



VNIVERSITAT  VALÈNCIA

# Héctor Lastra: un escritor inoportuno

Fernando Daniel Bruno

Máster Oficial en ***Estudios Hispánicos Avanzados:  
aplicaciones e investigación***

Tutora: Núria Girona Fibla

Valencia, 2014

## AGRADECIMIENTOS

*No habría podido escribir este trabajo sin la colaboración de algunas personas queridas que, va de suyo, sólo son responsables de su mucha buena voluntad, no de los fallos que contienen las páginas que siguen: Ysabel, Nico, Pauli, Ichi, Richar; ¡muchas gracias!*

## ÍNDICE

1. Introducción .....	4
2. Reseña biobibliográfica .....	6
3. El escritor inoportuno .....	14
3.1. Historia y sociedad .....	15
3.2. Sexo y violencia .....	35
4. Itinerarios de una escritura .....	54
4.1. Variaciones textuales .....	54
4.2. Cuentos suprimidos .....	64
5. Conclusiones .....	68
6. Anexos .....	72
7. Bibliografía .....	76

## 1. INTRODUCCIÓN

*L'art —diguin el que vulguin els esteticistes que es pensen pensar com Wilde— no ha estat mai inútil: és més, si algun dia comença a ser inútil, deixarà de ser art per a passar a ser una altra cosa.*

Joan Fuster

*Si la historia la escriben los que ganan,  
eso quiere decir que hay otra historia:  
la verdadera historia,  
quien quiera oír que oiga.*

Litto Nebbia

El abordaje de la obra completa de Héctor Lastra permite comprobar que hay continuidades que la atraviesan desde sus primeros escritos hasta los últimos, y que se corresponden con un afán por reflexionar y hacer reflexionar tanto sobre el funcionamiento de la sociedad como sobre los acontecimientos más traumáticos de la historia reciente de la Argentina, en un diálogo en el que ambas obsesiones temáticas son presentadas como interdependientes: no se entiende la violencia en la historia argentina si no se entiende que la sociedad argentina también lo es, y viceversa. En este sentido, las precisiones teóricas de Galtung (2003) son un marco de suma utilidad, y las opiniones de Bataille (1997), que trataré en el punto 3.2. —«Sexo y violencia»— se muestran ineludibles para el análisis de los cuentos y novelas del escritor argentino. También las ideas de Sartre (2003) con respecto al poder transformador de la realidad que tiene la literatura.

El amplio debate entre posturas militantes con respecto al realismo en la literatura obliga a ser cauteloso en el análisis de textos de tan fuerte intencionalidad realista, y que interpelan el presente desde el pasado. Las ideas de Eco (1985) con respecto a la relación entre historia y ficción permiten detectar que es precisamente la querrela a determinados discursos la que significa las estrategias de representación de las novelas de Lastra, y que estas estrategias no son meras cápsulas de verosimilitud injertadas a la trama sino aportaciones a un debate, el de la memoria y el de la justicia en un sentido am-

plio, que aún no está cerrado en la Argentina: el recuerdo aún «relumbra en el instante de un peligro» (Benjamin, 1987: 180). En este sentido, las obras analizadas funcionan desde un lugar en que las intertextualidades más intensas, las que dialogan con los relatos más significativos —el peronismo por un lado y la «teoría de los dos demonios» por el otro— se dan como debate, no como mera referencia: no es que simplemente reciben estos textos ajenos y hegemónicos o con voluntad de serlo, sino que avanzan sobre ellos y los impugnan a través de la cooperación del lector, en tanto es éste el último y primer receptor y usuario de la memoria histórica.

La interpelación a la historia no la plantea el escritor únicamente contra los grandes relatos locales, sino que también atiende a detalles que no suelen estar bajo la mirada pública más que en ocasiones puntuales, ya que incluso se interesa, por ejemplo, en representar en las novelas unos espacios cambiantes, históricos en tanto transformados por la lucha de clases.

El autor apunta además sus dardos contra las taras individuales, las que nos definen y con las que nuestra responsabilidad es absoluta, innegociable. Las premisas conductuales que Sartre (2010), nuevamente, defiende en su obra filosófica, resultan adecuadas para posicionar la lectura a partir de lo que los textos sugieren. Lewis (1972) y su descripción de las poblaciones marginales, aquejadas por una especie de fatalismo adquirido, la «cultura de la pobreza», permite un contrapunto fructífero a la noción sartreana de libertad absoluta, como se trataré en los puntos 3. —«El escritor inoportuno»— y 3.1. —«Historia y sociedad».

Las características iconoclastas, provocadoras de una metalectura contestataria de estas creaciones no han pasado desapercibidas ni por el público ni por los poderes de la época, lo que implicó un gran interés de los lectores primero y finalmente la movilización de las fuerzas represivas en su contra mediante el acto perlocutivo de la censura. Su última novela, aún más dura si cabe que sus textos anteriores, fue recibida con indiferencia. A partir de los trabajos de Avellaneda (1986*a*), Drucaroff (2011) y Shua (2004) se puede reflexionar acerca de esta recepción siempre cambiante. En el punto 2. —«Re-

seña biobibliográfica»— trato más ampliamente estas cuestiones.

Por último, analizo en el punto 4. —«Itinerarios de una escritura»— su obra breve. En esta sección atiendo al proceso de transformación de los textos y la exclusión de dos de éstos del corpus de sus relatos completos, lo cual me permite poner en funcionamiento unas intuiciones posicionadas, en este caso, desde el lugar hipotético del acto de escribir.

#### 1. RESEÑA BIOBIBLIOGRÁFICA

*[El papel del intelectual] es molestar; es meter el dedo; meter dos, para tener una segunda opinión.*

José Pablo Feinmann

Héctor Lastra (Buenos Aires, 1943 - 2006) es autor de una serie de cuentos y de dos novelas<sup>1</sup> en los que centra su atención en las relaciones de poder entre clases y género, entre las fuerzas y poderes políticos antagónicos de la Argentina, atendiendo siempre a la denuncia de la hipocresía y violencia que sustentan estas posiciones y pugnas.

Durante la década de 1960 la narrativa breve gozaba en la Argentina del enorme favor del público (Shua, 2004: 496<sup>2</sup>), y el arranque literario del escritor es fulgurante: el primer volumen que publica, *Cuentos de mármol y hollín* (Buenos Aires, Falbo, 1965<sup>3</sup>) agota rápidamente sus primeras ediciones (Mastrángelo, 1975: 149). Poco después apa-

<sup>1</sup> El escritor declara que ya a la edad de 19 años, con estudios comenzados en Letras y Cine, llevaba escritos tres volúmenes de cuentos y cinco novelas, material que le habría servido para la composición de su obra posterior, finalmente publicada (Zanetti, 1982: 350). También habría dejado inconclusa una última novela, proyectada en 100 páginas (¿una *nouvelle*?) que habría sido editada parcialmente por una revista universitaria en Buenos Aires. Su protagonista sería un detenido-desaparecido, presumiblemente durante la dictadura (Álvarez Castillo, 2008). Otra novela inédita, quizás la misma, es *Humo infame*, de la cual se publica al menos un fragmento (Fundación Dr. Roberto Noble, 1997: 148).

<sup>2</sup> Incluso en los '90, a pesar del ínfimo interés que las editoriales demostraban por el género, se publicaron volúmenes de cuentos que fueron éxitos de venta (Drucaroff, 2011: 75).

<sup>3</sup> Manejo la edición de 1968.

rece su segundo libro de relatos<sup>4</sup>, *De tierra y escapularios* (Buenos Aires, Galerna, 1969<sup>5</sup>). Fruto de este gran comienzo es que un cuento suyo, «En la recova», es llevado al cine en una adaptación en la película de 1974 en blanco y negro *Dale nomás*, del director Osías Wilenski (Lorenzo Alcalá, 1986: 71<sup>6</sup>).

El paratexto que acompaña las ediciones de sus cuentos y novelas deja constancia de artículos periodísticos del país y el extranjero que reseñan laudatoriamente sus obras<sup>7</sup>: en la contratapa de la cuarta edición de *Cuentos de mármol y hollín*<sup>8</sup> aparecen extractos de reseñas de los principales periódicos de Buenos Aires y La Plata y uno venezolano<sup>9</sup>.

Esta recepción crítica y de ventas favorable para con su obra cuentística llega a su punto culminante con la publicación y prohibiciones de su primera novela, *La boca de la Ballena*<sup>10</sup> (Buenos Aires, Corregidor, 1973<sup>11</sup>). De ésta hubo, antes y después de la

<sup>4</sup> Utilizo indistintamente «cuento», «relato», «obra breve», etc., para evitar una constante repetición de palabras en algunas secciones. Soy consciente de que, según quién sea el teórico, puede entenderse que estos conceptos son equivalentes o no (Castellanos, 1967: 7).

<sup>5</sup> De este libro se publica una sola edición (WorldCat).

<sup>6</sup> Los otros cuentos son «Un kilo de oro» de Rodolfo Walsh, «Falta una hora para la sesión» de Pedro Orgambide y «El olvido» de Mario Benedetti.

<sup>7</sup> Por mi circunstancia personal no me ha sido posible consultar directamente las fuentes que menciono en este punto. Reservo tal tarea para futuras investigaciones. En la sección de Anexos se pueden consultar los paratextos citados.

<sup>8</sup> Según consta en la página 6, las ediciones anteriores fueron: 1.º, agosto de 1965; 2.º, octubre de 1965; 3.º, septiembre de 1966 (de ninguna se registra la tirada).

<sup>9</sup> Consultar Anexos.

<sup>10</sup> La novela transcurre durante los últimos meses del segundo gobierno de Perón y finaliza casi simultáneamente con el triunfo de la autodenominada «Revolución Libertadora». En la misma un narrador en primera persona, ya adulto, cuenta su propia, compleja y malograda historia de amor imposible con un muchacho casi marginal algo mayor que él, Pedro. Mientras que el narrador vive en una casa señorial pero semiderruida, Pedro malvive a pocos metros de éste, en una casilla precaria en la zona inundable de San Isidro, el bajo. El narrador es un ser solitario y traumatizado por la aberrante educación que ha recibido, pertenece a una rama empobrecida de una tradicional familia argentina y es descendiente de un prócer de la Conquista del Desierto. A lo largo de sus páginas la novela muestra la hipocresía y violencia que ejercen todas las capas sociales, especialmente la del protagonista, que se revela despiadada.

<sup>11</sup> Utilizo las ediciones de 1973 de Corregidor y de 1984 de Legasa. Ambas ediciones son idénticas textualmente, ya que la de Legasa se trata de una copia de algún ejemplar editado la década anterior por Corregidor, en la que se han reproducido idénticos los encabezados con la numeración de las páginas e, incluso, las erratas, que no han sido corregidas (he detectado en las páginas 128, 132, 158, 176, 223 y ¿242? de ambas ediciones).

dictadura, distintas ediciones; antes y durante, distintas medidas de censura: agotadas sus primeras ediciones (López Casanova, 2000: 204), recibe en junio de 1974 el tercer premio de la misma municipalidad de Buenos Aires que había decidido prohibirla y secuestrarla, junto a otras obras<sup>12</sup>, en enero de ese mismo año (Avellaneda, 1986b: 40). Y es que es en un contexto de férrea censura (Avellaneda, 1986a: 10) en el que Héctor Lastra escribe y publica la mayor parte de su obra. Su primer volumen, *Cuentos de mármol y hollín*, aparece durante el efímero gobierno del radical Arturo Illia marcado por la proscripción del peronismo y el acoso constante de la ultraderecha. Cuando se edita *De tierra y escapularios* ya es una dictadura, la autodenominada «Revolución Argentina», la que rige el país. En las postrimerías del gobierno represivo de la peronista Isabelita aparece *La boca de la ballena*: los operativos policiales de búsqueda y captura no sólo se ceban en los ejemplares, sino también en los librerías que los venden, quienes son llevados a dependencias policiales donde son alojados, durante más de cuarenta y ocho horas (Avellaneda, 1986b: 40), «en calabozos originalmente reservados para prostitutas» (Müller, 2009: 169<sup>13</sup>). Después de un breve lapso de recesión de la censura que pesaba sobre ella y que permitió lanzar al mercado una nueva edición (Avellaneda, 1986b: 40), el *Proceso*<sup>14</sup> vuelve a prohibirla (Manzano, Quevedo y Vargas, 2012: 46).

<sup>12</sup> Junto a *La boca de la ballena* son secuestradas, por tratarse de «libros pornográficos», las novelas *Territorios*, de Marcelo Pichón-Rivière, *Sólo ángeles*, de Enrique Medina y *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig. Según una autoridad policial de la época es a partir de una denuncia de la Liga de Madres de Familia de la Parroquia del Socorro que se activan los procedimientos policiales (Avellaneda, 1986a: 114).

En una entrevista el escritor declara que hasta cuatro editoriales habían rechazado su manuscrito antes de que finalmente Corregidor se decidiera a publicarlo. Con respecto a las causas, Héctor Lastra señala que le comunicaron que:

La novela tenía varios índices que impedían su publicación: era anticlerical; atacaba demasiado a las fuerzas armadas en su totalidad; le faltaba el respeto a figuras históricas y de la iglesia católica. Y lo más importante: en la novela, el personaje central (y además narrador en primera persona) en ningún momento se daba cuenta de su homosexualidad [...]. Lo grave [...] era que la homosexualidad no sólo no era culposa sino que a la vez no era desencadenante de lo dramático (Avellaneda, 1986b: 39).

<sup>13</sup> Este incidente suele ser reproducido en los textos que tratan sobre Héctor Lastra o la actualidad cultural de esa época.

<sup>14</sup> La dictadura cívico-militar-eclesiástica autodenominada «Proceso de Reorganización Nacional», que gobernó sangrientamente la Argentina entre 1976 y 1983. Para las reminiscencias kafkianas de esta suerte de apócope del título pretencioso que se daban a sí mismos los dictadores véase Girona (1995:

La versión prácticamente definitiva de su obra breve aparece en el volumen *Cuentos* (Buenos Aires, Corregidor, 1975<sup>15</sup>) en el que publica, con modificaciones, casi todos los relatos de sus dos libros previos, además de añadir otros que habían ido apareciendo en periódicos<sup>16</sup>. Algunos de sus cuentos se integran en antologías<sup>17</sup>.

Si al comienzo de su carrera el autor opta por publicar trabajos que gozan de un mercado más que favorable para su recepción, la última novela, *Fredi*<sup>18</sup> (Buenos Aires, Sudamericana, 1996<sup>19</sup>), publicada en el momento álgido del *menemato*<sup>20</sup>, una obra que es de fuerte impronta realista y con el foco puesto en la historia reciente de la Argentina,

---

28).

<sup>15</sup> Manejo la edición de 1976.

<sup>16</sup> El escritor se explica en la introducción de *Cuentos*:

En varias oportunidades comenté ante amigos que los dos libros aquí reunidos habían sido reescritos. No fui exacto. Sólo taché los lugares comunes más visibles, los infantilismos más espesos, las torpezas menos aceptables. En definitiva, he revisado, he ajustado la cosa, aligerando algunas frases, acrecentando otras. También suprimí dos trabajos.

<sup>17</sup> Con respecto a las antologías, he detectado los cuentos «Crónica» en Mastrángelo, Carlos (ed.) *25 cuentos argentinos magistrales*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1975; «Breico» en Pretel, Nelly (selección). *Últimos relatos*. Buenos Aires, Nemont Ediciones, ¿1976?; «En la recova» en Lorenzo Alcalá, May (selección y prólogo). *Cuentos de la crisis*. Buenos Aires, Celtia, 1986. En éstas el escritor realiza algunas revisiones, por lo que es en estas antologías donde se encuentra la versión definitiva de los cuentos que publica en ellas. De todos modos, por tratarse del volumen recopilatorio, las citas de los cuentos, salvo que indique lo contrario, serán de *Cuentos*.

En la pequeña introducción al autor que figura en *Últimos relatos*, título del que poseo un ejemplar sin fechar, pero que presumiblemente fue editado en 1976 (en la introducción a un cuento de otro autor se afirma que «Actualmente, diciembre de 1976, [...]» [163]; mientras que, cuando se menciona 1977, la frase es en futuro: «En 1977 aparecerá otro libro de poemas [...]» [141]) se dice del escritor que: «[...] su nombre figura en varias antologías junto al de los más reconocidos y prestigiosos escritores del país» (66). De estas antologías previas a 1976 no he podido hallar rastro alguno a pesar de haber consultado diversas bases de datos académicas y comerciales.

<sup>18</sup> El marco temporal de esta novela abarca, explícitamente, desde marzo de 1961, gobierno del radical Frondizi, hasta enero de 1974, a pocos meses de la instauración del *Proceso* y con la represión ilegal del último gobierno de Perón ya desatada. El protagonista, Fredi, es un marginal que alterna esporádicos trabajos en la hostelería con robos y hurtos, además de distintas entradas en prisión de las que sale siempre desmejorado física y moralmente. Como en *La boca de la ballena*, la novela ahonda en la hipocresía y la violencia que caracterizan a las distintas capas sociales de la Argentina. Después de un periplo vital en el que Fredi acumula innumerables equivocaciones y actos deleznable, y teniendo la oportunidad de incorporarse definitivamente a las filas de la despiadada represión ultraderechista, decide apartarse, revelándose así mejor que que ellos.

<sup>19</sup> De esta novela sólo se realiza una edición (WorldCat).

<sup>20</sup> El peronista Carlos Menem estrenaba el año anterior su segunda presidencia. Ya había firmado los decretos de indulto a los genocidas de 1989 y 1990. El término «menemato» fue acuñado por David Viñas en los '90 («Cosas concretas», *Página/12, suplemento «Radar»*, 13 de marzo de 2011).

se edita en un contexto en el que la crítica académica y el periodismo cultural no podían ser más adversos hacia estas manifestaciones (Drucaroff, 2011: 57-67). Su última creación, pues, a pesar de haber sido lanzada por una de las más poderosas e influyentes editoriales argentinas, Sudamericana, es acogida casi con monolítica indiferencia, y pronto pasa a formar pilas en las mesas de saldos de las librerías de Corrientes<sup>21</sup>.

De todos modos, y a pesar del escaso interés que suscita, *Fredi* obtiene en 2001 el segundo premio municipal. La reseña del acto de entrega que hace un diario para el que trabaja, *Clarín*, le otorga el raro privilegio de ser el único autor de la velada *veladamente* criticado desde sus páginas:

Ana María Shua ganó el primer premio de novela por su obra **La muerte como efecto secundario**, y Héctor Lastra obtuvo el segundo por **Fredi**. Hubo diferencias. Mientras Shua recibió el aplauso de su propia «hinchada», Lastra debió conformarse con tibias palmadas (12 de abril de 2001; negritas en el original).

La carrera del escritor sufre, pues, importantes altibajos<sup>22</sup>, desde las notas halagüeñas en los periódicos y las múltiples reediciones hasta la prohibición, los ataques desde los medios adictos a la dictadura y el consiguiente paso por el llamado «exilio interior» (Cymerman, 1993: 525) —un estado que Avellaneda (1986a: 10) define como de «[condena] al silencio o al tartamudeo expresivo [para] quienes se quedaron o no pudieron irse»— y, finalmente, la indiferencia.

Intelectual comprometido con el presente, integra durante años la mesa directiva de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y, durante el gobierno de facto,

---

<sup>21</sup> Al momento de la redacción del presente trabajo, de acuerdo a lo que me comunicó en un intercambio de correos electrónicos el crítico y profesor universitario argentino Andrés Avellaneda, según su experiencia personal se estaría gestando un nuevo interés hacia la obra de Héctor Lastra que, de momento, no ha fructificado en nueva investigación, pero que quizás se traducirá en la reedición de *La boca de la ballena* por parte de una editorial de Buenos Aires y, según la recepción de ésta, la de su obra completa.

<sup>22</sup> El escritor, en 1986, ya recuperada la democracia desde hacía tres años, se quejaba de que todavía, y desde 1976, su presencia estaba vetada en radio y televisión (Avellaneda, 1986b: 44).

firma petitorios por la aparición de desaparecidos (Blaustein y Zubieta, 2006: 438). A pesar del casi omnipresente contexto adverso —más precisamente contra éste— son varias las declaraciones públicas del escritor contra la censura o teorizando sobre sus alcances. En entrevista de 1986 (Avellaneda, 1986b: 42), afirma que «desde 1974 aproximadamente los escritores argentinos no hemos dejado de hablar de la censura» y, especificando los alcances de la misma:

[...] La autocensura no existe. Lo que existe es la censura. Hablar de autocensura es una manera de ser reaccionario, porque se está atacando al individuo que puede llegar a tener flaquezas. ¿Por qué no tenerlas? Lo que hay que atacar de lleno es el mecanismo que engendra la autocensura y que por sobre todas las cosas engendra eso que llamamos intimidación y miedo [...] (42-43).

Héctor Lastra, quien como he dicho no abandona el país durante la dictadura (Amarouch, 2001: 257), acumula declaraciones sobre este tema incluso en los años de terrorismo de estado tanto del *Proceso* como del último gobierno peronista anterior a éste. Así pues, en enero de 1976, a meses del golpe y durante los duros coletazos finales del gobierno de Isabelita, declara en una entrevista:

La censura en nuestro país no recae sobre los problemas del sexo sino sobre obras que cuestionen con mayor o menor hondura los sistemas de vida y poder, las fuerzas armadas, el clero y —especialmente en estos momentos— cuando se trate de una obra como lo era la mía [La boca de la ballena, prohibida en enero de 1974], profundamente anti-reaccionaria y antigubernamental (citado por Avellaneda, 1986a: 133; nota entre corchetes en el original).

Antes de la llegada de la democracia, en 1981, realiza estas declaraciones en una entrevista para el suplemento «Cultura y Nación» del periódico *Clarín*:

[La censura] que azota nuestro país debe de ser una de las más duras y nocivas. Fundamentalmente porque es aplicada sin el más mínimo disimulo, con alarde y soberbia, y con la intención de que se la perciba y sienta a primera vista. Es la típica censura que

actúa a manera de castigo, y, claro está, a manera de intimidación [...] (citado por Avellaneda, 1986a: 213; nota entre corchetes del original).

En la misma entrevista alude a la nota que la revista *Somos* publica en junio de 1978, año del mundial de fútbol en el país, que bajo el título «¿Por qué no se lee a estos escritores?» se presenta la tesis sin antítesis posible de que los escritores a los que se entrevistaba en la misma no eran leídos porque, básicamente, se habían alejado de la tradición literaria argentina y se habían ensimismado. Es el mismo Avellaneda quien da las claves para evaluar el alcance, la eficacia censora que podían tener este tipo de comunicaciones, lo que llama el «discurso de apoyo» a partir de 1960:

Por fuera del discurso oficial de censura hay otro discurso que lo acompaña subrayando y ampliando significados o completando a veces lo que la lengua oficial omite. [...] en los considerandos de algunos decretos se fundamenta la prohibición en una coincidencia evaluativa con «críticas periodísticas» que han denunciado la inmoralidad del producto cultural cuestionado (5/8/67<sup>23</sup>). De hecho, el lenguaje de algunas críticas coincide sugestivamente con el sentido de prohibiciones efectuadas inmediatamente después de publicadas aquellas [...] (1986a: 32-34).

Cuando Avellaneda (1986b: 42) le pregunta de qué manera «la prohibición afectó a su tarea de escritor», éste explicita que, a pesar de meditar abundantemente en el tema, no tiene una respuesta, y constata que, influenciado o no por la censura, la misma marcó un parate en una producción literaria que, hasta ese momento, avanzaba a un ritmo de un libro publicado cada cuatro años. En entrevista posterior (Ingberg, 1996) el escritor comenta acerca de la paradoja que representaba que la prohibición de *La boca de la ballena* hubiera hecho aumentar las ventas de la novela una vez levantada la censura

---

<sup>23</sup> El trabajo de Avellaneda en algunos casos no ofrece una referencia de qué fuentes sustentan algunas de sus afirmaciones. Según el contexto de la frase puede entenderse que se está citando un documento legal, una publicación periodística, etc., pero muchas veces la información objetiva que puede leerse, como en este caso, no es más que la fecha de edición del documento. Habida cuenta de lo riesgoso que era por los años de la dictadura la conservación de documentos siquiera sospechosos de subversivos, se puede inferir que tales incertidumbres se deban a la dificultad que hubo, en el momento de su confección, para hacerse con un archivo semejante.

pero, al mismo tiempo, imposibilitado la reedición de sus cuentos por el miedo de los editores a que los ejemplares fueran secuestrados.

Como miembro de la SADE está al frente muchos años de un taller literario de la asociación, además de formar parte del jurado de premios de narrativa de la misma. También publica reseñas en distintos suplementos culturales de los diarios *Clarín* y *La Nación* de Buenos Aires, inhallables en una pesquisa en línea<sup>24</sup>.

Fallece solo en su departamento de Buenos Aires, en 2006, víctima de un edema pulmonar. Sus restos fueron trasladados desde su departamento de Retiro, donde fue encontrado por familiares y amigos, hasta el cementerio de La Recoleta (Muleiro, 2006; «Murió el periodista y escritor Héctor Lastra», *La Nación*, 2006).

---

<sup>24</sup> Estos dos periódicos, con los que contacté repetidas veces a través de correo electrónico, nunca han demostrado el más mínimo interés por facilitarme este tipo de material. De hecho, a pesar de usar mi cuenta de correo de la Universitat de València y explicar los motivos del contacto, ni siquiera me han respondido.

## 3. EL ESCRITOR INOPORTUNO

*¿Qué ves?  
¿Qué ves cuando me ves?  
Cuando la mentira es la verdad...*

Divididos

Héctor Lastra responde en una entrevista (Zanetti, 1982: 352) que no sabe «o quizá no quiera saberlo» cuáles son «los temas constantes que definen su obra». Sin embargo, la temática que le interesa y que señala una continuidad en su carrera es, precisamente, la que lo pone bajo la lupa del accionar represivo del Estado, es decir, la que planta sus textos desde un lugar «antirreaccionario», «antigubernamental» y con los cuales cuestiona los «sistemas de vida y poder, las fuerzas armadas, el clero», como declara en la entrevistas que cita Avellaneda (1986a: 133).

No en vano parece ser que el autor explica, en la pequeña introducción al volumen *Cuentos*, publicado durante la etapa lúgubre del gobierno de Isabelita y dos meses antes del más que anunciado golpe de Videla, que:

Cuento y novela (incluso en el género fantástico) significan para mí una manifestación de protesta. De nada vale hacerla cuando los opresores y sus séquitos están casi caídos. Claro, tal vez cuento y novela no sean lo anteriormente dicho. No importa. Me contento —y en forma— con darle aunque sea un montoncito de intenciones al lector (8-9).

El escritor afirmaba en 1982: «[...] una cualidad fundamental en un escritor de su tiempo es el sentido de la inoportunidad. Ojo, aunque ésta esté disimulada como en el Quijote» (Zanetti: 352-353; todo en redonda en el original). En este sentido, Sartre señalaba:

Si la sociedad se ve y, sobre todo, se ve vista, hay, por el hecho mismo, impugnación de los valores establecidos y del régimen: el escritor le presenta su imagen y la intimida para que acepte esta imagen o para que cambie. Y, de todas maneras, la sociedad cambia; pierde el equilibrio que le procuraba la ignorancia, vacila entre la vergüenza y el ci-

nismo y practica la mala fe<sup>25</sup>; de este modo, el escritor proporciona a la sociedad *una conciencia inquieta* y, por ello, está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper (2003:120; bastardillas del original).

La filosofía y la teoría literaria de Sartre parecen, pues, un buen marco para analizar la obra de Lastra, porque precisamente las decisiones y la conciencia de la propia libertad, en tanto compromiso con el futuro, son ejes a partir de los cuales se construye la identidad de los protagonistas de sus dos novelas. Además, la temática revulsiva de su obra, la firme decisión que la recorre de mostrar lo oculto, se corresponden con la idea que el intelectual francés tenía acerca de la misión del escritor.

En definitiva, la obra de este autor cumple cabalmente la observación de López Casanova (2000: 183): «al leer los textos de los 60-70 como una serie, aparece un elemento común: la intención de irritar, de provocar<sup>26</sup>».

### 3.1. *Historia y sociedad*

*¡A vos te la contaron!  
¡Yo la viví!  
¡Vos no la viviste!  
¡No aprendiste nada!*

*argumentario argentino*

*i encara ens mirem ara les mans buides a voltes  
i ara sentim l'espant que llavors no sentíem  
Vicent Andrés Estellés*

Tanto en la Argentina como en el resto de Latinoamérica, en un proceso que comenzó «hacia fines de la década del setenta y se continúa con creciente intensidad en las décadas siguientes», la novela histórica ha ido adquiriendo notoriedad hasta «imponerse

<sup>25</sup> La «mala fe» en el sentido sartreano, es decir, el intento de escapar a la «angustia» que produce la conciencia de que somos libres y, por tanto, responsables, pretendiendo no serlo (Stevenson, 1983: 121).

<sup>26</sup> Una relación de publicaciones con estas características puede consultarse en Seminario de Crítica Literaria Raúl Scalabrini Ortiz, 1986.

como uno de los modos dominantes de la narrativa que se proyecta sobre el fin de siglo<sup>27</sup>» (Pons, 2000: 97).

*La boca de la ballena*, publicada en 1973, dejando de lado unas pocas prolepsis<sup>28</sup>, cuenta una historia que transcurre veinte años antes, a mediados de los '50. *Fredi*, publicada en 1996<sup>29</sup>, se desarrolla en un marco temporal que abarca desde 1961 hasta 1974<sup>30</sup>.

Es en las novelas, que no en los cuentos, donde la trama se anuda a un marco histórico delimitado por acontecimientos reconocibles por el lector. Mientras que en *La boca de la ballena* y en *Fredi* el recorte temporal está claramente delimitado por acontecimientos clave de la historia del país, y presentados de tal forma que siempre implican una apelación a la reflexión crítica del lector, en los cuentos no existen marcas que permitan identificar fechas o sucesos memorables, ya que generalmente las historias de éstos suceden en un tiempo que puede considerarse contemporáneo al del lector que

<sup>27</sup> Las características más reseñables:

[La] lectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla (Pons: 2000: 97).

<sup>28</sup> En realidad, la novela comienza —bastante furtivamente por la coincidencia del ambiente y circunstancias descrito con el del resto de la trama— desde un presente que es simultáneo al del narrador, para pocas líneas después sumergirse, hasta el final, en una historia que transcurre varios años antes, seguramente décadas.

<sup>29</sup> Es un texto el cual había empezado a escribir, según declara en una entrevista con Andrés Avellaneda, «hacia 1980» (1986b: 42) o «en el '75», según responde a Pablo Ingberg (1996). En la introducción sin firma al autor de *Últimos relatos*, antología que cabe recordar que es presumiblemente de 1976, se menciona que «en la actualidad trabaja en una novela a la que titulará *FREDI*» (66). En la entrevista de 1982 (Zanetti, 353) ya la menciona: «[...] sigo trabajando en una novela que se titulará *Fredi*». Finalmente es publicada en 1996 en una edición de 3000 ejemplares, según datos del colofón (468).

Si bien el escritor declaraba a Avellaneda (1986b: 42) que *Fredi* sería «una novela de extensión semejante a *La boca de la ballena*», lo cierto es que es por lejos su libro más extenso.

<sup>30</sup> La novela está dividida en tres grandes secciones en las que se señala explícitamente el marco temporal (Cruz, 1997: 114):

1. «De marzo a noviembre de 1961» (presidencia de Arturo Frondizi). En este período Frondizi recibe al Che en la finca de Olivos, la residencia oficial del presidente. Esta entrevista ocasiona un planteamiento de los militares, los cuales se alzan con el poder poco tiempo después.
2. «De julio de 1966 a julio de 1967» (dictadura de Onganía).
3. «De mayo de 1973 a enero de 1974» (tres presidencias: acabada la dictadura de Lanusse, Cámpora; después Lastiri y finalmente Perón, en su último y represivo mandato, y poco más de un año antes de que asuma Isabelita).

adquirió los volúmenes al momento de editarse, pero sin mayores precisiones. Y, la diferencia fundamental, en la obra breve los acontecimientos históricos no condicionan el desarrollo de la trama, mientras que en las novelas el avance de la historia se muestra ineludible, innegociable para los personajes, porque los conflictos sociales, incluso aunque éstos los ignoren —deliberadamente o no—, condicionan su devenir vital y los transforman: en *La boca de la ballena* y en *Fredi*<sup>31</sup> las acciones de sus protagonistas están enmarcadas por acontecimientos históricos que éstos pretenden ignorar pero que acaban arrastrándolos en su caída<sup>32</sup>.

En los cuentos, Lastra pone a funcionar textualmente varias de las obsesiones temáticas que desarrollará, más ampliamente y en profundidad, en sus novelas. Así pues, elementos como la casa patricia, la discapacitada que se babea en una silla de ruedas, la desolación en el baldío de lo que antes fuera el Parque Retiro, son utilizados por el escritor en diversos relatos, incluso repitiendo tópicos en varios de ellos, hasta que parecen encontrar su contexto definitivo en sus obras de largo aliento. Por este motivo, muchos de los textos de sus primeros dos libros pueden considerarse como campos de pruebas de sus últimas creaciones, y evidencia de ello —aparte de su comentada práctica de refundir textos descartados para escribir otros definitivos (Zanetti, 1982: 350)— puede ser también la decisión de suprimir dos de éstos de la versión definitiva, como explicaré más adelante.

---

<sup>31</sup> El escritor define así al protagonista de su novela:

Fredi es un marginal, un rechazado, o, como se decía antes, un «cabecita»; en palabras de Bernardo Kordon, «un discípulo de la calle». Se mueve en un recorte preciso de Buenos Aires, la Villa 31 de Retiro y sus alrededores: las zonas cercanas al puerto, la estación Retiro, el Bajo. Oscila entre el desempleo, el subempleo, el robo y la cárcel, y al final se niega a ingresar en las bandas armadas de la represión, incluso a costa de perder un «salario» como nunca había tenido (Ingborg, 1996).

<sup>32</sup> En trabajos críticos no focalizados en Héctor Lastra pero que lo mencionan como integrante de una generación que tiene puntos en común unos con otros, Steimberg de Kaplan (1991: 617) lo identifica en el grupo de escritores de los '70 que «toma como punto de partida el contexto histórico social para organizar el discurso de ficción». Amarouch (2001: 253), haciéndose eco de trabajos críticos anteriores, lo incorpora al grupo de escritores que «parte del contexto histórico-social para organizar su discurso de ficción», calificándolo de neorrealista. Naula Espinoza (2011: 38) lo sitúa entre los escritores que realizan «crítica social» utilizando «recursos realistas».

El escritor fuerza los límites convencionales del realismo, que por otra parte son en sí mismos difusos<sup>33</sup>, fundamentalmente en sus cuentos, pero también en sus dos novelas. De todos modos, casi nunca cruza la frontera a partir de la cual dejan de tenerse «recuerdos comunes y [...] percepciones comunes» entre el lector y el autor, es decir, la compartición «[del] mundo tal como cada uno de los interlocutores sabe que se le manifiesta al otro» (Sartre, 2003: 108).

La construcción de un «lector implícito» realista (Villanueva, 2004: 172-175) se lleva a cabo a partir del cuidadoso registro en el que redacta los parlamentos de sus personajes, siempre atento a que se correspondan con su nivel de instrucción o posición social<sup>34</sup>, en las relaciones de poder y dominación que se construyen entre éstos, en las referencias espaciales de campo o de ciudad precisas... Villanueva explica el concepto de «realema», de Itamar Even-Zohar, como:

[...] El conjunto de elementos, tanto de forma como de contenido, susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos de cada cultura, que efectivamente producen realismo literario (171).

Estos realemas son constantes en la obra de Lastra, y funcionan en las novelas revelando el mundo a los lectores en el sentido que le daba Sartre a tal actuación:

Toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma [...]. Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se sabe visto al mismo tiempo que se ve [...]. O bien insistirá en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien la abandonará [...]. No es posible revelar sin propo-

<sup>33</sup> Según Villanueva (2004: 171) «aun aceptando que el realismo no se fundamenta necesariamente en propiedades formales determinadas» esto no implica que no existan formas que «estimulan [...] una actualización realista del texto al que pertenecen». En este sentido, «uno de los elementos fundamentales para la productividad realista de un texto narrativo es la configuración dentro de él de un “lector implícito” también realista» (173). Barthes (1972: 100; bastardillas del original) es categórico cuando afirma que «[...] el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas», lo que da en llamar «*ilusión referencial*».

<sup>34</sup> De hecho, como trataré en la sección de «Cuentos suprimidos», uno de los motivos por los cuales el cuento «Todo... todo junto» no forma parte del volumen recopilatorio *Cuentos* puede ser el poco creíble idiolecto que maneja su protagonista.

nerse el cambio (2003:68-69).

Conscientes del valor revulsivo que tiene «revelar» las conductas, la censura que se cebó sobre las novelas secuestradas en 1974 estuvo fundamentada públicamente por tratarse de «obras pornográficas<sup>35</sup>» (Avellaneda, 1986a: 114) sin mayor detalle, sin nada que «revelar». Coherentes en su función de «discurso de apoyo» (Avellaneda, 1986a: 32-34), tampoco los medios que reseñaron recién editada *La boca de la ballena* «revelaron» datos fundamentales de ella a sus lectores, como recuerda Lastra en una entrevista:

Cuando la novela fue finalmente publicada, las notas bibliográficas de los periódicos y revistas casi no señalaron la relación entre los dos personajes. Esa relación se trasladaba a un segundo plano distante, casi como una referencia al pasar. Los comentaristas se interesaban más que nada en la pintura de lo histórico y de lo político. La novela corre por otros carriles, sin duda, de manera que la relación entre esos dos personajes masculinos puede ser puesta a un lado por el ojo del lector. Pero en las cuatro editoriales donde mi libro fue rechazado, siempre se señaló ese tratamiento de la homosexualidad masculina como el elemento que gravaba la publicación (Avellaneda, 1986b: 40).

«[...] La operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos», señala Sartre (2003: 85), porque «[...] la creación no puede realizarse sin la lectura» (88). Al sustraer la obra de Lastra al público mediante la censura, pues, el poder de la época pretendía asegurarse de que ésta perdía su esencia última, su razón de ser y su fuerza, su capacidad como llamamiento y requerimiento a la libertad del lector.

El pacto narrativo rigurosamente realista con el lector que construye en sus novelas se desliza también hacia un carácter simbólico y alegórico<sup>36</sup> que, por otra

<sup>35</sup> El escritor, en la entrevista con Avellaneda (1986b: 41), indica que «el decreto de la municipalidad de Buenos Aires señalaba como causas de la prohibición la inmoralidad, la obscenidad y el desacato a figuras religiosas, políticas e históricas».

<sup>36</sup> Fraschini (1990: 141-142) propone un «análisis político-social» de *La boca de la ballena* «con una proyección de los elementos resultantes a un campo escalonado de símbolos que confluyen en una alegoría final», mostrando que ya desde el título y el epígrafe de la misma se señala la clave interpretativa del mismo, es decir, que la novela es una «alegoría de la patria ultrajada», como reza el título de su trabajo. Foster (1986: 16) acaba su análisis de la novela señalando la evidencia de que «in short, the

parte no desestabiliza la actualización realista de los textos<sup>37</sup>. Y es que, como señala Villanueva (2004: 146-147), «una alegoría fantástica, incluso una narración personal ficticia y no realista si la leemos en su literalidad, puede convertirse en real tomada como metáfora».

En *La boca de la ballena* el autor mantiene el gesto provocativo<sup>38</sup> de los cuentos que en *Fredi*<sup>39</sup> desaparece, a pesar de ser en esta última novela en la que el escritor

---

text is itself a sort of all-gathering whale's mouth for events it portrays», una boca de la ballena cuyos «hedores nauseabundos» son capaces de hacer que caigan «desvanecidos en cubierta» los marineros, según reza el epígrafe de la novela (9).

<sup>37</sup> La decidida preferencia por el realismo no es óbice, de todos modos, para que en algunos de sus cuentos, especialmente en los más descaradamente burlones contra los estamentos de poder, agudamente en el caso de tratar a la curia, el argumento adopte un marcado carácter esperpéntico o que incursione, aunque brevemente, en el género fantástico.

<sup>38</sup> Por ejemplo, el esperpéntico personaje de Victoria Ascato, una travesti astróloga y abortista, responsable de la muerte de la institutriz del narrador y, quizás, exobispo. La institutriz misma, la señorita Devoto, que es pura fachada, y detrás de su aspecto y actitudes ultramontanas esconde una doble vida con juguetes sexuales, pornografía y, finalmente, la muerte en un aborto clandestino, también tendría cabida como protagonista de cualquiera de los dos libros de cuentos del autor. En *Fredi* no existen estos personajes esperpénticos; sí siniestros, como Masanti o Lumbrano, pero el salto es cualitativo.

<sup>39</sup> El protagonista y su grupo cercano (especialmente él, su madre y hermana pero, aunque en menor medida, también la familia de su primo el Chino) se corresponden a lo que Lewis (1972) identifica como personas sumergidas en la «cultura de la pobreza»: «tienen un bajísimo nivel cultural y educacional, no pertenecen [ni participan en ninguna institución]» (14), «su modo de vida [...] se hereda de generación en generación a través de las líneas familiares» (9), «proviene de los estratos inferiores de una sociedad de cambios rápidos y que ya sufren en consecuencia una [sic] enajenación parcial» (12), intentan adaptarse y reaccionar contra una sociedad que los margina, y estas respuestas «[representan] un esfuerzo para detener los sentimientos de desesperanza que surgen al hacerse notoria la improbabilidad de alcanzar el éxito en términos de los valores y metas de una gran sociedad» (11).

En este sentido la escena en la que la Emilia, la madre de Fredi, le cuenta que «los cagaron al Chino y a la Chila» (164) los de la financiera, y que están por perder un terreno en el que están edificando una casa para salir de la villa es descriptiva de esta característica que señala Lewis, y también la desesperada pero racional determinación de la Chila (frente a la rabiosa a la vez que irracional determinación de su pareja, el Chino) por encontrar la solución a ese problema, para lo cual recibe la ayuda de la Emilia, la madre de Fredi, de que «las familias [están] unificadas por el matriarcado» (18).

Fredi, como individuo, tiene un «fuerte sentimiento de marginalidad, de indefensión, dependencia e inferioridad» (18). Su hermana, la Carmen, «[rechazará] con frecuencia ofertas de matrimonio porque [siente] que se [ataría] con hombres inmaduros, y en general poco de fiar» (15): «mirá, yo prefiero ser sirvienta de ricos y no de pobres» (107) le dice la Carmen a su hermano en una conversación.

El grupo del protagonista, pues, pertenece a las capas más bajas de la sociedad, están aquejados por la pobreza estructural, y su condición «[...] desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad [...]» (Bataille, 1997: 141).

muestra las escenas más aterradoras: *Fredi* es un texto en el que «los hedores son más ásperos y pertinaces» (Cruz, 1997: 113) que en cualquiera de sus obras anteriores, porque es en éste en que más claramente —o es más identificable como tal— se pone en funcionamiento un pacto de lectura realista a sus escenas de represión política, las cuales tienen el *Nunca Más* como su más poderoso respaldo. Este diálogo con el informe de la Conadep, sin embargo, es desmitificador en relación a su característica más conflictiva y discutible como señalado punto de partida de la «teoría de los dos demonios»<sup>40</sup>.

En *La boca de la ballena* los relemas relacionados con los acontecimientos históricos contemporáneos a la trama, fundamentalmente los numerosos actos de violencia política que precedieron al triunfo de la «Revolución libertadora», siempre tienen a un personaje que se retrata a partir de su interacción con éstos. Cuando los habitantes de la casa del protagonista se enteran de que la Plaza de Mayo acaba de ser bombardeada, las familiares y amistades de éstas se lamentan de que «el intento de revolución había fracasado [...]. Por consiguiente, también continuaban en ellas el miedo, el desprecio, la impotencia» (116). En la página siguiente, sin embargo, la madre y la tía del narrador le informan que han demorado días hasta decidirse a contarle que «los peronistas quemaron las iglesias» (117). Antes, el oscuro episodio de la quema de la bandera, sucedido después de una procesión del Corpus y nunca del todo aclarado —peronistas y antiperonistas se echaban las culpas del hecho, y todos a comunistas, anarquistas o masones—, junto con las repercusiones políticas del ultraje, habían despertado la mayor de las indignaciones en la madre: «¡no puede ser! ¡Esto es demasiado! [...] Estoy segura de que a todo este chusmaje le queda poco tiempo» (115). Cuando triunfa el golpe la madre está pletórica: «¡triunfamos! —clamaba—. Esta vez es cierto, ¿te das cuenta? ¡Triunfamos!» (228). La alegría no es empañada ni siquiera cuando se enteran, a través de un chofer que los conduce de vuelta a San Isidro después de participar en la manifestación por la victoria antiperonista, que el bajo ha sido arrasado por un incendio. Antes bien, y

<sup>40</sup> El *Nunca Más* es un texto dual, ya que ha sido un documento imprescindible para la construcción de la memoria histórica de la dictadura al mismo tiempo que sostén de uno de los argumentos que más fuertemente la desautorizan.

frente a la insistencia irónica «con tono burlón, casi despectivo» (262) del conductor en llevarlos a disfrutar del *espectáculo* de los bomberos y ambulancias que van y vienen del bajo, la madre, de quien no se aclara si sabía o no ya del hecho —no así el cura con el que la familia tiene relaciones y que participa activamente de la sedición, quien sí sabe que el bajo ha sido incendiado y ni siquiera lo comenta (263)—, sólo muestra impiedad: le recuerda al conductor, ofendida y alzando la voz, que «nadie deseaba conocer su opinión» (262).

Plotnik (2003: 155) defiende que en *La boca de la ballena* hay una diferencia marcada entre «los opositores del peronismo quienes personifican la representación teatral, entendida como sinónimo de hipocresía» y «el pueblo peronista [que] es visto como auténtico, transparente y espontáneo<sup>41</sup>». Sin embargo, la novela está lejos de ser maniquea en este sentido. Pedro, como la madre, es peronista, pero también es un desclasado que mira por encima del hombro a los villeros como él que están en una situación de mayor precariedad: de los pobladores últimos del bajo, los que sólo han podido construir sus casillas en el terreno más inundable y, por tanto, son los más afectados por las crecidas, dice<sup>42</sup>:

—Vas a ver —dijo Pedro al volver al rancho—, igual que el año pasado. Dentro de un rato todos esos negros se nos van a meter bajo las casas.

Por primera vez vi bien el color de su piel, la estrechez de sus sienes, el pronunciado contorno de sus labios casi morados.

—Vas a ver, todos juntos como chivos; hasta tienen el mismo olor (124-125).

<sup>41</sup> Los personajes que son vistos como «auténticos, transparentes y espontáneos» no son los pertenecientes al «pueblo peronista», como supone Plotnik. Lastra muestra especial simpatía, y es una constante en su obra tanto cuentística como novelística, por determinados personajes femeninos que, salvo la excepción de la rica heredera Mariana Dorrego de *La boca de la ballena*, suelen ser de clase baja y de nula formación. Así pues, la simpatía del autor es palpable en la construcción de la Alcira, de «Breico», la madre de Pedro, doña Clara, en *La boca de la ballena* o la Chila en *Fredi*.

<sup>42</sup> Marx (1974: 50), en *La ideología alemana*, explicaba que «las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época». Parece inevitable suponer que Lastra quería ilustrar este concepto con la actitud insolidaria de Pedro hacia los de su propia clase.

El Chino Suárez, un amigo de Pedro, cuando cree que está a punto de triunfar como cantor, «no [les] daba más pelota [...]. Ni a los hermanos les daba piola» (178).

Quizás sea fetón (130; en minúsculas en el original) o, como lo nombra el narrador cuando no mediatiza su voz con algún personaje, «el muchacho» o «el amigo de Pedro», el personaje del «pueblo peronista<sup>43</sup>» más marcadamente grotesco, nulo receptor de los adjetivos «auténtico, transparente y espontáneo». Este amigo, que Fraschini (1990: 146) identifica como «contrafigura de Pedro en el mismo nivel social», posiblemente está aquejado por el síndrome de Tourette. El narrador lo describe así:

[Tiene una] risa descarnada y amarillenta [...], [está] lleno de tics, de muecas, de absurdos y sucios gestos [...]. Con rara y singular vergüenza me vienen a la memoria algunas de sus frases: «Yo las cago a piñas, me rajo un pedo y después las meo... Y la chaucha se las hago ver de lejos, ¡cualquier día van a tener ese gusto! La reservo para mi tía, la pobre se juntó con uno que no sirve» (127).

Fetón lleva a Pedro y al protagonista a pasear con él en una camionetita, aprovechando que tiene que hacer un viaje a Buenos Aires. Cuando llegan a destino, los trabajadores que los reciben no dejan de burlarse y hacerle bromas pesadas, al punto de embadurnarle el pelo con grasa (130). A este personaje le toca interactuar con un realema tomado de la historia, ya que es él quien muestra a sus pasajeros ocasionales «dos fotos resquebrajadas, en las que se veía al presidente [Perón] y a una actriz italiana [Gina Lollobrigida], totalmente desnuda» (129). Efectivamente, la foto se distribuyó por esa época, y en líneas generales era como se la describe en la novela, y el que fetón interactúe con ella, se regodee enseñándola: «[...] vamos, digan algo, que estos porrones no se ven todos los días» (129), hace que tal actuación política, dentro de una campaña de desprestigio, se connote, produzca un sentido. La foto no es simplemente la foto, o la descripción de la foto o, ¿por qué no? *es una foto es una foto es una foto*: es la foto con la cual se regodea un personaje infame, lo que rebaja a los creadores de esa foto a la

<sup>43</sup> No se puede saber bien quiénes integran el «pueblo peronista», por otra parte. A falta de señas mejores, se puede entender que son los que no son oligarcas.

misma condición que su consumidor. Sartre nos da una pista para leer significaciones:

[...] Las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, por supuesto, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción (2003: 66-67).

La novela evita ahorrar detalles, pues, que de haberlo hecho la habrían convertido en un perfecto mecanismo maniqueo. En la figura del hombre del overol grasiento<sup>44</sup>, el enigmático personaje que consigue, aunque brevemente, gran predicamento entre los empleados del Benegas, el autor muestra cómo funcionaba la represión política en los primeros gobiernos peronistas: en su última aparición es víctima de una feroz paliza a manos de «cuatro peones muy altos<sup>45</sup>» escoltados por «cinco o seis» agentes de la policía y dirigidos por «dos señores trajeados de oscuro» (209). El autor no escatima en detalles acerca de la agresión que recibe el hombre del overol grasiento, quien en todo momento se empecina en «[mirarlos] siempre a la cara<sup>46</sup>» (209) hasta que, presumiblemente, le revientan la cabeza «contra la chapa de algún tambor» (210). Acabada la faena, se lo llevan en una camioneta escoltada por patrulleros. En la página siguiente se reproduce una frase de Perón de esos días en la que éste califica a conservadores, «algunos nacionalistas», comunistas y «ciertos clericales» como «los cuatro pianta votos más grandes que tenemos en el país» (211). El hombre del overol grasiento, a pesar de su dignidad y su fuerte ascendente, se va quedando cada vez más solo a cada aparición, hasta que finalmente le habla a «menos muchachos que de costumbre [...], notoriamente acalorado» (209), es decir, es un «pianta votos», un comunista. Y fueron precisamente los comunistas unas de las víctimas de los peores excesos represivos del gobierno pero-

<sup>44</sup> Fraschini (1990: 146; negritas del original) lo identifica como «el **gordo** [sic] del overol grasiento. Dirigente heterodoxo, víctima de un ataque por delación». El texto, si sugiere una delación, es porque a medida que va reapareciendo (159, 191, 209-210) los obreros que lo escuchan son cada vez menos.

<sup>45</sup> Estos personajes también serían integrantes del «pueblo peronista» según Plotnik (2003: 155), por lo tanto «auténticos, transparentes y espontáneos».

<sup>46</sup> La construcción de este personaje es digna de Gorki o de Orwell: recibe los golpes sin una queja, sin una flaqueza, y muere casi de pie.

nista de la época<sup>47</sup>.

Los hechos históricos no son pues, mero decorado, sino que sirven al escritor para retratar —y opinar acerca de— la sociedad. En este sentido, se corresponden con lo que entiende Eco por novela histórica:

[...] En la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia [...]. Lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió. Aunque los acontecimientos y los personajes sean inventados, nos dicen cosas sobre la Italia<sup>48</sup> de la época que nunca se nos habían dicho con tanta claridad (1985: 80).

Fredi y el adolescente narrador en primera persona de *La boca de la ballena* se encuentran ambos inmersos en estos acontecimientos decisivos para la historia argentina, cuyo desenlace, en ambas novelas, es la caída de un gobierno peronista de marcado carácter autoritario y la posterior instauración de una dictadura. No es este detalle el único que comparten, ya que ambos, cada uno por una situación personal bien diferente, se encuentran imposibilitados de digerir incluso los sucesos más básicos, evidentes de la época en la que viven.

El adolescente vive en un caserón que pertenece a una familia patricia venida a menos. La madre ha sido empobrecida por un hombre que la ha utilizado y abandonado, y vive consumida entre sus interminables actividades religiosas y la conspiración anti-peronista. El adolescente, por tanto, pasa la mayor parte del tiempo solo, vagando por los rincones abandonados del caserón o de la villa miseria que se extiende después de sus muros. No va a la escuela, nadie se interesa de su futuro. A pesar del compromiso político de su entorno, y más precisamente contra éste, no conoce casi qué es el peronis-

---

<sup>47</sup> En 1973 fueron amnistiados por Cámpora algunos de los más salvajes represores de su anterior gobierno, como por ejemplo los tristemente célebres José Faustino Amoresano o Cipriano Lombilla, torturadores de opositores políticos (Bayer, 2004).

<sup>48</sup> Ejemplifica a partir de la novela *Los novios*, de Alessandro Manzoni.

mo. Sólo sabe que los antiperonistas son los parientes y allegados que lo llenan de desazón, lo oprimen y anulan. Por no saber, no sabe ni qué puede ser la marcha peronista ni quién es Hugo del Carril, el afamado cantor de tango que la ha grabado.

Las causas por las que Fredi desconoce casi completamente los acontecimientos históricos que modifican su relación con el mundo se explicitan por la división tripartita de la novela, que se corresponden a períodos de libertad entre otros de permanencia entre rejas. A cada salida, la sociedad se le presenta indescifrable, los cambios son vertiginosos, las relaciones entre las personas y los valores adoptan facetas irreconocibles según los cuadros congelados en el tiempo que guarda Fredi en la memoria.

Para juzgar el alcance que puede tener el presentar personajes que, contemporáneos a los hechos, desconocen la magnitud de la represión, vale la descripción que Dru-caroff realiza de las convicciones y tópicos de los '70:

Como integrantes más niños de la generación de militancia, vivimos intensamente tanto el triunfalismo y la certeza de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina<sup>49</sup> como el miedo posterior; vimos desaparecer amigos o parientes, y si algunos de nuestra edad dijeron que «no sabían nada» de lo que estaba pasando (como tantos mayores que ellos), no fue porque estuvieran en la etapa de los juguetes y se los protegiera de ese atroz conocimiento, sino porque —igual que casi todo el resto adulto de la sociedad— cerraron los ojos (2011: 61).

[...]

El lugar común de que la sociedad ignoraba entonces lo que estaba pasando es insostenible. No podía ignorarlo. No querer averiguar la descripción o la dimensión precisa de *cómo* estaba ocurriendo no significaba no saber qué ocurría. Esto está demostrado en numerosos testimonios, documentos de época, análisis políticos, y sobre todo por esa dolorosa verdad de las ciencias sociales: ningún genocidio ocurre sin que la compacta mayoría esté de acuerdo con él (222; bastardillas del original).

---

<sup>49</sup> Para aportar mi memoria al trabajo, puedo añadir que mi padre varias veces me repitió esta idea de que entonces se creía que todo estaba a la vuelta de la esquina, por llegar y que era inevitable, palabras más o palabras menos que «la zurda iba a triunfar» en Latinoamérica. Quizás algunos de los libros *peligrosos* que enterraron bajo el jardín de una casa que ya no recuerdo aún sigan bajo tierra, quizás descomponiendo, quizás todavía íntegros, en todo caso envueltos en múltiples capas de plástico.

En su elección de protagonistas anonadados por acontecimientos que no comprenden, que «no sabían nada», Lastra se muestra dispuesto, una vez más, a escribir desde un lugar sinuoso, inestable, en el que es casi imposible no desbarrear. Estos personajes «no sabían nada», pero la forma que «no sabían nada» parece la única que, quizás, no los encuentra culpables de su propio desconocimiento. Y, de todos modos, acaban aprendiendo rápidamente, de la peor manera, lo que antes no «sabían».

En ambas obras el autor presenta un texto fuertemente desmitificador: en *La boca de la ballena* la despiadada desvergüenza de la oligarquía argentina es presentada como estructural, ya desde sus gestos fundadores: el abuelo del protagonista es un *prócer* que dirigió la Conquista del Desierto, y cuando se escucha su voz, mediatizada por un personaje que lo recuerda, expone en toda crudeza su pensamiento: «[...] para que en este país los obreros no se descarrilen, hay que apretarles la rienda sin asco, como a las putas» (97<sup>50</sup>). En *Fredi* el gesto desmitificador es acaso más arriesgado, porque la trama entabla ineludiblemente un diálogo con la «teoría de los dos demonios», la tesis por la cual los defensores de la dictadura pretenden homologar el terrorismo de estado al accionar armado de las organizaciones revolucionarias de los '70, y que tiene en las primeras líneas del prólogo del *Nunca Más* una de sus más conspicuas expresiones:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda [...]. A los delitos de los terroris-

<sup>50</sup> El nostálgico personaje que cita al prócer ratifica el pensamiento de éste: «[...] si no se frena pronto la cosa, toda esta negrada insolente que ha invadido Buenos Aires, va a terminar queriendo vivir igual o mejor que uno» (97).

El abuelo es clave en la construcción de la identidad del protagonista. Es un personaje fantasma: una pintura suya, representando la Conquista del Desierto, se agusana en una de las paredes de la biblioteca. A pesar de que el narrador sostiene que «ese hombre, mi abuelo, sólo era para mí pintura y barniz cuarteados por el tiempo» (82). «sobre la estufa a un costado de la biblioteca, la pared estaba atestada de fotos de [su] abuelo [...]. Igual que en el óleo de casa, [...] tenía un rictus de soberbia y suficiencia» (110). Son varias las escenas donde distintos personajes afirman que el narrador es igual al abuelo, hasta que finalmente, en la última comparación, el tío Adolfo —un personaje que forma parte de la conspiración antiperonista pero que en la trama no es defenestrado, ya que es «digno, sin tendencias revanchistas. Advierte pronto la traición interna del grupo “gorila”» (Fraschini, 1990: 143)— exclama que «éste sí que no salió en nada al abuelo; es increíble lo que se parece al padre», palabras de las cuales el narrador afirma que estará «siempre agradecido» (254).

tas, las Fuerzas Armadas **respondieron** con un terrorismo infinitamente peor que el combatido [...] (Conadep, 1985: 7; negritas mías).

Si es que los «dos demonios» están representados en *Fredi*, el de extrema izquierda estaría simbolizado por el Beto, un personaje que «se [avivó] ya de [grandecito]» acerca de «que las cosas [son] una cagada», y que su indignación es tan grande que «es capaz de hablar una hora seguida sin escuchar a nadie y sin importarle quién esté adelante», porque «tiene un embale que a veces se le vuelve en contra» (148), según palabras de un personaje que conversa con Fredi acerca de este amigo en común<sup>51</sup>. Más adelante, en una furibunda discusión entre Fredi y el Beto, éste le espeta: «[...] ¿o pensás que nos vamos a dejar seguir patiendo [sic] y explotando [sic] por éstos hasta que espichemos? [...]. Pronto va a haber que animarse a meter plomo a más de un hijo de puta [...]» (193-194). El «demonio» de extrema derecha tendría su máximo exponente en Lumbrano, un cuadro con autoridad dentro de una organización de represión ilegal, presumiblemente la Triple A. Y es que Fredi, al final de la novela, se ve inmerso en una «peligrosa madriguera en la cual se ha metido en busca de dinero fácil» (Cruz, 1997: 114<sup>52</sup>), es decir, de la mano de un personaje siniestro, Masanti, se incorpora como cuadro menor en la organización de ultraderecha, con la cual participa en pintadas falsamente firmadas por Montoneros con el objetivo de desprestigiarlos y en actos de violencia en los que rapan a los hombres y destrozan la ropa a las mujeres. Fredi, que ya ha tomado recaudos para asegurarse de que ninguno de los matones con los que está tratando sepa por qué zona vive, acaba de decidirse a abandonar la organización parapolicial después de una larguísima conversación en la que Lumbrano lo lleva a visitar con su coche de alta cilindrada un centro clandestino de detención y un prostíbulo, y le relata gozoso el episodio de la violación, a manos de Manguera Román y delante de su marido y «cinco perros» compañeros de militancia, de una «erpia» embarazada de casi ocho me-

<sup>51</sup> Esta conversación, y la siguiente que cito, se desarrollan durante la sección «De julio de 1966 a julio de 1967», es decir, durante la dictadura de Onganía, la autodenominada «Revolución Argentina».

<sup>52</sup> De Lucía (1996) lo sintetiza de este modo: «en su último período de libertad Fredi es un testigo involuntario de la acelerada atmósfera política que lo termina involucrando de la peor manera».

ses<sup>53</sup>. Después de asegurarle que ascendiendo en la organización iba a ganar grandes cantidades de dinero, le pregunta retóricamente: «Che... ¿Te imaginás..., sabés lo que va a ser cuando a vos te toque una así?» (434). Explicitando los planes de su grupo, se exalta:

—Se les acabó la patria socialista, se les terminó el desconche. Que se preparen.

[...]

—Mucho auto a Cuba, mucho ateo, mucho puto. Se hicieron el picnic. Basta.

[...]

—Hasta algunas sotanas van a caer.

[...]

—Se les acabó. Se les encajonó la calle. Y para el pendejerío, los forritos útiles, no va a alcanzar el kerosene.

[...]

—Y agregá a los amigos, macho, y a los amigos de los amigos también (411<sup>54</sup>).

Frente al edificio de una asociación de psicólogos, la explicitación definitiva del

<sup>53</sup> Así comienza Lumbrano el largo relato de la violación de la militante:

—La máxima del Manguera fue hace poco más de un año. Para la Navidad.

[...]

—Fue en Varela, en un lugar que ya vas a conocer [...]. Una preñada, viste, una erpia hija de puta.

[...]

—Al dorima y a cinco más, también perros, los pusimos a ver el picado completo.

[...]

—De casi ocho meses la erpia (430-434).

Por «perros» hace referencia al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y por «erpia», al Ejército Revolucionario del Pueblo, su brazo militar. El lugar de Varela al que hace referencia Lumbrano es un centro clandestino de detención (CCD), verdaderos campos de concentración que operaron en la Argentina durante la década de 1970 (Conadep, 1985: 54-80). Algunos de estos emplazamientos funcionaron desde antes de la instauración del Proceso, operados por la Triple A. El informe *Nunca Más* (Conadep: 213-214) consigna que «en 1975 había comenzado a desarrollarse en forma embrionaria la modalidad clandestina de la metodología represiva», refiriéndose a la creación de CCD como «La escuela» (llamado así porque el predio utilizado era el de una escuela de campaña), «El Vesubio» (176) o «La Ribera» (201), que funcionaban ya desde el gobierno de Isabelita.

<sup>54</sup> Esta frase es similar a otra que pronunció el genocida Ibérico Saint-Jean, gobernador de facto de la provincia de Buenos Aires durante el Proceso, quien en una cena de oficiales aseguró que asesinarían a los subversivos, a los colaboradores, a los simpatizantes, a los indiferentes y a los tímidos. La reminiscencia con el célebre poema de Martin Niemöller *Cuando los nazis vinieron por los comunistas* es patente. Y es que el terror de ultraderecha argentino tiene en la Alemana nazi como uno de sus máximos referentes.

genocidio planeado («porque nosotros... nosotros no somos improvisados, patriota...» [432]): «ni uno... [...], ni uno tiene que quedar» (437).

Como se ve, la oposición entre el Beto y Lumbrano cumple con la función que Eco asigna a la novela histórica, la cual:

No sólo debe localizar en el pasado las causas de lo que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente hacia la producción de sus efectos (1985: 81).

El diálogo que plantean el Beto y Lumbrano con la «teoría de los dos demonios» está lejos de cerrar el círculo de significaciones confirmando que, sencillamente, el terrorismo de las Fuerzas Armadas fue una respuesta a un terrorismo anterior de extrema izquierda. Cuando el Beto habla, mostrándose como el personaje atolondrado, nada inteligente, lleno de ira e infinitamente irrealista que es, es una dictadura la que rige en la Argentina. ¿Cómo podría el «demonio» de extrema izquierda haber iniciado nada, si el orden democrático ha sido dinamitado por la extrema derecha? ¿cómo podría haber iniciado nada si, como muestra el autor, las condiciones de explotación y de represión existen desde mucho antes de la década de 1970? Y Lumbrano no es simplemente el «demonio» de extrema derecha que responderá con su propia violencia a la violencia de los otros. El cuadro de la Triple A es consciente de lo que hace, tiene un plan, piensa enriquecerse llevándolo a cabo y proyecta un genocidio que cambiará para siempre la fisonomía del país. Mientras que a los psicólogos los matará a todos, el modelo de hombre ideal de la Argentina es, para él, el propio Fredi: «no saber leer ni escribir, a veces es un honor. No lo dudés [...]. Sabés qué país sería éste si hubieran circulado menos libros, menos revistas y menos diaruchos. Pero sabés qué país» (385).

Fredi, una vez se separa de Lumbrano, recapacita sobre su pasado y sobre su futuro, sobre las posibilidades de enriquecimiento rápido que se han servido ante él. Y, sin haber leído a Sartre, se da cuenta de que está: «[...] condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo y, sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace» (Sartre, 2010: 43): si ha arruina-

do su pasado y el de sus seres queridos, el futuro sigue perteneciéndole, aunque más no sea para seguir siendo un ladrón y no un asesino, un «torturador..., un verdugo en frío...» (462).

Lastra declaraba en la entrevista con Ingberg (1996): «[...] de alguna manera los dos personajes [se refiere también al protagonista de *La boca de la ballena*], en una situación límite, captan lo que es la noción de la libertad [...] [y toman] decisiones clave».

Si *Fredi* admite ser leída como una fábula, la moraleja bien puede ser que incluso un despojo humano como su protagonista es mejor en cualquier aspecto que los esbirros del terrorismo de estado.

El espacio en los cuentos es presentado con toda su carga de sordidez, como muestra de situaciones de miseria, de locura o de dominación y, generalmente, consecuencia de la acción o desidia de las personas. Algunos ejemplos. De «Como todos los días»:

No sé por qué, los viernes, todos los viernes, me tira andar por el centro. Nunca hay nada nuevo: sólo los carteles de los cines y teatros cambian. Ni siquiera los tableros de *Correo de la Tarde* modifican. Hoy estaba la foto de la nueva reina de la vendimia. Cada día las eligen más fuleras. O no sé si será que las reinas se pasaron de moda (19).

De «El escorpión» (24): «Esta última vez nos instalamos en el ala del fondo, en un cuarto mohoso. Sus paredes de ladrillos comidos apenas dejaban ver algunos colgajos de pana».

De «En la recova»:

Pero los boliches seguían abiertos, neblinosos, como si estuviesen a punto de morir asesinados por su propia presencia sucia, por el humo, por el crispante vaho que despedían baños y cocinas» (39).

Un espacio inmóvil, sin evolución o casi siquiera cambios, que acompaña, muchas veces, un tiempo que también parece estarlo a fuerza de repeticiones interminables de las mismas acciones. De «Humo»:

Los viernes, la mayoría de los viernes, para mi padre y para mí significaban un compromiso.

Desde chico, todos los viernes me llevaba a lo de tío Adolfo. La casa fue siempre la misma. Sus conversaciones, mi aburrimiento, la merienda, el humo, eran los viernes exactamente iguales (50).

De «Miserere nobis»:

Desde chico, todos los domingos mamá me llevaba a lo de su hermana monja. Sus conversaciones, mi aburrimiento, la merienda, un lejano olor a incienso, eran los domingos por la tarde exactamente iguales.

Entrar al colegio era enfrentarse con lo mismo de siempre (120).

Los espacios, pues, son parte del entramado simbólico con el que Lastra construye su ataque al sistema imperante. Sin embargo, esta misma rotundidad los convierte en lugares estáticos, quitados de la historia<sup>55</sup>. Las agobiantes habitaciones de sus relatos, la concentrada suciedad, el horror, podrían haber estado desde siempre y permanecer inalterados hasta el fin de los tiempos.

El tratamiento del espacio en las novelas sufre un cambio cualitativo en relación al que realiza en los cuentos. Esto se produce, incluso, a pesar de que el escritor apela a muchas de las obsesiones que ya había puesto en funcionamiento en su obra breve. La casa semiderruida en la que pierde horas en soledad un niño, que ya había utilizado en

<sup>55</sup> En «En la recova» sí se produce un significativo cambio en el espacio —un cambio que ha sucedido antes de que comience la historia narrada, en realidad— que se introduce a la trama a través de la constatación del Indio Martínez, uno de los protagonistas, de la desaparición del Parque Retiro. Esta escena innecesaria, difícilmente justificable si se atiende al precepto de que en los cuentos no puede sobrar o faltar nada, es verdad que implica la introducción de un espacio cambiado, pero la clave para su lectura no es la histórica. Recién en *Fredi* el autor parece acoplar esta obsesión literaria por el Parque Retiro, que menciona también en *La boca de la ballena* (20, 63, 130 y 176) a la que parece ser su meditada apuesta por introducir la historia en la construcción de los espacios.

«El escorpión» (23-27) o en «Humo» (50-52) (y, con variantes, en otro dos cuentos más), es uno de los motivos centrales de *La boca de la ballena*.

Si en los cuentos la construcción de sentido con respecto a la casona derruida se entrega prácticamente vacía al lector<sup>56</sup>, como una piedra basal a partir de la que éste tiene gran libertad para asignarle el que le resulte más adecuado, en *La boca de la ballena* la casa se significa casi ineludiblemente como una metáfora de la clase social a la que pertenece el protagonista y que, como la misma casa, con sus sótanos inundados en los que flotan las ratas y la inmundicia, representa una fachada apenas aparente, tambaleante, que muestra la hilacha, pero que no es más que un gigante con pies de barro: está(n) hundido(s) en la mierda. En un descenso a este espacio el narrador cuenta así su experiencia:

Me tomé de la baranda y bajé cinco o seis escalones, no más. Los necesarios para descubrir que el agua llegaba a la mitad de los zócalos, verdosa, meciéndose. Después el repentino ruido del chapoteo, de cuerpos no localizables y ligeros escabulléndose entre papeles y maderas; después vi una sola, una sola y obesa rata sobre el mármol blanco de una de las mesitas, agazapada, lastimada en el lomo sin pelo, husmeándome como a un intruso, mirándome con recelo desde sus minúsculos ojos acerados (233).

Cuando el protagonista ya es consciente de su absoluta derrota y entrega, poco antes de que vuelva definitivamente a su casa «ya resignado y dispuesto a morir» (268), frase con la que se cierra la novela, el sótano aparece una vez más en medio de sus alucinaciones o ilusiones desesperadas: «vi el agua descompuesta del sótano, la vi ascender espesísima, ganar los escalones y arrasar las alfombras con sus grumos verdinegros» (266).

Este ambiente, «[el] *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos [...] [en el que] se mueven seres más lentos, menos vivos, más misterio-

<sup>56</sup> La casa derruida muchas veces no parece necesaria para la armazón del relato, y de hecho la sistemática inclusión de ésta parece justificarse en su aportación a un clima compartido, a partir de elementos comunes, entre los cuentos que integran el volumen.

sos» (Bachelard, 1965: 49-50; bastardillas del original), es analizado sintéticamente por Pons en toda su carga simbólica:

En esta «novela de educación» no podía faltar el descenso al sótano, tópico del descenso al infierno, recorrido y punto de llegada en los que el héroe accede al conocimiento. En *La boca...* el narrador desciende a un sótano de su mansión en «los altos» y se encuentra con «una obesa rata» «lastimada» que lo mira. Este descenso es un anuncio y contrapartida del descenso heroico. Lo que se encuentra conduce a la huida, aparece el deseo de no volver a ese «sarcófago». Al escapar, el narrador ve la propia cara en el espejo. (2000: 203; todo en redonda en el original)

Fraschini, que analiza los «lugares de acción» de la novela, hace extensible el símbolo a toda la casa, sin detenerse en el sótano:

La *antigua casa* de San Isidro, que se deteriora como sus habitantes, como la clase social a la que pertenecen, como el país que ellos proyectaron desde la altura de su poder. Símbolo del cerrado mundo de la aristocracia degradada, con adornos que se rompen y paredes que se descascaran.

Dos visiones apocalípticas de esta casa se dan a través de otros tantos incendios: el de los templos católicos (16 de junio de 1955) [...] y el del bajo de San Isidro (23 de septiembre de 1955) [...] (1990: 144; bastardillas del original).

Si la casa con su sótano son visiones simbólicamente poderosas pero eminentemente estáticas, son las iglesias y el «bajo», la villa miseria en la que el protagonista conoce a Pedro y su familia, los primeros espacios en los que el escritor apuesta decididamente por introducirlos en un tiempo histórico, es decir, cambiantes por la lucha de clases. *La boca de la ballena* relata la primera caída de Perón; la historia tiene dos escenarios delimitados y casi excluyentes de cualquier otro: la casona derruida y el bajo. La casona está viniéndose abajo, como hemos visto, no por un acontecimiento histórico sino por una tragedia personal. En cambio, el bajo es el espacio en el que el escritor muestra el definitivo triunfo de la conspiración antiperonista: de ser un conjunto

abigarrado de casillas, un hervidero de familias, queda reducido a cenizas<sup>57</sup> gracias al éxito del golpe, a la ascensión al poder de la dictadura autodenominada «Revolución Libertadora»<sup>58</sup>. Antes, apenas un anticipo de la incorporación del espacio al devenir histórico: la familia del narrador se entera, porque se lo han contado, de que las iglesias han ardido en Buenos Aires.

En *Fredi* el espacio también es modificado por la lucha de clases. No es como en *La boca de la ballena*, en que la pugna entre grupos sociales se representa a través de la destrucción del espacio del otro, sino que esta pugna se da por la dominación, la apropiación para su uso. Si al principio de la novela las construcciones ilegales de las clases bajas van ocupando terrenos de la zona de Retiro, a medida que avanza la historia el equilibrio de fuerzas se invierte, ya que el asentamiento es reducido para después ser pasto de la especulación inmobiliaria.

### 3.2. *Sexo y violencia*

*Coger no es amor  
es mucho mejor.*

Bersuit Vergarabat

Es conocida la tesis de Viñas (1996: 173) por la cual la literatura argentina ha-

<sup>57</sup> Como ha señalado López Casanova (200: 199-205), el bajo, estigmatizado como «el infierno» por la señorita Devoto —la institutriz ultramontana y de doble vida (Fraschini, 1990: 141) que se encarga de la educación del protagonista hasta que muere en un aborto clandestino— al comienzo de la novela (14) se convierte «ahora sí [en] “infierno”» en las páginas finales, al ser incendiado. Todo lo que dicen y hacen los integrantes del círculo de oligarcas cercanos al protagonista, como se ve, pertenece al terreno de la representación, la hipocresía (Plotnik, 2003: 155). El círculo del protagonista, que considera a los habitantes del bajo responsables de que éste sea un infierno («la miseria, el vicio») atina a explicar que es el bajo la señorita Devoto cuando los primos del protagonista le preguntan [14-15]), en realidad es la responsable de haberlo convertido en ello: al principio, por las condiciones de dominación; posteriormente, por haberlo arrasado.

<sup>58</sup> No es maniqueo, de todos modos, el escritor: deja a las voces de los personajes las conjeturas acerca de por qué se ha incendiado «el rancherío».

bría «[emergido] a través de una metáfora mayor: la violación<sup>59</sup>». Este origen violento «se trata de un ciclo que no puede cerrarse y que no deja de abrirse con el devenir histórico» (Aguilar, 2009: 191) y, de hecho, ha sido tomado en cuenta como clave para la interpretación de *La boca de la ballena*: Fraschini ve una «alegoría de la patria ultrajada» en esta novela a partir del valor simbólico que asigna a algunos de los personajes principales (1990: 149-150). Melo, que incluye a *La boca de la ballena* como una de las obras en las que puede leerse un tropo semejante, coincide con Fraschini cuando señala:

La violación se presentará, a la vez, como una recurrencia en las imágenes sobre la homosexualidad masculina durante el siglo XX y como metáfora de [sic] mecanismo de funcionamiento de la política (2011; la versión en línea de este ensayo no consigna numeración).

También con una violación finaliza *Fredi*, la segunda que se relata en la novela, y la que acaba de definir al personaje frente a sí mismo y al lector.

Si bien este acto de agresión sexual, literariamente, es en algunos casos una metáfora del funcionamiento de la sociedad, no es menos cierto que fue utilizado realmente como estrategia represiva contra la población, además de resultar una consecuencia de la violencia estructural<sup>60</sup>. Las escenas en que se describen violaciones, en *Fredi*, no pueden entenderse sólo como meras metáforas de la dominación, sino también como representaciones de marcada intencionalidad realista.

<sup>59</sup> En este sentido, afirma Viñas que «*El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro». Posiblemente adapta las ideas de George Bataille al respecto. El escritor francés opinaba cosas como que:

La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde afuera (1997: 95-96).

<sup>60</sup> Galtung (2003: 6-14) identifica un «triángulo de la violencia» que estaría conformado por la «violencia directa, estructural y cultural», tres tipos de violencia que son mutuamente dependientes y legitimadoras. La violación, en el caso de *Fredi* la que el protagonista perpetra contra la hermana, sería un caso de «violencia directa» legitimado por la «violencia cultural» de la sociedad patriarcal.

El acto sexual es omnipresente en la obra narrativa de Lastra: actos grupales, en pareja o individuales, forzados o consentidos, explicitados por el texto o sugeridos a partir de sus consecuencias u otros mecanismos retóricos, casi siempre forman parte de una rencorosa actividad de dominación o de agresión<sup>61</sup>.

Eco (1993: 76) sostiene que «el texto está plagado de espacios en blanco, intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco», «[infiriendo] un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [...]». Por su parte, Sartre afirma que:

Escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia, y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre [...]; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular (2003: 109).

En este sentido:

Aunque el autor se proponga dar la representación más completa de su objeto, nunca se trata de que lo cuente *todo*; siempre sabe más cosas de las que dice. Es que el lenguaje es elipsis (108; bastardillas del original).

Es en los cuentos donde el escritor se resiste con más determinación a explicitar la actividad sexual de los personajes, «dar la representación más completa de su objeto», porque las escenas quedan sugeridas por un verbo insólito, un cambio de focalización, en una estrategia que parece destinada a que el propio lector, poniendo las fichas que faltan en el rompecabezas de significaciones de cada escena, sea él mismo quien realice, mediante su lectura, las acciones apenas esbozadas<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Precisamente «rencor y furia» es lo que eyaculará («arrojar») Felipe, personaje de «En la recova» (37-49), masturbándose mientras espía a la prostituta que, fortuitamente, se ha librado de la violación colectiva largamente planificada por éste y dos amigos (49). El cuento acaba cuando Felipe se entera de que al turco Ibrahim lo han llevado detenido después de que «se la quiso montar a la Madreselva» (49), una vagabunda que ha sido descrita previamente de la manera más nauseabunda.

<sup>62</sup> Cruz (1997: 115) señala como una de las estrategias constructivas en Fredi el que determinados diálogos están sólo transcritos a medias, es decir, la voz de Fredi está señalada por la raya de diálogo y nada más, «[...] [personajes] [...] que [profieren] réplicas en diálogos que lo dejan a solas con el lector, sin intermediarios».

En «La pérdida» (32-36) «un rictus de rencor, quizás de odio» (36) sostendrá Filipina antes y después de realizar el acto sexual con el narrador en primera persona, seguramente su medio hermano, y al que ha conducido a una trampa —una cueva de la que no hay salida— en la que, presumiblemente, ambos morirán. En *El cuento argentino 3* (Seminario de Crítica Literaria Raúl Scalabrini Ortiz, 1986: 297) se explica que, en su obra breve, Lastra «[...] entreteje historias asfixiantes pobladas de niños asesinos y adultos enfermos. Lo patológico se articula con la morbidez infantil [...]».

«De vuelta al silencio» (102-108) es narrado en primera persona por una monja de clausura que acumula rabia y rebeldía contra la Madre Superiora porque ésta somete a sus dirigidas, bajo la influencia de la estricta sor Domitila, a la más dura disciplina.

A pesar de su inicial inflexibilidad, es la Madre Superior la que lidera la bacanal en la que acaba convirtiéndose la congregación: después de recluirse unos días para rezar y flagelarse (104) aparece teatralmente ante las monjas bajando una escalera y vestida con «una túnica blanca y la cabeza llena de azucenas». Las monjas pasan días de fiesta, emborrachándose, desnudándose y teniendo sexo (105-108). La Madre Superiora es descubierta comiendo flores y pasto y, poco después, se arroja desde la terraza, asegurando que si Jesús caminó sobre las aguas ella podrá hacerlo sobre los aires (107-108). Llega otra Madre Superiora y sor Domitila recupera su vigilante influencia sobre la máxima autoridad.

El cuento acaba con la narradora afirmando que «estoy segura que una de estas tardes me hartó y en vez de echar sal a la comida voy a tirar veneno para ratas» (108). Después de la momentánea liberación sexual, la fantasía con el asesinato, la unión batailleana de sexo y muerte: para el escritor francés, el «religioso»<sup>63</sup> tentado [...] es un zán-

<sup>63</sup> Bataille no usa el masculino genérico, no porque sea feminista sino porque su punto de vista es exclusivamente masculino. De hecho, cuando se ocupa de las mujeres, no suele ser más que para calificarlas de puercas o perras, según sea la actividad que éstas lleven a cabo. Es poco seguro, por tanto, leer un masculino genérico en un texto que no lo contempla: aplicar esta opinión de Bataille sobre «los religiosos» a las religiosas que protagonizan este cuento es un importante *handicap*, y quizás equivocarse del todo.

El análisis de la obra de Lastra a partir de los escritos de Bataille se sustenta en que la literatura argentina

gano lúcido, *que sabe* que la muerte seguiría al cumplimiento de su deseo» (Bataille, 1997: 240; bastardillas del original).

No es este el único relato en el que los mayores desmanes son protagonizados por miembros de la Iglesia: en «Los ángeles» (128-138) los protagonistas son tres alumnos de secundaria que quedan castigados un fin de semana en un colegio religioso y presencian una orgía de los curas.

Los religiosos, como antes las monjas, están tomando alcohol. Mientras, el padre Carney, que le ha robado una peluca a la Milagrosa, pregunta si hace «nuevamente de Eva» en una especie de representación teatral. Acaba aceptando la sugerencia de hacer de serpiente, «que es su verdadera índole», como afirma uno de los religiosos (134). Uno de los seminaristas le ordena que baile: «[...] vamos, queremos verte bailar. A las serpientes les gusta mucho atrapar pajaritos» (135). El padre Torabias, está «tendido sobre una de las colchonetas, con el sexo fuera de la sotana y los ojos en blanco» (136). El seminarista, cada vez más agresivo y rencoroso a medida que se va excitando sexualmente, lo llama «la gran ramera del Apocalipsis» (136), y le ordena: «[...] mové bien ese culo de escuerzo» (137). Finalmente, el padre Carney le practica una felación: «el tercer y último silencio de plomo se deslizaba por la frente, los párpados, la mejilla y la boca del Padre Carney» (137-138).

Ante este espectáculo uno de los tres protagonistas, Montero, desde su escondite, sufre una crisis nerviosa después de «[vomitar] un ronquido» (138). Ante la impotencia de sus amigos se pone a gritar:

—¡Es mentira!... ¡Es mentira! —gritaba, como si en ese momento hubiera presentado que dos días más tarde los curas engañarían a su abuela diciéndole que su crisis era por no haber soportado el encierro, como castigo, en el campanario de la segunda torre. Sí, en el campanario de la segunda torre (138).

---

de los sesenta y setenta no puede entenderse sin tomar en cuenta la difusión que la obra del escritor francés tuvo por entonces (López Casanova, 2000: 184), un autor que ya en 1960 había sido traducido en Buenos Aires.

Bataille, a propósito de Sade, afirmaba que éste, en su búsqueda de instrumentos de placer, «[...] proponía a la conciencia lo que ésta no podía soportar» (1997: 201). Parece evidente que Montero ha presenciado un espectáculo de las características tan caras a Sade y a Bataille. Y, como el loco de Charenton, Lastra expone ampliamente el cinismo de que considera capaces a sus personajes cuando forman parte de la curia. La repetición de la locación «en el campanario de la segunda torre», un sitio que no ha sido mencionado previamente, parece funcionar como una de las tantas puertas abiertas a los *malos pensamientos* del lector a los que Lastra es afín, ya que la construcción de sentido de qué puede ser tan importante acerca del lugar donde Montero ha sido castigado corre por cuenta del lector, que deberá conjeturar casi obligadamente de la peor manera.

La actividad sexual violenta, sórdida, se manifiesta tanto en los personajes femeninos como en los masculinos y atraviesa todas las clases sociales. En este sentido, el escritor se muestra siempre muy cuidadoso de no caer en maniqueísmos complacientes a la hora de desarrollar su obra.

En *La boca de la ballena* el protagonista encuentra en la degradación lo más parecido al amor, al consuelo. Dos son los hombres que lo obsesionan: Pedro, el *chongo* marginal del que está enamorado<sup>64</sup>, y un linyera que le hace acordar a otro con el que tuvo un encuentro traumático en el zoológico, «[un] hombre que seguirá estando presente en mis pesadillas, en mis convalecencias y, quizás también, en la hora de mi muerte» (15), y al que sólo vio los instantes que demoró en escapar corriendo.

Pedro es ambivalente con respecto al narrador, con el cual tiene distintos encuentros sexuales siempre furtivos, pero con el que es impensable un blanqueo de la relación: «¡mirá que vos sos lindo pero boludo!... Te juro que si fueras hembra no te dejaba escapar» (172) le dice, riéndose de él, al descubrir que ni sabía quién era Hugo del Carril, ni qué marcha era famoso por cantar. El protagonista siente que la exclamación de

---

<sup>64</sup> Véase Lennard (2009).

Pedro es el ultraje definitivo, peor que otros gravísimos que rememora prolijamente y que incluyen siempre a miembros de su familia. Esas palabras son un «acto de violencia» hacia él, que le coartan la libertad, según su perspectiva, porque las alternativas de aceptarlas o no lo ubican frente a alternativas igualmente negativas.

La relación con Pedro, pues, es conflictiva, incluso peligrosa: a partir de una conversación en la que pasan de los insólitos desconocimientos del protagonista a las frustraciones y sueños irrealizables de Pedro, éste acaba ahorcando con sus manos durante unos instantes al protagonista<sup>65</sup>.

En los distintos contactos sexuales el protagonista es un instrumento mediante el cual Pedro se desfoga, desinteresándose del placer o bienestar de aquél: en el primero de ellos, deja de orinar casi a sus pies instantes antes de, sin dejar de reír a carcajadas, ponerlo de rodillas y hacerse hacer una felación<sup>66</sup>, experiencia que, insospechadamente para Pedro, acompañará para siempre la autosatisfacción del narrador (146-147); en el segundo, ya dentro de la casilla y con la madre cocinando a pocos metros pero ajena a todo, se introducen ambos en la cama durante unos instantes, aunque no van más allá. Fuera de estos ejemplos, son varias las escenas en las que Pedro, adoptando una actitud de protección y profunda simpatía, aprieta contra su cuerpo el del protagonista, poniéndole el brazo sobre el hombro o abrazándolo mientras conversan.

El narrador siempre nombra al vagabundo, que aparece regularmente a lo largo de la novela, a través del recuerdo del primero de los linyeras: repite casi sistemáticamente una expresión que apenas cambia<sup>67</sup>, con lo cual acaba cosificándolo. Este personaje, pues, deja de ser un sujeto para convertirse en un medio, porque es una

<sup>65</sup> La escena parece confirmar las opiniones de Sebreli en una entrevista: «el chongo lumpen era para probar una vez y nunca más porque eran peligrosos» (Lennard, 2009).

<sup>66</sup> Según Frascini (1990: 149) los contactos sexuales entre el protagonista y Pedro están dirigidos por este último, son «estrictamente [genitales], y [manifiestan] una imposición de voluntad sobre el muchacho [...]».

<sup>67</sup> «El hombre que se parecía al que una vez conocí en el Zoológico» (29); «[...] al hombre que se parecía al que una vez conociera en el Zoológico» (36); «[...] al hombre que se parecía al que una tarde conociera en el Zoológico» (76); «[...] al hombre que se parecía al que conocí en el Zoológico» (85); «[...] al hombre que se parecía al que una tarde conociera en el Zoológico» (103); etc.

representación del hombre del zoológico, al que nunca va a buscar. Es sobre el final de la historia, en el momento en que el narrador se entrega, cuando se decide a volver a nombrarlo sin pretender que es una persona diferente a la que realmente es:

[...] Hundido casi hasta la cintura, encorvado sobre las napas de la superficie, estaba él; él y la inconfundible deformidad del sombrero de paja, del abrigo sujeto por hilos y pio-lines (267).

Así pues, en las últimas páginas el grupo de linyeras al que pertenece el hombre que se parece al del zoológico, después de algún intento fracasado y de un juego de seducción mutua que vertebra gran parte de la historia, consiguen acostarlo sobre la basura y violarlo. Antes, se han abrazado y llorado juntos, «más por desolación que por otra cosa» (267), y le han asegurado que no le iba a doler. El protagonista ha ayudado a quitarse la ropa. El acto sexual ha sido consentido pero, *ineludiblemente*, la gestualidad ha sido la de la violación<sup>68</sup>: mientras los demás lo agarraban fuertemente de las extremidades, el que quedaba libre lo penetraba. Como si la sinestesia pudiera ser no sólo de los sentidos, sino de los sentimientos, el innombrado protagonista acaba de contarnos su historia, después de haber sido violado, como si de un acto de amor se tratara. A su alrededor, se desataba una tormenta que caía en lo más hondo de los restos muertos de la villa miseria, arrasándolos pero sin perjudicar a nadie, porque nadie era dueño, ya, de aquellos desperdicios. El «huracán [...] [era] cáustico, rencoroso e impío, vomitando también todo su alarido de ira y de dolor» (268) y parece homologarse con la visión de sí que tiene el narrador, que previamente ha explicado que se había abrazado con el linyera y así había permanecido largo tiempo, a la intemperie, sin preocuparse de la mirada ajena:

[...] arracimados, tratando entre los dos de ser uno, tratando de ser uno solo y entero,

<sup>68</sup> Lo es, en definitiva, porque el protagonista, a diferencia de los vagabundos, todavía es un menor de edad, independientemente de su consentimiento o no. Dentro de la lógica del texto, sin embargo, que es la de un narrador en primera persona que está contando su propia historia y con la cual no es objetivo ni pretende serlo, este encuentro sexual se presta a diversas interpretaciones, y no todas coincidente en que, efectivamente, se ha producido una violación.

tratando de sobrevivir en el torrencial oleaje, tragando y devolviendo, espeso, irrespirable, el fermento de esa flora sin redención posible (267).

Consumado el encuentro con los linyeras el protagonista vuelve a su caserón, «ya resignado y dispuesto a morir» (268), es decir, a integrarse a la muerte civil y social que representa para él la pertenencia a su familia. Antes, aclara:

[...] Entonces sí grité y gritar me resultó lo mismo que maldecir, que aullar por todos mi años y por la negra noche. Sí, grité de asco, de rabia y de dolor; grité por las últimas chapas que caían sin estruendo, sordas, sordísimas sobre zanjas y cenizas [...] (268).

El acto que parece el principio de la liberación del protagonista, la certificación de su rebeldía final, no es más que un desahogo y una queja. Los gritos, que parecen de puntería tan afilada, en realidad son más sordos que el ruido de las chapas cayendo<sup>69</sup>.

A partir de este final se puede estar plenamente seguro de que la primera subsección de la novela, que a diferencia del resto de la obra no está redactado en tiempo pasado sino en presente<sup>70</sup>, es la confirmación de que el protagonista ha cumplido con su «disposición a morir», porque ya es seguro que los pocos datos que da de sus dos familiares —«[tía Melche], como todos los domingos, repite que le duelen las manos, las piernas, que ya no es la de antes»; «creo que [mamá] teme encontrarse con esa cara acartonada, un poco muerta»— se corresponden a la decrepitud y no, como podía hipotetizar el lector en un contacto apenas inicial con el texto, a la enfermedad o la depresión (11).

<sup>69</sup> López Casanova sostiene que:

[...] En la historia del narrador el aprendizaje no ha sido un juego, sino el renacimiento y la muerte. Sin embargo, si el personaje está «dispuesto a morir», el narrador está vivo y por eso cuenta: sólo el decir permite limpiar la boca de la ballena; lo que el personaje no logra, lo logra el narrador (2000: 205).

Entiendo que López Casanova cuando menciona al «narrador» alude al autor real, y no al autor implícito, porque éste, que yo menciono sencillamente como el «narrador», narra explícitamente desde la «muerte» que ha elegido al final de la novela.

<sup>70</sup> El fragmento inicial, que ocupa aproximadamente media página, no está todo escrito en presente, en realidad. Cuando el narrador introduce detalles del contexto utiliza a veces el pasado: «como todos los domingos ha venido a visitarnos [tía Melche]» o el futuro: «ellas permanecerán en silencio por el resto de la tarde [...]» (11).

La boca de la ballena es el lugar en el cual «quedan atrapados los peces chicos y también los grandes, junto a muchas inmundicias y resacas del mar, formando así una masa informe y putrefacta» (7<sup>71</sup>). No hay, pues, liberación posible en la boca de la ballena, sólo confusión y muerte. El narrador no puede liberarse a sí mismo ni reconociéndose ni asumiendo sus deseos más inconfesables y por los que más ha arriesgado su propia existencia. La violencia lo atraviesa desde afuera pero también desde adentro, desde su historia familiar, y el sexo no parece ser sino una manifestación más de aquélla.

Si en los párrafos anteriores analicé la actividad sexual en tanto actos privados o semiprivados, en definitiva sin intencionalidad política, no es sólo de esta forma en que está representada. La decidida apuesta por incorporar el tiempo histórico a sus novelas es un elemento diferenciador entre éstas y los cuentos también en lo que respecta a este apartado. Por este motivo, y como enumeraba al principio de esta sección, la violencia y el sexo tienen una relación que excede el sentido batailleano para significarse como síntoma denunciado de la «violencia cultural» (Galtung, 2003: 6-14) y de la actualidad política contemporánea a la trama. Estas facetas pueden apreciarse en las dos novelas de Lastra, como señalaré a continuación.

En *La boca de la ballena* la sexualidad es también una herramienta para desprestigiar a los adversarios. En las reuniones de conspiradores en las que participa el narrador como testigo mudo, «la moral de ciertos funcionarios [del gobierno peronista] los sacaba de sí» (96), encendiendo más los ánimos que «el tema de las delaciones y torturas [...] [que] parecía no crisparlos del todo» (96). Las acusaciones se suceden en las reuniones: las «orgías organizadas en la UES», «las menores se entregaban por una simple motoneta», «un renombrado ministro que se ponía billetes de mil pesos en los bolsi-

---

<sup>71</sup> En *Corregidor* el epígrafe aparece antes que la dedicatoria, a diferencia de en *Legasa*, que es al revés. En tanto paratexto autorial, éste es el único cambio, aunque menor, que introduce la edición de 1984 con respecto a las de los '70 en lo que respecta al texto mismo de la novela. La cita está tomada de la edición de *Corregidor* (en *Legasa* el epígrafe está en la página 9).

llos delanteros del pantalón, y los regalaba a quien primero los encontraba» (96). La imaginación se desboca tanto como las voces y el odio en los conspiradores ultramontanos que frecuentan la casa, los cuales, según distintas acciones y evidencias que van presentándose al lector a lo largo del texto, tienen tantas zonas grises en su conducta moral como los adversarios a quienes difaman.

Evita es un personaje invisible en la novela que tiene una importante presencia a través de distintas representaciones, fundamentalmente fotografías pero también dos bustos, los cuales sufren los mayores ataques iconoclastas y en los que se conjuntan el sexo y la violencia como estrategia de ataque a los oponentes. La pugna primero por introducir imágenes de la esposa de Perón y después por quitarlas o destruirlas atraviesa toda la novela. Así pues, durante el viaje con fetón, el protagonista comprueba que «la estación antes llamada Victoria ahora llevaba el nombre de Eva Perón» y que:

Al fondo del gran vestíbulo, sobre un alto pedestal de flores amurallada a la pared más visible, se destacaba una inmensa foto de Eva Perón. A un costado, inscripto en letras doradas, decía: «Eterna en el alma de su pueblo» (131).

El protagonista no se deja impresionar por la imagen consagratoria de Evita, como tampoco se ha creído las invectivas que oye en su casa:

[...] No lograba asociar esa cara de óvalo perfecto, de frente amplia y de ojos pétreos, con la de la mujer que en tantas oportunidades habían criticado en casa. Además, no sé si por la transparencia de la piel o por el firme trazo de la nariz, me hizo recordar a casi todas las imágenes [religiosas] que mi madre tenía sobre la cómoda. Quizás la similitud radicaba en la cerosidad de los pómulos, en cierta frigidez que transmitían los ojos y la boca (131<sup>72</sup>).

---

<sup>72</sup> En este párrafo se condensa la posición inicial del protagonista frente a «la versión consagratoria del régimen», es decir, la «leyenda blanca» que la sacraliza y «la del antiperonismo», que la representaba «como una figura central del despotismo de este gobierno [...], la “leyenda negra”», con la cual se tendía «a destruir el “mito oficial”» (Girona, 2008: 220). El narrador opta por su mirada de la infancia, pura a pesar del bombardeo informativo —o narrativo, porque ambas leyendas, en definitiva, son una narración—, ya que «[prefiere] la distancia que esa mirada permite tomar sobre ciertos hechos» (Ingberg, 1996).

La imagen de Evita es, pues, omnipresente en el espacio urbano. Mientras vuelven en tren, el protagonista comprueba que en todas las paradas:

[...] Entre crespones y placas, sobre cirios y ofrendas florales, podía observarse un busto de Eva Perón. Y esos altarcitos no eran demasiado diferentes de los de casa o de los que habían sido arrasados por el fuego, semanas atrás [en las quemas de iglesias] (133).

La escena transcurre una vez fallecida la esposa de Perón, cuando ya está en pleno funcionamiento «la versión consagratoria del régimen» (Girona, 2008: 220) destinada a santificar su imagen. Un ejemplo de esto, además de la profusión de imágenes, es que el tren que los lleva detiene su marcha a las 8:25, hora de la muerte de Evita (133).

A medida que la lucha política se agudiza, los ataques contra las representaciones de Evita también. A las pocas páginas, el narrador encuentra que el altar de Evita de la estación ha sido vandalizado: «bajo unas débiles y ya casi borradas manchas de tinta podían leerse diversas obscenidades», y que un viejo empleado del tren «deslizaba el trapo por esa cara perfecta, de nobleza hierática» (154-155). Con el ambiente político ya absolutamente crispado, se exagera la multiplicación de las imágenes de los líderes peronistas, rostros que, «en aquella época [...] se [le] presentaban sin alma, sin carnadura, fríos como la efigie de una moneda»:

[...] El cerco principal del [aserradero] Benegas [...] había sido empapelado de punta a punta con grandes carteles que mostraban distintas leyendas y dos únicos rostros: el del General Perón y el de su mujer, acompañado de una franja negra (193).

[...]

Cerca del terraplén, los cartelones municipales se triplicaron, y en los maderos no quedaba un espacio libre donde pudiera pegarse otra foto del presidente y su mujer. Con el cerco principal del Benegas sucedía lo mismo (211).

Una vez triunfado el golpe, las imágenes de Perón y Evita son pasto del vandalismo:

[...] Aparecieron los cartelones municipales derrumbados, los bustos de cara contra las

baldosas.

[...]

Pudimos ver el gran busto de Eva Perón —el que durante años presidiera la entrada de la avenida— desplomado contra la alcantarilla, rota la nariz y el labio inferior, mirando desde sus hieráticos ojos el desfile de coches. Tenía la frente llena de inscripciones, una de las mejillas sucia de brea, y la boca roja de tinta que, aún fresca, chorreaba por el cuello (239-240).

[...]

Vimos a ese camión [...]. Del centro del paragolpe trasero salían dos sogas muy gruesas, que sujetaban un busto de Eva Perón. El busto daba contra los troncos de los árboles, saltaba de un lado a otro, embestía con ferocidad las columnas de los faroles, retumbando, rajándose, perdiendo trozos de mármol (257-258).

El texto muestra, pues, que los ataques personales utilizando la actividad sexual han sido llevados a cabo mediante la manipulación de las representaciones, en este caso las de Evita<sup>73</sup>. La pintura roja en los labios la *pintarrajeaban como una puta*, y el busto estrellándose contra los árboles no es sino la representación del paseo victorioso del cuerpo del vencido, lo cual culmina la acción de la violencia sexual: violación y asesinato<sup>74</sup>. Y es que «[...] *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer» (Benjamin, 1987: 181; bastardillas del original).

<sup>73</sup> En la Argentina, desde hace décadas, distintos colectivos denuncian los ataques vandálicos que sufren las estatuas y grupos escultóricos de todo el país, sin que importe siquiera que se encuentren en los espacios que simbolizan los poderes constitucionales o que sean las obras más valiosas, como las de Gauguin o de Lola Mora. Con respecto a los bustos de Eva y de Perón, desde hace años, también — como los libros ocultados durante la dictadura—, van reapareciendo algunos de ellos allí donde los enterraron y olvidaron los ciudadanos anónimos que los salvaron de la destrucción.

<sup>74</sup> Aún aparece una última representación de Evita, una fotografía que resiste milagrosamente «entre los densos vapores del crematorio» (265), las llamas que ya se extinguen del bajo incendiado, y a partir de la cual el protagonista «comprende» los motivos de la adoración que los humildes sienten por ella (266). Esta escena ha sido analizada por Plotnik (2003: 155-156), quien sostiene que «[...] Eva Perón o, mejor dicho, lo que representa, sobrevive el incendio y la muerte. [...] “Evita vive” como símbolo de ese mundo, el de los de abajo, que es aparentemente destruido».

A diferencia de los cuentos y, en menor medida, de su primera novela, en *Fredi* su autor no escatima en detalles desagradables a la hora de relatar los encuentros sexuales de sus personajes, y llega a su punto culminante en la descripción de la violación de la militante del ERP embarazada a través del relato del personaje más obscuro, Lumbrano. Esta última sección se alarga páginas y páginas, en una escena sofocante comparable a los peores testimonios del *Nunca Más*.

Pero no sólo es en el marco de la represión institucional que en *Fredi* se presentan escenas de violencia sexual. Los personajes masculinos están fuertemente sujetos por una heterosexualidad y masculinidad normativas que es puesta a prueba numerosas veces a lo largo del texto, y que se legitima a través del ejercicio de la violencia sexual.

En su relación con los demás, Fredi pone en funcionamiento una serie de estrategias performativas, formas de moverse, de desplazarse, de mirar, cuyo objetivo es múltiple: le sirven como estrategias de seducción y también para posicionar su status frente a otras personas. El extraordinario tamaño de su pene también condiciona su relación con los otros, y son los hombres los que muestran mayor interés por esta característica física, no así las mujeres con las que se relaciona, mayormente prostitutas que trabajan en los mismos bares de copas que él o en otros de la zona. En este aspecto, como en todo lo demás, el protagonista fracasa, desaprovecha sus puntos fuertes o situaciones ventajosas, y se queda sin nada: «darse cuenta del correr del tiempo, de las manos tan vacías como entonces, la incontrastable evidencia de que continuaba en cero [...]» (229-230). Y es que Fredi «había echado, sin proponérselo, inclusive casi sin enterarse, una golpeadora fama» entre las prostitutas de los alrededores, que lo buscan para encuentros sexuales rápidos, una «acrecentada reputación de terrible cogedor» (203). Pero esta fama no le dura: «cogés para el carajo, si hasta el embarcado más queso sabe tratar a una mina mejor que vos<sup>75</sup>» (202) no llega a decirle, piadosa o hastiada, la del Maracaibo, después

---

<sup>75</sup> Desde muchas páginas antes el lector ya sabe que Fredi no sabe «tratar a las mujeres». Otra prostituta,

de un encuentro sexual; las otras, rápidamente, «ahora no [están] tan entregadas a la curiosidad y ciertamente en guardia» (203).

De todos modos, los hombres siguen obsesionados con el tamaño y la fama del protagonista: «decime... ¿Es cierto que la Lucy no te la aguanta?» (232) le pregunta Raúl, el encargado del Nápoles, el bar donde trabajan ambos. Aquél le contesta que nunca tuvo relaciones con Lucy, pero éste insiste: «[...] ayer escuché que la Doris se lo decía a la Zulma» (232). El texto deja abierta la posibilidad de que, en realidad, la Lucy hubiera dicho, simplemente, «no aguanto a Fredi», no «no se la aguanto a Fredi». Pero los personajes masculinos completan o transforman significados a partir de sus propias obsesiones, de su visión falocéntrica por la cual el tamaño del pene es clave para que la identidad masculina adquiera su significado más completo.

Los encuentros sexuales de Fredi se caracterizan por no ser satisfactorios más que para uno, el que acomete «la violencia impersonal [...] desde afuera» (Bataille, 1997: 96):

Fredi se coge a una empleada doméstica, poco tiempo después de salir de la cárcel, gracias a un verso imposible, plagado de promesas increíbles y que sólo ha sido efectivo por su puntería cazadora: «cerca de la cabina de transmisión, a pasos del vestíbulo principal, encontró la presa» (38). Fredi escoge una víctima, fornicación con ella y le roba lo que puede, joyas o abalorios, lo mismo da: su valor es miserable. Después la abandona. La empleada doméstica descubre aterrada que la han utilizado cuando Fredi ya no está. En los breves instantes que ha durado el polvo de parado en el pasillo de una zona común del edificio donde vive ha sido feliz, ha amado y se ha sentido profundamente agradecida.

---

mucho antes, le dice: «a vos no te falta nada, más bien te sobra. Pero la verdad... no sos mi tipo» (80). Fredi se muestra como el tipo primario que es, al responderle: «y vos tenés unos buenos porrones, buenos en serio. Pero la verdad, nunca como los de la Carmen». Violará a la hermana en la página 143.

Fredi ha participado en la cárcel en una violación colectiva, que acaba en muerte, de un estudiante de izquierda que los carceleros entregan a un pabellón. A Fredi «como a muchos, desde los seis hasta los nueve, se lo habían cogido en casi todas las tumbas» (462).

La Carmen<sup>76</sup>, hermana de Fredi, comparte padre con su propia madre: «mala hija, [...] mala hermana», le grita la Emilia, «llenándose de saliva la boca y anunciándole que en cualquier momento la tumbaría a golpes» (15). Si la hermana es el fruto de una relación incestuosa, ella también es víctima de la misma violencia. Fredi en el primer cuarto de la novela la viola, quizás incluso la desvirga: «lo que era pero que no parecía sangre, le imprimió un raro gesto de asombro y un leve, particular dejo de rechazo» (145).

La Carmen había estado llorando en su hombro, se quejaba del trato degradante que sufre a manos de su madre y de Fredi, a quien recrimina haberla insultado y golpeado: la última vez que se han visto, Fredi, zafando de un pedido insistente de la Carmen de que le hiciera compañía, «le gritó lo que pasa que vos andás alzada, le largó un revés en la mejilla y en parte de la boca» (128<sup>77</sup>). Fredi, ahora, después de haber intentado infructuosamente que los dos actuaran como si nada hubiera pasado la vez anterior, la consuela sin ceder, sin pedir disculpas:

—Si hasta vos te la pasás basureándome.

Fredi tragó saliva, carraspeó, vaciló y, casi en un suspiro:

—Dale, che... no seas así.

Aunque el requerimiento había tenido su carga de unción, la templanza de quien necesita que lo perdonen, no logró que la Carmen sofocase el desborde de congoja. No. Tirita-

<sup>76</sup> Así es nombrada en la novela: «la Carmen», «la chica»...

<sup>77</sup> Fredi, así, acusa a su hermana de tener ella las inclinaciones que él mismo sabe que tiene. En el marco de la cultura patriarcal, sin embargo, Fredi se siente legitimado para lanzar las más inconsistentes acusaciones: la «violencia cultural» (Galtung, 2003: 6-14), como mecanismo de dominación, está de su parte.

ba, hipaba, más gacha que antes (141).

La escena del llanto de la Carmen se desarrolla en algo más de seis páginas. La voz narrativa intercala pequeñas analepsis de momentos compartidos por los hermanos durante la niñez:

Hubo en la penumbra un silencio ajeno al resto del mundo, un silencio corpóreo y vivo. Hubo en ellos una absorta manera de reconocerse, un relámpago, una culpa tangible. Y si en las pupilas de Fredi podía notarse el desconcierto y también el miedo, en las de ella era fácil descubrir aquella súplica, el llamado que mucho tenía que ver con lo fraterno y que en nada se diferenciaba de ese otro, del que había emitido diecinueve años atrás, exactamente en Torres, en la cama del hospital, mientras él —a través de la ventana— la saludaba desde el ramaje de un árbol desnudo y gris (141)

[...]

—Basta, sé buena.

Acaso habló con la misma tersura con que lo había hecho en aquella época remota, cuando por las noches trataban de abrigarse el uno al otro, sobre los montículos de escoria y resaca, en la parte profunda del tercer pozo del Camino Negro. Quizás las yemas de sus dedos no tenían la rigurosidad que en esos días le otorgaban la tierra seca, carecían de cierto impulso, de la espontánea y tierna torpeza perdida bastante antes de los doce años. Pero tampoco el llanto se parecía al de los lejanos inviernos, bajo el cielo re-tinto. Ahora era un llanto febril, estertóreo, algo desparejo, que sin prisa fue replegándose para dejar escapar la voz corroída por el ahogo, la voz machacando todos pueden decirme cualquier cosa, la primero que se les ocurre, como si yo, como si yo fuera... (142).

La frontera entre la voz del narrador y la de Fredi, presentada en forma de estilo indirecto libre, es difusa<sup>78</sup>. El desamparo, la soledad y tristeza de la Carmen son palpa-

<sup>78</sup> Fraschini identifica tres procedimientos mediante los cuales:

El narrador evita tomar distancia: cuando cuenta en tercera persona, recoge esa corriente lingüística y la incorpora a su prosa; dentro del párrafo del narrador surge de pronto la voz de un determinado, quien, además —y es la tercera posibilidad— profiere réplicas en diálogos que lo dejan

bles desde las primeras páginas de la novela. La ambivalencia que Fredi siente hacia ella, también. Fredi quiere a su hermana pero siempre acaba huyendo de su presencia, del deseo que intuye lo dominará si intima demasiado con ella.

Fredi y la Carmen producen un subibaja de sentimientos en la escena del llanto. La Carmen explicita su miseria y desazón y parece que ha colmado la piedad que puede generar en el lector al explicitar su queja, pero esta percepción estalla por los aires cuando el lector asiste a la violación. Fredi, patético e incapaz de reconfortar a su hermana o, siquiera, de disculparse honestamente con ella por sus maltratos anteriores, dinamita cualquiera atisbo de piedad del lector al abusar de su hermana. Cuando parece que ha caído al fondo, su propia degradación da una última e inesperada vuelta de tuerca:

[...] volvió la cara, sólo la cara hacia el rincón donde aún estaba tendida la Carmen, y escupió:

—Mirá, mirá lo que me hicistes [sic] hacer, hija de puta (145 <sup>79</sup>).

Es sobre el final de la novela cuando se cierra el círculo de relaciones entre sexo, violencia y dominación. Como antes, cuando el narrador cede a un personaje el relato de la instigada violación colectiva en la cárcel del joven militante, en este último episodio de violencia sexual como herramienta de represión corresponde a un personaje contar los pormenores. Si la narración de la violación del joven militante de izquierda adopta el

---

a solas con el lector, sin intermediarios (1997: 115).

<sup>79</sup> Más adelante hay un último encuentro con la Carmen, cuando Fredi se decide a volver a la villa a visitar a la familia de su primo y a la propia. Es recibido despectivamente por el Chino, quien ya lo tiene calado a fondo. Al marcharse, la hermana lo acompaña. Fredi intenta actuar como si nada hubiera pasado, y la Carmen se muestra a la expectativa. Nunca hablan de la violación. Antes de despedirse, Fredi insiste a la Carmen para que un fotógrafo ambulante les tome una instantánea, pero la chica se niega. Una vez se ha ido la Carmen, Fredi decide tomarse la foto de todos modos: sonrío completamente solo a la cámara. Esta escena simboliza no sólo su condición humana, su irremediable soledad, sino también su actitud vital. Él está solo, pero no lo niega, si la cámara tiene que registrarlo sin nadie a su lado, se toma la foto igual. Es la condición que le servirá, al acabar la novela, para salirse de la patota de la Triple A y mantener una integridad no ya con su pasado, que sabe perdido, arruinado, sino con su futuro.

formato de recriminación, una discusión entre el Beto y Fredi que ocupa desde la página 183 a la 195, la escena de la descripción de la violación de la «erpia» corresponde a las palabras de Lumbrano en otra larga conversación con Fredi, que se desarrolla desde la página 429 a la 440.

Fredi se ha labrado una fama sólida de persona aplomada y trabajadora entre los lúmpenes que conforman las huestes de la Triple A. Casi todos, unos más que otros, se muestran maravillados ante los atributos masculinos de Fredi, y son varios los personajes que se regodean imaginándolo abusando sexualmente de una mujer en una tarea represiva.

Al acabar la noche de pintadas y ataques, el coche en el que va Fredi se cruza con una mujer que escapa junto a su hija. Ramírez habla en secreto con Fredi: «sabés si te la hubiera visto...» (358). Cuando la mujer acaba de descubrir que el grupo es una célula de la patota que las ha agredido previamente, aquél le grita: «pero rajá, imbécil. ¿Buscás que uno que yo sé le suba la concha a la garganta [a tu hija]?» (358-359). Todos estallan en carcajadas, a excepción de Fredi: «hervía otra vez y otra vez reputaba por estar ahí, mareado por la velocidad, haciéndole el forro a esos roñas» (359).

Lumbrano se muestra tan obsesionado por el tamaño del miembro viril de Fredi como su subordinados, y es explícito en su deseo de verlo violando a una desaparecida en el interminable y desvariante monólogo que ocupa una quinta parte de la novela, su conclusión.

Después de este último descenso a los infiernos, Fredi se descubre a sí mismo más allá de la mirada prescriptiva de los otros: «[...] ma qué pija... Él, él tenía sus manos» (463).

Si con una violación nace la literatura argentina, con esta misma acción se abre y se cierra la producción novelística de Héctor lastra. En *La boca de la ballena* la escena de la violación final tiene una carga metafórica que, como hemos visto, se presta a la in-

terpretación; en *Fredi* las violaciones, que son tres, definen al protagonista y a su medio, y siempre parecen no ser más que una metáfora de sí mismas, sin mayor carga simbólica que la representación literaria de estos actos de agresión no como hechos aislados, sino como síntomas, engranajes del mecanismo de la sociedad.

#### 4. ITINERARIOS DE UNA ESCRITURA

##### 4.1. *Variaciones textuales*

A diferencia de las varias ediciones de *La boca de la ballena*, en las que incluso se *reeditan* las erratas, la posibilidad de contar con hasta tres versiones publicadas de algunos cuentos y la decisión de suprimir dos de éstos en el volumen recopilatorio, son una puerta abierta al análisis de la labor de Héctor Lastra, de su evolución en el oficio y la de los textos mismos.

Aparte de las debidas a decisiones estilísticas, con estas revisiones se cambia el sentido de los relatos a través de revisiones que modifican la psicología de sus personajes, la empatía de la voz narrativa hacia éstos, etc.

Cada versión de estos cuentos es una instantánea del propio proceso de creación. En esta sección ensayaré, pues, una hermenéutica de la variación posicionada en el lugar de la escritura.

- «En la recova»

En este cuento se producen algunos cambios en un párrafo que, para su análisis, es necesario atender a lo estilístico y lo ideológico. En los momentos previos a la malograda violación de una prostituta por parte de un grupo de amigos, el narrador focaliza

el punto de vista en el indio Martínez:

<i>Cuentos de mármol y hollín</i>	<i>Cuentos</i>	<i>Cuentos de la crisis</i>
El indio Martínez torció la cabeza y vio un desierto oscuro con sombras gigantescas. Era el terreno que años atrás ocupara el <i>Parque Retiro</i> . Allí había pasado su juventud, entre la euforia de los juegos, los insultos de los borrachos, las sonrisas de las sirvientas. Pensó que ya no tenía otro lugar como aquél. Ni juegos ni mujeres. El presente sólo era un inmenso baldío cubierto de latas, piedras, basuras, árboles dispersos y a sus pies algunos linyeras durmiendo (60).	El indio Martínez se volvió contra el viento para encender un fósforo y vio un desierto penumbroso, inconmensurable, de sombras bamboleantes. Era el terreno que años atrás ocupara el <i>Parque Retiro</i> . Allí había pasado su juventud, entre la euforia de los juegos, los insultos de los borrachos, las sonrisas de las sir-sirvientas [sic]. Pensó que ya no tenía otro lugar como aquél. No. Ni juegos ni mujeres. El presente era un inmenso baldío cubierto de latas, piedras, basuras, árboles dispersos y a sus pies algunos linyeras durmiendo (45-46).	El indio Martínez se volvió contra el viento para encender un fósforo y vio un desierto penumbroso, inconmensurable, de sombras bamboleantes. Era el terreno que años atrás ocupara el <i>Parque Retiro</i> . Allí había pasado su juventud, entre la euforia de los juegos, los insultos de los borrachos, la [sic] sonrisas de las mujeres que tenían franco en el servicio doméstico. Pensó que ya no funcaba otro lugar como aquél. No. ni juegos ni mujeres. El presente era un inmenso baldío cubierto de latas, piedras, residuos, árboles dispersos y a sus pies algunos linyeras durmiendo (78).

Entiendo que los cambios introducidos, dejando de lado los realizados por cuestiones estilísticas, corresponden a decisiones cuyo objetivo es evitar la empatía del lector hacia el personaje. En *Cuentos* y en *Cuentos de la crisis*, al explicitarse una necesidad práctica, ya no se permite inferir al lector qué motivo ha tenido el indio Martínez para posar su mirada en «el terreno que años atrás ocupara el Parque Retiro». El

lector no puede, por tanto, suponer que el personaje ha tenido un raptó de nostalgia al pasar por el lugar, una pequeña regresión a un momento de pureza infantil más o menos involuntaria, que le nace del alma<sup>80</sup>, ya que, si se ve asaltado por los recuerdos, es por el hecho fortuito de haberse vuelto contra el viento para encender un cigarrillo. En *Cuentos* previamente se añade —y se conserva en *Cuentos de la crisis* (78)—, que los amigos caminaban «ahora sí con ganas de sentirle gusto al tabaco» (45), un precedente que poco tiene que ver con el mundo de la infancia.

Mientras que en *Cuentos de mármol y hollín* y en *Cuentos* la frase se repite: «pensó que ya no tenía otro lugar como aquél», en *Cuentos de la crisis* se cambia «tenía» por «funcaba» («funcionaba», en lunfardo): «pensó que ya no funcaba otro lugar como aquél». De esta manera, desaparece del texto una hipótesis de lectura posible, porque no se puede leer una pérdida. El frustrado violador de la prostituta gana en adustez, porque no siente nostalgia, no reconoce que «ya no tiene» algo que antes sí tenía y que era de él. Ahora, sencillamente, registra que el *Parque Retiro* «ya no funcaba», con lo cual queda clausurada la conexión con su infancia del personaje, irremediabilmente adulto, irremediabilmente responsable de lo que está planeando hacer<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Es precisamente ésta, la recuperación de estados de la infancia, una de las estrategias que pone en práctica el escritor para *salvar* («mantener la integridad») a Fredi, protagonista de la novela homónima (Ingberg, 1996). Es también en este espacio abandonado, «un páramo donde todo sabía a muerte» (23) en el que Fredi se encuentra con sus recuerdos de infancia, que también incluyen juegos, camaradería, borrachos y mujeres (24).

<sup>81</sup> Es posible inferir que la justificación del cambio es mucho más prosaica y tiene que ver, sencillamente, con evitar el choque del «tenían», de la frase anterior, con «tenía». Sin embargo, en el párrafo de la versión definitiva en *Cuentos de la crisis*, aparecen más repeticiones de palabras: «juegos» y «mujeres», esta última a consecuencia del cambio de «sirvientas» por «mujeres que tenían franco en el servicio doméstico». En este sentido, lo que podría parecer un cambio debido a mala consciencia de su autor, es decir, cambiar «sirvientas» por «mujeres», también puede deberse a la necesidad de evitar la cacofonía de juntar en una misma frase «sirvientas» y «servicio», una vez tomada la decisión de aclarar en qué situación se encontraban éstas en el *Parque Retiro*. La elección última de «residuos» en lugar de «basuras» puede deberse a que la palabra «basuras» se repite por dos veces pocas líneas después, cuando son insultados por un borracho: «Basuras, basuras de las más fuleras. Todavía que les pagaba la copa» (*Cuentos*: 47; *Cuentos de la crisis*: 79). En *Cuentos de mármol y hollín* no había repetición: «Basuras... Todavía que les pagaba la copa» (61). Como puede verse, la separación entre forma y fondo es una convención que no se sostiene.

- «Crónica»

Este texto, que Mastrángelo (1975: 150) califica como «una pieza maestra», cumple la teorización de Piglia (2004, 547) según la cual «un cuento siempre cuenta dos historias»: la primera de ellas es la de un estanciero, don Adolfo, que destruye parte de su cosecha para que aumenten los precios; la segunda es la de la Marta, una mujer humilde que acompaña a don Adolfo por interés, y para quien la escena final, con las papas despeñándose por un acantilado, tienen una significación insospechable hasta ese momento —se alegra, porque eso le confirma que su pareja le hará un regalo que le ha prometido—, produciéndose así el «efecto de sorpresa» de que habla Piglia, cuando «el final de la historia secreta aparece en la superficie». En realidad, hay un «efecto de sorpresa» doble, porque tan insospechable resulta el destino que tendrán las papas como la alegría final —y los motivos para estarlo— de la Marta.

La focalización en este cuento se centra en el personaje de la Marta, cuya primera aparición, sin embargo, acompaña una duda de la voz narrativa: «[...] la Marta lo miraba inmóvil, acaso alerta [...]» (79). Esta es la única vez que el narrador no sabe qué piensa o siente la mujer, ya que en el resto del texto, salvo contados episodios de focalización en don Adolfo, la acompañará íntimamente, incluso conocerá su futuro: «nunca supo por qué, cada tanto, aquella situación de sábanas y cobijas la remontaban lejos, a sus primeros años» (85<sup>82</sup>).

En *25 cuentos argentinos magistrales*, donde se publica la última versión que he detectado de «Crónica», el autor sigue casi milimétricamente el texto en *Cuentos*, cuya segunda edición es del año anterior.

Este texto presenta en su versión definitiva pequeñísimas modificaciones, varias de ellas que consisten simplemente en recuperar la versión de *De tierra y escapularios*:

---

<sup>82</sup> El cuento está narrado en pasado, por lo que esta frase, a pesar de estar redactada en el mismo tiempo verbal, efectivamente da una idea de continuidad, de situación definitiva. De ahí que la voz narrativa conoce el futuro de la Marta a pesar de que, para ello, se utilice una forma verbal en pretérito.

<i>De tierra y escapularios</i>	<i>Cuentos</i>	<i>25 cuentos magistrales</i>
La Marta no le contestó (9).	La Marta no contestó (79).	La Marta no le contestó (291).
En los catres, cubiertos por una manta o una arpillera, dormían de a dos o de a tres (10).	En los catres, cubiertos por una manta o una arpillera, dormían de a dos o de a tres (80).	En los catres, cubiertos por una manta o arpillera, dormían de a dos o de a tres (292).
Olor a sebo. Olor a transpiración en esas ropas mezcladas con rastrillos, alpargatas y cueros de oveja (10).	Olor a sebo. Olor a descarnes y sudor en esas ropas revueltas, mezcladas con rastrillos, alpargatas y cueros de oveja (81).	Olor a sebo. Olor a descarnes y sudor en esas ropas mezcladas con rastrillos, alpargatas y cueros de oveja (292).
Don Adolfo y la Marta atravesaron la cocina, la despensa y llegaron a la sala (11).	Don Adolfo y la Marta atravesaron la cocina, la despensa y llegaron a la humedad de la salita Tudor (81).	Don Adolfo y la Marta atravesaron la cocina, la despensa y llegaron a la humedad de la sala (293).
—¿Todavía no te dormiste? —No. —Qué esperarás... No pegaste un ojo en toda la noche (11).	—¿Todavía no te dormiste? —No. —Qué esperarás. —No sé... —Cómo no sé... No pegaste un ojo en toda la noche (82).	—¿Todavía no te dormiste? —No. —Qué esperarás. —No sé... —Cómo que no sé. No pegaste un ojo en toda la noche (293).

- «Breico»

Como señalaba más arriba, según la información de la que dispongo es en *Últimos relatos* donde aparece la última versión de «Breico». Como en los ejemplos precedentes, los cambios más significativos en este texto se producen en la publicación de

*Cuentos*, pero esto no es óbice para que el escritor siguiera trabajando en el mismo.

En «Breico» una mujer de campo, la Alcira, contrata los servicios de un curandero para que éste la ayude a engualichar al Antonio, su novio desde hace un año. Breico, sin olvidar los gestos mágicos, enseña de forma práctica técnicas tanto de seducción como sexuales a la Alcira y, finalmente, ésta consigue sobradamente su objetivo de vencer la desdeñosa indiferencia del Antonio. El cuento comienza con la transcripción de una carta de agradecimiento que la Alcira ha enviado por sus gestiones a Breico, quien:

Vivía en las afueras del pueblo. Sin embargo, todas las tardes, a la hora de la siesta, era visitado por mujeres que llegaban en sulky. Sólo allí conseguían yuyos maléficos, ungüentos de sapos y dientes de ahorcados. Además, Breico lo sabía todo. Es por eso que la Alcira golpeó la puerta (109<sup>83</sup>).

Las modificaciones más reseñables en este cuento del que existen, pues, tres versiones publicadas, apuntan a acotar los personajes, tanto a la Alcira como a Breico, restando construcciones posibles por parte del lector. El cuento, como la poesía, es un mecanismo en el que, en su máxima expresión, no debe faltar ni sobrar nada (Cortázar, 2004: 251), y esto no sólo incluye al armazón estilístico o a la trama, sino que también se extiende a cooperaciones textuales por parte del lector que, como es el caso de «Breico», sólo parece que puedan añadir ruido a la lectura.

El curandero es un pragmático enseñador de seducción, de erotismo y de sexo, y de eficacia probada<sup>84</sup>. Primero enseña a la Alcira a hacerse desear por el Antonio, su novio. Después, distintas técnicas sexuales: formas de moverse durante el coito; pacientes estrategias para acostumbrar al novio a ser penetrado con un dedo mientras realizan el acto sexual, con la seguridad de que «una vez que se acostumbraron, les gusta más que

<sup>83</sup> Las citas, salvo que indique lo contrario, están tomadas de *Cuentos*.

<sup>84</sup> La Alcira acude a los servicios de Breico por recomendación de una amiga, la Rina Pachenza (*Cuentos*: 110). Además, hay otro personaje femenino, en «La pérdida», publicado originalmente en *Cuentos de mármol y hollín* [35-40] y conservado en *Cuentos* (32-36), que parece aplicar también y exitosamente sus estrategias y cuya madre, la tuerta Rodríguez, es mencionada como una de sus clientas por el curandero. Quizás sea reseñable que en su primera publicación, en *De tierra y escapularios*, este último personaje sólo es mencionado como «la Rodríguez» (51).

el vino» (118); el sexo anal, porque «los hombres se cansan pronto de hacer siempre lo mismo» (117) y «hay algo que algún día el Antonio te va a pedir y no se lo podés negar» (119).

Todo el proceso dura varios días, en los que Breico se asegura una y otra vez de que la Alcira realmente quiere «para siempre» (118) al Antonio y en el que ésta le va comunicando, como otras antes y otras después, la evolución de su estrategia.

En *De tierra y escapularios* la descripción de las actitudes de Breico con respecto a la Alcira eran acotadas a su labor profesional, pero también se introducían algunas acciones que disparaban interpretaciones posibles pero innecesarias a los objetivos de la historia narrada.

Dos son los cambios realmente significativos que modifican la construcción de los personajes. Mientras que en *De tierra y escapularios*, en la primera sesión, una vez la Alcira está desnuda, tendida sobre una mesa y a la espera de la primera de las enseñanzas del curandero, «Breico cerró la puerta con tranca. Después miró el cuerpo de la Alcira» (51), en *Cuentos*: «Breico cerró la puerta con tranca. Después miró el cuerpo de la Alcira. No era el cuerpo de una difunta. Tampoco lo hacía pensar o recordar» (114). El fragmento se repite idéntico en *Últimos relatos* (71). Si en la primera versión de este fragmento el narrador era conductista, en la definitiva puede adentrarse en el interior de Breico y sabe lo que piensa y lo que no piensa. El cuerpo de la Alcira no es simplemente mirado por el brujo, acción interpretable de infinidad de maneras por el lector, sino que, al ser mirado, no «lo hacía pensar o recordar», un abanico de interpretaciones más acotado y en el que se descarta su mala intención, su interés en la simple satisfacción personal ajena a los intereses de su clienta. Este recorte de la interpretación posible también parece buscado cuando «la Rodríguez» de *De tierra y escapularios*, que podría ser joven y hermosa y por la cual el curandero urge a la Alcira que se vaya para poder recibirla (50-51), se transforma definitivamente desde *Cuentos* en «la tuerta Rodríguez» (113),

a priori nula receptora de la lubricidad de aquél<sup>85</sup>.

La Alcira aumenta su urgencia en la versión definitiva. Si en las dos primeras versiones, después de que el hechicero —a pesar de la insistencia de la chica, que quiere comenzar ese mismo día— la cita para dentro de una semana y ésta, desobedeciéndolo, vuelve «a la tarde siguiente» (*Cuentos*: 112; *De tierra y escapularios*: 49), es decir, dejando pasar sólo un día, en *Últimos relatos* su retorno al rancho se produce el mismo día de la primera visita: «a la tarde» (69<sup>86</sup>).

La focalización en este cuento es variable. El narrador por momentos sabe lo que piensan y sienten los personajes, pero en otros se aleja hasta el punto de que la narración parece convertirse en un guión cinematográfico, dejándolos solos, por ejemplo, cuando realizan actividades sexuales y en el que un movimiento de la cámara posándose en una escena ajena al encuentro entre cuerpos es fácilmente imaginable:

[...] Luego se desabrochó el pantalón y se acostó a su lado.

—Pensá en el casorio y no en lo que está pasando.

Los sapos seguían unos encima de los otros, las culebras continuaban retorciéndose en los botellones, y en el brasero crepitaban las hojas de eucalipto (115).

La focalización también es modificada por las revisiones. En el punto culminante del aprendizaje de la Alcira, cuando Breico, después de envalentonarse con caña (era vino en *De tierra y escapularios* [56]), se asegura de que su amor por el Antonio es para siempre y prevenirle que «hay cosas que son muy fieras para una tan joven para vos...» (118), le enseña a realizar el sexo anal, el narrador pasa de la seguridad acerca de las acciones que posee en la primera versión: «la Alcira tiró la cabeza hacia atrás, apoyándola en un hombro de Breico. Cerró los ojos y los puños... Apretó los dientes» (56) a la in-

<sup>85</sup> También es posible que, simplemente, la inclusión del apodo adjetivo en las siguientes versiones de «Breico» se deba a que, por una errata u olvido, no fue incluido en la primera, habida cuenta de que, como indicaba más arriba, este personaje invisible sirve de nexos explícitos —que no implícitos, como son las técnicas de seducción de la protagonista de «La pérdida»— entre ambos cuentos.

<sup>86</sup> Tampoco puede descartarse la simple omisión de la palabra «siguiente», pero es dudoso, ya que la mayor premura de la Alcira es un hallazgo para la trama, la mejora considerablemente.

certidumbre de reminiscencias borgeanas idéntica en *Cuentos* (119) y en *Últimos relatos* (74): «la Alcira tiró la cabeza hacia atrás, apoyándola en un hombro de Breico. Tal vez cerró los ojos y los puños. Tal vez apretó los dientes».

Esta opción por dejar solos a los personajes en el momento de la actividad sexual ocurre repetidamente en los cuentos de Lastra.

- «Los de al lado»

El escritor introduce significativas variaciones entre la versión de *Cuentos de mármol y hollín* (81-95) y de *Cuentos* (59-76). Ambos textos, narrados en primera persona, tratan de la creciente e irresistible obsesión que el protagonista siente hacia una familia de hermanos desquiciados (dos mujeres y dos hombres) que viven a escasos metros de su departamento y a los que puede espiar. En ambas versiones el protagonista, arrebatado, se introduce en la casa de los hermanos y, cuando éstos lo descubren, acaban de alguna manera adoptándolo.

El narrador en *Cuentos* se construye como mucho más misántropo que en *Cuentos de mármol y hollín*. Ha cambiado su orientación sexual, ya no es más heterosexual, sino que parece homosexual al principio, para revelarse como bisexual más adelante. Le molesta que un amante ocasional muestre «un amaneramiento lamentable y en ascenso» (64) (una de las hermanas acaba de ponerse a cantar a los gritos, como una loca; esto desespera a su amante, que huye del departamento). Ha cambiado también de profesión: de oficinista pasa a desempeñarse laboralmente en una editorial<sup>87</sup>.

En el final se introducen los cambios más significativos. En *Cuentos de mármol*

<sup>87</sup> Esto le permite al autor introducir una digresión contra los escritores en boca de su protagonista, y quizás también una extemporánea vendetta contra alguno que podía verse identificado: «¿Cómo escapar cada vez que llegaba aquel tilingo a extorsionar y seducir con sus supuestas relaciones con la oficialidad y la prensa en general?...» (68-69). Lastra, según cuenta en una entrevista de 1982 (Zanetti:350-351), después de publicar su primera antología en Falbo Editor, había trabajado dos años en la editorial.

y *hollin* el protagonista ha entrado en la casa y permanecido en ella algunos días hasta que los hermanos lo encuentran y lo reciben con alucinada felicidad; el narrador acaba diciendo «y desde ese día somos cinco hermanos...» (95). En *Cuentos*, después de la incursión y los días de espera, sólo una de los hermanos recibe al narrador con alborozada alegría. El resto realizan acciones cuyo sentido se deja por entero al lector. «La de negro comenzó a gemir y el menor a preguntar dónde estaba su escoba». El mayor de los hermanos varones añade la nota terrorífica:

[...] El otro, casi sin mirarme, casi sin mover un solo músculo de la cara, aseguró:

—Hacía mucho tiempo que te estábamos esperando, chirucito. Siempre le dije a mis hermanos que algún día íbamos a tener a alguien que se ocupara de lavarnos los pies. Si lo hacés como Dios manda, es probable que alguna vez te permita ver mi trencito eléctrico (76).

El destino del narrador se presenta mucho más aterrador en la versión definitiva del cuento que en la primera, y esto se ve acentuado por la incertidumbre. ¿Qué es, qué significa «mi trencito eléctrico»? ¿Un símbolo fálico? ¿un instrumento de tortura? ¿Un simple juguete? No hay elementos para desentrañarlo más que el contexto amenazador, el contenido sadismo del hermano, quien «casi sin [mirar], casi sin mover un solo músculo de la cara» parece haber llegado a un estado de «apatía» en el que: «[ha] aniquilado en sí toda capacidad de placer. [...] se [ha] hecho insensible: [pretende] gozar de su insensibilidad, de esa sensibilidad negada, anonadada, y se [vuelve feroz]» (Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*, 1949. Citado por Bataille, 1997: 177-179).

Por otra parte, el lector ya sabe, si da crédito a lo que ha contado el portero al narrador en páginas previas, que los cuatro hermanos pertenecen a una familia trateniente («multimillonarios, descendientes de un prócer [...]. Media Patagonia y media provincia de Buenos Aires es de ellos» [67]) que se desentiende de éstos. En este sentido, el final guarda más relación con la trama, deriva más de ésta, en la versión definitiva. Si los hermanos descienden de una familia patricia, resulta atendible que, a su

modo, hayan encontrado a quién reducir a servidumbre. Ya no sucede que, simplemente, que el narrador pasa ser el quinto de los hermanos, sino que se convierte en una suerte de esclavo de los locos. Si antes se rebajaba a la altura de los locos, ahora queda por debajo de ellos, con el agregado de la oscura amenaza del hermano mayor que sólo puede explicitar la imaginación del lector.

#### 4.2. *Cuentos suprimidos*

Dos son los relatos que el autor suprime en su volumen recopilatorio, *Cuentos*, y ambos pertenecen al primer volumen, *Cuentos de mármol y hollín*. Se trata de «Todo... todo junto» (29-33) y de «Felisa» (71-76). La justificación para esta decisión es por demás sintética: «también he suprimido dos trabajos» (*Cuentos*: 7).

Los motivos por los cuales estos dos textos han sido retirados del corpus definitivo, pues, no están explicitados y, en definitiva, aunque tal cosa hubiera hecho voluntariamente su autor, estas explicaciones tampoco tendrían por qué tener ninguna garantía de veracidad.

La lectura de ambos cuentos y la comparación de éstos con el resto de la obra del escritor permiten aventurar hipótesis acerca de los motivos de la doble supresión, lo cual no es óbice para recordar que a lo máximo que pueden aspirar estas hipótesis es a arribar a un mínimo grado de coherencia interna.

- «Todo... todo junto»

En este texto el narrador protagonista está preso en un «hediondo calabozo» (31) después de haber asesinado de un navajazo en el pecho, presumiblemente mientras dormían, a toda su familia. Es en esta situación posterior a la derrota y el asesinato que se

cuenta a sí mismo las ilusiones y fracasos definitivos, exentos de futuro de su propia familia emigrada a Buenos Aires (el padre no es nombrado):

Mi madre que se inició como sirvienta, mis hermanos como lustrabotas, y mi hermana lo de siempre... la vida [...] moviéndose bajo cien cuerpos distintos [...] y los trabajos extra ofreciéndonos dos alternativas: el televisor o un nicho blanco en la Chacarita<sup>88</sup> (31-32).

La explicación que encuentra de su crimen para sí mismo, después de una enumeración del presente, el pasado y el futuro miserables, es que «fue todo... todo junto» (33).

La situación de anomia por la que pasa el protagonista se remarca mediante la inclusión de algunas citas del tango *Cambalache* —«dale que va» y «dale no más» [sic] (32)— entremezcladas con las quejas, con su enumeración caótica de sueños fracasados y de realidad. Andrés Avellaneda (1981: 82), definiendo rasgos compartidos de la «literatura con el tema del exilio», explica que la misma se articula generalmente a partir de la oposición entre el acá-ahora y el allá-antes. Un terreno intermedio es el «no-lugar<sup>89</sup>», el sentimiento de estar fuera del espacio, y es precisamente en un «no-lugar» donde se sentía el protagonista, en una Buenos Aires en la que está y no está, que lo engulle y de la que siente que no podrá salir.

Un elemento que se repite en el discurso del narrador es el recuerdo de la burucuyá, que, junto al recuerdo de «Marga, la opa babosa de la sierra<sup>90</sup>» (32) permite situar el origen del protagonista —el «allá-antes»— en el norte del país. La imagen de la planta se le presenta casi obsesivamente, con su fruto amarillo primero (32) y, después del asesinato, «bien rojo, pastoso, coagulado, bien rojo y lleno de vida». (33). Esta inclusión

<sup>88</sup> El cementerio de Buenos Aires asociado a las capas bajas de la población.

<sup>89</sup> Ya en 1981 Andrés Avellaneda hacía uso de este concepto, más de diez años antes de que Marc Augé, a quien suele atribuírsele la creación de este neologismo, publicara en 1992 *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

<sup>90</sup> Se llama igual que la hermana de Pedro en *La boca de la ballena*, y a la cual le cabe la misma descripción.

de la burucuyá remite a dos intertextualidades posibles: una, la coincidencia con «La gallina degollada» (Quiroga, 1989: 59-67) en lo que respecta a la aparición hipnótica para los personajes del color rojo en el momento del asesinato; dos, la leyenda que atribuye a la burucuyá la representación de los elementos de la Crucifixión de Cristo (López Estrada, López García-Berdoy, 1988: 64). Si bien la primera intertextualidad posible no parece ser otra cosa que un simple homenaje o plagio, la segunda resulta más coherente con la visión anticlerical del escritor, porque mediante la misma homologaría al asesino con Jesús: ambos estarían pasando un calvario.

El final del cuento explicita por última vez la confusión del protagonista mediante una antilogía que resume la totalidad de su discurso: «fue la gotera del techo de cinc. Fue todo... todo junto» (33). El protagonista une en un mismo párrafo, el último, dos frases que se contradicen entre sí, que no pueden complementarse lógicamente, sino que la complementariedad entre la minúscula, irrisoria gota de agua que cae de un techo de chapa y «todo» sólo puede ser expresiva, literaria pero no literal.

El narrador encuentra algo a medio camino entre la explicación y la justificación para sus acciones, un caos de argumentos en el cual lo que prevalece es, en definitiva, la «mala fe» en el sentido sartreano de la expresión: «la mala fe es el intento de escapar de la angustia pretendiendo persuadirnos de que no somos libres» (Stevenson, 1983: 121). En palabras de Sartre:

Si hemos definido la situación del hombre como una elección libre, sin excusas y sin ayuda, todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe (2010: 75).

La elección de la primera persona, la construcción de la personalidad sin rumbo, vencida e impotente, parece abrir las puertas a una cooperación textual indeseada por el escritor y, en definitiva, descartada, porque de entre todos los personajes que cometen actos que transgreden los límites morales que los mismos personajes consideran correctos, es éste el único que no apela al cinismo para justificarse, es decir, el único que pare-

ce acercarse *peligrosamente* a «justificar lo injustificable». Y es el único con respecto al cual podría leerse una de las peores características del realismo: su vertiente determinista.

Otra hipótesis sobre la supresión de este cuento puede ser mucho más sencilla, sin motivaciones ideológicas o éticas. El discurso del narrador es marcadamente poético, con profusión de recursos estilísticos, es decir, lo presenta como un personaje dueño de un idiolecto y una psicología sencillamente imposibles para su nivel sociocultural.

También hay que tomar en cuenta que preanuncia un tema que desarrollará ampliamente en *Fredi*, el del personaje que comete gravísimas acciones y que intenta desesperadamente justificarlas ante sí mismo. En este sentido, el motivo de la supresión podría estar relacionado con los de «Felisa».

- «Felisa»

En este cuento un narrador en primera persona, Pablo, comienza describiendo la casa donde vive, «[...] gris, rectangular y con rejas; como las cárceles y los hospitales» (73) y acaba con la muerte de su hermana menor, Felisa, que como la Margarita de *La boca de la ballena* o la Marga de «Todo... todo junto» es una discapacitada física y mental que se babea en una silla de ruedas de la que nunca se levanta. El incidente en el que muere Felisa es accidental, Pablo no ha tenido intención de que ésta muera: la adora. Ha permanecido junto a su hermana cuatro años «solos los dos en la habitación casi vacía [...]» (74); después, cuando les dan permiso a salir a la calle, los paseos «dándole besos y secando su baba» (75) son interminables. Los paralelismos con *La boca de la ballena* son numerosos, tanto en lo que respecta a la situación vital del protagonista como en relación al mundo que lo rodea<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> También se repite el personaje de la mendiga Madreselva, que aparece unas páginas antes en *Cuentos de mármol y hollín* en «En la recova» (51-63). Es tan arisca como en su primera aparición: es una «[...] vieja mendiga que sólo con nosotros hablaba. Se ponía contenta cuando le dábamos la bolsa llena de comida» (75).

El protagonista no va a la escuela; en su casa se recibe a distintas personalidades en reuniones interminables; algunos de sus familiares tienen dobles vidas; se cría a sí mismo en soledad; cuando tiene la oportunidad de salir, se relaciona con marginales de todo tipo; la casa y los objetos que hay en ella generan una influencia tenebrosa en el protagonista. En definitiva, todos elementos de la trama que se corresponden a las obsesiones que el autor desarrollará ampliamente en *La boca de la ballena*, con el inconveniente de introducir contradicciones a la continuidad entre historias y de funcionar casi como una redundancia a su primera novela. Además, la sucesión ininterrumpida de estos elementos en las escasas tres páginas que ocupa el relato casi no pueden leerse más que como una acumulación de elementos redundantes, que *sobran* en el preciso mecanismo que debe ser un cuento.

## 5. CONCLUSIONES

*Ellos siguen estando ahí.*

Nicolás Jorge Bruno

A partir del análisis de la obra completa de Héctor Lastra, y contrastándola con los testimonios y la crítica que he podido recoger sobre el escritor, he trazado un mapa de su concepción de la literatura y sus estrategias de escritura.

Con este trabajo queda demostrada la utilidad de una edición crítica del escritor argentino, fundamentalmente por dos motivos. El primero de ellos radica en que las novelas que he analizado interpelan el pasado y el presente, funcionan como una tecnología para la reflexión. Si los lectores contemporáneos no tienen los elementos informativos necesarios para aprehender las épocas plasmadas en éstas<sup>92</sup>, sus posibilidades de lle-

---

<sup>92</sup> En definitiva, «la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérselo en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de la cognoscibilidad» (Benjamin, 1987: 180).

var a término una colaboración eficaz se resienten. En segundo lugar, tal y como he mostrado, parece necesario fijar una versión definitiva y accesible al público lector de la obra breve de este autor atendiendo a sus distintas variaciones textuales y, especialmente, a las posteriores a la publicación del volumen *Cuentos*.

Con respecto al análisis que he llevado de la obra del autor, entiendo que la separación en dos grandes secciones, «Historia y sociedad» y «Sexo y violencia», me permitió apuntalar una mínima sistematización en el estudio de la misma, pero también me impuso una arbitrariedad ineludible, quizás inmanejable. Y es que en una producción como la analizada, tan atenta al funcionamiento de la sociedad de su tiempo, a las relaciones de poder y de dominación, los grandes temas que la articulan están prietamente articulados unos con otros.

Una pregunta prevaleció sobre las otras antes de decidirme a elaborar este trabajo, la me que interrogaba sobre la inane recepción que tuvo *Fredi* allá por 1996. Mantengo ahora, como cuando la leí por primera vez —comprada nada onerosamente en una mesa de saldos de la avenida Corrientes, y habiendo leído ya en ese momento su producción anterior— la personalísima convicción de que posiblemente sea esta última novela lo mejor que escribió su autor. He intentado aportar elementos para evaluar los motivos por los cuales la recepción de la obra de Lastra fue tan cambiante en el tiempo, lo cual tiene menos que ver con la calidad de la misma que con los fantasmas y preguntas que pretende agitar.

La censura es un acto perlocutivo a partir de una metalectura reaccionaria. Cuando el censor decide que determinada obra no puede ser leída por sus conciudadanos, en el fondo, lo que censura no son los textos que su tijera profana sino la acción misma de la lectura. En este sentido, las fuerzas inmovilistas que actuaron contra este escritor lo hicieron como si tuvieran claro que «no es posible revelar sin proponerse el cambio», y entre la posibilidad de «[insistir] en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien de abandonarla» (Sartre, 2003: 69) optaron claramente por la primera op-

ción.

La Argentina de esa época era una sociedad tabicada, una sociedad en la que sus cabezas mandantes *comprendían*<sup>93</sup> que «la palabra es cierto momento determinado de la acción y no se comprende fuera de ella» (Sartre, 2003: 67): la obra de un escritor que «no [molesta] a nadie [...] es un sueño abstracto» (107), y «un sueño abstracto» acabó siendo *Fredi*, que no molestó a nadie no porque su materia no hubiera sido amasada con la denuncia y la réplica, sino porque el estruendo de su feroz acusación estalló en medio del bosque postdictatorial de la soledad más atroz, la de la derrota. Un bosque en el que el ruido, por tanto, no existía.

Drucaroff, a propósito de las teorías que proclaman que el lenguaje sólo se dice a sí mismo, arma una pequeña parábola destinada a escritores y estudiantes de Letras:

Es como si el poder nos advirtiera: «todo es procedimiento, así que no se tomen nada en serio, lean su teoría, escriban jueguitos culteranos y siéntanse superiores, y déjenme manipular con procedimientos a la mayoría. Nada quiere decir nada salvo dos cosas: mi voz, que siempre triunfa, y lo que dijeron treinta mil [desaparecidos durante el *Proceso*], que me desafiaron. No querrán ustedes que haya más» (2011: 425-426).

<sup>93</sup> Valgan las bastardillas para resaltar el valor metafórico del «comprendían», toda vez que no tengo seguridades de que Sartre se contara entre las lecturas de las «cabezas mandantes». De todos modos, el lugar común de que estas cabezas marcadas por la gorra sólo eran poderosas pero no inteligentes es aún más aventurado que suponerles la biblioteca. Las autoridades de la dictadura reflexionaban sobre el lenguaje, como demuestra el rastreo de Avellaneda:

El uso del lenguaje se convierte en un foco de atención privilegiada al otorgársele [a] la palabra el rango de instrumento más eficiente del plan de la cultura enemiga. «Es una tarea militar —establece el vicealmirante Armando Lambrushini, incluyendo así la investigación lingüística en el currículum castrense— seguir con atención los giros idiomáticos, ciertas modas verbales, para saber qué clase de compulsiones está sufriendo la libertad del raciocinio colectivo» (4/12/76). El almirante Emilio Massera rastrea el origen del mal en el hecho de que «las palabras, infieles a su significado, perturbaron el raciocinio» (16/5/77), produciéndose así la tan aborrecida «malversación del pensamiento» (27/11/77). Según el general Ramón Camps, el problema básico de la Argentina es el «escepticismo en torno de los grandes principios fundamentales», producido por «un verdadero fraude semántico» o «vaciamiento del contenido de las palabras [...] que lejos de clarificar está destinado a la confusión y a la desarticulación de la comprensión de las cosas» (24/1/81). Estas tesis se ramifican en el anónimo discurso de decretos que prohíben porque se ha dado «a las palabras [...] acepciones que, lejos de corresponderse con los significados propios de la lengua, tienden a sustituir éstos por otros que responden y son típicos de esa ideología [marxista]» (4/10/80) (1986a: 26).

El realismo contra viento y marea que ensayó Héctor Lastra a lo largo de toda su carrera literaria —una trayectoria que recorre y recurre décadas, pugna política y a la historia misma—, le pone el pecho a esa voz que proclamaría para sí la preeminencia del discurso. La voz de Lastra exige y provoca, para que *Nunca Más*, que *haya* más.

## 6. ANEXOS (PARATEXTOS)

Contratapa escaneada de *Cuentos de mármol y hollín*:

Una tarea que puede parecer terrible, apocalíptica... Lastra nos hace penetrar en un mundo apasionante que nos apresa desde las primeras páginas del libro. Es que luego de leer estos cuentos ya nada puede ser lo mismo; el desconcierto que nos han creado nos lleva a mirar en nuestro derredor con una nueva sensibilidad...

*LA NACION*

Un concepto del relato que lo pone al servicio de la tensión dramática, del final sorprendente, a menudo ingenioso, da a esta serie de cuentos de Lastra un extraño poder cautivante.

*CLARIN*

Agilidad comunicativa, imaginación fecunda.

*LA PRENSA*

Mundo espiado con ojos muy sensibles... Lastra es un autor joven, en quien alterna el realismo con la experiencia alucinante y enajenada que caracteriza ciertos aspectos de la obra de Cortázar.

*LA RAZON*

Una atmósfera agobiante. Un creador con vocación auténtica, compenetrado de la actualidad y con un plausible dominio de los medios de expresión.

*EL ARGENTINO (LA PLATA)*

Doce cuentos unidos por cierta familiaridad común con el delirio, con cierta atmósfera patética, premonitoria de misteriosas agonías, parecen sugerir que la angustia existencial es el parentesco obligado entre pobres y ricos.

*CONFIRMADO*

Lenguaje puro y preciso. Cruel y alucinante visión de un mundo decadente, casi agónico. Estupenda concepción de lo real y lo fantástico.

*HOY (CARACAS, VENEZUELA)*

Crímenes espeluznantes y torturas dignas del jardín de los suplicios.

*PROPOSITOS*

Una zona de la realidad que difícilmente se menciona.

*EL DIA (LA PLATA)*

Contratapa escaneada de *Cuentos*:

Cuando en 1965 apareció Cuentos de Marmol y Hollin, el nombre de Héctor Lastra ocupó de inmediato un destacado lugar dentro de la llamada joven narrativa argentina. Sorprendente y no muy habitual fue el hecho de que el éxito de venta, el aplauso del común comentario bibliográfico y el encarecimiento de los más opuestos sectores de la crítica firmada coincidieran en conceptos que pueden sintetizarse en el juicio que dio el diario HOY de Caracas: Lenguaje puro y preciso. Cruel y alucinante visión de un mundo decadente, casi agónico. Estupenda concepción de lo real y lo fantástico. En 1969, con DE TIERRA Y ESCAPULARIOS, esos conceptos se consolidaron dejando asentado que Lastra era dueño de un estilo cortante, riguroso, y de una atmósfera muy negra y personalísima, donde lo irónico, lo desolador y lo cruel se fundían para dar paso a un áspero cuestionamiento. Una tarea que puede parecer terrible, apocalíptica. Luego de leer estos cuentos ya nada puede ser lo mismo, dijo LA NACIÓN. Un excelente estilista, afirmó CLARIN. Y en 1973, con LA BOCA DE LA BALLENA, público y crítica demuestran nuevamente su caluroso interés. Los semanarios SIETE DIAS y GENTE recomiendan la novela a sus lectores, y PANORAMA declara a Lastra un autor con los ojos abiertos al tiempo del desprecio. Por otra parte, una oscura medida municipal le crea el hallito de escritor prohibido, mientras que, a su vez, LA BOCA DE LA BALLENA obtiene uno de los premios municipales correspondientes a ese mismo año. Hoy, Ediciones Corregidor, reúne en CUENTOS los dos primeros libros de Lastra. También están incluidas cuatro narraciones inéditas en libro, escritas en los últimos años.

Lastra nació en Buenos Aires en 1943. Desde 1970 colabora en distintos diarios y revistas. Uno de sus cuentos fue llevado al cine y su nombre figura en varias antologías junto al de los más reconocidos y prestigiosos escritores del país.

**Ediciones Corregidor**

Contraportadas escaneadas de *La boca de la ballena* (a la izquierda la edición de Corregidor, a la derecha la de Legasa):

**LA BOCA DE LA BALLENA** es, ante todo, la historia de una derrota, sucia, mezquina, donde se refleja esa otra derrota mayor que es la de un pueblo acorralado y sin rumbo. En ésta, su primera novela, Héctor Lastra continúa la temática que planteara en sus dos anteriores libros de cuentos: el enfrentamiento de dos clases sociales. Sólo que ahora, sus personajes se debaten en una trama más definida, de engaño y desquicio, de miedo y soberbia, y respiran esa atmósfera corrompida que en todo sector oligárquico hace aflorar lo peor de cada uno, e infecta aun a quienes luchan por liberarse de sus ataduras. La acción se inicia en 1953 y culmina en 1955, con los festejos de la llamada "Revolución Libertadora", que en la novela adquiere proporciones simbólicas. **LA BOCA DE LA BALLENA** es también, según su autor, "el grito impotente de un burgués que se enfrenta ante su fracaso, que descubre sus corroídas raíces y que percibe —demasiado tarde— las heridas más profundas de un pueblo que ansía fervientemente alcanzar las compuertas de un nuevo mundo, de una nueva sociedad".

Héctor Lastra nació en Buenos Aires en 1943. Publicó **CUENTOS DE MARMOL Y HOLLIN** (1965) y **DE TIERRA Y ESCAPULARIOS** (1969).



Dos veces prohibida, elogiada por la crítica nacional y extranjera, *La boca de la ballena* es ya un clásico dentro de la narrativa argentina contemporánea. Novela política e intimista a la vez, en la que se exponen fuertes antagonismos sociales, nos va internando de a poco en una historia de horror, de desquicio y decadencia, donde los mecanismos de la represión y de la soberbia no sólo no vacilan en acorralar y disminuir aún más a sus "opuestos", sino que tampoco dudan —si sus intereses lo requieren— en desintegrar y en dar muerte a sus propios hijos.

*Héctor Lastra* (Buenos Aires, 1943), premiado, filmado, traducido, y a quien más de un crítico señaló como "un autor con los ojos abiertos al tiempo del desprecio", publicó también *Cuentos de mármol y hollín* (1965), *De tierra y escapularios* (1969) y *Cuentos* (1975). Desde hace varios años trabaja en una novela a la que titulará *Fredi*.



## Contratapa y solapas escaneadas de *Fredi*:

Un recorte preciso de Buenos Aires —la villa 31, Retiro— y un personaje marginal, rechazado —Fredí—, aparecen en esta novela escrita con apasionado y escrupuloso realismo. Y, además, la ciudad fervorosa, transitoria, en continua metamorfosis de comienzos de los años setenta, que los personajes habitan y transitan y donde —como el narrador advierte— ya han sido instalados todos los andamios de la represión.

A partir del registro de voces y discursos —voces triunfantes y discursos laterales, voces ahogadas por la tradición o banalizadas por el periodismo—, esta novela deja ver y oír, como muy pocas ficciones contemporáneas, la época: el horror y la inminencia del horror.

Con estos elementos, y con una formidable tensión narrativa, el autor de **La boca de la ballena** vuelve a ofrecernos un universo completo, feroz, despiadado. Sin ceder un ápice a lo sentimental ni a lo mítico, logra mostrar las denigraciones y ordalías que Fredí, su protagonista, debe padecer para mantenerse de pie, para alcanzar su verdadera, nunca exagerada, identidad y su condición humana.

Desde el comienzo, **Fredí** se revela como un texto narrativo excepcional y como una indagación de la sociedad y la historia reciente que agrega una dimensión inédita hasta hoy en la literatura argentina.

Foto: Paula I. Iste



Héctor Lastra nació en Buenos Aires en junio de 1943. Cursó parte de sus estudios primarios y secundarios en los colegios Marín y San José. A los 19 años, luego de cumplir con el servicio militar obligatorio en CIPRA, Ezeiza, ingresó a la Asociación de Cine Experimental y a la Facultad de Ciencias Cinematográficas de la ciudad de La Plata. También cursó algunas materias de Sociología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, estudios que quedaron suspendidos cuando, en distintos momentos del gobierno de facto del general Onganía, se suprimieron del plan de esas Facultades. Un año y medio antes, en 1965, Lastra había publicado su primer libro, **Cuentos de mármol y hollín**, con el que de inmediato ocupó un destacado lugar dentro de lo que entonces se llamaba joven narrativa argentina. Cuatro ediciones en menos de veinte meses, el aplauso del comentario bibliográfico y el encarecimiento de los más opuestos sectores de la crítica coincidieron en conceptos que pueden sintetizarse en el juicio que dio el diario **Hoy** de Caracas: *Lenguaje puro y preciso. Cruel y alucinante visión de un mundo decadente, casi agónico. Estupenda concepción de lo real y lo fantástico.* En 1969, con **De tierra y escapularios**, esos conceptos se consolidaron dejando sentado que el autor era dueño de un estilo cortante, riguroso, y de una atmósfera muy negra donde lo irónico y lo desolador se fundían para dar paso a un áspero cuestionamiento: *Una tarea que puede parecer terrible, apocalíptica. Luego de leer estos cuentos ya naza puede ser lo mismo (La Nación)*, sabe

Continúa en solapa siguiente.

Viene de solapa anterior.

comunicar todas las potencialidades de un narrador diestro, de un excelente estilista (**La Gaceta de Tucumán**). Y en 1973, con **La boca de la ballena**, público y crítica demuestran nuevamente su interés. **Crisis** recomienda la novela a sus lectores y **La opinión** y **Panorama** declaran a Lastra narrador con los ojos abiertos al tiempo del desprecio. Por otra parte, una oscura medida municipal le crea el hábito de escritor prohibido. A su vez, **La boca...** obtiene uno de los premios municipales de ese año. Seis meses más tarde, se estrena el inhallable film de Osias Wilenski, **Dale nomás**, que reúne, junto a un relato de Lastra, narraciones de R. Walsh, P. Orgambide y M. Benedetti.

En 1975 aparece **Cuentos**, donde se reúnen sus dos primeros libros y cuatro textos nuevos, aparecidos en suplementos de la capital. *No cesará de asombrarnos la obra de Lastra. Para algunos, su literatura puede ser siniestramente grotesca; para otros, tributos pagados a una sociedad que intenta suprimirlo. En estos Cuentos notamos la vigilante vigilia de un escritor auténtico, de un despojado reivindicativo, de un existencialista con un documento en llamas (Clarín)*. A partir de ese momento, el autor comienza a dictar cursos y a coordinar talleres literarios. Asimismo colabora, por un breve período, en diferentes diarios del país. Hacia fines de 1976, en una lista en la que entraban aproximadamente ochenta títulos de escritores argentinos y extranjeros, se prohíben sus libros. Su obra entonces, mediante diversos ensayos, empieza a ser analizada por críticos del exterior.

En 1980 es elegido Director de los talleres literarios de la SADE. Simultáneamente da charlas sobre Cine y Literatura, y al mismo tiempo intensifica su actividad en lo que concierne a derechos humanos. Por primera vez escribe, aunque sin demasiada asiduidad, notas bibliográficas en distintos medios. En 1984, con el restablecimiento del sistema democrático, son levantadas todas las prohibiciones de libros. Se publica así la cuarta edición de **La boca...** y el autor anuncia la pronta terminación de la novela que hoy publica Editorial Sudamericana. A lo largo de los años que siguieron, Lastra dictó cursos y dio talleres, entre otras entidades, en el Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, en el Taller de Arte y Comunicación y en el Centro Cultural de la Librería Sarmiento. Actualmente mantiene su condición de colaborador en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, e integra, por quinto período consecutivo, la Mesa Directiva de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

ISBN 950-07-1123-0



9 789500 711234 >

## 7. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo (2009): «Antonio Cándido y David Viñas: la crítica literaria y el cierre del pasado histórico». *Literatura e Sociedade*, Bernal, n.º 11, pp. 186-195 [en línea]: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/download/24969/26797>> [consulta: 16 de julio de 2014].

AMAROUCHE, Abdelhamid (2001): «Jorge Asís, un Best-Seller en plena dictadura militar: triunfo y consecuencias». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 30, pp. 249 [en línea]: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/23344>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

AVELLANEDA, Andrés (1986a): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 (vol. 1 y 2)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

AVELLANEDA, Andrés (1981): «Exilio y literatura latinoamericana». *Point of Contact*, nros. 3-4, pp. 81-92.

AVELLANEDA, Andrés (1986b): «Héctor Lastra». *Hispanamérica. Revista de literatura*, n.º 43, pp. 39-44 [en línea]: <<http://www.jstor.org/stable/20539150>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

AVELLANEDA, Andrés (2003): «Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n.º 202, pp. 119-135 [en línea]: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5689/5836>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

ÁLVAREZ CASTILLO, Héctor (2008): *Literarias*, Villa Urquiza [en línea]: <[http://literaturaalpasso.blogspot.com.es/2010/01/el-dia-de-la-escritura\\_13.html](http://literaturaalpasso.blogspot.com.es/2010/01/el-dia-de-la-escritura_13.html)> [consulta: 7 de abril de 2014].

BACHELARD, Gaston (1975): *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland (1972): «El efecto de realidad», en Verón, Eliseo, (dir.). *Lo verosímil*.

Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

BATAILLE, George (1997): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.

BATAILLE, George (1977): *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus.

BAYER, Osvaldo (2004): «Con la misma escuela de Camps». *Página/12* [en línea]: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/33935-11936-2004-04-10.html>> [consulta: 21 de julio de 2014].

BENJAMIN, Walter (1987): *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

BLAUSTEIN, Eduardo; Zubieta, Martín (2006): *Decíamos ayer: la prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal (1981): *La novela*. Barcelona, Ariel.

CAMPBELL, Tom (1994): *Siete teorías de la sociedad*. Madrid, Cátedra.

CASTELLANOS, Luis Arturo (1967): *El cuento en la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario.

CLINTON, Stephen (1975): «*La boca de la ballena* by Héctor Lastra». *Board of Regents of the University of Oklahoma*, vol. 49, n.º 1 [en línea]: <<http://www.jstor.org/stable/40128984>> [consulta: 1 de abril de 2014].

CONADEP (1985): *Nunca Más*. Barcelona, Seix Barral/Eudeba.

CORTÁZAR, Julio (2004): «Del cuento breve y sus alrededores», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, pp. 250-527.

«Cosas concretas» (13 de marzo de 2011): *Página/12, suplemento «Radar»* [en línea]: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6889-2011-03-13.html>> [consulta: 1 de agosto de 2014].

CYMERMANN, Claude (1993): «La literatura hispanoamericana y el exilio». *Revista Iberoamericana*, vol. 59, n.º 164, pp. 523-550 [en línea]: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5171/5329>> [consulta: 14 de abril de 2014].

CRUZ, Jorge (1997): «Freddy [sic], de Héctor Lastra». *Letras de Buenos Aires*, n.º37, pp.

113-116.

DE LUCÍA, Daniel Omar. (1996): «Culturas villeras. Una aproximación a la mirada de la villa miseria en la literatura argentina», en *I Jornadas «Los Terciarios hacen Historia»* Buenos Aires, Departamento de Historia del ISP Joaquín V. González.

DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

ECO, Humberto (1985): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen.

ECO, Humberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1985): «Les règles d'insertion des "réalèmes" dans la narration» *Littérature*, n.º 57, pp. 109-118 [en línea]: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translated/Even-Zohar\\_1985--Les%20regles%20d%27insertion%20des%20%27realemes%27%20dans%20la%20narration.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translated/Even-Zohar_1985--Les%20regles%20d%27insertion%20des%20%27realemes%27%20dans%20la%20narration.pdf)> [consulta: 26 de junio de 2014].

«El Gobierno porteño entregó los premios a la cultura» (12 de abril de 2001): *Clarín* [en línea]: <<http://edant.clarin.com/diario/2001/04/12/s-03701.htm>> [consulta: 7 de mayo de 2014].

FOSTER, David William (1980): «The Demythification of Buenos Aires in Selected Argentine Novels of the Seventies». *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. 10, n.º 1, pp. 3-25 [en línea]: <<http://www.jstor.org/stable/29739646>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

FRASCHINI, Alfredo (1990): «La boca de la ballena: alegoría de la patria ultrajada», en Instituto Literario y Cultural Hispánico (ed). *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica, siglo XX: III Simposio Internacional de Literatura: reunión, Universidad Nacional de Salta (Salta, Argentina, 4 al 9 de agosto de 1986)*.

FUNDACIÓN DR. ROBERTO NOBLE (ed.) (1997): *Narrativa argentina: décimo Encuentro de escritores «Dr. Roberto Noble»*. Buenos Aires, Fundación Dr. Roberto Noble.

- GALTUNG, Johan (2003): «Violencia cultural». *Documento de trabajo Gernika Gogoratuz*, n.º 14 [en línea]: <<http://www.gernikagogoratuz.org/web/uploads/documentos/202892edd66aafe5c03dacf1298fd7f8938fae76.pdf>> [consulta: 22 de julio de 2014].
- GIARDINELLI, Mempo (2004): «Contar el cuento: una meditación íntima sobre la parición cuentística», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, pp. 610-616.
- HAYDEN WHITE (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.
- GIRONA, Núria (1995): *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80 escrituras de la historia*. Valencia, Departamento de Filología Española, Universitat de València.
- GIRONA, Núria (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. París, México-París, RILMA 2-ADEHL.
- INGBERG, Pablo (7 de abril de 1996). «Entrevista a Héctor Lastra». *La Nación*, Buenos Aires [en línea]: <<http://www.pabloingberg.com.ar/pdf/entrevistas/HectorLastra.pdf>> [consulta: 10 de marzo de 2014].
- KOHAN, Martín (2000). «Historia y literatura: la verdad de la narración», en Jitrik, Noé, Drucaroff, Elsa (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la apuesta*. Buenos Aires, Emecé, pp. 245-259.
- LASTRA, Héctor (1976): *Cuentos*. Buenos Aires, Corregidor.
- LASTRA, Héctor (1968): *Cuentos de mármol y hollín*. Buenos Aires, Falbo.
- LASTRA, Héctor (1969): *De tierra y escapularios*. Buenos Aires, Galerna.
- LASTRA, Héctor (1996): *Fredi*. Buenos Aires, Sudamericana.
- LASTRA, Héctor (1973): *La boca de la ballena*. Buenos Aires, Corregidor.
- LASTRA, Héctor (1984): *La boca de la ballena*. Buenos Aires, Legasa.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1981): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.

- LENNARD, Patricio (24 de julio de 2009): «Elogio del chongo». *Página/12*, Buenos Aires [en línea]: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-889-2009-07-27.html>> [consulta: 10 de marzo de 2014].
- LEWIS, Oscar, K. S. KAROL y Carlos FUENTES (1972): *La cultura de la pobreza. Pobreza, burguesía y revolución*. Barcelona, Anagrama
- LÓPEZ CASANOVA, Marina (2000): «La narración de los cuerpos», en Jitrik, Noé; Drucaroff, Elsa (eds): *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la apuesta*. Buenos Aires, Emecé, pp. 183-215.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, María Teresa (1987): *Edición*, en BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Madrid, Espasa Calpe.
- LORENZO ALCALÁ, May (selección y prólogo) (1986): *Cuentos de la crisis*. Buenos Aires, Celtia.
- MARX, Carlos (1974): *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Barcelona, Pueblos Unidos/Grijalbo [en línea]: <[http://www.socialismo-chileno.org/biblioteca/La\\_IA\\_marx.pdf](http://www.socialismo-chileno.org/biblioteca/La_IA_marx.pdf)> [consulta: 15 de julio de 2014].
- MASTRÁNGELO, Carlos (ed.) (1977): *25 cuentos magistrales. Historia y evolución comentada del cuento argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- MASTRÁNGELO, Carlos (1975): *El cuento argentino. contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Buenos Aires, Nova.
- MANZANO, Héctor, QUEVEDO, Marcelo, VARGAS, Miriam (2012): *Mendoza, bibliotecas y protagonistas: censura y memoria 1976-1983*. Directora: Laura Torres. Tesina de grado. Mendoza, Universidad de Cuyo [en línea]: <<http://bdigital.uncu.edu.ar/4775>> [consulta: 12 de abril de 2014].
- MARISTANY, José (2006/2007): «Figuraciones literarias del homoerotismo en la ficción de los 60/70». *Hologramática literaria*, Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales,

UNLZ, año II, n.º 3, vol. 2, pp. 87-110 [en línea]: <<http://cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=464>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

MELO, ADRIÁN (2012): *El amor de los muchachos*. Buenos Aires, Lea.

MELO, Adrián (2011): *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires, Lea [en línea]: <[http://books.google.es/books?id=mvuZZ7YuwI8C&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.es/books?id=mvuZZ7YuwI8C&hl=es&source=gbs_navlinks_s)> [consulta: 10 de febrero de 2014].

MONTENEGRO, Walter (1990): *Introducción a las doctrinas político-económicas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

MULEIRO, Vicente (19 de julio de 2006): «Murió el escritor Héctor Lastra». *Clarín* [en línea]: <<http://edant.clarin.com/diario/2006/07/19/sociedad/s-03303.htm>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

MÜLLER, Florian (2009): «La censura de las obras de Enrique Medina: comenzó con una “locura de un comisario de barrio”». *Cartaphilus. Revista de investigación en Crítica estética*, n.º 9, pp. 163-175 [en línea]: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/91551>> [consulta: 15 de marzo de 2014].

«Murió el periodista y escritor Héctor Lastra» (22 de julio de 2006): *La Nación*, Buenos Aires [en línea]: <<http://www.lanacion.com.ar/825411-murio-el-periodista-y-escritor-hector-lastra>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

NAULA ESPINOZA, Raulina Patricia (2011): *Una aproximación analítica del discurso policial, psicológico y erótico de la novela Luna caliente de Mempo Glardinelli*. Director: Aguilar Aguilar, Felipe. Tesis de pregrado. Universidad de Cuenca [en línea]: <<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/1993>> [consulta: 10 de marzo de 2014].

NIETZSCHE, Friedrich (2000): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia, Diálogo.

OLEZA, Joan (2012): *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata, Ediciones del lado de acá.

ONLINE COMPUTER LIBRARY CENTER. *WorldCat* [en línea]: <<https://www.worldcat.org/>> [consulta: 14 de abril de 2014].

PEILLON, Frédéric (2007): «Categorías del goce». *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, n.º 7, pp. 43-53 [en línea]: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8366/9010>> [consulta: 14 de abril de 2014].

PIGLIA, Ricardo (2004): «Tesis sobre el cuento», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, pp. 547-550.

PONS, María Cristina (2000): «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica». en Jitrik, Noé, Drucaroff, Elsa (eds). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la apuesta*. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 97-116.

PLOTNIK, Viviana Paula (2003): *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires, Corregidor.

PRETEL, Nelly (selección) (¿1976?): *Últimos relatos*. Buenos Aires, Nemont Ediciones.

PUNTE, María José (2007): *Estrategias de supervivencia: tres décadas de peronismo y literatura*. Buenos Aires, Corregidor.

QUIROGA, Horacio (1989): *Cuentos de amor, de locura y de muerte. Cuentos de la selva*. Quito, Libresa.

QUIROGA, Horacio (2004a): «Los trucos del perfecto cuentista», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, pp. 56-59.

QUIROGA, Horacio (2004b): «La retórica del cuento», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, 2004, pp. 60-62.

RODRÍGUEZ, Belén Castellanos (2010): «El erotismo como fascinación ante la muerte, se-

gún Georges Bataille». *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 26, n.º 2, pp. 43-51 [en línea]:

<<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/download/NO-MA1010240043A/25851>> [consulta: 15 de abril de 2014].

ENRÍQUEZ, Mariana. «Rumores» (30 de junio de 2002): *Página/12*, Buenos Aires [en línea]: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-247-2002-06-30.html>> [consulta: 7 de mayo de 2014].

SARTRE, Jean-Paul (2010): *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona, Edhasa.

SARTRE, Jean-Paul (2003): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.

SEBRELI, Juan José (2007): *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Barcelona, Debate.

SEMINARIO DE CRÍTICA LITERARIA RAÚL SCALABRINI ORTIZ (1986): *El cuento argentino (3)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

SHUA, Ana María (2004): «Sobre el cuento argentino y latinoamericano en la era postdictadura», en Burgos, Fernando (ed.), *Los escritores argentinos y la creación en Hispanoamérica*. Madrid, Castalia, pp. 493-506.

STEIMBERG DE KAPLAN, Olga (1991): «Realismo y alegoría en *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano». *Revista Iberoamericana*, vol. 57, n.º 155, pp. 617-623.

STEVENSON, Leslie (1983): *Siete teorías de la naturaleza humana*. Madrid, Cátedra.

TAYLOR, Charles (1994): *La ética de la autenticidad*. Barcelona, Paidós.

TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

VILLANUEVA, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.

VIÑAS, David (1996): «El escritor liberal romántico», en Sosnowski, Saul (selección, prólogo y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales, Volumen 2*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 173-178.

WILENSKI, Osías (director) (1974): *Dale nomás*. Buenos Aires.

ZANETTI, Susana (directora) (1982): *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*,

*volumen 6*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ZEBALLOS, Federico (2012): *El terrorismo de Estado en las bibliotecas. Córdoba, 1976-1983*, Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Revista alfilo. Especial Multimedia [en línea]: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/libros-prohibidos/wp-content/uploads/2012/03/articulo-zeballos.pdf>> [consulta: 5 de mayo de 2014].