

Más que naturalismo: melodrama, exceso y abandono en “La gallina degollada” de Horacio Quiroga

**Beyond Naturalism: Melodrama, Excess, and Abandonment
in “La Gallina Degollada” by Horacio Quiroga**

**Mais do que naturalismo: melodrama, excesso e abandono em “La
gallina degollada” (A galinha degolada) de Horacio Quiroga**

Laura Utrera

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO/ CONICET, ARGENTINA

Profesora de Análisis del Texto de la carrera de Letras, Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Doctora en Letras de la misma UNR. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de América Latina, Estados Unidos y Europa. Profesora invitada en la Universidad Federal de San Carlos, Brasil; Universidad Católica de Porto Alegre, Brasil; Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, entre otras. Correo electrónico: utreral@arnet.com.ar

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi: 10.11144/Javeriana.cl19-38.mnme

Resumen:

Este trabajo propone otra lectura del cuento “La gallina degollada” de Horacio Quiroga a través de la cual pueden plantearse los límites del naturalismo en el relato. Se parte de la lectura tradicional para advertir el ingreso de elementos vinculados con el abandono, el melodrama y el exceso. De este modo, la nota monocorde que aporta el naturalismo en el relato no alcanza a justificar la dimensión de lo narrado, no alcanza solo con pensar en el objetivo de toda ficción naturalista: demostrar el funcionamiento de las patologías sociales. El relato actualiza el horror aprehendido de Edgar A. Poe y de Guy de Maupassant (extremado al máximo), se vuelve más real y en su cruce con las páginas de crímenes y rarezas de la prensa de la época, el *infanticidio* que también puede leerse como una *forma de abandono*, se articula con una intuición retórica: el melodrama y el sensacionalismo típico de muchas de las ficciones del escritor.

Palabras clave: Quiroga; naturalismo; melodrama; abandono; exceso

Abstract:

This work proposes another reading of the story *La gallina degollada* by Horacio Quiroga, through which we can establish the limits of naturalism in the tale. We start with a traditional reading to notice the introduction of elements related to abandonment, melodrama, and excess. In this way, the monotonous note brought to the tale by naturalism is not enough to justify the dimension of what is told; it is not enough just to think in the objective of all naturalist fiction: to demonstrate the workings of social pathologies. The tale updates the horror grasped from Edgar A. Poe and Guy de Maupassant (taken to the extreme). It makes it more real and, in collating it with the pages of crimes and rarities of the press of the time, *infanticide* –which can also be read as a *form of abandonment*– articulates with a rhetorical intuition: the melodrama and sensationalism typical to many of the works of fiction of this writer.

Palabras clave: Quiroga; naturalismo; melodrama; abandono; exceso

Resumo:

Este trabalho propõe uma outra leitura do conto “A galinha degolada” de Horacio Quiroga através da que podem se colocar os limites do naturalismo no relato. Parte da leitura tradicional para advertir a entrada de elementos vinculados com o abandono, melodrama e excesso. Deste modo, a nota monocorde que aporta o naturalismo no relato não consegue justificar a dimensão do narrado, não consegue com apenas pensar no objetivo de toda ficção naturalista: demonstrar o funcionamento das patologias sociais. O relato atualiza o horror aprehendido de Edgar A. Poe e de Guy de Maupassant (extremado ao máximo), torna-se mais real e no cruzamento com páginas de crimes e esquisitices da imprensa da época, o *infanticídio* que também pode se ler como *forma de abandono*, articula-se com uma intuição retórica: o melodrama e o sensacionalismo típico de muitas das ficções do escritor.

Palabras clave: Quiroga; naturalismo; melodrama; abandono; exceso

RECIBIDO: 1 DE OCTUBRE DE 2014. ACEPTADO: 20 DE OCTUBRE DE 2014. DISPONIBLE EN LÍNEA: 01 DE JULIO DE 2015

Cómo citar este artículo:

Utrera, Laura. “Más que naturalismo: melodrama, exceso y abandono en ‘La gallina degollada’ de Horacio Quiroga”. *Cuadernos de Literatura* 19.38 (2015): 414-431. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.cl19-38.mmme>

EL CUENTO “LA gallina degollada” se publicó por primera vez en la revista *Caras y Caretas* el 10 de julio de 1909, acompañado por dos ilustraciones de Friedrich. En este cuento, repercute la herencia decadente y modernista que, a finales del siglo XIX y primeros años del XX, dominaron la mayor parte de las producciones poéticas y narrativas de América Latina. En Quiroga, dicha herencia literaria tiene dos vertientes: una de ellas es la lectura que realizó de los cuentos de Edgar A. Poe y Guy de Maupassant y la otra, la que efectuó de sus pares latinoamericanos Rubén Darío y de su exponente en Argentina, Leopoldo Lugones (estoy pensando precisamente en *Las fuerzas extrañas*, pero también, en que fue Lugones el que introdujo a Quiroga en el Modernismo y en la selva¹).

Quiroga hereda de Poe y de Maupassant dos recursos: el horror y la narración de dos historias en las que “el efecto y la sorpresa final se construye produciendo una conexión inesperada entre las dos anécdotas” (Piglia 64). Aprendió de ellos a transformar en anécdota los problemas de la narración. “La gallina degollada” es “una fábula tenebrosa sobre la niñez y el parentesco” (Piglia, 64) –a lo que agregó, de carácter brutal– en la que el horror se actualiza por medio de una historia familiar muy particular que extrema al máximo la nota melodramática. Se trata de una historia truculenta de horror familiar en la que están involucrados cinco niños: cuatro idiotas y la niña vestida de azul–cántico que tararea la niña en la ilustración de Alberto Breccia–. Y el relato muestra dos sistemas diferentes de causalidad, las dos historias: la del nacimiento de hijos enfermos (su consecuente idiotismo, en exagerada sucesión –herencia sanguínea, descendencia podrida–) y la del asesinato de Bertita.

Aunque este relato está lejos de considerarse una más de las tantas ficciones que en el marco de la producción naturalistas se publicó en Argentina, ilustra algunos de los lineamientos generales y característicos más caros a dicha estética: el tratamiento del “caso” y de la herencia, el médico que sabe y viene a ponerle un nombre al mal, la enfermedad como entidad viviente que respira a lo largo del cuento. La historia supera la nota naturalista porque en la narración

1 En 1903, recién llegado a Buenos Aires, Quiroga le propone a Lugones integrar como fotógrafo la caravana arqueológica con destino a las Misiones Jesuíticas. Dicha expedición hacia las ruinas de San Ignacio respondió a un encargo del Ministro del interior de la Nación, Dr. Joaquín V. González. Como producto de las tratativas que hizo Lugones, Quiroga integró la comitiva y registró en imágenes aquellos pueblos devorados por bosques y mantenidos en el secreto de sus entrañas. Quiroga se proveyó de una máquina de madera con fuelle, portaplacas, cubetas, químicos, negativos, tal vez una prensa para hacer el papel y de los útiles necesarios para el cumplimiento de sus tareas que había aprendido en la Escuela Politécnica de Salto. Allí recibió las primeras instrucciones sobre el oficio de fotógrafo y de revelado. Y con máquina en mano, se introdujo en la selva misionera.

se explota la veta sensacionalista y melodramática que están en el centro de la concepción de la ficción de Quiroga (horror y exceso) y a los que habrá que sumarle los caracteres propios a su fisonomía poética: intensidad, brevedad, linealidad y precisión, lo cual salva al relato de la "tentación monocorde del mero naturalismo social" (Piglia 66).

En "Una historia inmoral" (*Nosotros*, 1907) o en "Idilio" (*El gladiador*, 1903; *El crimen del Otro*, 1904)² Quiroga ironiza acerca de la objetividad en la mirada médica presente en obras literarias. Aunque en su producción se hallan varios relatos que responden y problematizan este tópico, en "La gallina degollada" no forma parte de la línea narrativa. Quiroga reelaboró la mirada objetiva del saber médico a través de historias sobre la locura. Entre ellas la que mejor lo ilustra es "El conductor del rápido" (*La Nación*, 1926; *Más allá*, 1935). El narrador de dicho relato se pregunta: "¿Para qué ver a los médicos de la empresa si por tratamiento racional me impondrán un régimen de ignorancia?"

Para escribir este cuento Quiroga viajó en tren hacia el Tigre con el objetivo de obtener algunas respuestas "reales" del maquinista o del guardatrén; las obtuvo por cierto, pero sin mayor novedad. Quiroga le preguntó al maquinista cómo pedir desvío frente a una situación de emergencia: –"pido desvío", simplemente, contestó el maquinista. El viaje quedó registrado en una nota publicada en la revista *El Hogar*³, "Cadáveres frescos" de 1930, en la que la aparición del Quiroga-documentalista abre paso a la imperiosa necesidad de las palabras del testigo como documento vivo, como experiencia que hará las veces de materia prima del narrador a la hora de escribir (en esta nota se registra además la visita de Quiroga a una casa fúnebre. Allí la pregunta será ¿es posible enterrar en el mismo féretro a dos personas? Esta respuesta pretendió obrar de materia para la escritura del relato "Más Allá" (*La Nación*, 1925). De modo que el documento vivo obra de contexto para la ficción aunque el registro de la nota lo tengamos cuatro años más tarde que la publicación del relato en *La Nación*⁴.

2 Todos estos datos provienen de *Horacio Quiroga todos los cuentos*, colección archivos. *Nosotros*, *El gladiador*, *El hogar*, etc. son las revistas en las que Quiroga publicaba, algunos de los cuentos luego integraron libros y otros no.

3 Tomados de *Horacio Quiroga los trucos del perfecto cuentista* (1993). Edición en la que están compilados los artículos de Quiroga.

4 Nótese lo sugestivo del título de la nota "Cadáveres frescos". Sobre todo teniendo en cuenta lo que Émile Zola sostiene concretamente en el prólogo a *Thérèse Raquin*. Cuando se refiere a la composición de la novela, Zola advierte que: "Hice simplemente en dos cuerpos vivos el trabajo analítico que los cirujanos hacen en los cadáveres" y más adelante: "Me olvidé del mundo, me perdí en la copia exacta y minuciosa de la vida". Podemos sostener esta consideración

El acopio de datos reales con el que Quiroga intentó resguardar su empresa ficcional –al igual que Manuel Gálvez, Lugones, Elías Castelnuovo, entre otros– corresponde a la necesidad de una ‘instantánea de la realidad’ en la que prime la valoración ideológica y estética del dato, por cuanto tiene este de vida-verdad, otorgándole a la narración la autenticidad suficiente a la hora de determinar su composición poética pero además, la mirada del escritor-observador instituye la experimentación:

La información literaria del escritor, vale decir el acopio de datos contingentes con el tema que se ha elegido, se obtiene por lo común sin otra dificultad que las inherentes a la pérdida de tiempo que exigen [...] Cuesta en ocasiones un ojo de la cara obtener dos o tres datos *vivos* sin los cuales el relato [...] bambolea y se desmorona como un castillo de naipes. (Quiroga, los trucos, 1993)

Los motivos y la información literaria, entonces, serán obtenidos de lecturas anteriores, de las experiencias, de las palabras de un testigo; como también–y teniendo en cuenta la intervención cultural lograda por las revistas ilustradas donde Quiroga publicó sus cuentos– de ese espacio-material narrativo y de imaginación que obra como su más estricto contexto (Contreras 2007). La convivencia de diversos géneros discursivos en una misma revista es acaso el disparador más caro a su imaginación. Quiroga es un gran escritor popular cuyos cuentos,

son una suerte de complemento muy elaborado de las páginas de crímenes que se iban a desarrollar en esos años en *Crítica*[...]. Sus relatos tienen a menudo la estructura de una noticia sensacionalista: la información directa aparece hábilmente formalizada sin perder su carácter extremo. (Piglia 64)

puesto que Quiroga era lector de Zola. En *Diario de viaje a París* y en algunas de sus cartas, se hallan registros de esas lecturas.

En el ensayo *La novela experimental*, Zola hace una lectura de la obra clave de Claude Bernard: *Introducción al estudio de la medicina experimental*, en la que Bernard inserta al razonamiento experimental que se apoya sobre la duda sistemática. En estos términos, todo es explicable y susceptible de ser sometido a la experimentación. Zola en su ensayo advertirá que –antes del naturalismo– la literatura se sirvió sólo de la observación y se pregunta si el empleo de la experimentación también es posible y responde: “En la novela vemos que el novelista es simultáneamente un observador y un experimentador. El observador suministra los hechos como los ha observado, fija el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a caminar los personajes y desarrollarse los fenómenos. Luego, aparece el experimentador e instituye la experimentación, es decir el movimiento de los personajes en una historia particular para mostrar que la sucesión de hechos será tal que exija el determinismo de los fenómenos en estudio”.

En el análisis sobre el cuento “El almohadón de pluma”, Alfredo Veiravé cita el hallazgo de Aledo Luis Meloni quien encuentra en la prensa un pseudo-antecedente del relato. El 7 de noviembre de 1880 –cuando Quiroga tenía casi dos años de edad– el diario *La prensa* publicó una noticia policial de un “caso raro” en el que la protagonista era una niña de seis años de edad. La niña, perteneciente a una conocida familia de la ciudad, fue víctima de un parásito que, alojado en su almohada, le chupaba la sangre. Descartando las coincidencias inmediatas por incongruencia cronológica claro está, volvemos a levantar la cabeza y pensamos: otra vez la técnica narrativa, otra vez los vínculos con la realidad más concreta, con la realidad mediata⁵.

Por su parte “El almohadón de pluma” es un relato que hasta el final parece pertenecer a la serie de ficciones fantásticas, otra vez el mito tardo-romántico del vampiro, construido desde un verosímil efectivo y alojado en un parásito pero que por simbiosis coquetea con el personaje de Jordán. Sin embargo, el final se actualiza, hace posible su “verismo”, por mediación de la descripción pormenorizada del parásito.

Vale decir en primer lugar, que la historia real acontecida en Buenos Aires puede actuar como marco del relato y en segundo lugar, que la explicación objetiva (positiva) del cierre no deja de resultar bastante intolerable a la lectura, si acaso nos quedamos con el ámbito imaginario logrado y al que nos traslada el relato: “Estos parásitos de las aves, diminutos en su medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (101). Este final hace que el cuento que venía mostrando algunas filiaciones con la estética de Poe ingrese en los posibles de lo real y que el horror del norteamericano desaparezca dando lugar a otros efectos también de horror a través del ingreso de una voz narrativa que explica el “caso”.

Asimismo, la crítica ha establecido la marca personal de Quiroga en el cuento, porque si bien su temática es a lo Poe –el insecto-vampiro, la víctima, el ambiente lúgubre, entre otros– el análisis detenido determina la manipulación que Quiroga realiza de los temas y el juego de analogías que construye entre la figura de Jordán y del parásito, corporizando al monstruo chupasangre, volviéndolo más ‘humano’. Quiroga vuelve sobre el vampiro de Stoker.

5 Veiravé, Alfredo. “Cuentos de amor de locura y de muerte (1917). El almohadón de pluma. Lo ficticio y lo real en Flores Ángel, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1976, p. 210.

“La gallina degollada” dialoga con noticias sensacionalistas y policiales publicadas en los diarios y revistas de la época, como las que cuentan diversas anomalías y casos raros en los que el cronista le informa a la sociedad respecto a las últimas investigaciones científicas; además de vincularse con el paradigma científico que Quiroga consumía⁶. A sus lecturas habituales se le suman las que realiza de las teorías científicas de Gustave Le Bon (biólogo y físico), William Thompson (físico), Alfred Edmund Brehm (naturalista alemán), Claude Bernard (fisiólogo francés), entre otros. Noé Jitrik analiza esta filiación cuando estudia las novelas cortas –folletines– de Quiroga. En ellas, el crítico argentino detecta los vínculos que articulan las temáticas de este conjunto de folletines como también observa las relaciones con los tópicos de otros relatos y con las páginas de las revistas ilustradas:

[...] el tipo de lectura de las que estos cuentos traen reminiscencias y que constituyen su declarado alimento intelectual, algunos de ellos incluso se inscriben en la oleada de literatura fantástica que tuvo una expresión soberana en 1906 con *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. (Jitrik, *Obras inéditas*, 9)⁷

En “La gallina degollada” el asesinato de una niña evidencia la entrada del relato en lo intolerable. El asesinato de Bertita en manos de cuatro niños retrasados resulta excesivo y más aún, si pensamos en cuestiones de parentesco que, en términos de la construcción narrativa, se sostiene en un melodrama exacerbado que se continúa. La víctima es una menor, los victimarios también, algo los iguala, los acerca y es tal vez el lugar marginal que las cinco criaturas ocupan en el relato. Precisamente porque es en y desde un margen ilegal desde donde se activan las acciones de los niños: los cuatro idiotas espían a la sirvienta, la ven matar a la gallina y con el resto que guardan, ejecutan a su hermana. Bertita se escapa del cuidado de sus padres, se adelanta y encuentra la muerte. A la vez, su protagonismo parece solo portar el estigma de la niña prodigio, no tiene posibilidades de elegir porque es la elegida. Con todo, el relato narra una condena irrecusable atravesada y protagonizada por los cinco niños.

6 Próximo a “La gallina degollada” se encuentra la nota “La niña degollada” (*Caras y Caretas* 451), y próximo también al folletín de divulgación científica “Viaje a través de la stirpe” (Contreras 2007).

7 Quiroga publicó seis folletines entre 1908 y 1913 bajo el seudónimo de Frago Lima: *Las fieras Cómplices*, *El mono que asesinó*, *El hombre artificial*, *El devorador de hombres*, *El remate del imperio Romano* y *Una casería humana en África*; todos, con excepción de este último, fueron publicados en la Revista *Caras y Caretas*. El otro en *Fray Mocho* (Jitrik, Horacio Quiroga 7-22).

Aunque también y de un modo fragmentario, algo los hace absolutamente diferentes: por su propia condición los cuatro idiotas son diferentes del resto de los niños y del mundo circundante que los expulsa. Sin embargo, Bertita también es la/lo diferente, representa a la 'normal', la que se distingue de sus cuatro hermanos y la que nace con el estigma de sanear la culpa del matrimonio Mazzini-Ferraz: la diferente viene a cortar con la descendencia podrida, dice el relato.

Desde esta lectura, el cuento no escapa a una fórmula repetida en las ficciones naturalistas argentinas en las que de lo que se trata es de excluir-aislar al diferente: constituyendo su lugar marginal dentro de la sociedad, el lugar de una "raza biológica aparte" (Nouzeilles 41)⁸.

La exclusión y el aislamiento del diferente determina dos sucesos y tal vez al fin podamos escapar del naturalismo uniforme: por un lado, el asesinato no deliberado sino copiado-imitado de lo que los cuatro niños vieron hacer. El crimen es la respuesta ante el estímulo de una muerte en presencia del acto: el degüello de la gallina, sumado a la provocación del color rojo-rojo del atardecer y de la sangre- que lanza a estos cuatro niños a una prueba singular: asesinar a su hermana. Por otro, de lo que se trata es de la exclusión, del aislamiento que se presenta como *el efecto pragmático* en el que la idea de casa como dulce hogar es subvertida por la idea de cárcel, los niños son víctimas sociales. Exclusión que además se elabora en el relato a través de dos mecanismos: el olvido y el abandono (volveremos sobre esto).

La culpa de los padres frente a una exagerada o, para decirlo con Piglia, alucinada sucesión de hijos idiotas busca ser saneada en los motivos, en los por qué de la meningitis: acaso en la herencia del pulmón picado de la madre, es decir en una enfermedad física que atenta contra el estamento de la salud, que funcionó de 'atributo' en el contexto del pensamiento positivista; acaso en la crispación nerviosa del abuelo paterno que no resulta menor a la hora de armar una genealogía culpable de los motivos de cuatro meningitis sucesivas. La búsqueda de los motivos hace que ingrese al relato la mirada de la ciencia y que cobre legitimidad

8 Gabriela Nouzeilles en *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880- 1910)*, sostiene que "[...] en el realismo naturalista, los mecanismos interpretativos paranoicos se usaron sobre todo para identificar sujetos cuya Otredad era supuestamente origen de lo "patológico" que "conspiraban" a través del fantasma del contagio, contra el equilibrio sociobiológico de la sociedad nacional entendida como macrocuerpo. Con el programa experimental de Zola, la novela argentina devino principalmente una máquina policial con la cual clasificar lo diferente" (43). Cabe agregar que, en la gran mayoría de las obras del naturalismo argentino, la exclusión y el aislamiento del diferente responde a razones ideológicas y/o políticas. Esto no se repite en la estructura narrativa del relato de Quiroga.

a través de la voz positiva de un médico que, cual profeta iluminado, busca la cura por todos los medios de todos los males o al menos tantea, a través del supremo poder de la opinión autorizada, el poder de la palabra, una posible respuesta al por qué de la anomalía.

La voz científica libera al relato de límites morales y esto de algún modo, le permite al narrador omnisciente relatar de soslayo la vida sexual del matrimonio. Luego de cada uno de los enfrentamientos violentos y desalmados, de las peleas que el matrimonio tenía con motivo de la idiotez sucesiva de sus hijos (en las que era habitual "...el cambio de pronombre: tus hijos"), venía la "inevitable reconciliación": "Pero en las inevitables reconciliaciones sus almas se unían con doble arrebató y ansia por otro hijo". Este cuento entonces, relata también la sexualidad de la pareja. En "El almohadón de pluma" por ejemplo, se muestra con vigor semejante la sexualidad de Alicia y de Jordán, aunque con diferentes elementos narrativos: un insecto chupa la sangre de Alicia –insecto que representa analógicamente a Jordán–. Pero al mismo tiempo se ilustra una luna de miel en la que el sexo configura el marco del relato, la pérdida de la virginidad, el manchón de sangre en las sábanas blancas, la prueba de amor. En cambio en "La gallina degollada" los torrentes sanguíneos que invaden el relato arman un panorama hereditario desde los parámetros de una poética naturalista: el mal estaba en la sangre, en la herencia. Con esta idea como corolario, el cuento también muestra –no de un modo deliberado– el carácter nocivo de ciertas uniones sexuales que en este caso, no responde a la mezcla social de clase o a la violencia sexual (como ocurre en algunas ficciones de Eugenio Cambaceres: *En la sangre* o en *Sin Rumbo*) sino a ciertas uniones entre sujetos incompatibles –que en el relato se hacen evidentes por medio de las fisuras heredadas, por medio de *la grieta*: la del pulmón picado y la de la locura–.

Por eso y con todo, uno de los motores del relato queda expuesto en el exceso deliberado que configura la búsqueda permanente de un hijo normal, la fantasía del linaje perfecto, la preservación-cambio del pasado culposo y heredero de la meningitis. Un hijo para los Mazzini-Ferraz representa el *porvenir vital* de su unión de modo que, cuando la enfermedad acontece, ese *porvenir* no se encuentra amenazado sino *extinguido*. Nada está por venir más que puro idiotismo, lo cual extingue el porvenir.

En las ficciones del naturalismo el exceso de sexualidad representa a modo de espectáculo lo "inhumano, patológico e inherentemente antisocial" (Nouzeilles 86). En este relato sobrepasa los límites del mero deseo, del sentimiento y se convierte en la búsqueda patológica (en términos de obsesión neurótica) de un niño como el de los demás, el matrimonio pedía un hijo "¡pero un hijo, un hijo

como todos!" (90). Mas, "cuando la combinación corporal no es la apropiada, el contacto sexual entre sujetos incompatibles entre sí desencadena necesariamente un proceso acelerado de corrupción que en su estadio final coincide narrativamente con la figura del monstruo" (Nouzeilles 87). La incompatibilidad que presentan Mazzini y Berta da origen a los monstruos pues "...su sangre, su amor estaban malditos!" (90). En el relato se nombra a modo de rótulo a los cuatro hijos mayores como monstruos que, cual muertos vivientes, representan la sombra de la culpa, la marca de la herencia.

En este sentido, el cuento trabaja con el *temor a lo monstruoso* en dos niveles: los monstruos que semejan la animalidad más absoluta, los cuatro son más animales que humanos, comen como bestias; los cuatro son idiotas antes que niños, mugen en vez de llorar, imitan las acciones de los otros en vez de representar o simbolizar: "Todo el día, sentados en el patio en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Manzini-Ferraz" (89): "[...] mugían hasta inyectarse de sangre el rostro [...]" (91); "Otras veces, alineados en el banco, zumbaban horas enteras imitando al tranvía eléctrico" (89). En otro nivel se encuentra lo monstruoso que se concentra y concreta en el asesinato de la menor, de la única hija mujer 'normal' del matrimonio⁹.

Los engendros se estimulan con los colores brillantes y cuando presencian el degüello de la gallina, la operación *rojo-rojo* activa de un modo escandaloso su aptitud imitativa. Entonces ocurre el asesinato de Bertita, mares de sangre inundan aún más el relato. De esto resultan tres estados de muerte: la consideración de la muerte en vida de los engendros, el degüello de la gallina y el asesinato de la niña. Vale decir que el relato se presenta como un estado de permanente pulsión en el sentido deleuzeano del término. Deleuze sostiene que entre la imagen acción -realismo- (medios determinados-comportamientos) y la imagen afectación -idealismo- (espacios cualesquiera-afectos) existe un par extraño: mundos originarios-pulsiones elementales -naturalismo- (este nuevo conjunto posee una consistencia y una autonomía perfectas):

Un mundo originario no es un espacio cualquiera (aunque pueda asemejarse), porque no surge sino en el fondo de los medios determinados; pero tampoco es un medio determinado, el cual deriva solamente del mundo originario. [...] El mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de

9 Nouzeilles advierte que "el temor a lo monstruoso es lo que define al naturalismo tal cual lo entendía Antonio Argerich en el prólogo a su novela *Inocentes o culpables*. Según este escritor las ficciones somáticas del naturalismo tenían como fin didáctico demostrar mediante una justicia poética basada en la determinación biológica el carácter nocivo de ciertas uniones sexuales" (*Ficciones* 47).

un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela. (Deleuze 370)

El instinto de muerte es la herencia misma que se continúa a lo largo del relato y está presente en la aparente inacción de los cuatro niños, en el degüello de la gallina, en el degüello de Bertita. El instinto de muerte “no es un instinto entre otros sino la grieta (entendida como lo hereditario) en persona, en torno de la cual todos los instintos hormigean” (Deleuze 373).

Líneas atrás advertí que en el relato, la exclusión y el aislamiento del diferente se producía también por mediación del abandono –que entiendo, según lo analiza Lloyd de Mause, como forma de infanticidio– y del olvido –vale decir, de la cesación del afecto que se tenía–. El abandono se efectiviza de un modo progresivo y para siempre, poco a poco los niños son sometidos al descuido, ellos representan el fracaso del matrimonio pues “su apasionada ternura no alcanzaba a crear un átomo de vida normal” (90) y al nacer Bertita los cuatro significaron un mal recuerdo, un rencor, una infamia. En este marco, se ausenta la función social de toda familia tipo como célula primaria de la integración social del niño (cuya tarea responde al amparo y protección del menor) e incluso, con el nacimiento de Bertita, la familia Mazzini-Ferraz, inserta en el modelo nacional, se piensa como espacio privilegiado de una dinámica esencialmente acumulativa, entre la propiedad de la regeneración y los estigmas contrarios de la degeneración (Vezzetti 1985). Insisto, entonces, en que si el concepto de familia desde el positivismo se planteaba como “la procreación biológica y social, la transmisión del patrimonio y la pureza de sangre” (Amado y Domínguez 2004), todo aquello que opaque estos criterios merece el estatuto del olvido.

Existe otro elemento que hace leer las razones posibles del abandono en el relato: los cuatro idiotas carecen de nombre propio, los cuatro son nombrados como bestias, monstruos y engendros. La función del nombre propio responde a identificar y particularizar al individuo en la familia, pero hay un elemento más revelador aún: el nombre propio estructura el linaje del sujeto que en este relato es sinónimo de lo abyecto. El relato lo dice, los padres se deshacen de los niños por medio del olvido: “[...] al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros” (91). Este olvido resignifica la estructuración del linaje familiar, en el que Bertita es la que existe como hija, como continuidad y garantía de esa genealogía. Acaso al nombrar a los cuatro niños como animales no solo se les decreta ese lugar en la familia sino que ese precepto instituye el acto, pues la facultad imitativa de los cuatro (que semeja la de los chimpancés) juega con la idea y el estatuto del nombre propio, lo corrompe y lo animaliza: “Al ponerle nombre a un niño, en

realidad lo que se está nombrando es el lugar que se desea que ese niño ocupe dentro de una historia" (Gache 251).. Los cuatro recurren a la repetición del degüello del mismo modo que Titán –mono que protagoniza el relato "El mono ahorcado"– imita y repite lo que su dueño le enseña¹⁰.

Los cuatro idiotas ("tus hijos") son etiquetados con el "tus", pronombre de segunda persona que gerencia y garantiza la propiedad desvinculante del yo que lo enuncia, vale decir, construye a los niños en términos de ajenidad, buscando, sencillamente, la instalación del inocente y la fisura del culpable en la propiedad del otro. En el momento en el cual se hace uso del "tus" se apropia la mancha y su inercia invierte a los sujetos en objetos, sencillamente, porque son múltiples los puntos de vista que aluden a su existencia como tales (en la propia voz del narrador y de los personajes). Cuando nace Bertita, el narrador recurre al pronombre "otros" que representa ni más ni menos que lo que no se quiere nombrar y que, de hecho, décticamente carece de persona para formalizarse en la idea de "no persona", pura referencia de la que el relato va a hablar. De modo que parece como si los cuatro idiotas fueran pura imagen, fueran pura representación. De hecho, representan un mal recuerdo, una pesadilla que retorna cuando la pequeña Bertita enferma. Y que se concreta cuando la asesinan.

El asesinato de Bertita no es el producto reactivo al abandono de los cuatro sino que representa un resto narrativo, un motor-tópico que justifica la necesidad de escribir este relato de efecto. En el asesinato hay una suerte de fracaso del abandono narrado inicialmente: el abandono fracasa ante la acción de los cuatro idiotas que a partir de ahora serán todo movimiento, todo ojos. Las víctimas estáticas del relato se convierten en actores cuya inacción inicial que los tipificaba "Todo el día, sentados en el patio, en un banco estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini, Ferraz" (89) es desplazada por la acción absoluta convalidada en el crimen

10 "El mono ahorcado" fue publicado en *Caras y Caretas*, n° 472, año X, Buenos Aires, octubre 19 de 1907. Este cuento se inserta en la serie inaugurada por "Historia de Estilicón" (1904) y se continúa con el folletín "El mono que asesinó" (1909). Lo que subyace en "El mono ahorcado" y "El mono que asesinó" es la probable intertextualidad con "Yzur" de Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906 –la lectura de este libro es apenas mencionada en una carta a José María Fernández Saldaña, del 26 de marzo de 1906: "Lugones se fue a Europa por 9 meses, el 10 del corriente. A fines de abril aparece un libro de cuentos, suyo. Tiene cosas buenas" (Quiroga, 2007 133). La escritura de este relato es económica y precisa. En el contexto del libro de 1906, "Yzur" crea un verosímil cercano a la retórica del discurso científico, juega con la ausencia de artificios y se convierte en una suerte de informe científico, una variante subversiva de la teoría de la evolución de Charles Darwin como también, ciertas hipótesis del relato dialogan con algunas nociones sobre el lenguaje que estaban presentes en las doctrinas lingüísticas producidas por el positivismo y el estamento científico que vino de la mano de Ferdinand de Saussure.

(¿es un crimen?). La acción concreta del desplazamiento que realizan los cuatro idiotas hacia la cocina—lugar en el que ven cómo María desangra con parsimonia a una gallina— se completa con el movimiento, con el caminar hacia Bertita, narrado en el tramo final del relato:

Pero la mirada de los idiotas se había animado; una misma luz insistente estaba fija en sus pupilas. No apartaban los ojos de su hermana, mientras una creciente sensación de gula bestial iba cambiando cada línea de sus rostros. Lentamente avanzaron hacia el cerco. La pequeña [...] sintióse cogida de una pierna. Debajo de ella, los ocho ojos clavados en los suyos le dieron miedo”. (95)

La herencia sanguínea, la meningitis, el exceso o incompatibilidad en la práctica sexual, el saber de la ciencia (por el que ingresa en el relato no solo “una voz autorizada” sino también la *cientificidad de la forma* que estudia Beatriz Sarlo en *La imaginación técnica*)¹¹, la muerte de una niña, la permanente proyección de una *pulsión de muerte*, la exclusión del diferente, el “caso” —que le da al relato el carácter errante de lo monstruoso— son algunos de los elementos que me permiten pensar el cuento dentro de esta serie. Sin embargo y para de decirlo con Piglia, el relato es *una especie de fábula tenebrosa sobre la niñez*. El relato actualiza el horror aprehendido de Poe y de Maupassant (extremado al máximo), se vuelve más real y en su cruce con las páginas de crímenes y rarezas de la prensa de la época, el *infanticidio* que también puede leerse como una *forma de abandono*, se articula con una intuición retórica: el melodrama y el sensacionalismo típico de muchas de las ficciones de Quiroga. La suma de estos factores *salva al relato de la nota monocorde del naturalismo social*. A su vez y pensando en lo memorable de este relato que se sigue leyendo, surge algo valioso a pesar del paso del tiempo, aún hoy el relato genera rechazo, aún hoy la *grieta* de ese pasado rige en el presente¹².

11 El ingreso del saber científico en la literatura propone una explicación de las causas de las afecciones que, según Sarlo, decretan una *cientificidad de la forma*: “Lejos de una *cientificidad de lo dicho*, una *cientificidad de la forma*: lo dicho se certifica por la forma que lo presenta. El recurso a la ciencia, en su modalidad discursiva, debe ser puesto, entonces, entre comillas, porque se trata de lo que piensa como ‘forma de la ciencia’ impresa sobre ‘la forma del discurso literario’. La ‘forma científica’, a diferencia de la técnica que remite al ‘saber hacer’ y a la descripción, propone una explicación: en consecuencia un esquema causal y, a partir de él, en sede literaria, un argumento. La Literatura no piensa como la ciencia sino como cree que la ciencia piensa; obtiene así un compromiso y una caución [...] El informe científico transfiere a la Literatura no sólo su ideología (como se ha dicho muchas veces sobre el naturalismo) sino también su autonomía moral” (Sarlo 35-39).

12 A modo de trabajo de campo, y si bien entiendo que esta información se articula con la mera anécdota, no me parece menor lo que me ha ocurrido cuando he propuesto la lectura de este relato en programas de Escuelas Medias de Argentina. Además, lo he trabajado con docentes

“La gallina degollada” es el título de la adaptación que hizo Carlos Trillo (1985) y que en manos de Alberto Breccia fue motivo de historieta. De hecho, intuyo que la versión de estos artistas aclara e ilumina nuestra lectura. El tinte monocorde del blanco y del negro de los dibujos, sumado a las escasas líneas de escritura, es iluminado por lo que aparenta ser, en un primer momento, un manchón rojo, una gota de tinta que se le cayó al dibujante sobre el papel, que jugará en la ilustración de color primario –en lo que tiene de primitivo y de violento– y que iluminará las escuetas palabras de los cuatro idiotas: los cuatro niños en la historieta dicen: *lindo, brilla, rojo*. Al monocorde blanco y negro de las viñetas lo enciende el sol (rojo), el rojo inyectado en los cuatro pares de ojos, en el cuchillo (utilizado para el degüello de la gallina), en la gallina, en la tabla donde yace la gallina, en el mismo cuchillo (utilizado para el crimen) y por último, en los guardapolvos de los cuatro idiotas salpicados con la sangre de su hermana.

En el 2004 se estrenó en Madrid el “cuentometraje” *Escarnio* (2004) dirigido por Raúl Cerezo, que recrea la historia de este cuento y que, aunque no deja de resultar una propuesta original e interesante, prorrumpe de un modo más calculado y si se quiere, más frívolo que el relato. Se rodó en video digital y se transfirió a 35 mm en un empeño por conseguir lo mejores resultados visuales. Su director busca la mirada activa de un espectador que tendrá por tarea determinar acaso quién es el culpable en esta historia. Cerezo crea un clima Leonardino en la sinfonía compuesta por once secuencias, el cortometraje nace “buscando un prisma Leonardino capaz de concentrar las artes que requería la narración de Quiroga” (Cerezo 2004). Este poner algo en otro sitio, extirpando ciertos modelos y pensando en otro registro o sistema –que es el concepto mismo de transposición, según Sergio Wolf– funciona de un modo sugestivo en la apuesta de Cerezo y nos dispone la mirada de manera diferente puesto que, atentos a los veintitrés minutos de duración del cuentometraje, nos sumerge tanto en la estética que alcanzan algunas imágenes –que escapan a la narración de Quiroga pero que no desafinan ni en la propuesta de Cerezo ni en la del narrador– como también hacen serie de un modo antagónico con la historieta de Breccia.

de educación inicial y primaria y resulta significativo cómo cuesta la reproducción del uso discursivo que hace el narrador. Los estudiantes de quince años, frente al relato del argumento han dicho: “[...] los cuatro niños con síndrome de down”, “los cuatro hijos con problemas mentales”, “pobrecitos, ellos no podían responder al maltrato del narrador”. Asimismo en un programa que presenté en una Universidad de Brasil en el que proponía la proyección del cortometraje *Escarnio* de Raúl Cerezo, me dijeron que no, que si ese filme se articulaba con “La gallina degollada” preferían que cambiara de película (y por ende de narración).

Escarnio puede pensarse en aristas opuestas a la obra de Breccia porque en la historieta las imágenes se presentan en los valores del blanco y negro y la irrupción que incurre en la séptima viñeta de un rojo furioso –es decir, de un color y no de un valor– iluminan los momentos más violentos de la obra, muestran un extrañamiento del mundo de esos cuatro idiotas propuesto desde una sensibilidad exasperada: Breccia representa el mundo de los padres y de Bertita a través de trazos oblicuos en oposición a la horizontalidad estática del cuadro de los idiotas que por cierto, será mimada-animada por el uso del rojo. Mientras que Cerezo propone una sensación cromática saturada, sobre todo en el uso que hace de los colores primarios, persiguiendo la re-creación de un ambiente a la vez infantil y angustiante. No obstante y ya en el terreno de las especulaciones, es preciso añadir que el rojo de Breccia tiene el mismo protagonismo salvaje que los colores primarios en el plan de *Escarnio*: pues ambos usos comparten primitivismo y violencia. Así, *Escarnio* se nos presenta como un modelo de la más pura fusión y afinidad por medio de la cual se asiste tanto a una lectura posible del relato de Quiroga cuanto a una nueva obra fílmica.

Algunas de las imágenes logradas son muy descarnadas y esa apropiación que hace el director las vuelve extremadamente selectas. Cerezo usa planos largos y cortos en los momentos indicados. Cuando el relato cinematográfico tiene más para contar utiliza el detalle, recurre al plano corto que da cuenta de un ahorro en el uso del metraje dentro del cual se completa el relato.

Aunque puede haber más, dos motivos me llevan a valorar el trabajo de Cerezo, a los que puedo sumarles, por cierto, el volver sobre un relato de Quiroga, actualizándolo. El primero es el espacio elegido –que entendemos como escenario en el cual se han de desarrollar las escenas como metraje de la cinta–, pues será determinante para el relato del corto. Su nominación impone una de las exigencias esenciales del cine: la economía al contar determinado relato, la descripción de las situaciones por medio del movimiento de la cámara, la muestra de determinado tipo de imagen y por otro y a diferencia de lo que sucede en el cuento de Quiroga, su ligazón al concepto de tiempo de representación. Es decir, el relato se adjunta al espacio disponible. Aunque, resulta curioso cómo, en la versión fílmica de Cerezo, parecen intervenir las interpelaciones que Quiroga encuentra en algunas películas y registra en sus notas sobre cine.

El segundo: en el corto interviene “protagónicamente” la idea de don y de regalo. El personaje del médico no funciona del mismo modo que en la propuesta de Quiroga y esto resulta muy interesante porque, si el médico será en “La gallina degollada” quien le ponga palabras, quien intente nombrar lo que le pasa a los cuatro idiotas, en *Escarnio* es quien le regala a Bertita el libro “Ricitos de oro”, es quien le muestra a la niña que existe otro universo disponible y posible que se

abre con la literatura y que se expone a través de la lectura de un cuento artífice de la desobediencia: es posible escapar de los padres y hacer lo que ellos nos prohíben; es posible penetrar curiosamente en terrenos desconocidos y apropiarnos del espacio de los otros. Esta evidencia no impide decir que en ambas obras la figura del médico es la clave para la progresión del enigma. En *Escarnio*, el médico juega con ser una suerte de sombra, una voz que narra lo que sucede, por medio de acciones y no de palabras y por qué no, también juega con ser el narrador omnisciente que acompaña a sus personajes iluminando el camino hacia el final del relato, hacia el destino trágico. Como la música, como las imágenes de un sol particular, como los colores, como los dibujos de “Ricitos de oro”, la imagen del médico-brujo también anticipa los acontecimientos del relato cinematográfico.

Si en el relato de Quiroga el infanticidio es producto del olvido y del abandono de los padres, en la narración de Cerezo la muerte es producto de la lectura: Bertita escucha la lectura del cuento que le hace su madre todas las noches, del cuento que le regaló el médico y mira atentamente las ilustraciones –imágenes– que anticipan metonímica y metafóricamente las resoluciones del corto. Bertita juega a ser Ricitos de oro y encuentra la muerte.

La historia de “Ricitos de oro” será muy significativa en el relato cinematográfico tanto como la de “La gallina degollada”. *Escarnio* resulta ser un producto polifónico abierto al diálogo con “Ricitos de oro”, que material y visualmente forma parte de las escenas y con “La gallina degollada”, que determina la herencia literaria significativa en la transposición. Ambas lecturas serán integrales porque funcionan ficcional y discursivamente en el relato cinematográfico: el carácter fantástico del mundo de esta particular Ricitos, hizo que el abanico de irrealidad se extendiera, agrupando todas las imágenes que iban naciendo por el cambio de luces y de colores al que estamos inscriptos como espectadores a partir del momento en que el cuento-obsequio llega a manos de la niña; así como la parcialidad real que otorga un relato como “La gallina degollada” –que no podemos leer solo como naturalista– propone un desvío de tal fantasía.

En la apuesta cinematográfica de Cerezo, asistimos a una lectura novedosa del cuento de Quiroga y del relato tradicional “Ricitos de oro”. Cerezo pone en consonancia a ambas obras colocándolas en el mismo nivel de cuento tradicional, de cuento oral. El lenguaje visual desarrollado en *Escarnio* apuesta por un ámbito con cierta pulsión realista a pesar del uso de los mejores tintes tardo-románticos, de la sistematización de una cámara móvil y del juego entre luces y contraluces, planos y contraplanos. El corto busca y encuentra un tono notable que acompaña también el fuera de campo final falto de ingenuidad que Cerezo articula en el momento de la muerte.

Alberto Laiseca en el ciclo “Cuentos de terror” que se emitió por el canal *I-Sat* de Argentina rearma este relato desde una *performance* salvaje (a lo Laiseca) que encierra el misterio de una forma de narrar y que persiste en la opacidad de aquel que escucha. Esta dialéctica entre oralidad y escritura de un mismo relato toma las formas del ámbito desde donde se narra, de quién y cómo lo hace. Pienso concretamente en la emisión televisiva de este programa así como en la intervención artística del ciclo “Noches de luna y misterio” que el escritor llevó a cabo en las puertas del Cementerio de la Recoleta, el 19 de marzo de 2011 (y donde Laiseca vuelve a elegir un relato de Quiroga, esta vez, “El almohadón de pluma”) y que tuvo su antecedente en Rosario bajo la denominación “Cuentos de terror bajo la luna”. En este encuentro Laiseca reeditó sus relatos de terror en el Patio de los Cipreses del Centro Cultural Parque de España (abril de 2009).

En la emisión de *I-Sat*, resulta contundente la narración que se articula con los recursos técnicos: la iluminación, los sonidos, los planos, el humo del cigarrillo, la voz de Laiseca que imita a la de los niños –con gestos de idiotez y con un tono probable, exclama: rojo, comida–, la voz de la sirvienta, de la madre y del padre de los niños mimadas también y no ya desde un tono sino desde un modo de enunciar. Esta intervención explicita la idea de Borges cuando respecto del agrado por las repeticiones y las simetrías de los destinos, advierte “estas palabras hay que oírlas y no leerlas” (Borges 205). De hecho, Laiseca las activa en sus ciclos y restituye la figura arcaica del que escucha. Borges era un detractor de la novela como género literario ya que no era *oralizable* como el cuento o la poesía. Polémicas aparte, lo de la transmisión oral es algo que no ha perdido su seducción; hasta supera al cine si se quiere porque, el relato oral da un margen amplísimo para la imaginación que el cine lo reserva solo para el “fuera de campo”, el resto se ve en pantalla. En la intervención de Laiseca sin embargo, se articula el valor borgeano con ayuda de la técnica.

A su vez, Laiseca construye explícitamente la analogía que en el relato solo está sugerida, aquella que sintetiza el cuello de Bertita y el cogote de la gallina: “mientras uno la tomaba del cuello apara acallarla, *relata Laiseca*, como si se tratara de un cogote lleno de plumas[...]”. Y modula el final del relato cuando convierte a los cuatro idiotas en perfectos caníbales.

Obras citadas

Amado, Ana y Nora Domínguez. Comps. *Lazos de familia*.

Herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Borges, Jorge Luis. “La Trama”. *El Hacedor. Obras completas* 2, 1952- 1972. Buenos Aires: Emecé, 2007.

- Contreras, Sandra. "En torno a la definición al "pudor artístico": Quiroga, 1916- 1917". *El vendaval de lo nuevo*. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni Eds. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. 173-195.
- Escarnio*. Dir. Raúl Cerezo. Actores Belén Ponce de León, Ignacio Gijon, Pilar Serrano, Sara Peña, Javier Páez. 2004.
- Flores, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- Gache, Belén. "Las derivas de Juanito Laguna". *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Ana Amado y Nora Domínguez Comps. Buenos Aires: Paidós, 2004. 245- 265.
- Jitrik, Noe. "Prólogo". *Horacio Quiroga. Novelas cortas. (1908- 1910)*. Tomo I. Montevideo: Editorial Arca, 1967. 7-22
- . "Prólogo". *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: Arca, 1968.
- Mause, Lloyd de. *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza, 1982.
- Nouzeilles, Gabriela. "Políticas médicas de la histeria: mujeres, salud y representación en el Buenos Aires del fin de siglo". *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* 5 (1999): 97-112.
- . *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Piglia, Ricardo. "Quiroga y el horror". *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 64-66.
- Quiroga, Horacio. *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: Arca, 1968.
- . *Los trucos del perfecto cuentista y otros escritos*. Beatriz Colombi y Danilo Alberio-Vergara, Comps. Buenos Aires: Alianza Bolsillo, 1993.
- . *Lo que no puede decirse y otros textos*. Pablo Rocca Comp. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.
- . *Todos los cuentos (1993)*. Edición crítica. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue Coords. Madrid: Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Diario y correspondencia*. Vol. V. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Sarlo, Beatriz. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica". *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992. 21-42.
- Trillo, Carlos. "La gallina degollada". *Revista FIERRO a fierro*. I.8 (1985, abril): 77-86.
- Vezzetti, Hugo. *La locura en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.