

# Intertextualidad, xenofobia y la construcción del imaginario del delito urbano en *El jorobado* y *Astucia de una negra* de Eduardo Gutiérrez

*Carlos Rodríguez-McGill*

University of Michigan - Dearborn

**Resumen:** Las obras de Eduardo Gutiérrez ayudaron a forjar una identidad cultural para una Argentina que rápidamente entraba en la modernidad y modernización a finales del siglo diecinueve. Este trabajo explora las múltiples mediaciones llevadas a cabo por nuestro autor en su primera serie de folletines policiales. Se comprobará que Gutiérrez utiliza una red de conexiones intertextuales para forjar un nuevo imaginario del delito urbano, netamente sostenido e influenciado por una vena xenófoba del nacionalismo argentino.

**Keywords:** Eduardo Gutiérrez – Intertextualidad – Transculturación modernizante – Imaginario del delito urbano – El bárbaro moderno

Eduardo Gutiérrez es recordado y celebrado por los estudiosos de la literatura, en mayor medida, debido a su primer folletín gauchesco el *Juan Moreira* de 1879.<sup>1</sup> Pero, además, debemos recordar que su obra narrativa es prolífica y cuenta con un total de treinta y seis obras (Rivera, 33). Estas se dividen en cuatro categorías: nueve pertenecen al ciclo gauchesco, nueve completan su serie histórica, y dieciséis son clasificadas como folletines policiales; y otras dos, que no pertenecen al género del folletín. Este copioso ritmo de escritura y de publicación es realmente excepcional, especialmente si se considera que todas sus novelas fueron producidas entre 1879 y 1888 –año de su muerte.

La popularidad de estos textos llegó a ser un fenómeno literario nunca visto hasta ese entonces en el país, como testimonia León Benarós: “Por primera y última vez el público se agolpaba a las puertas del diario *La Patria Argentina* para seguir el folletín que Gutiérrez había escrito quizá la noche anterior o algunos días antes” (*El Chacho* 14). Pero, simultáneamente los críticos literarios de aquella época fueron muy severos en sus

---

<sup>1</sup> La fecha exacta de publicación no ha podido ser determinada (Rivera 52). Nuestra investigación en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires tampoco pudo localizar el texto original de 1879.

evaluaciones de la producción literaria de Gutiérrez, como deja anotado Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*:

He querido con mi clasificación, tentar un agrupamiento más lógico; [Denominaré] policiales a los relatos donde ni lo histórico ni lo gauchesco ocupan el plano principal de la acción, aunque ello se mezcle a veces con el agrupamiento de crímenes, estafas y pesquizas que suelen dar su tema a esta serie. [...] a “los policiales”, en los cuales sería inútil buscar otra cosa que el interés folletinesco de la gruesa intriga, en ellos encontrada y gozaba, ciertamente, por sus lectores del actual suburbio porteño. [...] pero es tan innegable su interés social, por el éxito popular que ellos lograron y aún mantienen, que sería vano prurito el querer suprimirlos con un gesto de desdén aristocrático. (587)

Esta opinión peyorativa sobre la obra de Gutiérrez ha sido compartida por Anderson Imbert, Bosch, Castagnino, Ghiano, Giusti, Ingenieros, García Mérou, Pagés Larraya, Quesada y Yunque, esta lista no es exhaustiva. Sin embargo, unos cincuenta años más tarde, Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera comienzan el proceso de reivindicación de la serie policial de Eduardo Gutiérrez, junto a las obras de Paul Groussac, Fray Mocho, Eduardo L. Hølemberg y Vicente Rossi, como uno de los “precursores del cuento policial en la Argentina” (*Asesinos de papel* 31-3). Sin embargo, más importante que todo lo anterior es la confesión del anteriormente mencionado Roberto Giusti cuando afirma que “todos leíamos a Gutiérrez” (182), que junto con José Hernández, eran los dos autores nacionales más leídos en aquellos días.

Como punto de partida el presente trabajo se propone un rastreo textual para seguirle la pista a las múltiples conexiones intertextuales desde las cuales Gutiérrez va construyendo su primera serie de folletines policiales, es decir, *El jorobado* (1880) y *Astucia de una negra. Continuación y fin de El Jorobado* –sin fecha. Para los objetivos del presente estudio entendemos el proceso de intertextualidad de la siguiente manera:

Intertextuality can be said to arise when literary texts connect with other literary texts, with nonliterary texts, and broadly conceived cultural contexts. It comprises a historical component in the relation between new cultural productions and earlier ones and includes a notion of activity, by any consumer on any text and by producers on the texts with which new ones are intertextual.<sup>2</sup> (Mautner 460)

---

<sup>2</sup> Desde el punto de vista conceptual, el vocablo intertextualidad tiene una larga y fértil trayectoria en la crítica literaria. Ha sido trabajado por numerosos críticos literarios, entre los cuales se destacan: Julia Kristeva, Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gérard Genette y Michael Riffaterre—entre muchos otros. Julia Kristeva es quien acuña el término, en “Word, Dialogue and Novel” (1967), incluido en *Desire in Language* (1980). A a su vez, Kristeva misma se vio influenciada por los

Igualmente intentaremos comprobar cómo el discurso hegemónico y pedagógico –en el sentido que le otorga Homi K. Bhabha<sup>3</sup>– se enquistaba dentro de la narrativa de Gutiérrez, y va forjando un nuevo imaginario del delito urbano que se sostiene sobre un andamiaje ideológico que es claramente xenófobo; y localizado en la babilónica Buenos Aires de finales del siglo diecinueve.

### **El entretreído intertextual en *El jorobado* y *Astucia de una negra*: Desde Europa hacia Latinoamérica.**

Eduardo Gutiérrez inaugura su carrera como escritor profesional en 1879 con la publicación de *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, en *La Patria Argentina*. Este texto explora de lleno la temática de la vida de los criminales urbanos y suburbanos en el Buenos Aires de la modernización. Recordemos que en aquella instancia Gutiérrez conecta intertextualmente al protagonista Antonio Larrea con el conde de Montecristo (de 1845- de Alexandre Dumas), y es considerado como uno de los máximos exponentes del género folletinesco (*El Folletín* 50). De este modo, Gutiérrez logra el objetivo de incorporarse a una tradición literaria ya establecida, y utiliza un procedimiento similar en su segunda novela policial. El famoso Domingo Parodi es presentado de la siguiente manera:

*El jorobado es el más famoso ladrón que haya existido en Buenos Aires, donde llamó por mucho tiempo la atención pública con una serie de robos llevados a cabo de una manera habilísima y original.*

*El jorobado era un ladrón finísimo y sutil, que creía inútil romper una cerradura cuando existían instrumentos aparentes y de su propia invención para abrir un cofre o una puerta, como la propia llave. [...]*

---

estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure y por el crítico literario Mijaíl Bajtín (Allen 8-11). Seguramente uno de los axiomas que más agudamente puntualizan el concepto proviene de Roland Barthes: “The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture [ . . . ] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with others, in such a way as never to rest on any of them.” (146-7) Al respecto véase Allen y Worton and Still.

<sup>3</sup> Podemos aproximarnos a un entendimiento de lo pedagógico de la siguiente manera: “Deprived of the unmediated visibility of historicism –‘looking to the legitimacy of past generations as supplying cultural autonomy’ – the nation turns from being the symbol of modernity into becoming the symptom of an ethnography of the ‘contemporary’ within culture. Such a shift in perspective emerges from an acknowledgement of the nation’s interrupted address, articulated in the tension signifying the people as an a priori presence, a pedagogical object; and the people constructed in the performance of narrative, its enunciatory ‘present’ marked in the repetition and pulsation of the national sign. The pedagogical founds its narrative authority in a tradition of the people, described by Poulantzas as a moment of becoming designated by itself encapsulated in a succession of historical moments that represent an eternity produced by self-generation.” (Bhabha, *Nation and Narration* 298-9).

*El físico de este pequeño individuo era ridículo hasta el punto de no podersele mirar sin reír, ya por su enorme joroba, ya por sus piernas cortas y cambadas, como la expresión satírica de su semblante.*

*El jorobado era un cuasimodo, pero un cuasimodo picaresco, que siempre tenía en los labios una especie de sonrisa japonesa que no siempre se podía saber si era de burla o de bondad. (El jorobado 5)*

Es aquí donde Domingo Parodi es comparado con el famoso jorobado Cuasimodo de Víctor Hugo<sup>4</sup>, emblemático exponente del romanticismo francés. Nuestro autor ya no se limita a incorporar intertextualmente a otros héroes folletinescos, sino que ahora se anima a relacionarse intertextualmente con los clásicos de del romanticismo francés. El jorobado genovés de Gutiérrez es “el más famoso ladrón de Buenos Aires” (5), no sólo porque es “original, hábil y sutil” (5), sino porque –y esto tiene especial importancia para nuestro trabajo- posee un ingenio prodigioso para “inventar sus instrumentos del robo” (5). Y esto significa que Parodi no se vale de la fuerza bruta para cometer sus delitos, sino que es un ladrón moderno que se vale de procedimientos racionales para inventar y fabricar sus propios instrumentos del delito y, ejecutar sus robos con habilidad y la sutileza necesaria.

De este modo, Gutiérrez construye un imaginario del delito “tano”- (italiano, o sea una metáfora para todos los recién llegados) urbano del Buenos Aires moderno que se conecta intertextualmente con los famosos héroes demoníacos del folletín romántico clásico, definidos por Rivera de la siguiente manera:

*Situada en el preciso punto de intersección de la novela con el moderno periodismo comercial del tipo La Presse podemos esbozar algunas líneas genealógicas precursoras, señalar algunas influencias que directa o indirectamente contribuyeron a configurar la particular fisonomía de la novela popular y que nos ayudarían a comprender mejor su naturaleza: [...] F) Los héroes perseguidos del Romanticismo particularmente del tipo diabólico cultivado por Byron; [...] El héroe de la novela popular, como corresponde por su ascendencia romántica, es casi siempre un solitario segregado del mundo por su nacimiento, por su maldición, por una pasión imposible, por una imposición penitencial que debe llevar hasta sus últimas consecuencias. Esta condición escindida lo pone en conflicto, naturalmente, con el resto de la sociedad o con un sector de ella. (El folletín y la novela popular 19-28)*

Por consiguiente, y desprendiéndose casi textualmente de la definición anterior, el jorobado genovés de Gutiérrez se encuentra intertextualmente ligado con estas líneas de influencia del folletín clásico. Pero Gutiérrez combina el simbolismo heredado del

---

<sup>4</sup> Famoso autor del romanticismo francés (1802-1885), y el jorobado Cuasimodo fue intertextualmente incorporado -por Gutiérrez- de su clásico *Notre-Dame de Paris* (1831).

folletín con algunos rasgos del Cuasimodo de Hugo y rasgos que ha tomado de la realidad circundante. Físicamente, Parodi se parece al famoso campanero de Notre Dame y, tal como Cuasimodo, es ridiculizado por la sociedad de su época. Es decir que ambos viven con la “maldición” de su joroba, y esa “discapacidad” resulta en un conflicto con el resto de la sociedad. Pero Parodi no vive “una vida segregada” de la sociedad como lo hiciera cuasimodo, pues tiene compañeros y “amigos” ladrones y hasta llegó a tener tres novias. Ambos se enfrentan con una pasión imposible; Esmeralda era la pasión de Cuasimodo<sup>5</sup>; pero para Parodi, su pasión es el robo. Detengámonos en el relato de los últimos días de Parodi:

En las últimas épocas de su vida, ya no tomaba el trabajo de negar las acusaciones que se le hacían; en cuanto lo llevaban preso, cantaba de plano, devolviendo parte del dinero, y asegurando de haber gastado el resto, que nunca parecía, a pesar de las actividades y hábiles pesquisas de la policía. [...]

Las últimas prisiones las pasó en el hospital de hombres, donde se convenció que ya no tenía remedio y que su fin se acercaba. [...]

Cuando su último pucho de vida tocó a su fin, el jorobado entró en un delirio delicioso.

Creía que ya había muerto, que había burlado la vigilancia de San Pedro, y se había colado al cielo una noche lluviosa, y sin que nadie lo sintiera se había metido en el dormitorio de Dios mientras éste dormía la siesta, y le había robado un tesoro que no sabía dónde llevarse, porque pesaba mucho.[...]

El jorobado, que había vivido entregado al robo con todas sus facultades, moría delirando con que efectuaba el más magnífico de los tiros. (*Astucia de una negra* 240-243)

Así, Parodi muere soñando con su sublime pasión, la del robo, hasta el punto de que ya en agonía, se imagina un exitoso robo en el cielo; análogamente, Cuasimodo termina sus días abrazando al objeto querido, su querida Esmeralda. Así, es de notar que Gutiérrez incorpora algunos aspectos del cuasimodo de Hugo, tales como el tópico del amor imposible y la romántica emulsión de lo monstruoso y lo bello-puro. Pero Gutiérrez expande y elabora esa temática, transformándola en un producto original, más moderno si se quiere. O, dicho de otro modo, Gutiérrez se ubica como el legatario argentino de aquella novela policial folletinesca que iniciara Emile Gaboriau en la Francia de 1850, y que en su aclimatación al contexto social argentino produce una incipiente transculturación (*El folletín* 49). Y, al mismo tiempo, se lleva a cabo, un análogo proceso de nacionalización de novelas populares extranjeras (Laera 25, *Eduardo Gutiérrez* 28).

---

<sup>5</sup> En el último capítulo de la novela de Víctor Hugo se relata que en el panteón de Montfaucon, se encontraba el cadáver de Esmeralda –que previamente había sido condenada muerte y ahorcada- y, a su lado se descubrió el esqueleto de Cuasimodo, que concluyó su existencia abrazando el cadáver de su querida (*The Hunchback* 416).

Mediante uso del proceso intertextual Gutiérrez se conecta con una tradición literaria ya establecida y comienza a moldear en la imaginación del lector un mundo textual ya moderno (urbano y suburbano), donde se encuentran los nuevos imaginarios del delito.

Pero, retomando nuestro análisis sobre Parodi recordemos que era un genio para el robo, no obstante su debilidad eran las mujeres, al punto que éstas son las que lo manipulan y lo explotan, económica, física y sentimentalmente. A modo de ejemplo, observemos cómo se desarrolla una de las numerosas cenas, en las cuales Domingo Parodi es abusado por su novia, la porteña Nemesia:

La cena principió como las anteriores en medio de las alegres carcajadas de Nemesia y sus amigas, y la mayor circunspección por parte del jorobado que, sentado frente a su amante, la devoraba con los ojos haciéndose ilusión como un templo. [...]

Nemesia guiñaba el ojo a sus compañeras y éstas pasaban al jorobado sendas copas, haciéndolo brindar por la duración de sus amores. [...]

En seguida apoyó pesadamente la joroba en el respaldo de la silla y cayó de espaldas, produciendo un ruido infernal.

Una alegre carcajada lanzada por todas aquellas satanases saludó la caída de Parodi, que era el principio de la más feroz saturnal.

Entre todas ellas abrieron, ayudadas del cabo de una cuchara la boca de Parodi, y le hicieron tragar media botella de coñac, para tener la plena seguridad de que aquella mona duraría hasta el día siguiente a horas muy avanzadas.

Luego Nemesia registró todos sus bolsillos, en los que solo halló unos quinientos pesos y lo llevaron a una pieza interior donde lo acostaron en el mullido suelo. (*La astucia de una negra* 112-3)

Escenas de este tipo se repiten a lo largo de la serie de *El jorobado*, en las cuales la negra Nemesia, cuya astucia es robarle a un ladrón, logra obtener grandes cantidades de dinero de su "novio" genovés. Estas situaciones registran otro tópico del folletín, el del "héroe [que] juega y es jugado", como diría Rivera (*El folletín* 24).

Tanto el trágico final del jorobado genovés que muere encarcelado delirando en un sueño su gran robo en el cielo, así como el episodio anterior con la negra Nemesia, ponen en relieve el tono ficticio de la obra, ejemplar de todo su ciclo policial (*Eduardo Gutiérrez* 40). La ficción se acentúa mediante la construcción del personaje, es decir que el jorobado es un ladrón incorregible que ha cometido delitos en dos continentes y hasta moribundo sueña con su último gran robo. Esta insistencia hasta las últimas consecuencias en una vida delictiva, por parte de Parodi, parecería anotar un desafío subalterno a la autoridad que lo persiguió y lo encarceló. Pero, el trágico final del personaje robustece el efecto del discurso pedagógico nacional y nos demuestra todo lo contrario. Es decir que el modelo de comportamiento que predica el folletín tiende a fortalecer las normas conservadoras de conducta (*El folletín* 61). Por

lo cual, si en un principio provoca y agita al lector, al final lo pacifica, en tanto el desenlace narrativo responderá a lo esperado y le devolverá la paz (Martín Barbero 152). De este modo Gutiérrez comienza a hilvanar un discurso pedagógico nacional subyacente que paulatinamente va instalando en su público “la trampa populista” y moralizante: “Todo lo que tiene aún no teniendo nada y de lo que se libra por no ser rico, con la consiguiente moraleja: hay cosas más importantes que el dinero, así que cada cual permanezca en el sitio que está” (Martín Barbero 150).

En guerra consigo mismo pues, como afirma Martín Barbero, la novela problematiza al lector mientras que “la novela popular tiende a la paz”, y el conformismo necesario para la paz social (Martín Barbero 152). Pero, antes de entrar de lleno a nuestro análisis sobre la articulación del discurso pedagógico nacional, es necesario mencionar que la ficción popular se caracteriza por una dialéctica entre lo conocido (el conde de Montecristo o el Cuasimodo de Hugo) y lo desconocido (la nueva versión aculturada a la argentina de la modernización, o sea en este caso, el jorobado genovés Domingo Parodi) que va construyendo un significado y placer nuevos en el proceso de lectura.

En el goce que el sujeto recibe en este proceso de renovación y reconocimiento (de lo viejo en lo nuevo) reside, precisamente, la enorme capacidad de resistencia y persistencia tan característica de lo popular. A propósito de lo anterior, Martín Barbero señala que uno de los rasgos más característicos de la cultura popular reside en su gusto por la “repetición” y en el “reconocimiento” textual (232). Permítaseme proporcionar una última aproximación al concepto de lo popular, debido a que este concepto está íntimamente ligado a nuestro estudio: “Popular culture is built on repetition, for no one text is sufficient, no text is a complete object. The culture consists only of meanings and pleasures in constant process” (Fiske126).

### **“Enseñar” deleitando: La xenofobia “ilustrada” del discurso pedagógico nacional y la elaboración del imaginario urbano del delito**

A continuación analizaremos los dispositivos que van moldeando el discurso pedagógico nacional y como Gutiérrez añade nuevos niveles de significación a aquellos postulados clasistas y xenófobos de su Antonio Larrea en la serie de *El jorobado*. Gutiérrez comienza su narración sobre Parodi catalogándolo como “Un lunfardo genovés” (5), o sea que desde el inicio de su folletín va perfeccionando un *tour du monde*<sup>6</sup> de los bajos fondos que ahora se remonta a una descripción de los barrios bajos de las ciudades italianas. Este *tour du monde* andersoniano se aproxima a la clásica definición de

---

<sup>6</sup> Benedict Anderson, define *tour du monde* de la siguiente manera: “Nothing assures us the sociological solidity more than the succession of plurals. For they conjure up a social space full of comparable prisons, none itself of any unique importance, but all representative (in their simultaneous, separate existence) of the oppressiveness of this colony” (*Imagined* 30).

cronotopo<sup>7</sup> según la entendía Mijail Bajtín, en su elaboración de un universo textual, en un tiempo y un espacio determinado. Veamos la descripción de aquel barrio de la Marina en Génova:

La Marina conservaba una fisonomía especial que la hacía diferir de las otras calles, no solo en costumbres sino en tipos, que en nada se parecían a los demás, teniendo aquí entre nosotros mucha analogía con el barrio y habitantes de la Boca del Riachuelo, que en nada se asemejan al resto de la ciudad. [...] Los habitantes, haraganes por lo general, se veían sentados en las veredas. (*El jorobado* 49)

Es aquel suburbio genovés habitado por "haraganes" que tanto se parece al barrio porteño de la Boca donde comenzó sus andanzas criminales nuestro protagonista.<sup>8</sup> Pero algo más, Gutiérrez claramente infiere que estos "tipos haraganes", del *tour du monde* arrabalero italiano ya pueden ser encontrados en La Boca. La vagancia de estos "tipos italianos" es incorporada al discurso pedagógico de Gutiérrez mediante, por ejemplo, el razonamiento del jorobado antes de emprender su viaje hacia América, especialmente cuando este se asesora acerca de la vida en el Río de la Plata, por intermedio de migrantes golondrinas que han vivido y trabajado en el nuevo mundo, invirtiendo la escala de valores: "Esto de echar el lomo la vida entera [en América], - pensaba,- para venir a gozar un par de años en la vejez, es una tontería que yo no entiendo; mucho mejor es aprovechar el trabajo ajeno y gozar toda la vida" (*El jorobado* 76).

Pero, aún esta tergiversación de la escala valores no es suficiente para poder articular un discurso rabiosamente xenofóbico, para ello se incorpora "exageraciones" como la siguiente:

Exagerando la cosa, y para dar una idea de lo que era aquel famoso arrabal y sus especiales habitantes, un amigo que vivió en Génova por aquellos tiempos nos hizo de él la descripción más graciosa y pintoresca. [...]

---

<sup>7</sup> El concepto de cronotopo, de acuerdo a Mijail Bajtín, se delimita de la siguiente manera: "Literally, 'time-space' A unit for analysis for studying texts according to the ratio and nature of the temporal and spatial categories represented. The distinctiveness of this concept as opposed to most other uses of time and space in literary analysis lies in the fact that neither category is privileged; they are utterly interdependent. The chronotope is an optic for reading texts as x-rays of the forces at work in the culture systems from which they spring" (425-6).

<sup>8</sup> Barrio del sur de Buenos Aires, con el más alto porcentaje de inmigrantes italianos del gran Buenos Aires, de acuerdo al censo de 1887 el 52% de la población eran italianos. A lo cual, Scobie añade que: "La Boca in particular had conserved the atmosphere, the language, even the smell of Genoa" (17).



El recién nacido era una esperanza de la punga, para cuya carrera se le destinaba desde que venía al mundo, según las condiciones que revelaba el recién nacido, en el prolijo examen que le hicieron los parientes y amigos de la familia.

Así que la partera concluía su tarea y dejaba bien arreglado al nuevo lunfardito, este era entregado al padre, desnudito, quien en compañía de los parientes y amigos, se dirigía a una pieza sin rebocar –ya de la casa, ya de otra cualquiera.

Allí, bajo la pared que presentaba más asperezas extendían uno o dos bornuos. El padre, con el chiquilín en los brazos, se coloca a dos varas de la pared, lo balanceaba suavemente y lo arrojaba sobre ella como quien bolea un ladrillo.

Si el lunfardito era de buena ley, se quedaba prendido con las uñas en la pared, y si en aquella posición permanecía más de dos segundos sin caer, ya no había duda sobre el brillante porvenir del chico. (*El jorobado* 25-6)

Aún cuando Gutiérrez deja establecido que lo anterior es una exageración, lo incorpora a su texto con el objetivo de convertir a lo emergente<sup>9</sup> -inmigrante “lunfardo” en el otro argentino moderno. Claro está que Gutiérrez populariza, a través de la distribución y lectura masiva de *La Patria Argentina*, la versión modernizada de la ideología civilizatoria de Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi; expresando la vena xenófoba en la cual reposaba una vertiente ideológica del nacionalismo argentino.

El pasaje de la xenofilia a la xenofobia, recordemos, fue ideológicamente encabezado por “ilustres” próceres nacionales como Sarmiento, en sus obras de la vejez, y Alberdi<sup>10</sup>. Este último drásticamente subvirtió el significado de su famoso lema “gobernar es poblar”, de la siguiente manera:

---

<sup>9</sup> Raymond Williams se aproxima a una definición de lo emergente de la siguiente manera: “By ‘emergent’ I mean, first, that the new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationship are continually being created [...] the formation of a new social class, and within this, in actual process, the (often uneven) emergence of elements of a new cultural formation. [...] What matters, finally, in understanding emergent culture, as distinct from both the dominant and the residual” (*Marxism and Literature* 122). Para luego, contrastarlo con lo residual, que Williams lo limita como: “By ‘residual’ I mean something different from the ‘archaic’ [...] I would call the ‘archaic’ that which is wholly recognized as an element of the past [...] The ‘residual’ by definition, has been effectively formed in the past, but is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present” (*Marxism and Literature* 123-26).

<sup>10</sup> Este cambio radical en Sarmiento se puede detectar especialmente en *Condición del extranjero en América* (1888) y; *Conflicto y armonía de las razas* (1883). Y en declaraciones periodísticas como su “famoso” artículo para el Diario de 1887, en el cual declara abiertamente que: “Lo más atrasado de Europa, Los campesinos y gente ligera de las ciudades, es lo primero que emigra. Véalo en el desembarcadero [...] El labriego español, irlandés o francés, viene a Santa Fe a saber lo que es maquinaria agrícola, y a aprender a manejarla, porque en su país y en su comarca deja todavía el rudo implemento primitivo [...] Pero lo que la

Gobernar es poblar... *pero con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más saludable cuando se lo puebla con inmigrantes de la Europa más atrasada y corrompida.* (Alberdi *Escritos* 9:557-8)

A este sentimiento xenófobo se acoplaron las mayores figuras de la época, incluyendo a Gutiérrez, quien lo proyecta pedagógicamente hacia los sectores populares urbanos, difundiéndolo a través de los medios masivos. Así como Alberdi cambia el significado de su famoso lema, exigiendo una inmigración que fuera, en primer lugar, "laboriosa y honesta", Gutiérrez critica la criminalidad de los Parodi.

En otras palabras, encontramos un denominador común en la crítica que ambos enfocan hacia el nuevo inmigrante nacional. Alberdi propone, además, que el inmigrante sea "inteligente y civilizado, es decir, educado", y Gutiérrez, por su parte, reprocha en Larrea y Parodi el mal uso de su educación y de sus destrezas, o el uso de su educación para el mal. Vale recordar que las famosas notas de Larrea se convertirán en el único "cuerpo del delito firmado por su propio puño" (*Un capitán* 105). Es decir, en las únicas pruebas contundentes conseguidas por la policía para encarcelar a Larrea. Y, del mismo modo, en el caso del jorobado se le critica el mal uso de sus habilidades técnicas y mecánicas que le permitieron ser: "un artista distinguido en su oficio" (*El jorobado* 7). Desde muy joven y siendo nuestro protagonista un monaguillo comienza su vida criminal. Sus "habilidades" se van multiplicando, "sacando con moldes de cera, una copia exacta de las cerraduras" (22) siendo "capaz de fabricar una ganzúa de una carta de baraja" (7). Esta habilidad transforma a Parodi en "una celebridad que ha pasado a la leyenda popular" (*El jorobado* 7), del mismo modo que obtuviera su fama Larrea, es decir, mediante el mal uso de sus habilidades modernas. Por todo esto, al genovés se le reprocha el mal uso de las destrezas técnico-proletarias.

Ahora bien: Alberdi agrega, más contundentemente, que "poblar es apestar, corromper, embrutecer [...] cuando se puebla con inmigrantes de la Europa más atrasada y corrompida" (*Escritos* 9:561), idea traducida por Gutiérrez en una crítica específica a la inmigración española e italiana, como en: *El Jorobado* (1880), *Los grandes ladrones* (1881), *Carlo Lanza* (1886), o *Astucia de una negra* (1886), entre otros. Todo esto hace que los folletines de Gutiérrez se ubiquen en una línea populista que no excluye la xenofobia de la aristocratizante generación del ochenta (cf. Onega, 96-7), y que también explica el clasismo de los folletines de Gutiérrez, atribuible en parte, a los drásticos cambios en el tipo de inmigración que la Argentina recibió antes y después de 1850. Como dice Gladis Onega:

---

emigración no nos trae es educación política de que carecen las masas en general aunque en Inglaterra esté difundida y comience a generalizarse en Francia, Alemania, etc" (9: 249-252).

La explicación del proceso es bastante simple, los extranjeros que vivían en la Argentina hasta 1850 no eran inmigrantes en el sentido más corriente del término, sino profesionales, comerciantes, militares, estancieros, gente con seguridad económica que no se veía como competidora sino como colaboradora de la comunidad, y que constituía núcleos cuyos reducido tamaño y relativamente alto nivel social, no provocaba alarma sino simpatía y emulación. (*La inmigración* 21)

Esto significa en la práctica que Gutiérrez y sus aliados ideológicos del ochenta se enfrentan con la nueva realidad de una inmigración masiva, aluvial y proveniente de los sectores menos privilegiados de Europa<sup>11</sup>. El discurso pedagógico de Gutiérrez se construye mediante la edificación de un *tour du monde* policial, en el cual el lector viaja a modo de turista informándose sobre la vida de estos bárbaros que ahora viven en los barrios bajos de Buenos Aires.

A continuación nos detendremos brevemente en algunos aspectos de la serie del jorobado genovés que denotan el proceso transcultural modernizante, o sea, el registro de la dialéctica tradición/modernidad.<sup>12</sup> Este *tour du monde* se completa, y la leyenda popular del jorobado se amplía, con la incorporación de los otros miembros de su famosa gavilla. Aquel grupo delictivo estaba compuesto por los genoveses Santiago Montovia –curtidor de pieles, alias el Granuja-, Ángel Gramarra –servidor de Rosas y luego de Urquiza-, Antonio Palma –carpintero, alias el Fortacho- y José Portete –marinero de buque mercante-; el portugués Justiniano da Silva do Monte –arreador de

---

<sup>11</sup> En su estudio sobre el proceso de inmigración a la Argentina, Gladis Onega expresa lo siguiente: “La inmigración europea aumenta exponencialmente desde 1853, cuando la legislatura de la Confederación autorizó la entrada de inmigrantes, y ese fue el comienzo del proceso de ingreso masivo de extranjeros. [...] Una rápida ojeada a las cifras nos permite apreciar la rapidez y la sorprendente eficacia con que se cumplió el supuesto básico de toda la política liberal: de 1.300.000 en 1859, a 1.737.076 en 1869, a 3.954.911 en 1895, y 7.885.237 en 1914. Combinemos estos datos netos con otros comparativos: de 1859 a 1869 con un aumento de 400.000 personas (en cifras redondas), a razón de 43.076 por año. Asimismo, de 1869 a 1895, con un aumento de más de dos millones, a razón de 81.500 personas por año; y en el tercer período con un aumento de casi cuatro millones, a razón de 207.000 personas por año; el porcentaje de extranjeros se ha elevado a al 42,7 por ciento sobre los argentinos nativos” (Onega 6).

<sup>12</sup> Ángel Rama nos aproxima al concepto de transculturación, de la siguiente manera: “[...] echar mano a las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía pueda identificarse con su pasado” (29).

ganado y “caballero” de Lisboa-; y el negro argentino Lorenzo González –hijo de Buenos Aires y servidor de Oribe durante el sitio de Montevideo (*El jorobado* 169-83).

Es notable que los miembros de la gavilla criminal son todos “foráneos” y racialmente “sospechosos”, pues el único integrante argentino es un negro. Veamos como es presentado Lorenzo González, alias el negro, el único argentino de nacimiento del grupo:

Este moreno era hijo de Buenos Aires, se llamaba Lorenzo González, pero era más conocido por sus alias de el negrito jugador. [...]

En ese cuerpo había servido durante el sitio de Montevideo, como tambor de órdenes del general Oribe, y no apareció por Buenos Aires hasta que aquel ejército fue licenciado. [...]

Huyendo de ser preso se fue a Montevideo donde empezó a vivir del juego, hasta que tuvo que venirse a consecuencia de haber arrebatado una parada y herido al dueño de casa que pretendió hacerle largar la mosca. [...]

González prefería tener un peso pungeado hábilmente de ajeno bolsillo, a tener veinte ganados por su trabajo; el dinero ganado así lo fastidiaba tanto, que él mismo decía que no experimentaba ningún placer en gastar dinero que no fuera robado. (*El jorobado* 172-3)

En la figura del negro González nos encontramos con un representante de otro segmento cultural residual, representante de una cultura preexistente que convive con los sectores inmigrantes emergentes, un retazo del pasado nacional integrado a la banda de Parodi, equivalente moderno de la barbarie representada por “las tropas federales de Oribe”. De este modo González es portador de la barbarie federal de la mazorca; en una palabra, cuando el negro se incorpora a la cuadrilla de Parodi, se alían e interpenetran la “barbarie local” y tradicional de González con lo “bárbaro moderno” y europeo del jorobado.

Sin embargo, recordemos que en la cuadrilla del jorobado predominan los “tanos”, todos ellos oriundos de Génova, representando, junto al portugués, el aluvión inmigratorio. Ya no puede argüirse que Parodi sea un caso aislado y excepcional, sino un caso ejemplar y culminante en el mundo porteño del crimen. Veamos cual es el resultado de este largo proceso de aculturación para un tano genovés como lo era Ángel Gramarra, integrante de la gavilla de Parodi:

Uno de esos individuos era Ángel Gramarra, pintor de oficio entonces, y antiguo servidor de Rosas primero y de Urquiza después.

Gramarra era genovés, y había sido marinero en su país hasta 1841, en que vino a Buenos Aires con el cristiano propósito de hacer fortuna. [...]

Su fisonomía era repelente a consecuencia de que *su ojo izquierdo, de que era tuerto, presentaba dos costurones, indicando que la pérdida de aquel ojo había tenido lugar en alguna pelea.* [...]

Cuando Gramarra hablaba de dinero, su ojo tuerto se movía bajo los costurones de sus párpados, como si estuviera en contacto de una pila eléctrica.

En cualquier parte del mundo donde la autoridad fuese un poco severa, habría condenado a Gramarra a presidio perpetuo, tan solo por la expresión de su fisonomía. (*El jorobado* 171-2)

Si en Juan Moreira se enfrentan lo tradicional residual gauchesco con la pulsión modernizadora, en Ángel Gramarra encontramos la exacta contracara. En el marinero genovés, choca y se acopla lo “moderno” europeo con lo tradicional residual federal. Gutiérrez compone un híbrido cultural moderno que se transcultura hacia lo residual argentino. Y en cierta medida, en todos los inmigrantes de la cuadrilla de Parodi podemos rastrear este proceso dialéctico entre tradición y modernidad. En una palabra, ellos son manifestaciones textuales de una realidad cultural social, de un intenso proceso de transculturación. Y esto significa las diferentes etapas, escalones y eslabones en un inagotable proceso de transmutación, evolución y doloroso cambio de una cultura a otra.

Esto significa que en la construcción del imaginario nacional, Gutiérrez reivindica los rasgos tradicionales de los Moreira y del tano transculturado Ángel (que se describiera en *Los Hermanos Barrientos*), mientras se desmarca de las desviaciones modernas, urbanas y arrabaleras de sus imaginarios del crimen. Por ello, estos “tanos” son deliberadamente contruidos como “el otro lunfardo” nacional moderno, pero, otro ya ubicado no fuera sino dentro del imaginario argentino como imaginarios del crimen, es el otro interior, desvíos de la modernidad ideal, excrecencias de la modernización. Como resultado, tanto los Moreira como los “tanos transculturados” son la contracara de lo social, “[...] The figures that render a society visible to itself [...]” (Castoriadis 130). Paradójicamente, y en otra vuelta de tuerca, a pesar de su xenofobia, Gutiérrez tiene que admitir al inmigrante extranjero, como al negro y al gaucho, parte integrante del imaginario nacional.

Ejemplo son todos ellos y nosotros de “una cultura de mezcla” (Sarlo 28), de la inacabable dialéctica, entre lo tradicional/residual (del negrito González, de los Moreiras) y la modernidad/emergente-inmigrante (del jorobado como metáfora de todos los inmigrantes), del proceso de transculturación modernizante desde cual emerge la cultura popular urbana porteña. Es en este contacto entre ambos grupos culturales es de donde emerge lo nacional.

## OBRAS CITADAS

- Alberdi, Juan Bautista. *Escritos póstumos. Ensayos sobre la sociedad, los hombres y las cosas* 16 Vols. Buenos Aires: Imprenta Cruz Hermanos, 1899. Impreso.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Ed. revisada London: Verso, 1991. Print.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.
- . *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. Print.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogical Imagination. Four Essays*. Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist Austin: U of Texas P, 1981. Print.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Londres: Fontana, 1977. Print.
- Benarós, León. "Estudio preliminar" *El Chacho*. Buenos Aires: Hachette, 1960. Impreso.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1987. Print.
- Deleuze, Giles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota UP. 1987. Print.
- Ferreras, Juan I. *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Unwin Hyman, 1989. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish, the Birth of the Prison*. 2nd ed. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995. Print.
- Giusti, Roberto F. "Un folletínista argentino" en *Literatura y vida*. Buenos Aires: Editorial Nosotros, 1939. Impreso.
- Gutiérrez, Eduardo. *Astucia de una negra. Continuación y fin del Jorobado*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886. Impreso.
- . *El Jorobado*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1880. Impreso.
- . *Juan Moreira*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1939. Impreso.
- . *Los Hermanos Barrientos*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886. Impreso.
- . *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1879. Impreso.
- Hugo, Victor. *The Hunchback of Notre Dame*. New York: Random House, 1901. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia UP, 1980. Print.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2004. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1995. Impreso.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Madrid: Hispania Books, 1991. Impreso.
- Mautner Wasseman, Renata. "Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality." *PMLA* 108.3 (1993): 460-73. Online.
- Onega, Gladis S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires:

- Cuadernos del Instituto de Letras, 1965. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno, 1982. Impreso.
- Rivera, Jorge B. *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1980.
- . *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: CEDAL, 1968.
- Rodríguez McGill, Carlos. "Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*." *Decimonónica* 5.2 (2008): 67-81. Online.
- Rojas, Ricardo. *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1948. Impreso.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*. 1845. Ed. Raimundo Lazo. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1977. Impreso.
- . *Obras de D.F. Sarmiento*. 39 vols. Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno, 1900. Impreso.
- . *Conflicto y armonía de las razas en América*. 1883. Buenos Aires: La cultura Argentina, 1915. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones nueva vision, 1988. Impreso.
- Scobie, James R. *Buenos Aires: Plaza to Suburb*. Oxford: Oxford UP, 1992. Print.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford UP, 1977. Print.
- Worton, Michael y Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990. Print.