

FLORES DE IMPERIO: ANDROGINIA Y CRIMEN EN LA NARRATIVA RIOPLATENSE DEL FIN DE SIGLO

Cecilia GONZALEZ
UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX 3 - AMERIBER

Entre finales del siglo XIX y principios del XX se publica en Buenos Aires una serie de relatos breves que presentan un rasgo común: cuentan crímenes cometidos por personajes caracterizados como andróginos, según las diversas acepciones que esta figura adquiere en la cultura de las últimas décadas del siglo. Es el caso del célebre cuento “La bolsa de huesos” (1896) de Eduardo Ladislao Holmberg, en el que la bella Clara envenena a brillantes estudiantes de medicina después haberles extirpado su cuarta costilla. También el de “La princesa bizantina” de Horacio Quiroga, publicado en el volumen *El crimen de los otros* (1904) y “El daño” de Atilio Chiáppori, uno de los cuentos de *Borderland* (1907).

Se trata de tres relatos de crímenes cometidos por un personaje que reúne los rasgos femeninos y masculinos de este “monstruo compuesto” (ELIADE, 1962), cuya recurrencia aumenta desmesuradamente en el fin de siglo: Alejo, uno de los príncipes herederos de Bizancio, responde a la iconografía más canónica del andrógino decadente como efebo de rasgos femeninos. Clara la asesina serial monomaniaca asume la identidad del joven Antonio Lapas, travistiéndose para perpetrar sus crímenes; Flora Nist, bisexual, funciona como una figura de reunión y superación de categorías duales.

Estos tres relatos pueden ser leídos como fábulas políticas que se escriben en el contexto de modernización acelerada de este cruce de siglos, generador de un fuerte proceso de secularización, con su consecuente séquito de reacciones de repliegue y exacerbación de tensiones. Fábulas políticas porque el crimen del andrógino, el andrógino como figura criminal, está vinculado con el advenimiento de una formidable redistribución de territorios, posiciones, legitimidades. En estas ficciones, el delito, como lo propone Josefina Ludmer, “puede afectar al conjunto de diferencias porque en realidad funciona como un instrumento [...] que sirve para trazar límites, diferenciar y excluir: una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura” (LUDMER, 1999: 355).

Estos cuentos en los que se infringe la ley que prohíbe matar, generan a su vez una reflexión sobre otro tipo de transgresión, más amplia, la del orden policial, entendido, a partir de la definición de Jacques Rancière, como el ordenamiento de las partes de una comunidad. El filósofo francés lo caracteriza de la siguiente manera:

La policía es [...] en primer lugar un orden de los cuerpos que define la repartición entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados, en función de su nombre, a determinado lugar y determinada tarea; es un orden de lo visible y de lo decible, que hace que tal actividad resulte visible y no tal otra, que tal palabra se oiga como discurso y tal otra como ruido. (RANCIERE, 1995: 52, mi traducción)

La política será, precisamente, lo que venga a cuestionar esta configuración “policial” – que no debe confundirse con el aparato de Estado –, cuando aparece “una parte de los sin-parte” que viene a poner de manifiesto, “en última instancia, la pura contingencia del orden”

(RANCIERE, 1995: 53)¹. Si los crímenes de las ficciones que nos interesan, y sus asesinos, presentan esta dimensión política es porque están estrechamente relacionados con la visibilidad de sujetos (RODRÍGUEZ PÉRSICO, 2009) que borran los contornos precisos de estas partes bordeando así, por un lado, las figuras de lo monstruoso, dado que encarnan una amenaza de disolución de las identidades reconocidas y reconocibles, pero funcionando también, por otro lado, como emblemas de una modernidad tan temida como atractiva². Lo que explica la ambivalencia de los dispositivos de evaluación que estos tres cuentos construyen.

Al estudio de esta dimensión política se dedicará el presente trabajo, inscribiéndose en el camino abierto por Silvia Molloy, Josefina Ludmer y Gabriela Nouzeilles, quienes han reflexionado sobre la literatura de crímenes en este período y en particular sobre los citados cuentos de Chiáppori y de Holmberg. Silvia Molloy analiza el exceso de la violencia de género en los crímenes de mujeres que cuenta *Borderland* (MOLLOY, 1998: 529) y lo lee como marca del silenciamiento de la voz femenina en el modernismo. Josefina Ludmer sitúa a Clara, la asesina serial, en otra serie presente en la literatura argentina, la de las “mujeres que matan hombres para ejercer una justicia” (LUDMER, 1999: 355). Mujeres fatales y mujeres que matan y logran escapar, por diferentes razones, a la justicia de Estado. Partiendo de los análisis de Joel Black y Josefina Ludmer, Gabriela Nouzeilles piensa los asesinatos a distancia de algunos de estos cuentos como signos de una vacilación entre ética y estética en la narrativa de finales del siglo y considera que “la violencia criminal del asesinato configura un ritual anti-moderno a través del cual irrumpe en el mundo social la contra-lógica de la magia y la sinrazón, la cual desestabiliza el continuum de la reificación y el disciplinamiento que progresivamente controlaban la vida cotidiana en las grandes ciudades”. (NOUZEILLES, 2006: 311-312)

Aunque el andrógino fin de siglo se nos aparece estrechamente ligado a una iconografía que la pintura ha ayudado a perpetuar, desde el *Bacchus* de Simeón Solomon hasta las ilustraciones censuradas de Aubrey Beardsley para la tapa de *Salomé* de Oscar Wilde, o aun la fállica *Salomé* de Gustave Moreau cuyo erecto lis no pasó por alto Huysmans en su lectura de la tela, voy a pasar menos por la figuración que por el relato del mito tal como nos lo cuenta Aristófanes en *El Banquete* de Platón, partiendo de la idea de que las ficciones que nos ocupan, aunque de manera fragmentaria e inestable, se apropian y declinan ciertos elementos básicos de este relato, a saber, la completud del andrógino, su extraordinaria potencia, su desafío a los dioses y la maldición que ha caído sobre ellos, seccionándolos y sexuándolos al mismo tiempo.

Cuando llega su turno de hablar de lo que entiende por amor en el torneo verbal que juegan los distintos invitados al banquete, Aristófanes evoca este mito de los orígenes según el cual existían, en tiempos remotos, tres tipos de seres, hombre/hombre, mujer/mujer,

¹ “Spectaculaire ou non, l’activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l’ordre policier par la mise en acte d’une présupposition qui lui est par principe hétérogène, celle d’une part des sans-part, laquelle manifeste elle-même, en dernière instance, la pure contingence de l’ordre, l’égalité de n’importe quel être parlant avec n’importe quel autre être parlant”. (RANCIÈRE, 1995: 52)

² Cabe señalar que en ciertas manifestaciones del pensamiento social del siglo XIX la figura del andrógino va a ser utilizada como emblema, progresista, de la abolición de las diferencias y del hombre universal. Así lo analiza Frédéric Monneyron: “Au cours du XIXe siècle, à la tradition ésotérique de l’androgynie s’est [...] ajouté un sens social. Le symbole de l’androgynie est en effet utilisé par des penseurs sociaux pour dire l’abolition des différences entre les sexes certes mais aussi entre les classes sociales. Ballanche considère le progrès comme la disparition progressive des divisions et sa fin comme la réunification de l’androgynie, l’homme universel. On retrouve chez des saint-simoniens comme le père Enfantin et l’économiste Pierre Leroux une symbolique à peu près identique”. (MONNEYRON, 1996: 132-133)

hombre/mujer, unidos en una sola entidad de cuatro brazos, cuatro piernas, dos rostros. Aquellos ancestros desconocían el deseo, si seguimos otra idea desarrollada en *El Banquete* según la cual el deseo es hijo de la carencia. Tanto por su forma, redondeada, como por su manera de desplazarse, girando brazos y piernas como una rueda, la circularidad los caracterizaba, garantía de su perfección: “Circular era su forma y su andar [...] Eso explica su fuerza tremenda, y su vigor y su inmenso orgullo. Atacaron a los dioses, intentaron escalar el cielo, para combatir a los dioses”³. Los dioses castigaron esta rebelión separando sus partes y amenazándolos con una nueva escisión en caso de nuevas rebeldías. Desde entonces buscan sus mitades respectivas, una búsqueda que puede ser tanto heteroerótica como homoerótica.

Si esta versión mítica no coincide enteramente con las manifestaciones específicas del andrógino en la cultura del fin de siglo, sigue alimentando, en cambio, junto con otros materiales discursivos de la época, algunas de sus representaciones. Así, por ejemplo, podrá decir Pierre Jourde que su aparición obsesiva en el fin de siglo se explicaría por la capacidad de esta figura de encarnar “el deseo autárquico, el rechazo narcisista del mundo” (JOURDE, 2008: 250). Retomando este mismo elemento, Péladan destacaba ya la figura emblemática del adolescente que todavía no ha consumado una relación carnal – antes, más acá, más allá de la dinámica su satisfacción/insatisfacción permanentes del deseo –: “Je suis plus que cela, j’ai la moitié d’une âme comme la moitié d’une beauté de femme, et cette moitié, je la sens mourir en moi. Ô l’horreur, androgyne, de se sentir devenir homme!” (PELADAN, 1891: 261)⁴. Totalidad y perfección son dos elementos que se reactivan en las versiones decimonónicas del mito. Puede ser, como en el caso de Oscar Wilde, que dicha perfección responda a que es un ser de arte – de creación o, diríamos hoy, de *performance* – y no de naturaleza. O remitir a la capacidad de funcionar como objeto de deseo total y atraer por igual a hombres y a mujeres, como ya sucedía con la figura balzaciana de Séraphîta, amado/a como hombre por Minna y como mujer por Wilfrid.

Si la figura por excelencia del ideal de perfección estética que encarna el andrógino fin de siglo es el efebo, su equivalente femenino no parece ocupar un lugar semejante. Frédéric Monneyron señala una profunda disimetría entre “androgenia” y “ginandria”, dado que si el primer término puede llegar a corresponder, como lo hace, a “la perfección de las formas”, el segundo designa de manera más sistemática “una perversión del comportamiento sexual” (MONNEYRON, 1996: 38) y se presenta más a menudo bajo los rasgos de lo monstruoso. Esto se aplica a la mujer de aspecto masculino, a la lesbiana, al travestismo femenino y también – de manera más inesperada y sin embargo frecuente – a la mujer fatal. Si su apariencia física no lo muestra, una vieja teoría de los temperamentos subyace a la representación masculina de la prostituta y de la mujer fatal en el fin de siglo. Como lo muestra Elsa Dorlin, la repartición clásica quería que a la mujer le correspondiera un temperamento húmedo y frío, más imperfecto que el temperamento seco y caliente del hombre, más propenso a la castidad y a la procreación también. Pero las mujeres de tipo “voluptuoso” entre las que se encuentra la prostituta – y también la africana – correspondían más bien a un tipo de cuerpo “mutante” ya no en lo anatómico pero sí en lo fisiológico:

[...] la supuesta lascivia de estas mujeres se percibe como un indicio de una “naturaleza” que ya no es totalmente femenina, como si su temperamento experimentara una verdadera

³ “Circulaire était leur forme et aussi leur démarche [...]. De là leur force terrible, et leur vigueur et leur orgueil immense. Ils s’attaquèrent aux dieux, ils tentèrent d’escalader le ciel, pour combattre les dieux” (PLATON, 1991: 119)

⁴ En su análisis sobre este texto, Frédéric Monneyron destaca la concepción de época en la que se alimenta, prefreudiana, que veía en la niñez y adolescencia períodos neutros en los que la pulsión sexual no es activa. (MONNEYRON, 1996: 64)

mutación. Ellas muestran un tipo fisionómico y psicofisiológico particular, un temperamento caliente, seco y quemante, un carácter intemperante y emprendedor, como en las compleciones corporales y de carácter típicamente masculinas. La sexualidad y la moralidad, en particular las de las prostitutas, son los estigmas inquietantes de una virilidad fisiológica, puesto que los apetitos y las inclinaciones morales son sólo efectos del temperamento. Lo que explica la idea de que se trata de una verdadera mutación: un recalentamiento del temperamento frío y húmedo, que conduce lógicamente a una modificación del cuerpo y de los caracteres sexuales secundarios que de ella derivan. (DORLIN, 2009: 63, mi traducción)

Entramos aquí en un terreno que no es en absoluto el del arte o el del mito clásico sino el de arraigadas representaciones de la diferenciación de los sexos y los géneros que cuenta ya con una galería propia de híbridos. Entre el monstruo estético y el monstruo biológico se establecen puentes potencialmente explotados en la ficción.

Volviendo al relato mítico, otros dos elementos reaparecen recurrentemente en la literatura decimonónica: la “fuerza” y el “vigor” excepcionales del andrógino mítico – que no es necesariamente contradictorio con el agotamiento hereditario de un des Esseintes si se piensa en la potencia creadora de su incapacidad de acción – y por otro, su desafío a los dioses: abandonan, en efecto, según el mito, el lugar que es propio de los hombres para intentar “escalar el cielo”. La desmesura que el andrógino mítico paga con su división pasa, precisamente, por su rechazo de un orden que lo subordina a los dioses asignándole un “lugar”, incluso un lugar subalterno, si se atiende a la letra del relato. Así lo entiende Peter Brooks cuando considera la concepción de lo monstruoso que caracteriza ciertas zonas de la literatura romántica y decadente:

Puede considerarse monstruo, aquello que esquivo la definición genérica. En este sentido Frankenstein sería una versión más radical del cuerpo considerable de la literatura romántica y “decadente”[...] que usa el travestimiento y el hermafroditismo para crear situaciones de ambigüedad sexual que cuestionan los roles genéricos definidos socialmente y transgrede la ley de castración que define la diferencia sexual. (BROOKS, 1993: 219; RODRÍGUEZ PÉRSICO, 2009: 468)

Semejante es la oposición del andrógino a los dioses, que se dice explícitamente en términos no sólo de conflicto sino de “guerra”, de disputa por la ocupación de ciertos espacios: escalar, atacar, usurpar un lugar. No estamos solo frente al desconocimiento de la Ley, sino también el intento, fracasado, por terminar con un orden de cosas. Recordemos al pasar que uno de los que se dirigen a las mujeres emancipadas del siglo XIX es el de usurpadoras.

Nuestros tres asesinos andróginos no escapan a la reescritura del mito: funcionarán como figuras de completud, de extraordinaria belleza, juventud y potencia, que desafían un cierto orden, el orden policial en el caso de Clara y Flora, que ocupan todas las casillas borrando así sus límites, o bien las bases de la antigua civilización occidental condenada a morir, en el cuento de Quiroga.

“El daño” de Atilio Chiáppori forma parte de un ciclo de relatos que un narrador cuenta una tarde de otoño tras otra a una mujer que se designa como la “interlocutora” y que espera ávidamente esos relatos. Son historias criminales cuyas víctimas son mujeres y los ejecutores o incitadores, hombres que declinan diversos posibles de un erotismo mórbido: “Los asesinos son artistas, escritores o médicos para quienes el cuerpo femenino representa un objeto de deseo, un instrumento y/o un obstáculo” (NOUZEILLES, 2006: 319). En “El daño”, último relato del libro, este esquema parece alterarse dado que es Flora Nist quien mata por sugestión a la joven Irene Caro para vengarse de Pablo, su antiguo amante e inminente marido

de la rival. A través del condicionamiento hipnótico, consigue que Irene sufra una hemorragia en el momento de la consumación del matrimonio. Convierte así a Pablo en instrumento de la muerte de la muchacha. La venganza ha sido cumplida: gracias a la sugestión, Flora se ha hecho presente en una situación – y en una cama, puesto que hablamos de lugares – de la que en principio estaba excluida. También es ella la que, pese a la distancia, hace sangrar a Irene. Si hasta el momento había funcionado como su rival, ahora parece ocupar también el lugar del marido. Pablo se culpa de la muerte de su mujer. Pero Irene parece desangrarse también “por una herida secreta, *indecible*, una *des-floración* previa practicada por Flora y reavivada por la hipnosis” (MOLLOY, 1998: 533). El cuento abre, así, el espacio de una equivalencia entre Pablo y Flora, análoga a la posición de ésta última en la serie de los homicidas de *Borderland*: todos son hombres, salvo ella, pero Flora cumple su mismo papel. Retomando los términos de Gabriela Nouzeilles, podemos decir que el cuerpo de Irene será – como para el resto de la serie de los asesinos del libro – objeto de deseo, instrumento de vengaza y obstáculo para la relación con el antiguo amante (NOUZEILLES, 2006).

Esta simultánea ocupación de lugares se manifiesta en otros aspectos de la construcción del personaje. Flora condensa caracterizaciones en apariencia opuestas: reúne características de la joven emancipada – autodidacta y amante de las ciencias – y de la bruja, tal como su nombre parece indicar, y aun el vampiro, cuando besa a Irene, su futura víctima, “muy cerca del cuello” (CHIAPPORI, 1954: 119). Y, por otra parte, aunque no va a absorberla, va a matar a Irene vaciándola de su sangre. El componente erótico del vampirismo se subraya a través de reiteradas ocurrencias del beso a la víctima: “besó largamente a la amiga” (CHIAPPORI, 1954: 129); “Bajó la voz y terminó el aciago mandato muy cerca, como si la estuviese besando...” (CHIAPPORI, 1954: 130)

El erotismo de Flora es difuso: una sexualidad polimorfa que reclama la atención de Pablo, experimenta el goce sádico del vínculo claramente erotizado con Irene, se manifiesta bajo la forma del autoerotismo⁵. Todos los objetos, todas las relaciones de objeto parecen quedar dentro de su ámbito. Es necesario referirse, por otra parte, al personaje de Peggie, “camarera, ecónoma y a veces, ayudante en sus caprichosas alquimias de boudoir o en sus diletantismos de hipnotizadora” (CHIAPPORI, 1954: 124), caracterizada como una mujer de aspecto masculino, musculosa, “de poblado bozo” (CHIAPPORI, 1954: 124), de mirada dura. Doble monstruoso de Flora, ambas responden a dos representaciones corrientes en este fin de siglo: la mujer fatal como mujer masculina y la “ginandria” descrita por Péladan como figura de la repulsión.

Pero no sólo por su posición en el relato y el carácter multifacético de su erotismo se relaciona este personaje con el andrógino. Toda su actividad está construida a partir de la conciliación de principios antagónicos: el saber científico le viene de los libros que forman parte de una transmisión masculina: la su padre, porque de él es la biblioteca, la del doctor Biercold cuyas tesis va a poner en práctica experimentalmente con Irene. Flora misma ha sido “educada con todas las libertades masculinas” por lo que “poseía una cultura superior” (CHIAPPORI, 1954: 125). La condensación funciona como un verdadero principio constructivo del relato: Flora reúne lo femenino y lo masculino, el saber de la ciencia y el saber de la magia, la naturaleza y la cultura, lo moderno y lo tradicional.

⁵ “[...] pero no bien hubo salido Peggie, púsose de pie enarcando al talle que levantó en sus senos turgentes las mamilas rosadas como fresas. Fue hacia la mesa, tomó un pulverizador y bañó su cuerpo palpitante con ese perfume combinado por ella a base de ámbar, nardos y cardamomo. Luego tomóse con ambas manos los senos y se quedó así largo rato, los ojos cerrados, aspirando los vahos que ascendían de su piel húmeda”. (CHIAPPORI, 1954: 124-125).

Un perfume intenso, desvanecente, flotaba como un vaho en el recinto: Irene sintió el pecho oprimido. Costábale respirar y un ligero mareo la invadía. De pronto, frente mismo de sus ojos, brilló con una intensidad increíble, una luz verde-amarillenta como si fuesen cristales incandescentes de nitrato de uranio. Ese resplandor repentino la cegó en el acto, y el mareo anonadóla en un desmayo muy dulce, como un sueño que vence. Era el procedimiento físico con que Flora acostumbraba a hipnotizar a Peggie, según enseña la escuela de Charcot. (CHIAPPORI, 1954: 129)

El trabajo con los materiales de la ciencia y de la tradición, literaria u oral, producen en el texto un fenómeno de duplicación del que este fragmento es un ejemplo: dos agentes, dos fluidos, actúan sobre Irene y producen el estado de transe hipnótico, el perfume y la luz eléctrica. El primero de ellos viene de un preparado hecho por Flora, ligando a este personaje “maldito” a la figura de la bruja, referencia que también estará presente en los relatos de Holmberg y Quiroga. El segundo agente introduce el elemento técnico moderno como contrapunto a los preparados tradicionales. La duplicación ya había aparecido al presentar sus “incursiones en el campo de la *química* – aprovechadas en sus veleidades de *perfumista* – y su predilección por las obras de generalizaciones médicas, sobre todo por las de patología mental.” (CHIAPPORI, 1954: 125) Silvia Molloy propone una interpretación sobre estos rasgos que componen la figura de Flora:

Encarnación local de la “mujer nueva”, es hija de un científico inglés y de una criolla. Atlético, independiente, culta – ex universitaria, ex alumna de Smith College y libre y bisexual en sus amores – concentra en su figura rasgos divergentes. Por un lado es la intelectual asexuada, viste “con la elegancia rectilínea de las institutrices, habitual en las americanas del norte”. Pero al continuar la descripción, en una suerte de strip-tease ideológico, el texto desecha significantes para revestir otros, en representación claramente conflictiva, como si Chiáppori lidiara con diversas y contradictorias figuraciones de lo femenino al mismo tiempo. Así, esta institutriz informe y neutra, al desprenderse del impermeable “lo mismo que si se desnudase”, se sexualiza a ultranza. La cabellera cobra un “peso excesivo”, las caderas se liberan, los pechos se turgen, los muslos se comban, la figura cobra dimensiones mitológicas: “Su cuerpo adquiría ese contorno ofídico de la Venus Florentina”. (MOLLOY, 1998: 536)⁶

Estas representaciones aparecen de modo tan sistemático en la construcción del personaje que retoman aquel rasgo inherente a la construcción mítica del andrógino y a su manera de cuestionar la repartición de los lugares sociales⁷ a través de una simultánea y activa ocupación de todos ellos. En esta figura social que la literatura contribuye a nombrar y a cernir, el monstruo compuesto del andrógino necesita constituirse como figura de reunión de rasgos divergentes. Representación conflictiva, como lo señala Silvia Molloy, que encuentra

⁶ Con respecto a la categoría de “mujer nueva”, Josefina Ludmer menciona el trabajo de Rebecca Stott, *The fabrication of de Late-Victorian femme fatale. The kiss of death* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, The MacMillan Press, 1992) y recuerda que, según esta autora, “la mujer fatal nace a fin del siglo XIX, junto con la “New Woman”: Sarah Grand habría inventado este último término en 1894, para referirse a las mujeres que estaban entrando en la educación universitaria y en nuevas áreas de empleo”. (LUDMER, 1999: 376)

⁷ Esta “nueva mujer” está efectivamente muy ligada a una representación virilizada que va a ser asumida y aun reivindicada por las feministas de finales del siglo XIX. Pienso por ejemplo en Madeleine Pelletier cuyo travestismo, como lo recuerda Joan Scott, formaba parte de su praxis política feminista, lo que la constituyó como una figura única: “Madeleine Pelletier savourait l’impression de singularité qu’elle créait. Elle était anormale, ni femme féminine comme ses collègues féministes, ni tout à fait homme comme ses camarades socialistes”. “La solution adoptée par Madeleine Pelletier fut de détacher la féminité et la masculinité des coprs physiques des femmes et des hommes, faisant ainsi de la masculinité une option possible pour les deux sexes. Elle exhorte les féministes à se ‘viriliser’ et à habiller leurs filles ‘en garçon’. ‘Il faut être des hommes socialement’, écrivit-elle. Et pourtant, bien sûr, le fait que les femmes devinssent ‘socialement des hommes’ ne suffisait pas à résoudre tous les problèmes posés par leur différence”. (SCOTT, 1998: 202 y 183)

sin embargo un lenguaje en el que pensarse a través de la representación andrógina como totalidad potente que ataca un orden, u ordenamiento social establecido. El relato de Chiáppori le hace un lugar ambivalente: “En contraste con el relato policial de Holmberg, resume en este sentido Gabriela Nouzeilles, donde el horizonte ético es problemático pero sigue vigente, las narraciones estetizantes de Chiáppori reniegan de toda interpelación moral y apelan a la autonomía” (NOUZEILLES, 2006: 319-320).

Precisamente “La bolsa de huesos” de Eduardo Holmberg es el relato de una investigación policial y a la vez del nacimiento de la “novela” a la que ésta da lugar. Por eso el narrador funciona a la vez como médico detective y como escritor. A su vez, el cuento plantea la oposición entre dos formas de escritura: la del informe científico que está escribiendo cuando el “caso” de los asesinatos en serie se presenta y la del cuento policial que escribe a continuación. El conflicto entre ética y estética al que alude Gabriela Nouzeilles corresponde a la tensión entre estas dos funciones. Recordemos brevemente la trama: a partir de la aparición de huesos humanos a los que falta la cuarta costilla, a pesar de que son esqueletos de hombre, el narrador lleva a cabo una pesquisa en la que entran en juego declaraciones de testigos, recolección de pruebas, estudio frenológico de los restos. El resultado de la investigación es un éxito; menos esperable es el rumbo que toman los acontecimientos después: tras haber demostrado que los jóvenes asesinados eran brillantes estudiantes de medicina y que su asesino, el falso estudiante Antonio Lapas, era en realidad Clara, una joven desengañada por el primer estudiante de la serie y que luego continúa su venganza, el detective renuncia a entregarla a la policía y se produce un extraño encuentro que toma la forma de un duelo entre ambos, una conversación en la que el médico detective le impone a la joven que deje su apariencia masculina y que acepte suicidarse tomando una doble dosis del veneno con el que mataba a sus víctimas. El escándalo queda así conjurado y la joven asesina debe aceptar morir para salvar su honra o la de su nombre.

Como Flora, Clara es una figura que remite a la “mujer nueva”: madre soltera, estudiante brillante, con mano maestra de cirujano para “operar” a sus víctimas y extraerles la costilla de la diferencia, alía también los saberes de la ciencia con el conocimiento de los arcanos de la bruja: su instrumento de seducción es el perfume que fascina pero al mismo tiempo el veneno que mata, un veneno peruano conocido para el saber tradicional pero desconocido o casi para el saber científico. Clara es Circe, como la llama uno de sus amantes (HOLMBERG, 1957: 227), y es también Palas, diosa varias veces nombrada en el cuento y que se esconde en el anagrama de su “nombre de batalla” (HOLMBERG, 1957: 234): Lapas⁸. Al igual que el personaje de Chiáppori, esta mujer fatal escapa a la justicia del Estado. Clara, dice Josefina Ludmer: “encarna mejor que nadie la modernidad de fin de siglo en la “literatura científica” del relato policial: mata hombres de ciencia cuando se saca la ropa de hombre, y no recibe justicia del estado, en el momento mismo en que aparecen las primeras mujeres en la Facultad de Medicina de Buenos Aires, que fueron también las primeras feministas argentinas”. (LUDMER, 1999: 359)

Gabriela Nouzeilles caracteriza la operación llevada a cabo en el relato partir de la figura de quiasmo: la asesina se hace justicia por mano propia matando a los hombres que seduce después de haber sido ella misma seducida; el narrador hace justicia por mano propia a través de un “asesinato por sugestión” que, aun permitiendo una reparación del daño cometido, transforma al detective-narrador en figura del criminal. A la monomanía de la joven asesina, corresponde la atracción mórbida que el esplendor estatuario de la joven

⁸ Dardo Scavino ve acertadamente, en efecto, el papel del anagrama y de la figura de Palas/Minerva en este cuento. (SCAVINO, 2000: 320-345)

muerta ejerce en el detective. Al “criminal-como-artista” que encarnaría Clara, correspondería en espejo el “artista-como-criminal” que es el narrador: “ambos coinciden en su uso transgresivo del saber médico, su capacidad para crear ficciones, y en su talento para ejercer control sobre el cuerpo y la mente de los otros” (NOUZEILLES, 2006: 317)

Esta organización especular funciona también en el desenlace del duelo de voluntades que reúne y enfrenta a ambos personajes: ciertamente el médico detective “disciplina al monstruo travestido que representa Clara” (NOUZEILLES, 2006: 317) obligándola a vestirse de mujer para hablar con él (“yo lo quiero” es la imperiosa fórmula de hipnotizador con la que logra doblegar su “espíritu altanero”⁹). Pero, al mismo tiempo, la resolución del caso lo deja mal parado, “bajo llave” (HOLMBERG, 1957: 235) y enfrentando una acusación judicial de la que tendrá – a diferencia de Clara – que rendir cuentas.

[...] mi corazón artístico se estremece todavía al recordar la belleza de Clara, y cuando la ley escrita, desenterrada de algún código apolillado, me fulmine una sentencia por ocultación o [...] instigación al suicidio, gritaré a los jueces desde el fondo de mi celda: “¡Envidiosos! Con todas sus leyes, no han podido verla en su esplendor radiante e inmortal.” (HOLMBERG, 1957: 235)

Una inmortalidad que se refuerza por el hecho de que la última palabra del diálogo entre ambos, póstuma, la tiene Clara y no es otra que la fórmula del hipnotizador, “Yo lo quiero”, con la que firma la carta que le deja al médico detective. En ella formula un pedido, o un mandato: que el médico detective vele por su hijo y despierte en él “el rayo de la voluntad que no vacila” (HOLMBERG, 1957: 234). Pero otro elemento aún relativiza el disciplinamiento final del monstruo andrógino: la voluntad vencida de una Clara que acepta, finalmente, vestirse de mujer, resulta radicalmente cuestionada por la elección de su último traje, el que se resiste a la aceptación del territorio que le es asignado e impuesto socialmente: Clara se suicida travestida, bajo la identidad de Antonio Lapas.

El propio médico detective es una figura dual – ¿otra figura del híbrido? – en la que libran batalla dos aspectos en pugna: el “corazón artístico” y el espíritu científico. Como lo señala Adriana Rodríguez Pérsico: “La bolsa de huesos (1896) representa el conflicto entre la escritura del informe científico y del relato policial. La ficción vence: el protagonista desecha la ética médica para internarse por los caminos amorales de la literatura” (RODRÍGUEZ PERSICO, 2009: 51).

“La princesa bizantina” supone un cambio de perspectiva: del cuento amoral de Chiáppori, donde lo literario aparece ya como esfera autonomizada, y la puesta en escena del conflicto entre la ética médica y el “corazón artístico” que lleva a cabo el cuento policial de Holmberg, pasamos a un texto que se propone a sí mismo como *exemplum*, género procedente de la oratoria y anterior a la invención moderna de la literatura. Este relato narra, en efecto, la vida, hazañas y muerte del “caballero franco Brandimarte de Normandía, flor de la nobleza cristiana y vástago de una gloriosa familia [cuya] larga vida sin mancha, rota al fin, es tema para un alto ejemplo”. (QUIROGA, 1993: 831)

⁹ A partir del momento en que el médico detective descubre a Clara, el relato toma la forma de un duelo entre voluntades, característico de la representación de la relación hipnotizador/hipnotizado. Una serie léxica ligada a la dominación y a la sumisión se vuelve insistente a partir de entonces: “imperio” de la belleza, espíritu “altanero”, “soberana belleza” (HOLMBERG, 1957: 223). El médico teme dejarse “avasallar” por Clara, le parece por momentos “que no le hablaba con suficiente energía” y que “algunos vocablos nacían como súplicas en vez de retorcerse como órdenes” (HOLMBERG, 1957: 224).

También aquí el andrógino es criminal: asesina al caballero cruzado, envenenándolo. Sin embargo el *exemplum*, ese “argumento por analogía” como lo llamaba Roland Barthes (BARTHES, 1970: 200), confiere a los hechos y personajes narrados una dimensión metafórica o alegórica ausente en los otros cuentos, a pesar de las transformaciones operadas por el cuento de Quiroga en su reescritura finisecular de este género¹⁰.

La descripción del andrógino sigue aquí los patrones de su figuración en la literatura del fin de siglo y en la pintura prerrafaelita y simbolista¹¹. Alejo y los otros tres príncipes de Bizancio se presentan “adorables de indolente gracia, reclinadas amorosamente las cabezas una en el hombro de otro, las bocas en suave sonrisa, rojas por el carmín, entrecerrando los hermosos ojos pintados” (QUIROGA, 1993: 834). Retomando la figura de Salomé, el menor de ellos, Alejo, va a bailar en la fiesta del palacio que celebra el retorno de la princesa cautiva y del caballero cristiano que la rescató y con el que va a casarse. La danza también signa la muerte del caballero:

Cuando la tranquilidad sobrevino, Alejo se incorporó lentamente, echando atrás los bucles. Toda la gracia del Bajo Imperio había ungido al menor de los príncipes, sobre cuya cabeza el viejo emperador tenía puesta toda su complacencia. El adolescente se detuvo solo en medio de la sala y comenzó a bailar suavemente, la mano derecha apoyada en la nuca, la izquierda ciñendo el traje detrás de las caderas. (QUIROGA, 1993: 833)

La descripción es canónica: adolescencia, cúmulo de perfecciones formales, por un lado, pero también una fusión gemelar con la hermana, a quien mira mientras baila, y de la que funciona como doble (MONNEYRON, 1996: 118s)¹², lo que destaca aún más la centralidad de lo híbrido en la composición de estas figuras. No es la princesa aquí la que pierde al caballero cristiano como Salomé perdió a Juan Bautista. Salomé se desdobra, más bien: si la seducción del caballero queda a cargo suyo, la danza erótica y el poder mortífero se desplazan, en cambio, al príncipe.

Este carácter híbrido es proliferante en el cuento y se anuncia, antes de las secuencias exclusivamente dedicadas al relato de los hechos de la corte bizantina, en el de las hazañas de Brandimarte. La primera referencia al monstruo aparece en la descripción del emblema del caballero cristiano, una interesante versión de *mise en abyme* que vuelve a los orígenes

¹⁰ Recordemos brevemente que los *exempla* medievales se difunden a través de los sermones, o compilados en libros destinados a un público letrado, desde los siglos XII y XIII. Su función no es literaria sino didáctica. Si en la Antigüedad habían servido para presentar figuras heroicas o elogios fúnebres o aun en un ámbito jurídico, los *exempla* medievales sirven ante todo como modelo de imitación. Según la definición de Bremond, Le Goff y Schmitt, un *exemplum* “es un relato breve, presentado como verídico y destinado a ser insertado en un discurso (en general un sermón) para convencer a un auditorio por medio de una lección edificante.” (BREMOND, LE GOFF y SCHMITT, 1982: 37-38, mi traducción). Para los fines de este trabajo, consideraremos al *exemplum* como género, aunque cabe señalar que no hay acuerdo sobre este punto. ¿Se trata, en efecto, de un género con constantes de composición verificables o bien de una práctica o momento de un discurso con una finalidad común pero con formas de composición extremadamente variadas?

¹¹ “Les décadents, français et anglais, par la relecture de la peinture de la Renaissance qu’ils imposent, se situent dans la lignée directe de cette représentation picturale de l’androgynie [le Saint-Jean Baptiste de Léonard et le Caravage, Bacchus, l’auto-portrait de Dürher] [...] L’équivoque des formes et l’ambiguïté de visage sont souvent de règle dans certaines figures masculines des préraphaélites anglais – que ce soit chez Dante Gabriel Rossetti, Everett Millais ou Edward Burne-Jones – et de Simeon Solomon ou, plus tard en France chez un Sarluis. Une place à part doit être réservée à Aubrey Beardsley, l’un des artistes les plus représentatifs de l’esprit décadent, que l’on associe souvent à Wilde puisqu’il a illustré sa *Salomé*, ce qui faisait dire à ce dernier qu’il avait ‘inventé Beardsley’.” (MONNEYRON, 1996: 71)

¹² En el capítulo, “Inceste et gémellité”, Monneyron propone un ejemplo interesante del funcionamiento de esta forma de androginia, recordando la novela *Lesbia Brandon* de Algernon Swinburne, escrita entre 1859 y 1868 y publicada de manera póstuma en 1959.

heráldicos del término. Su rodela presenta, en efecto, un ser compuesto de una parte de león y otra de hiena: “Tenía por divisa: La espada es el alma y en su rodela se veía una cabeza de león en cuerpo de hiena (el león, que es valor y fuerza, y la hiena, animal cobarde, pero en cuya sombra los perros enmudecen). Su brazo para el sarraceno infiel fue duro y sin piedad” (QUIROGA, 1993: 831). Si bien es cierto que la referencia a los sarracenos motiva la presencia de la hiena en el emblema, los atributos de uno y otro animal remiten más bien a los rasgos que el cuento atribuye al caballero y los príncipes – quienes no sólo evitan el combate sino que sonríen permanentemente. Caballero y príncipes funcionan como figuras por antonomasia de un modelo civilizatorio agonizante, el de la Cristiandad medieval, y un Bajo Imperio decadente pero al mismo tiempo joven y destinado a sobrevivirlo.

La segunda ocurrencia del monstruo aparece en el relato del combate entre el caballero y la hija de una hechicera judía, “[...] cosa no desdolorosa para su honor si se considera que la judía convirtiéndose en león de los desiertos, primero, luego en monstruo antiquísimo, después en desordenada piedra de granito, y así en diversas cosas y animales” (QUIROGA, 1993: 831). El desenlace de este episodio de la vida de Brandimarte merece una atención particular porque volveremos a encontrar rasgos semejantes en otros momentos del cuento. El caballero sólo va a poder vencer a la hija de la hechicera cuando ésta adopte la forma de un paladín sarraceno, es decir cuando se presente bajo la forma de un enemigo reconocible para él. El monstruo es un enemigo con el que el caballero no puede medirse: no tiene común medida con él. La inteligibilidad del combate, el reparto de los lugares de amigos y enemigos, depende de un orden que el monstruo socava, como lo señala el adjetivo “desordenada” que, aplicado por desplazamiento a la piedra de granito, es atribuible a la metamorfosis misma, desorden supremo de las clasificaciones, de la pertenencia a géneros y especies definidas.

Algo de esta inconmensurabilidad entra en juego en la relación entre andróginos y guerreros. Entre los príncipes y el caballero no hay encuentro posible aunque más no fuera bajo la forma del combate, como era el caso de los otros rivales con los que se había medido Brandimarte. La disimetría entre estas figuras emblemáticas se pone claramente de manifiesto una vez más en la pantomima de “torneo” (QUIROGA, 1993: 834), que enfrenta a las espadas de tres guerreros ciegos con el abanico del príncipe Sosítrato, en una representación que divierte a la corte y deja “a todo aquel hierro deshonrado por el abanico” (QUIROGA, 1993: 834). Se trata de uno de los juegos del banquete con el que se festeja el rescate de la princesa: el inofensivo abanico de Sosítrato golpea a los guerreros ciegos, quienes responden dando golpes en el vacío. El abanico vence y aterroriza a los guerreros, quienes, como Brandimarte frente a la hechicera, no logran ver o reconocer o enfrentar a un enemigo que no responde a los mismos códigos de combate ni utiliza las mismas armas.

La reescritura del *exemplum* liga al cuento de Quiroga a otras formas de la argumentación indirecta como la fábula o el apólogo. Su dimensión política se anuncia de manera velada a través de esta remisión intertextual: en este relato que narra la muerte de un modo de civilización y el triunfo de otra, se muestra cómo los sujetos que una y otra producen no tienen común medida. Desde esta óptica se entiende la simplicidad de sus oposiciones alegóricas que reproducen el esquematismo, y aun el maniqueísmo, propio de los *exempla*. Sin embargo, leyendo con atención vemos que tal simplicidad es sólo aparente y que una serie de disonancias viene a complicar el aparato normativo de evaluación inicial y a volver menos transparente la moral de la fábula. Si el caballero es valiente, viril, leal, honrado por oposición a los príncipes cortesanos, su caracterización es por lo menos ambigua. Eduardo Romano percibe con claridad el carácter inesperado de ciertos elementos descriptivos relativos al caballero. Lo atribuye a un rasgo de ironía que ilustraría una distancia

que Quiroga estaría tomando ya, con respecto a ciertos tópicos del modernismo¹³. Sin embargo, no son los escenarios decadentes de la corte o la figuración de los príncipes lo que se pone a distancia. Son los términos que sirven para evaluar al caballero los que abandonan la univocidad característica del *exemplum* para proponer una doble evaluación simultánea.. Nada pone en duda el valor y la honra de Brandimarte a lo largo del cuento. Sin embargo, no sólo se lo presenta viejo y vencido, en un “simbólico final para la épica caballeresca”¹⁴ (ROMANO, 1993: 1318), sino que – ya desde un comienzo – se lo describe con rasgos poco halagadores: además de ser iletrado, “su inteligencia era tosca y difícil. Hubiera sido un imbécil si no hubiera sido un noble caballero” (QUIROGA, 1993: 831). La vejez lo priva de lo poco que de inteligencia de que disponía, “su inteligencia disminuyó”, quedó “privado de claro discernimiento” (QUIROGA, 1993: 832). Los cruzados, por otra parte, reciben el nombre de “horda de redentores” (QUIROGA, 1993: 831).

De esta manera la figura de los príncipes se resignifica. No porque pierdan su carácter de personajes malditos sino por la oposición que se establece entre la “sencilla ley del honor” (QUIROGA, 1993: 831) del caballero – que rápidamente puede convertirse en estupidez o en barbarie – y los rasgos de belleza, refinamiento, erotismo que surgen, aunque calladamente, de la caracterización del andrógino. Baste detenerse un instante en la descripción de la danza del príncipe Alejo para ver que no solamente renuncia a cualquier forma de devaluación axiológica, sino que el retrato se acerca a las figuraciones estéticamente valorizadas del andrógino en la pintura del fin de siglo:

El manto ajustado relevaba su delgadez de adolescente, tan finas las rodillas que aguzaban el brocato como dos pequeños senos. Sus pies medían pequeñas distancias. La música monótona cesó de pronto; las flautas recogieron la última nota, sosteniéndola vaguísicamente. Y en ese hilo perdido el príncipe se detuvo, juntó los pies, sin hacer un movimiento. Las caderas entonces comenzaron a ondular, giraban sobre sí mismas hinchando el manto alternativamente, las piernas y busto inmóviles. Al fin el adolescente de oro, acariciando el aire con sus caderas, recostaba la mejilla en el brazo desnudo, sonreía a la hermana distante, cerraba fatigosamente los ojos sombreados que se iban muriendo en una lenta agonía de carbón. (QUIROGA, 1993: 834)

La modernidad de este sujeto andrógino, y la evaluación compleja que recibe en la pluma del Quiroga modernista, se lee con más claridad si se relaciona este cuento con otro del mismo volumen, “Flor de imperio” (cuyo primer título fue “Flor de Bizancio”). La ausencia de toda referencia histórica, legendaria, mitológica, muestra que, tal como sucede en fin de siglo europeo, el Imperio funciona aquí más como una noción ligada a la secularización de las costumbres – o a su decadencia, como se prefiera – que como un marco espacio-temporal para los relatos. Imperio es, en este cuento, otro nombre para ese proceso de cambio acelerado que a la vez se teme y se celebra, y para las formas de subjetividad que le son correlativas. “Flor de imperio” cuenta la historia de Rubén que, habiendo perdido a su hermana Divina, va sufriendo un proceso de transformación en mujer ante el duelo imposible de esa muerte

¹³ Afirma, en efecto, que “al tópico de la metamorfosis, cabe agregar cierto distanciamiento irónico que ya había comenzado a adoptar respecto del bagaje retórico decadente: acota, a propósito del héroe, como al pasar, que su “inteligencia, ya pobre en los ardientes años juveniles, disminuyó”. (ROMANO en QUIROGA, 1993: 1318).

¹⁴ Cabe recordar que Brandimarte es un personaje que aparece en el *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo epopeya novelesca que a su vez se basa en la crónica de Turpín. Ya en el siglo XVI aparecerá nuevamente en el canto XXIX del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Aunque el texto de Quiroga retoma únicamente el nombre del personaje, no se lo puede disociar, en efecto de una referencia a la tradición de la épica. Lo cual es pertinente si se piensa que la oposición con los príncipes lo es también con una forma moderna de arte. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que Sosítrato golpea con su abanico “en el yelmo, en el ristre, en los quijotes” (QUIROGA, 1993: 834) de los guerreros. La referencia al viejo caballero manchego no es ajena a esta reflexión sobre el estatuto de la literatura moderna y su relación con los héroes de la épica.

(vuelve a aparecer esta conexión entre gemelidad, androginia e incesto adélfico de la que hablamos más arriba) “Ahora, se dice, era la mitad de su existencia la que le faltaba” (QUIROGA, 1993: 850). El joven se va metamorfoseando: “Hermoso y gentil como era, sus rasgos se afinaron. El bozo que comenzaba a aparecer se detuvo en ligera sombra. Permaneció blanco, delicado, fraternal, como si el hombre que en él había hubiera fracasado de golpe a la muerte de Divina”; “Sus formas se llenaban; cobró disgusto a los hombres” (QUIROGA, 1993: 850). Cuando una relación amorosa con Luisa lo vuelve a su condición masculina y está a punto de casarse, prima el andrógino y muere en un éxtasis producido por la morfina, “suave y sonrosado doncel, flor decadente del idilio” (QUIROGA, 1993: 851).

Nuestros tres andróginos criminales pertenecen a la estirpe de estas flores de imperio. Sus crímenes repiten, en el terreno de la anécdota, una común y activa reflexión sobre sujetos, lugares, territorios en movimiento, sobre su peligrosidad potencial y su capacidad para alterar el orden, público y policial. “La política – dice Rancière – es un asunto de sujetos, o mejor dicho, de modos de subjetivación” (RANCIERE, 1995: 59) que crea a sus sujetos “transformando identidades definidas en el orden natural de la repartición de las funciones y de los lugares en instancias de experiencia de un litigio” (RANCIERE, 1995: 60). De estos conflictos, de estos litigios hablan nuestros tres cuentos. No porque asumen la voz de los sin-parte sino porque les crean un lugar que, gracias a una evaluación ambivalente, retoma del andrógino su carácter monstruoso pero también su extraordinaria potencia. Estas ficciones parecen no ocuparse sino de fábulas de inspiración oriental, juguetes policiales o galerías de rarezas: desde esa autonomía reivindicada, producen algunas de las más potentes escrituras políticas del fin de siglo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BARTHES, Roland (1970), « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16
- BLACK, Joel (1991), *The Aesthetics of Murder. A study in Romantic Littérature and Contemporary Culture*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- BREMOND, Claude; LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude, (1982), *L'Exemplum*, Belgique, Brepolls,
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work. Objets of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Massachussets, London, Harvard University Press
- CHIAPPORI, Atilio, (1954), *Borderland y La Eterna angustia*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft
- HOLMBERG, Eduardo L. (1957), *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Editorial Hachette
- JOURDE, Pierre, (2008), *Littérature monstre. Etudes sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules
- LUDMER, Josefina (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, "Básicos"
- MOLLOY, Silvia (1998), « La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo », *Revista Iberoamericana* n° 184-185, "1898-1998: balance de un siglo", Julio-Diciembre: 529-542.
- MONNEYRON, Frédéric, (1996), *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmés*, Grenoble, ELLUG
- NOUZEILLES, Gabriela, (2006), "Asesinatos por sugestion: estética, hysteria y transgresión", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 4, 2006, p. 309-325
- PELADAN, Joseph (1891), *L'Androgyne*, Paris, Dentu
— (1891), *La Gynandre*, Paris, Dentu
- PLATON, (1991), *Le Banquet*, Paris, Gallimard, "Tel"
- QUIROGA, Horacio (1993), *Todos los cuentos, Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue*, Madrid, Archivos
- RANCIERE, Jacques (1995), *La Mésentente. Politique et Philosophie*, Paris, Galilée
- RODRIGUEZ PERSICO, Adriana, (2009), *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, "Ensayos críticos"
- ROMANO, Eduardo (1993), "Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera" in Horacio Quiroga, *Todos los cuentos, Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue*, Madrid, Archivos, p.
- SCAVINO, Dardo (2000), *Recherche sur le genre policier dans la littérature argentine*, Lille, Septentrion Presses Universitaires, « Thèses à la carte »
- SCOTT, Joan Scott (1998), *La citoyenne paradoxale*. Paris, Albin Michel.

Pour citer cet article:

GONZALEZ, Cecilia (2010), « Flores del imperio: androginia y crimen en la narrativa rioplatense del fin del siglo XIX », *Lectures du genre* n° 7 : Genre, canon et monstruosités
http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_7/gonzalez2.html

Version PDF: 67-79