

# *El infierno prometido, una novela histórica pop*

*El infierno prometido, a pop historical novel*

**Gastón Ortiz Bandes**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

[gastonortizbandes@gmail.com](mailto:gastonortizbandes@gmail.com)

Recibido: 30/10/2022. Aceptado: 01/12/2022.

## **Resumen**

En este ensayo, leemos *El infierno prometido*, de Elsa Drucaroff, como una novela histórica pop que combina elementos de distintos géneros y discursos. Al recrear la trata de personas para explotación sexual llevada a cabo por la Zwi Migdal en la Argentina de los años '20, la ficción permite analizar sus tiempos y espacios, sus estrategias narrativas y sobre todo sus personajes, que reflejan distintos tipos y funciones dentro de las masculinidades hegemónicas, con categorías y referencias provenientes tanto de la teoría cultural y de género como de la cultura pop y los lenguajes contemporáneos. Tejiendo semejanzas con el presente, el texto nos proyecta formas alternativas de experiencia con la alteridad y el mundo a la vez que promete, en la ficción, una posible liberación para las subjetividades oprimidas, en este caso una víctima de la prostitución y el "tráfico de mujeres". Vinculada además con muchas genealogías literarias (y teniendo de personaje a un alter ego de Roberto Arlt), la "historia" de Dina, la heroína de Drucaroff, funciona como matriz imaginaria para la reflexión sobre problemáticas sociopolíticas cruciales del mundo patriarcapitalista y nuestra historia colonial, relativas al género, la clase, la raza, la edad, la cultura y la nacionalidad.

**Palabras clave:** literatura argentina contemporánea, Elsa Drucaroff, géneros pop, relaciones sexo-genéricas, extrañamiento

## **Abstract**

In this essay, we read Elsa Drucaroff's *El infierno prometido* as a pop historical novel which combines different genres and discourses. By recreating human trafficking for sexual exploitation carried out by the Zwi Migdal in Argentina in the 1920s, fiction allows us to analyze its times and spaces, its narrative strategies and, above all, its characters, which reflect different types and functions of hegemonic masculinities, with categories

and references coming from cultural and gender theory as well as from pop culture and contemporary languages. Weaving similarities with the present, the text projects alternative forms of experience with alterity and the world, at the same time promising, in fiction, a possible liberation for oppressed subjectivities, in this case a victim of prostitution and “traffic of women”. Also linked to many literary genealogies (and having an alter ego of Roberto Arlt as a character), the story of Dina, Drucaroff’s heroine, works as an imaginary matrix for reflection on crucial sociopolitical issues of the patriarchal-capitalist world and our colonial history, relating to gender, class, race, age, culture and nationality.

**Keywords:** Argentine contemporary literature, Elsa Drucaroff, pop genres, sex-gender relationships, defamiliarization

Hace once años leí por primera vez *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal* (2006), de Elsa Drucaroff. Recuerdo guglear “Zwi Migdal” y enterarme de que fue una famosa red mundial de trata de mujeres traídas de Europa del Este como esclavas sexuales. Bajo la fachada de la mutual Sociedad Israelita de Socorros Mutuos Varsovia, la mafia operó entre 1906 y 1937 con sede en Buenos Aires y, en su apogeo, contó con más de 400 proxenetas, 2000 burdeles, 4000 mujeres, sucursales en Uruguay, Brasil, Nueva York, Sudáfrica y China, y ganancias anuales por más de 50 millones de dólares.

Pero la “historia” que cuenta esta novela no empieza ni termina, en absoluto, porque involucra la cuestión antropológica crucial del “tráfico de mujeres” (Rubin, 1996). Y esta reproducción forzada de relaciones de sexo, género, clase y raza, continúa impune de uno y otro lado del océano, como se ve por ejemplo en el film de David Cronenberg, *Promesas del Este* (2007), o la novela gráfica de Gabriela Cabezón Cámara (con ilustraciones de Iñaki Echeverría), *Beya, le viste a cara de Dios* (2013). Y es que la “historia” particular de la Swi Magdal pareciera emerger como una matriz atroz de cualquier caso de red de trata de ayer u hoy. Como escribió Marta Dillon en un artículo de 2003 sobre “la Varsovia”, vinculándolo con otro caso mediático de aquellos años:

El miedo de aquellas “polaquitas” que eran traídas de una Europa devastada, con promesas de casorio o trabajo, que hablaban idish o polaco y eran encerradas bajo la custodia de rufianes de distintas escalas y

madamas de cuerpos mancillados por años de explotación sexual, no debe haber sido muy distinto del que sintieron otras mujeres, traídas de Paraguay, casi un siglo después. En el año 2001 la denuncia sobre la esclavitud a que eran sometidas jóvenes paraguayas de distintas edades en prostíbulos encubiertos de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, pareció haber puesto al descubierto la red de impunidad que el proxeneta Vicente Serio había tejido con la policía y funcionarios de la municipalidad que regía entonces el carapintada Aldo Rico (Dillon, 2003).

Por eso en este trabajo el término *historia* va entrecomillado cuando refiere a esa matriz de violencia y explotación sexual y a la vez a la “historia” de Dina, la prostituta de la Zwi Migdal protagonista de la novela, en tanto relato posible de liberación y autoafirmación para *cualquier* ser vulnerado por el patriarcapitalismo, pero sobreviviente de la crueldad falocéntrica y la sujeción poscolonial. En cambio, escribo *historia* sin comillas al aludir a la disciplina o –menos riguroso– a ese imago-conjunto de relatos sobre nuestro pasado imbricado de ficciones políticas, genéricas, teóricas, críticas y siempre colectivas.

“Uno lee. Lee y no puede dejar de leer”, dice Angélica Gorodischer desde la contratapa de la nueva edición de Marea<sup>1</sup>. Creo que en ese *continuum* de lectura que pliega los tiempos de la *historia* y nuestra “historia”, se abre el umbral indiscernible entre *la ficción* y “la realidad”, una vía posible para el reconocimiento interhumano en este *mundo extraño* que es nuestro presente.

### **Los tiempos / Los comienzos y finales / Los agones**

La “historia” de Dina en la novela tiene muchos comienzos y finales. Su línea cronológica abarca del 2 de julio de 1926 al 22 de octubre de 1927. Pero si incluimos el epílogo, finaliza en mayo de 1930, cuando el rufián de Dina cae preso (o sea, en simultáneo con la historia, cuando la ex-pupila Raquel Liberman denuncia a la *mutual de los cafisos* con apoyo del

---

1 Las citas remiten a esta nueva edición.

comisario Julio Alsogaray)<sup>2</sup>. O meses después, cuando sin haberla recibido su destinataria, vuelve a EE.UU. una carta que desde allí le escribe Dina a Rosa, su compañera de cautiverio. O muchos años después, cuando la hija de Dina se entere de su contenido. Y si nos incluimos en la “historia” –lo cual de hecho hago al interpolar en la trama de la novela conceptos teóricos y referencias contemporáneas a través de mi ensayo–, *los sucesos* traspasan ese diciembre de 2005 con que la propia autora rubrica el final de su tarea.

Uno de los posibles *comienzos* de la “historia” tiene lugar en Kazrilev, el humilde *stehtl* [aldea] polaco natal, cuando una Dina adolescente rompe dos mandatos de la tradición, uno relacionado con el género, el otro con la raza-nación. El primer desvío de la ley y la costumbre prescriptas para su género es no casarse aún, antes estudiar. Sumémosle que, más secretamente, ella es partidaria de las nuevas “ideas de bolcheviques” (Drucaroff, 2022: 13) y encima desea escribir: llega a enorgullecerse del reconocimiento de su talento por parte del profe de literatura que elogia su redacción. Contra la resignada humildad y la obediencia obligatoria que le quiere imponer su *mame*, a Dina le brota la esperanza de que otra forma de vida, menos pobre, chata y rutinaria, es posible. Pero, ante ese gesto más que insumiso soñador, la *mame* le profetiza su ruina, repitiéndole: “Vas a terminar en Buenos Aires” (16), lo que para las mujeres judías de la Europa de entreguerras significaba: *Vas a terminar de puta en esa lejana ciudad sudamericana*<sup>3</sup>.

El segundo “pecado” es menos voluntario, más sutil, casi intangible, y se vincula específicamente al entramado entre género y nacionalidad. Le

---

2 En 1930, en el contexto moralista y antisemita del gobierno de facto de Uriburu, empezó la lenta caída de la Zwi Migdal, impulsado por la denuncia de “la Polaca” Liberman (cuya vida fue novelada por Myrtha Schalom en 2003), con el apoyo del *incorruptible* jefe de policía Alsogaray y el juez Manuel Rodríguez Ocampo.

3 En el documental *Alejandra*, estrenado por Ernesto Ardito y Virna Molina en 2013, la hermana mayor de Pizarnik recuerda que ella y su madre, que emigraron a Argentina desde Polonia en 1934, temían que la poeta de 24 años fuera secuestrada para “trata de blancas” durante su primer viaje a Europa en barco en 1960. Trasladándolo a la dirección geográfica inversa, ese miedo persistió al parecer hasta mediados del siglo pasado en la comunidad inmigrante judía.

es advertido a Dina por losel, amigo de quien ella aprende las “nuevas ideas”, en pleno contexto de persecución racial de la mayoría católica sobre la población judía durante la Segunda República Polaca. Consiste en desear –como Eva– lo prohibido, concretamente sentirse atraída por Andrei, el líder del curso, polaco nacionalista y por ende antisemita pero que, además de lindo, es inteligente, ya que fue el autor de la otra redacción también elogiada por el profesor. losel, en cambio, aunque inteligente es feo y, por ello, Dina solo lo quiere como amigo. El odio racial mutuo entre ambos varones se duplica en losel por el *amor* de la chica al otro varón. De ahí que tras violar Andrei a Dina, losel descrea de la inocencia de su amiga: “¡Fue tu culpa!” (26).

Este es el primer agón entre varones en el que Dina se halla de pronto funcionando como objeto-galardón, antesala de la otra contienda narrativamente nuclear entre tres pretendientes, Vittorio, el Loco y Tolosa, que tendrá lugar en Buenos Aires. Y es que saltando las diferencias etno-nacionales, a losel y a Andrei los unen unos mismos dispositivos patriarcales de culpabilización de las mujeres, los cuales suelen activarse con más vehemencia si los impulsa un deseo erótico: “¡Vos te dejaste besar!”, “¡Le elogiaste esa basura que escribió!” (26, 29). Ni siquiera las nuevas ideas comunistas le impiden al joven *intelectual* seguir reforzando en su compañera la herida efectuada por el enemigo político común.

Y sin embargo, este agón entre egos masculinos no es el único en el que Dina se ve obligada a participar. Por eso también su “historia” es desencadenada por una *lucha literaria*, donde no participa ya como premio o botín sino como contendiente, prot-*agon*-ista, pese a no pretender vencer en la arena de las letras a ningún colega. Son los varones quienes la ubican en su competición permanente como estrategia para reafirmar sus endeble identidades: “Kristof, el envidioso, le había dicho delante de todos: ‘[...] ¡Escribís tan mal que te gana una judía!’” (21).

Dina en cambio, que solo expresó sus sentimientos e ideas poéticamente, más que amenazada, se siente *atraída* por el otro/diferente: por fuera de sus chistes y arengas antisemitas, Andrei también escribe (y es) hermoso. Por eso “ahí, exactamente ahí es cuando

podría empezar esta historia” (18): en el gesto inocente, casi conciliador de Dina de entrar al mundo simbólico de los varones.

Ya en Buenos Aires, Dina seguirá diciéndose a sí misma que hay varios comienzos para su “historia”, a medida que vayan apareciendo en el burdel *el elenco de machitos*: el juez Tolosa, El Loco y por fin, el 15 de septiembre de 1927, “el último comienzo” (135): Vittorio, un Orfeo cuyo arte no es la lírica sino la acción anarquista directa para una Eurídice que esta vez dependerá de la propia valentía y voluntad —y no tanto del control de la ansiedad de él— para salir a la nueva vida.

### **Los espacios / El extrañamiento / La “mirada femenina”**

Este contrapunto histórico-temporal se pliega en la ficción con un periplo geoespacial: Kazrilev, el gimnasio de Markuszew, el buque que zarpa de Hamburgo con Dina ya *casada* con su proxeneta, la “inmensa, lujosa, peligrosa” (52) y *modernísima* Buenos Aires de los años '20, el icónico Boedo del tango y los poetas sociales y, ya en la segunda parte, cuando la *novela histórica* devenga de aventuras, aparecen locaciones menos *civilizadas*, de un “Sur salvaje”, aún con heridas de *la Patagonia rebelde* e incluso el genocidio roquista: Carmen de Patagones, San Antonio Oeste y más allá, “tierra de nadie” (271), Huahuel Niyeu (hoy Ingeniero Jacobacci). Por último, la carta de Dina a Rosa desde Los Ángeles evoca un típico *hollywood-end* de las “historias” de romance, acción y aventuras (aunque del otro lado, una muerte por sífilis clásica del realismo boedista epilogue el destino de la pobre compañera de cautiverio).

Pero también podríamos cuadrangular estos *topoi* por sus estatutos sociales en tándem con sus funciones narrativas: públicos (ríos, calles, bares, tiendas, estaciones), semipúblicos (aulas, cuartos y salas de espera de burdeles, camarotes de trenes), privados (domicilios particulares, oficinas de empresarios) y aun *exclusivos* o “secretos” (clubes de *gentlemen* que rematan mujeres, casuchas patagónicas donde se esconden anarquistas rebeldes) a los que podríamos considerar, siguiendo a Homi K. Bhabha, “espacios entre-medio [*in-between*]”, en que es posible según él “elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o

comunitaria)” desde la “casa de la ficción”. Allí, “lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial [...] que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente” (Bhabha, 2011: 18).

Estos espacios “entre-medio”, que son los del capitalismo previo al Crack del '29 en los márgenes australes de Occidente, están aquí descriptos desde la mirada de una joven *atrasada* respecto de las “maravillas del progreso” (Drucaroff, 2022: 58) que, durante nuestra modernidad periférica, empezaban a entrar en lo cotidiano: la familia de Dina en Polonia no tenía cocina a gas ni agua caliente en grifos, y ella desconoce el cine y jamás se ha subido a un auto.

“Había una jaula de puertas de hierro que se plegaban sobre sí mismas; circulaba por un corredor vertical y se sostenía en el aire por un cable muy grueso que lo subía y lo bajaba” (68). Así se alude a un ascensor cuando la regenta lleva a Dina a comprar lencería sexy a un “palacio alfombrado”, con “vidrieras repletas de cosas hermosas” y “señoritas muy elegantes que atendían a los clientes con uniformes que más parecían ropa de día de fiesta” (67). Desde esta percepción extraña, extranjera, estas tiendas luminosas y perfumadas ¿no nos parecen ya las precursoras de los *shopping centers*? ¿No ocurre lo mismo cuando la novela *se cuelga* describiendo las sensaciones que a Dina le produce la cocaína (entonces de venta libre en farmacias) o –experiencia más banal– el sabor de un churrasco sacado de “una caja de madera que se llamaba *heladera* y servía para que las cosas se mantuvieran frías adentro” (58)?

Casi contemporáneas de Dina, las teorías del formalismo ruso ya postulaban esta forma de *extrañamiento* como un rasgo específico de la lengua literaria: en “El arte como artificio” (1917), Viktor Shklovski entrevé que cierta literatura, al “tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (2008: 85), vuelve irreconocibles los objetos cotidianos, y ese uso particular de la lengua sirve de vía cognitiva para *desautomatizar* nuestros hábitos perceptivos.

Justamente este recurso de tornar extraño lo cotidiano (y viceversa) es lo que Drucaroff retoma al ubicarnos en la mirada extranjera de Dina y, paradójicamente, termina deparándonos un re-conocimiento político, una nueva mirada sobre los objetos pero también sobre los *sujetos*. Incluso la dialéctica extrañamiento-reconocimiento se juega además en términos diacrónicos, volviendo actual lo viejo y viceversa, poniendo *en analogía* pasado y presente. Así, ya por fuera del POV de Dina, durante unas conversaciones de otro personaje, el Loco, alter ego ficcional de Roberto Arlt, con su jefe Natalio Botana, director del diario *Crítica*, se nos muestran los procedimientos de una prensa muy similar a la de hoy. El fundador del primer multimedio argentino trata de convencer a su periodista-estrella de cómo se debían efectuar, a partir de ciertos datos convenientes de la realidad, acontecimientos de ficción en las crónicas periodísticas, con el objetivo de subir las ventas.

Todo este despliegue de técnicas narrativas tiene su correlato teórico en la propuesta crítica de la propia Drucaroff en su ensayo “Pasos nuevos en espacios diferentes”, que analiza a algunas escritoras argentinas y trae el concepto de “mirada femenina”, la cual

[...] no es una esencia preexistente y no depende del sexo biológico de quien escribe o lee, es más bien algo a construir, un punto de llegada, un producto histórico, un hito político de características inimaginables hasta que no surge, algo que crece en una práctica social no necesariamente consciente de sí misma, algo –en suma– a lo que pueden acceder mujeres o varones. Entendemos por mirada femenina ese punto de vista en el cual la lucha de géneros no se niega o minimiza, sino que queda evidenciada, esa perspectiva que aprovecha el lugar lateral desde donde observa para ver algo que desde un lugar céntrico no se ve (Drucaroff, 2000: 463).

Esta proximidad entre la idea de extrañamiento de los formalistas rusos y la de “mirada femenina” de Drucaroff, podríamos triangularla a su vez con otra noción de Bhabha, quien analizando novelas de Toni Morrison y Nadine Gordimer, habla también (aunque sin referir nunca a Shklovski y sus amigos) de *extrañamiento* para referirse al “acto de escribir el mundo” desde una mirada diferente, oblicua, celebrándola como una instancia valiosa para empezar a oír a las minorías excluidas de la historia colonial

falo-etnocéntrica: “Vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social” (Bhabha, 2011: 36).

Pero quizá afirmar un deseo de solidaridad con los grupos humanos silenciados, marginados, erradicados, implique hacer accesible al público esta potencia política de la literatura. Y por eso *El infierno*, además de una reflexión sobre la lucha de géneros (sexuales), invita a gozar la convivencia erótica entre los géneros (textuales).

### Los géneros / El elenco

En principio podría decirse que, como otras de Drucaroff (*La patria de las mujeres*, 1999; *Conspiración contra Güemes*, 2002; *El último caso de Rodolfo Walsh*, 2010), *El infierno* pertenece al conjunto de novelas históricas que, desde la segunda mitad del siglo XX, entre los pliegues de las versiones dominantes acerca del pasado (blancas, liberales, eurocéntricas, patriarcales), intentan “recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla” (Pons, 2000: 97). Del realismo a la parodia, del pastiche historiográfico al grotesco polifónico, el género en su *revival* tendió o bien a ficcionalizar aspectos poco visitados de figuras famosas o a reivindicar a otras que no lo eran lo suficiente, o bien a postular una “historia” posible para un sujeto más colectivo, *anónimo*, casi diríamos sociológico, en general silenciado/estigmatizado, ubicándolo en un contexto reconstruido por la imaginación literaria y proyectándolo en sus dimensiones sociales, económicas, políticas, étnicas, de género, etc.

Ya el subtítulo de *El infierno* presenta a este sujeto histórico, “una prostituta de la Zwi Migdal”: mujer, adolescente, pobre, judía, violada, desplazada, prostituida, torturada, quien a través de la “mirada femenina” va tejiendo una visión singular de aquellos intensos años '20 en Argentina, ese mundo extraño de “señores que caminaban de prisa con sobretodos elegantes”, “muchachos con gorra que pasaban en bicicleta” y “carros tirados por caballos que más bien parecían las carrozas de los cuentos de hadas” (Drucaroff, 2022: 52). Sin embargo, esta mirada oblicua de Dina

también se alterna con monólogos interiores de los personajes varones, reproduciendo sus rumias mentales (*evagatio mentis*) por los “espacios-entremedio” de *la casa de la ficción*. A veces hasta aparecen dialogando en voz alta entre ellos y lo que dicen deviene develamiento o denuncia, como ocurre en este parlamento de Botana:

[...] meterse con la Varsovia no es meterse con el negocio de un grupo de cafishios. Es meterse, escuche lo que le digo, con buena parte de los que mandan en la Argentina, por no hablar de los ingresos legales del municipio de Buenos Aires y de cada ciudad, los ilegales de la policía, de los médicos, del Poder Judicial, de los legisladores (175).

La novela incorpora así a lo narrativo y descriptivo tramas explicativo-argumentativas propias del periodismo de investigación, la divulgación histórica o el panfleto anarquista y feminista. Y mientras revela los armados exprés de causas judiciales para sujetos considerados peligrosos (el anarquista, la prostituta), las estrategias de prensa en torno a otros estereotipos populares (la viuda, la niña tuberculosa) o, claro, el funcionamiento intramuros del tráfico de mujeres –de la vida cotidiana en los burdeles a la complicidad burocrática entre estados y redes criminales trasnacionales–, exhibe de garante, desde los epígrafes de cada capítulo, la caja negra de documentos, investigaciones y ficciones literarias y políticas en las que se sostiene su reconstrucción de época: *El sexo peligroso*, de Donna Guy, *El camino a Buenos Aires*, de Albert Londres, o *La organización negra*, de Gerardo Bra, junto con la *Suma Teológica* de Santo Tomás, una consigna de la Comuna y varias citas de *Los siete locos* (1928), *En el país del viento* (1934) y otras crónicas de Arlt, quien, ficcionalizado, posee un rol importante en esta “historia”. Pero el Loco, heterónimo de ese testigo *genial* de la “Locópolis” (Ludmer, 2017) que era Buenos Aires en los '20 y '30, no es el único personaje “real”: con su nombre verdadero, además de Botana, aparece el jefe de “la Varsovia”, Noé Traumann, llamado por la bohemia porteña *el cafiso anarquista*.

Dividida en dos partes, en su segunda temporada –si la imaginamos un éxito de Netflix– *El infierno*, de histórica, se transforma en novela de romance y aventuras, aunque ya venga incluyendo elementos del melodrama, el policial, la crónica y aun el porno. Como los *best-sellers* y las

series de acción y espionaje, con su plan A y B, imprevistos, coincidencias, travestismos, salvadas *por un pelo*, indicios para resolver enigmas y encima un final feliz<sup>4</sup>, tiene una bella e inteligente heroína que va salvando paso a paso cada peripecia, un joven y valiente amado-amante, Vittorio, un par de ayudantes y varios villanos.

Ordenemos el elenco. Hay un triángulo de varones que se “disputan” a *la chica*. Si –digamos– Vittorio *gana*, de los otros dos pretendientes, el Loco terminará siendo ayudante mientras el juez Tolosa se afirmará como el peor villano, aunque no el único. Pues éste a su vez forma otro triángulo de opositores-villanos junto al violador Andrei y Hersch Grosfeld, el empresario-proxeneta que, entre sobreentendidos y silencios que otorgan, acuerda con la *mame* y al *tate* casarse con “el fardo”.

Y hay también semi-villanas: Brania la regenta, la casamentera del *stehtl* o la misma *mame*, todas personajes femeninos que, internalizando las leyes del patriarcado –a semejanza de las “Tias” de *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood–, intentan hasta a la fuerza inculcarle a Dina la aceptación y la obediencia. Así, ambiguo y complejo, el personaje de Brania es opositora y ayudante a la vez: prolongación ancilar de Grosfeld, actúa también sometida a la cadena patriarcal de explotación, violencia y alienación. Cuida y protege a las pupilas en tanto mercancía de un “jefe” al que ama y teme y, si bien dentro del margen de acción que no ponga en peligro su propia sobrevivencia, a veces es sorora con Dina y Rosa.

Entre los demás ayudantes están, en Polonia, apenas la tía Jaique, y, en Argentina, Rosa, que nunca traiciona a Dina buchoneando lo que sabe, y por supuesto, la red de solidaridad anarquista internacional en la cual milita Vittorio: “Samuel y los muchachos”, el español Julián, el alemán Otto, para quienes “liberar a una esclava es [...] acción revolucionaria contra el poder. ¡Propaganda directa! Como poner una bomba en un

---

4 Roberto Follari (2000) dice que la cuestión de la identidad y la constitución de la subjetividad se entrecruza en pelis y telenovelas con “la idea de que la paciencia y la espera harán algún día justicia” y ese final feliz “resulta menos torpe de lo que a menudo solemos imaginar” ya que es “lo propio de todas las escatologías, ya sea religiosas o laicas, un futuro que restituirá el origen, aquel que se nos escapó en la caída, por ej. la del pecado original”.

banco, como asesinar a un milico represor, como boicotear las máquinas en la fábrica” (Drucaroff, 2022: 210).

En suma, dejando actuar y hablar a los personajes, ritmada por el *suspense* y todo un sustrato tácito de marxismo y feminismo, esta novela histórica pop promueve debates candentes sobre la lucha de géneros y clases, y la autoafirmación y el empoderamiento de los sujetos genderizados y racializados por el biopoder poscolonial. Por eso analicemos cómo orbitan alrededor del sujeto histórico-ficcional Dina-prostituta-de-la-Zwi-Migdal, la constelación de personajes faloportantes que, con sus diversos rasgos y funciones, conforman un singular muestrario de lo que hoy se suelen llamar *machitos tóxicos*.

### **Los villanos / “El Bloom” / La pedagogía de la crueldad**

Coincidiendo en rima y métrica octosílaba en los títulos, en *El infierno prometido* resuena el famoso cuento de Juan Carlos Onetti, “El infierno tan temido” (1962), aunque ambos textos deparen perspectivas opuestas para el tópico “la prostituta”. Mientras Drucaroff cuenta una “historia” de violencia y sujeción sobre una mujer prostituida que deviene en liberación, Onetti proyecta el pavor hétero-masculino a la prostituta como *femme fatale* que usa su sexualidad para destruirle la vida a un hombre. O sea, en Onetti la villana es la prostituta y la “víctima” el pobre tipo que se enamoró de ella, mientras en Drucaroff los “villanos” son varones que sí destruyen la potencia vital, afectiva, intelectual y política de las mujeres desde niñas.

El primero es Andrei, el alfa de la escuela en Markuszew, ejemplar de lo mayoritario: para mantener el liderazgo del grupo debe erigirse en portavoz del pensamiento hegemónico, la nación polaca, la fe católica. Por eso para losel, Andrei era “la informe masa de polacos ignorantes y soeces” (18) que se aferra al antisemitismo imperante. Su talento y sensibilidad literarias no le permiten imaginarse el mundo desde una mirada-otra, femenina, extraña. El inconfesable deseo hacia una enemiga religiosa-nacional, sumado al de afirmar su propia supremacía máscula, allana sin más el pasaje al acto de la violación, del cual a la postre toda la aldea,

incluida la familia de Dina y su amigo bolchevique, será cómplice: “*kurve kurve*” (50).

Dice Rita Segato (2016: 179): “La violación no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje pronunciado en sociedad. Hay una participación de toda la sociedad en lo dicho ahí”. Y a Andrei, “una vaga rabia cuyo origen no podía determinar” (Drucaroff, 2022: 21) lo lleva a violar “impulsado por algo ingobernable” (25) a una chica que, tras encontrándose ambos solos junto al río, solo le sonrió.

El ataque sexual común, del violador de la calle, tiene una racionalidad evasiva, difícilmente capturable hasta para los propios agresores. [...] Hay una estructura compartida que actúa a través del sujeto, desde dentro de sí, utilizando al individuo para operar un pasaje al acto. Y la persona se disuelve en ese acto. El sujeto que está en una búsqueda por reconstruir su virilidad se apropia de un tributo femenino y se construye como hombre (Segato, 2016: 178-179).

Esa reconstrucción de la propia virilidad en la modernidad patriarcapitalista es lo que justamente estructura al segundo machito tóxico: Hersch Grosfeld. Si Andrei, cuyo étimo es *andrós*, o sea *el hombre*, el Varón (y su apellido Kowal invoca al también polaco, machirulo y violador Kowalski de *Un tranvía llamado deseo*), representa la violencia patriarcal espontánea, activada por el conjunto cotidiano de dispositivos de subjetivación colectiva (machismo, nacionalismo), el cafiso personifica la voluntad explícita de servir como articulador a gran escala de todo sistema de opresión y apropiación, de operar dentro del aparato mercantil de acciones, mentiras, complicidades y estrategias de sujeción, control y dominación que forman la logística de la trata de mujeres como emprendimiento económico (y de la cual la *mafia* de la Swi Migdal fue un caso icónico). Andrei y Grosfeld: causa-efecto de una misma estructura fundamental de la violencia/crueldad patriarcal.

Elegante, pragmático, impasible, midiéndose siempre con los demás a ver *quién es más hombre*, sometiéndose con respeto y admiración a los de arriba, despreciando y humillando a los de abajo, Grosfeld “no había nacido para ser un fracasado” (Drucaroff, 2022: 94). Soñándose un *self made man*,

con su bigotito fino, lee lleno de envidia a Marx para entender el sistema capitalista y triunfar en él, no para desbancarlo. *Mal judío*, se opone con determinación a la ley y la tradición, con miras a una fratria transnacional, la de los consumidores de sexo con personas cautivas. Resentido con su comunidad, esclavizándole sus mujeres (o sea, expropiando y explotando los únicos *bienes de intercambio* de sus paisanos más pobres), su forma de producir plusvalía lo diferenciará de aquella más lenta a la que se pliegan esos “judíos hipócritas” que detesta, en sus “tallercitos patéticos” o “comercios donde atendían, encorvados detrás de los mostradores” (94).

Grosfeld es un caso típico de lo que Tiqqun llama “el Bloom”, el sujeto-experimento construido en serie por el espectáculo de la modernidad, la “población dirigida por el biopoder” que nunca tiene “la experiencia de acontecimientos concretos sino de convenciones, de reglas, de una segunda naturaleza enteramente simbolizada” y cuyos atributos son “la indiferencia, la impersonalidad y la falta de atributos” (Tiqqun, 2005: 41, 46, 21).

Sin experiencia ni comunidad, este *hombre pequeñito* (Alfonsina Storni) que quiere verse grande como un pene, opera en la vida exactamente al revés de lo que proponen Shklovski, Bhabha o Drucaroff en la lectura: aun viviendo permanentemente en la extrañeza, nunca desautomatiza su percepción, jamás reconoce la alteridad. Su *mundo extraño* no es el del arte ni la solidaridad social, sino el de la sobrenaturaleza capitalista:

[...] un mundo de cosas en el que figuramos nosotros mismos, con nuestro yo, nuestros gestos y quizá incluso nuestros sentimientos, como meras cosas. [...] El “Bloom” no es el hombre alienado sino el que se ha confundido hasta tal punto con su alienación que sería absurdo querer separarlos (Tiqqun, 2005: 21-22).

En síntesis, “el Bloom” –como bien le llama Brania en idish a Grosfeld, llevándose un golpe en consecuencia– es un *potz* (pene), o sea un boludo infinitamente sustituible en todo ese “aparato social sistemático que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto” (Rubin, 1996: 37). Por eso, aunque sustente su negocio en las hetero-fantasías de una generación de cisvarones aún no capturada del

todo por el *régimen farmacopornográfico* (Preciado, 2017), aunque sí ya dentro de “una sexuación omnipresente y a la vez *jamás vivida*”, su carne “es triste y carece de misterio” (Tiqqun, 2005: 25). De ahí que el Loco entrevea en su fría mirada a “un hombre profundamente triste”, con “una aguda melancolía” y que “sobre todo se aburre” (Drucaroff, 2022: 115). Y cuando Dina se le escape y sus superiores de la Varsovia lo ninguneen efectivamente como a un *potz*, desde luego no los golpeará, pero asumirá, mascullando su impotencia, que en realidad “no había nacido para triunfar” (337).

El tercer y más *espectacular* villano de esta “historia”, que por encima de la horda de machos-que-van-de-putas aguarda en los escalafones más altos del poder burgués y la sociedad colonial como beneficiario final de *la mercancía*, es el “cliente especial” Leandro Tolosa, juez de la Nación, miembro de la Liga Patriótica y la Unión Católica (asociaciones de derecha que en unos años colaborarán en el golpe de estado de Uriburu contra Yrigoyen), el *pater familias* que intramuros somete a Dina a prácticas menos próximas al BDSM contemporáneo –que siempre es consentido– que a las torturas sexuales ejecutadas por militares en tiempos de guerra y dictaduras. Paradigma del personaje *psycho*, representa “la crueldad masculina llevada hasta el límite” (195).

Alto, canoso, corpulento, su iconografía *silver daddy* con rebenque y cinturón lo remite al señorío nacional: el patrón oligarca ganadero, con sus atributos hechos de la misma materia prima que produce la estancia para el sistema extractivista poscolonial. Tanto cuero, metonimia de la doma y la equitación, lo codean con la imago porno del máster *rough*: mordaza, bondage, gestos concisos de quien sabe extraer goce de cuerpos investidos –en este caso no consentidamente– de un estatuto animal. Sadismo con aura inquisitorial: el Juez no se conforma con ejecutar la ley desde el estrado, quiere ser también verdugo y, como un cazabrujas del siglo XVI, impartir *su* justicia con el látigo sayón.

Nudo de misoginia y racismo, como muchos magistrados de hoy, Tolosa condena a cadena perpetua a una sirvienta adolescente que mató al bebé fruto de violación sistemática de su patrón, a la vez que, como Andrei en

Polonia, teme la “infiltración judía” en su Argentina. Convencido de tener una doble misión en el Orden Divino y el Nacional, justifica su obsesión con Dina (la experiencia arrebatadora de cumplir con ella la fantasía de la dominación absoluta) como mera gestión de “la cloaca social” (238). Si santo Tomás metaforizó lo necesario de la prostitución con la imagen de un “retrete” en un palacio, él literalmente la hará *mierda*: “mujer demoniaca”, “incoregible, peligrosa”, “serpiente hebrea enroscada, lista para emponzoñar a los hombres” (239, 242).

La imagen “del conquistador por el territorio vencido” insiste en el continuum falo-padre-nación-capital-Dios de los villanos. Recordemos: Grosfeld, el “Bloom” emprendedor, goza su posesión extractiva del cuerpo de las mujeres como paseándose “por una tierra que ya no tiene voz, donde nada puede hablar porque no permanece nada humano con vida” (39). Dueño *natural* de la tierra y sus pobladores inter-especie, Tolosa en cambio quiere –y por momentos parece a punto de lograr– que Dina definitivamente se *quiebre*: volverla yegua, domarla, expropiarla así de la *dignitas* humana, dentro del proyecto patriarcapitalista de cosificar lo viviente hasta tanatizarlo.

Veamos: si *la mame* pensaba en la tradición y el matrimonio, y el *tate* priorizaba la libertad y la educación, entonces, aún antes del agón literario, la “historia” de Dina comienza con la disputa entre dos formas de crianza para las niñas<sup>5</sup>. Al fracasar la idea progresista del *tate*, la amenaza conservadora de la *mame* se concreta. Y Andrei el violador, Grosfeld el proxeneta y Tolosa el torturador aplicarán sobre Dina “una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del capitalismo” (Segato, 2016: 179). En otras palabras, si *la mame* hace de Buenos Aires el infierno prometido, Andrei la marca como culpable, Grosfeld la lleva al infierno y Tolosa la castiga. Y es toda esa culpa impuesta por un sistema perverso de creencias, dogmas, costumbres y jerarquías, lo que hace que

---

<sup>5</sup> Algo de Yentl, que en el film de Barbra Streissand basado en la obra de Isaac Beshives Singer, se viste de chico para estudiar en la *yeshivá*, hay en Dina, nuestra chica lista que también ha de cambiar sus ropas de mujer por otras de varón, aunque ya no para acceder al saber de los rabinos sino para burlar los aparatos de control del estado.

Dina conciba las visitas del “recalcitrante chupacirios” (Drucaroff, 2022: 107) como las del “ángel de la justicia”: “El viaje que había hecho iba más allá, no juntaba Kazrilev con Buenos Aires sino el duro suelo del bosque donde la habían violado con esta cama donde reinaba el hombre que administraba justicia. Había llegado por fin a la tierra prometida: el infierno. Lo que se merecía” (123).

Pero a la larga, este “Andrei con poder y dinero” (193) (por algo ambos se llaman *andro-céntricamente* igual, Andrei/Le-*andro*), irá mostrando sus debilidades y miedos, sobre todo al perder el control en su propio goce y en la dialéctica amo/esclava que se juega entre las miradas de ambos durante cada sesión. Hay momentos en que Dina incluso, en medio del dolor atroz, llega a sentir destellos de placer, un masoquismo culpógeno que Tolosa en un principio sabe muy bien cómo insuflarle. Pero, cuando lleguen a la vida de Dina el Loco y Vittorio, y ella conozca otra pedagogía que, aun en cautiverio, no será de la crueldad, el juez, empezará a revelársele a ella como lo que siempre fue: “apenas un fraude” (326).

### Los ayudantes / El amor / Los aprendizajes

En el tarot, el Loco es el arcano 22, pero también el “sin número”, *el fuera de serie*. Por eso aquí, además de un “Bloom”, un pobre diablo con caspa en el saco, “un esposo triste y malcasado”, “frecuentador de prostíbulos” (113), el Loco es un *genio* que conecta con lo caótico y contradictorio del mundo, transversal al poder y las normas, aunque siempre afectado por ellos. Bufón, charlatán, pero con destellos de sabiduría e intuición, pasa “de la ternura al miedo, de la adoración a la excitación, de la excitación al rechazo” (171), con varios tics ridículos e histriónicos del *doppelgänger* de Arlt, Remo Erdosain<sup>6</sup>.

---

6 Con este personaje, Drucaroff sueña la génesis creativa de un periodo cumbre de la obra arltiana – muy estudiada por ella en *Roberto Arlt, profeta del miedo* (1997) y *Fémica infame. Género y clase en Roberto Arlt* (2022)–, cómo se incubaba el imaginario alucinante de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a partir del *affair* Dina, principalmente el plan del Astrólogo de subvencionar una revolución con dinero ganado por una red de trata de blancas. Así, la autora imagina desencadenantes textuales: por ejemplo, al escuchar decir, ante Tolosa muerto, “¿Cómo nos deshacemos del cadáver?”, el Loco se percató de

Si “el Bloom” es incapaz de “transformar los roles sexuados que *por defecto* ha heredado de las sociedades tradicionales” (Tiqqun, 2005: 25), aun simpatizando con las ideas de izquierda, el Loco no armoniza mente y cuerpo, deber y goce, dependencia y libertad, y así se asquea de su propio deseo: ante las mujeres desnudas y vendidas al mejor postor durante un remate de la Swi Migdal (al que ha asistido para *hacerse conocer* como periodista), aun consciente de la injusticia de ese espectáculo, no puede evitar una erección. En absoluto inmune al machismo (raptos de misoginia le proyectan un femicidio contra *la bruja* de su esposa), tampoco lo es al antisemitismo, flagrante por caso en el fragmento del artículo “Sociedad literaria, artículo de museo” (1928), de su doble *real*, puesto por ahí como epígrafe.

Y sin embargo –como a Tolosa y Vittorio, cada cual a su modo– el *affair* Dina al Loco lo trastorna, lo deja a merced de una suerte de *amor brujo*. Más allá de que coja mal, hable demasiado y sus gestos equívocos logren atemorizar a la pobre chica, el vínculo construido durante sus visitas al prostíbulo, los transforma a ambos. Es más, aparte de Dina, es el único personaje que en la novela *evoluciona*, o sea redefine formas de ver el mundo y habitar su destino.

“Alma: la palabra aprendí por él” (Drucaroff, 2022: 324), le confiesa, en su aún asintáctico castellano, Dina a Vittorio. Cuando ella, desobedeciendo a sus captores, decide aprender la nueva lengua, la ayuda el Loco, leyéndole en voz alta –en un gesto de egolatría típica de escritor– su flamante *opera prima*, aquí llamada con el título originario de *La vida puerca* (Ricardo Güiraldes en “la realidad” se lo cambió por *El juguete rabioso*). Y Dina, captando más allá de las palabras, empieza a hacer el click

---

que “quería escribir una novela donde alguien dijera esa frase” (Drucaroff, 2022: 330). U opera una extrapolación transnarrativa, como cuando el Buscador de Oro pasa a llamarse aquí el Loco del Oro y, en un espejo quijotesco, se encuentra a su creador y tocayo en plena aventura austral. O modifica incluso cierta creencia arraigada de la crítica con una hipótesis ficcional. Así Noé Traumann, el estrafalario jefe *real* de la Varsovia, le suscita al Loco admiración y asco, pero no –como suele leerse por ahí– un personaje literario: es Grosfeld quien le terminará sirviendo a Arlt/el Loco de modelo para su famoso Rufián Melancólico.

justamente con ese *bildungsroman* clásico del adolescente inmigrante y marginal que debe ganarse la vida en una sociedad sin piedad.

Porque el Loco “escribía para gente como ella, para los desdichados de la tierra, los condenados a los bajos fondos” (169). Y mientras más se envalentona en el cuartito de Boedo echándole la culpa de sus vidas puercas “al capitalismo y a la injusticia social” (133), esas *tsures* (penas) que evoca con grandes aspavientos y que, a una Dina ya autoconvencida de que si se deja explotar en el burdel algún día será regenta, le recuerdan de pronto aquel posible mejor mundo que soñaba con losel en Kazrilev. Y entonces le sobreviene el “llanto fuerte, descontrolado” (134), tantos meses reprimido. En suma, a través del Loco, Dina asume su condición de esclava: con él comienza su proceso de autoafirmación y empoderamiento.

Claro que el ego del Loco durante toda la novela lo impulsa, al igual que el total elenco de varones, a competir sin cesar con los otros, comparándose entre sí, farfullando sus inseguridades, vanagloriándose de sus habilidades: “Seguro que ese otro gil [...] no escribe nada” (167). Pero cuando al fin le llegue “la hora de la aventura” (182) y, *embujado* por Dina, deduzca su plan de fuga con Vittorio y los siga en el tren patagónico para proponerle denunciar a “la Varsovia” con el improbable apoyo de Botana y sus lectores de *Crítica*, el Loco encontrará a su vez su *verdad*, más allá del “amargo fracaso” ante una mujer que no lo elige: “entregar sin pedir nada a cambio” (316), dejar de ser un *cagatintas* y vivenciar la intensidad de ser feliz –como siempre había deseado– por “fuera de la ley” (330).

Vittorio, por último, es *el chico de la película*: su nombre cifra el resultado del agón. Pues al joven héroe romántico que *salva* a la protagonista de la novela histórica pop, al huérfano inmigrante anarquista, linotipista también de *Crítica* que vota en blanco antes que al “reformista” Yrigoyen, lo guían, dándole *la victoria*, las grandes ideas sobre la libertad y el amor y la voluntad de cambiar el mundo: “la única verdad era amarse y ningún estado, ningún régimen burgués, ningún dios inventado por los ricos para hipnotizar a los pueblos miserables tenía derecho a darles permiso” (136).

Llega virgen al burdel. Indignado por la “hipocresía” de una novia que lo planta tras planear una fuga romántica juntos, busca un contacto *sincero* con una mujer, y nada más claro que una transacción comercial con una trabajadora sexual. Consciente de la máquina explotadora de la trata, Vittorio respeta a las prostitutas como compañeras de opresión (ha leído a Aleksandra Kollontái), aunque flashea escenas de justicia mesiánica con la “cerda burguesa” de Brania frente a un pelotón de fusilamiento: como muchos poliamorosos y *aliadines* actuales, sus ideas sobre el “amor libre” solo *grosso modo* tienen en cuenta la desigualdad histórico-estructural entre varones y mujeres.

Pero es un tierno. Insumiso, displicente y además enamorado, solo a él se le ocurre abrirle los postigos torpemente clausurados del cuarto del prostíbulo. Ese pequeño gesto inmenso de regalarle a Dina una rendija para que entre en su breve cárcel el aire y el cielo de la noche, le trae la olvidada sensación de la libertad. Además, es el único con quien ella goza la “felicidad extraordinaria” del orgasmo, el inusual “fuego que le sacudió con delicia y se fue” (146). Contra el plan *reformista* (e inviable, pues Botana no lo avala) del Loco, de sacarla del burdel merced a una operación de prensa articulada con las instituciones jurídicas y la sociedad civil, Vittorio –trabajador manual, no intelectual– sabe que existe una sola solución: la *acción directa*.

Celoso, con la cantinela del “amor libre” no cesa de exigirle a *su mujer* que lo reconfirme como su elegido y, en pleno peligro, durante la fuga, agradece al Loco, rechaza su valiosa ayuda. Y sin embargo, incluso participando del agonismo androcéntrico, por momentos Vittorio se sitúa en una frontera adentro/afuera respecto de los demás machitos. Porque, si bien al querer instruirla (durante visitas que tampoco excluyen el uso del cuerpo-sexo de Dina) mucho de *mansplaining* subsiste en ambos personajes-ayudantes, hay una diferencia fundamental: el Loco solo quiere enseñarle mientras Vittorio también aprender de ella. En un ensayo sobre tipologías masculinas, María Moreno pone al “pendejo” en una órbita de identificación micropolítica más próxima a las mujeres que a los varones adultos en los que pronto habrá de convertirse:

Astuto como una mujer, confía menos en encontrar un diploma de hombría que en abrir sus sentidos como la cola de un pavo real al porvenir de una alcoba infinita [...]. Y esa obsesión no es compulsiva, militar o ansiosa por sumarse a los simulacros de la comunidad sino que viene del sueño, de la soledad y de la ausencia de poder que empujan tanto al joven como a la mujer a un deseo más metafórico, menos pragmático y libre de las leyes de intercambio que el de su semejante: el Hombre (Moreno, 2000: 77).

Más allá del eros romántico y su potencia libertaria, lo que lleva a Dina a confiar en Vittorio tal vez sea su modo-joven de habitar/experimentar el mundo extraño, una dialéctica interhumana que se resuelve en reconocimiento amoroso de dos (o más) seres pese a sus diferencias, en este caso genéricas: “no era solamente el sexo, era ese modo de entusiasmarse con ella, con quien ella era. Eso no parecía de hombre” (Drucaroff, 2022: 195).

### **La protagonista / La “historia” / El empoderamiento**

Recapitemos. Desde que el infierno prometido por la *mame* empieza a cumplirse, Dina se sabrá culpable: todo lo que le pase es castigo por no haber acatado la Ley. Sin embargo, en su fuero interno nebulosamente vislumbra en la Argentina, a sabiendas de lo que le espera, como tantos euroinmigrantes de la época, “una segunda oportunidad” (33). Quizá porque “sentía oscuramente algo que no podía articular y le decía con fuerza que la culpa no había sido suya, que su familia cometía una injusticia tremenda. Pero [...] Dina no encontraba ningún argumento, ninguna palabra coherente para justificarlo” (27). Y aunque en cambio “sí encontraba argumentos abrumadores en contra de sí misma y con ellos se torturaba, con ellos se vencía” (35), su voluntad de vivir se obstina en adaptarse rápido a cada situación nueva, descifrar las reglas, usar *lo que hay* siempre a su favor. Y así va cambiando de opinión y estrategias a medida que suceden las cosas, como si intuyera que la oportunidad de huir, ser libre y hasta feliz acecha hasta entre los más vigilados intersticios del sistema capitalista.

De los dos pesos que paga cada cliente, la mitad es para el prostíbulo, que también les cobra a las pupilas ropa, comida y cocaína. Gratitud y

obediencia –lo mismo que las empresas de hoy– es lo que Grosfeld y Brania le exigen. En ese contexto sin salida, Dina, que como Scarlett O’Hara se ha jurado a sí misma nunca más volver a pasar hambre, tras la primera raya de “cocó” –la droga del capitalismo–, se autoconviene de que quiere ser regenta y va a trabajar duro con ese objetivo. La decoración *new rich* y el tecnoconfort del burdel, comparado con el piso de tierra de su casa en Polonia, bastan para proyectar un imaginario posible de riqueza y bienestar.

Subjetividad rural casi decimonónica insertada de súbito en un contexto de trabajo casi fordiano, cuerpo-máquina, vagina-medio de producción alienado, sesenta vergas-clientes por día, siete días a la semana, Dina va de la resignación a la desesperación, del tedio al pánico. Y sin embargo no se la pasa *pensando*, al contrario de los personajes varones, que rumian todo el día su buena o mala suerte, autoafirmándose en un orgullo delirante o renegando con ira de sus situaciones económicas y sociales. Dina sopesa emociones, ideas, opciones, deduce chances, pros y contras, pero, al contrario del “Bloom” que “ya no sabe escuchar a su cuerpo vivo”, presta atención a “su locuaz fisiología” (Tiqqun, 2005: 24, 25). Así gestiona el tiempo y la energía en condiciones de vida para nada elegidas.

Así, durante el otoño, ella hace de charlar con Rosa, bañarse, comer, aprender palabras o atisbar cierto placer sexual, una experiencia significativa. Oriunda de una cultura del Libro previa a la del Espectáculo (ella misma toda una potencial *heroína de Hollywood*<sup>7</sup>, se imagina el cinematógrafo vía las descripciones de *Crítica*), su sentido común asimismo la aleja por momentos de la tradición oral y extrae saberes de la experiencia menos del refranero –al que tanto apelan sus patrones– que del simbolismo de las lecturas infantiles: así, Brania se le revela “una bruja

---

7 Saturnina Mattioli, el nombre tano que, durante la fuga, Dina detenta en el documento falso gestionado por los compañeros anarquistas, refuerza su carácter de heroína romántica, que conjuga en sí lo culto y lo popular. Saturnina evoca al antiguo dios de la melancolía y la vida contemplativa, y el apellido a Leo Mattioli, ídolo de la cumbia *romántica*.

que engorda los niños enjaulados que se quiere comer” (Drucaroff, 2022: 78).

Sin embargo, prevalece obviamente en la explotación deshumanizante de la trata la “depresión de siempre” (147), y la imagen circular del infierno vertebrada toda esa rutina del cuerpo-sexo-máquina. La repetición a lo Sísifo de los mismos actos es un rasgo mítico de lo infernal: “perpetuo ir y venir de la palangana a la puerta en que se multiplicaban sus horas” (123), ponerse permanganato en la vagina y tenderse otra vez en la cama sonriéndole a otro hombre que paga “para subirse desnudo sobre ella y entrarle” (46).

Durante el invierno, aparece Tolosa, el obstáculo mayor para esta Eurídice que, con un poquito de ayuda, saldrá sola de este Hades judeocristiano. Pero antes casi es *vencida* por este “ángel vengador” y su sádico-dantesca pedagogía de la crueldad a punto de encarnarse en ella en una suerte de síndrome de Estocolmo. Pero, en primavera, con el Loco, aparece otra forma de intercambio cognoscente, experiencial y hasta afectivo, incluso entre un sujeto inhumanizado y otro que, sin *naturalizar* esa situación injusta, se aprovecha de ella para su propia economía ego-libidinal. En ese complejo entramado biopolítico propiciado por el capitalismo en sus espacios *in-between*, un proceso de desalienación mutua sin embargo se desencadena.

Y si con el Loco Dina logra su identificación como oprimida, ya mediante el intercambio amoroso con Vittorio se le posibilita la asunción de saberse por fin no merecedora de ningún tipo de sometimiento: “Vos sos una víctima” (186).

Ella no era culpable; la culpa de la escena del bosque era, decía Vittorio, de ese polaco canalla que la había violado, de los polacos que mantenían a su pueblo en la miseria y el desprecio, de la religión judía, opio de su pueblo, de los prejuicios religiosos, de un mundo donde los hombres oprimían a las mujeres y las castigaban por crímenes que ellos mismos cometían (192).

Y sin embargo, todo esto Dina siempre lo supo, solo que todo el sistema histórico-económico del tráfico de mujeres crea alrededor de cada “historia” un dispositivo culpógeno que, en el imaginario del infierno,

podría analogarse al río Leteo, donde las almas olvidaban lo que sabían en sus vidas pasadas: esa alienación efectiviza la tanatocracia del capitalismo sobre sus cuerpos colono-desechables. Pero

El modo en que Vittorio le devolvía a ella su propia historia armaba un relato diferente [...] La conclusión era entonces fácil, extraña, completamente novedosa [...] *no había nacido para ser puta*, no estaba destinada a perderse en Buenos Aires como pensaba su madre. Ni para ser puta ni para ser regenta (192-193).

Así, esta “historia” de liberación, autoafirmación y empoderamiento, en el “mundo extraño” desde *la casa de la ficción*, se acelera cuando la novela histórico-romántica gira hacia la novela de aventuras. Y hacia el final, cuando Dina acribille en la casilla patagónica perdida a Tolosa, su figura se le va a degradar ya de “ángel del Mal” a “monstruo humano”. Será como si ella “hubiera crecido de pronto” (313) y una “voluntad de ser feliz” (315), en el frenesí del peligro y la tensión, le permitiera ver otra forma de gratitud muy distinta a la exigida en el burdel por sus jefes, hacia esa red subrepticia de solidaridad entre trabajadores que a mil kilómetros “estaban dispuestos a ayudarla a escapar con Vittorio, solo porque habían nacido en el mismo lugar que ellos: entre los oprimidos” (262).

Esa acción colectiva es lo que le hará ver a Dina en un momento de la fuga que el mundo “se había vuelto un lugar posible, un lugar de semejantes” (263). Y en ese aprendizaje sobre el extrañamiento/reconocimiento dialéctico entre los distintos modos de habitar la tierra, Dina, abandonando esa segunda patria donde había re-nacido, terminará eligiendo la “errancia” o *diáspora* como forma de vida. Pues “así era la historia de su pueblo y así era también su propia historia: lo que valía la pena era la diáspora, lo que valía la pena era el presente” (334).

### **Los intertextos / Las cuerpos / Las genealogías**

En tanto figura literaria, Dina podría a primera vista entrar en la genealogía argentina de cuerpos *femeninos* o *feminizados* excluidos, silenciados, invadidos, explotados, torturados, violados. Desde el unitario

de *El matadero*, estas *cuerpas* son también asesinadas, exterminadas, desaparecidas incluso, pues ofician textualmente de lugar simbólico para el choque de ideologías y creencias contrarias en contextos de crisis y violencia estatal o popular. Siempre minoritarias respecto del hégemon varón heterocís blanco burgués adulto racional, siempre interseccionadas o binarizadas subalternamente por más de un eje-sistema clasificatorio, algo del orden del deseo y la represión socio-colectiva suele hacerles protagonistas trágicos de relatos fundantes en los que el límite ontológico entre eros y tánatos se difumina.

Nuestra veloz genealogía de *cuerpas* tanatizadas por el deseo falocéntrico podría incluir a la Vicenta de *Juan Moreira* (1879), de Eduardo Gutiérrez, y la Donata de *Sin rumbo* (1885), de Eugenio Cambaceres. Seguiría con el judío “ruso-bolche” de “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges y Bioy, la joven campesina de *Enero* (1958), de Sara Gallardo, el *cabecita negra* marica de “La narración de la historia” (1959), de Carlos Correas, y los *niños proletarios* de Osvaldo Lamborghini (*Sebregondi retrocede*, 1973) y Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965). Y podría llegar a las travestis que van muriendo y desapareciendo a lo largo de *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, o las dominicanas, paraguayas y demás “tikis” inmigrantes (e hipersexualizadas) de Washington Cucurto. Y vinculadas con las actuales formas del tráfico de mujeres, podríamos convocar a las pibas contratadas por internet para una partuza literaria en *Carlutti y Pareja* (2010), de Ricardo Strafacce, y en su salto del femicidio al travesticidio, las fugaces víctimas de la ultra-violencia lumpen-policial de *Entre hombres* (2001), de Germán Maggiori. Más acá de la ficción, los crímenes de odio contra mujeres cis y el colectivo LGTTTBIQ+ tienen su correlato estadístico en la crónica, por ejemplo, en *Rosa prepucio* (2011), de Alejandro Modarelli, y el ya clásico *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada.

Pero la diferencia esencial entre estas *cuerpas* y Dina es que a ella no logran matarla ni vencerla. Por el contrario, sale empoderada y ejecutando justicia sobre su mayor victimario: el momento glorioso cuando mata a Tolosa. En ese sentido, nuestra heroína integraría el grupo de figuras de mujeres que, en algunas ficciones, no solo se autoafirman reivindicando su

oposición radical al destino patriarcal culpabilizante impuesto, por caso el adolescente del conurbano abusado por su padre en *Cómo desaparecer completamente* (2004), de Mariana Enríquez, sino incluso hacen justicia por mano propia sobre los representantes del orden fálico (incluyendo el literario-académico), como *Las primas* (2020) discos y frikis pero independientes de Aurora Venturini, que *se encargan* con eficacia de abusadores y pedófilos. O en el cuento *Le viste la cara de Dios* (2011), de Gabriela Cabezón Cámara, inspirado en el secuestro impune de Marita Verón, que reivindica en la ficción una justicia poética ante la dolorosa impunidad. Así, escapada y munida con una “miniuzi”, Beya deja en la escena final a sus captores “trozados como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre que tenía cada uno de esos cuatro hijos de puta” (Cabezón Cámara, 2011: 24).

Hay cierta simetría invertida entre los desenlaces de Beya y Dina disparando contra sus sendos verdugos. Así, Beya va vestida, gracias al imaginario de animé neobarroco de Cabezón Cámara, con “el uniforme de leather de sado maso”, mientras que en Drucaroff Tolosa era quien sugería un *encuerado* rol de máster. Pero lo más notorio es cuando la voz narradora de Cabezón Cámara le dice en segunda persona a Beya algo que también podría decírsele a la Dina, tras balear a su victimario: “y lo[s] viste también llegar derecho al asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno” (24).

Por eso Dina, cuyo nombre en hebreo significa justamente “Justicia”, entraría oblicuamente a cierta genealogía crítica, propuesta por Josefina Ludmer, de las “mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del estado, y que parece condensar todas las justicias” (Ludmer, 2017: 373): entre otras, Susana de *Saverio, el cruel* (1936), del propio Arlt, la Rabadilla de *Boquitas pintadas* (1969), de Puig, y la obrera “Emma Zunz” (1949) de Borges, paisana contemporánea de Dina que, prostituta por una tarde, también rubrica su venganza de un disparo contra el empresario corpulento “que creía tener con el Señor un pacto secreto” (Borges, 2011: 868).

Y podríamos además cruzar por último a Dina con otras cuerpos que articulan eros y tánatos entre tensiones ideológico-políticas cuando estas vienen marcadas con la imago cronotópica Europa del Este o sus gentilicios (“los rusos”, “los polacos”), una topología alegórica que incluye a los Balcanes y con la que cierta literatura argentina supo escenificar, como un espejo siniestro, algunas de sus más singulares –y tanáticas– ficciones políticas<sup>8</sup>. Así, de Hungría provienen *La condesa sangrienta* (1965), de Alejandra Pizarnik, y las adolescentes que asesina en sus rituales sado-vampíricos. Y de la *Austria-Hungría* (1980) de Néstor Perlongher, el oficial que deviene-loca por *los rusos*, “desarmada en la floresta como esas chicas de Girondo” (1997: 59). De la lejana Rumania es la mendiga abusada y hambrienta que telepatea a la chica rara de la oligarquía porteña en “Lejana” (1950), de Cortázar, y termina robándole el cuerpo. Y también de Rumania viene la mujer-pantera que la marica que se sacrificará por amor al militante de izquierda hace saltar de la pantalla a la novela en *El beso de la mujer araña* (1974), de Puig. Y para quedarnos en el cine, de una húngara es el cadáver con que la familia argentina del “destape” confunde a Mamá Cora, la abuela *sin memoria* de *Esperando la carroza* (1985), de Alejandro Doria.

“Podría decirse: la banalidad no existe, pero solo si se dice ‘albania, albania’ en vez de ‘argentina, argentina’”, ironizaba en su *ars poetica* Marina Mariasch (2000: 88), pensando de seguro en Osvaldo Lamborghini. En *Las hijas de Hegel* (escrito en 1982, con un Muro de Berlín aún en pie), mientras un cafiso viola/mata a una prostituta, su estilo propone sarcásticamente otra triple A de los microfascismos nacionales,

---

8 “Lázaro” (1924), de Elias Castelnuovo, un joven proletario con una secreta tuberculosis, trabaja, estudia y cree en la revolución social. Un día, para *instruir* a su hermanita, la lleva a una conferencia con diapositivas sobre Rusia, asolada por el hambre. Tras ver, conmovida, esas “caravanas de hombres y mujeres espectrales” que recorrían “la estepa desierta aullando como lobos hambrientos” (Castelnuovo, 1968: 24), la niña organiza colectas de víveres en el paupérrimo conventillo donde viven para enviarlas a sus hermanos allende el Volga. Una extraña identificación imaginaria, entre sarcástica y escéptica, con la Europa otra, pre-moderna, colonial, del Este, ya aparece entonces en este relato paradigmático del crudismo kitsch boedista en relación con los cadáveres que produce el capitalismo y que –aun llamándose Lázaro– no resucitarán.

intersticiales entre lo real y lo simbólico-imaginario: “Chorros de sangre. Alemania. Argentina. Albania” (Lamborghini, 2003: 254).

Para terminar, contemporáneo a nuestra “historia”, tuvo lugar el famoso “affair Clara Beter”, consistente en el poemario *Versos de una...* (1926), falazmente escrito por una prostituta ucraniana *regenerada* (tal como quería presentarla el Loco a Dina ante los lectores de *Crítica*): detrás estaba la mano del poeta boedista César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin. Según Wikipedia, el libro vendió 100.000 ejemplares y provocó avalanchas de cartas de hombres de todas clases que aseguraban querer casarse con Clara. Tensión entre deseo y moral, matrimonio y prostitución: he aquí otro acontecimiento de ficción que produjo *realidad*, no desde los entonces modernos medios de comunicación sino desde la literatura y sus viejos modos *fake* de pulsar los dispositivos más inquietantes del imaginario patriarcal, en un país “tan lleno de burdeles” que llevaba a Dina a preguntarse, con una inocencia que rebota como un lúcido sarcasmo contra los rancios mandatos de la masculinidad, si “había alguna ley extraña que forzaba a los hombres a asistir y por eso había tanta, tanta clientela” (Drucaroff, 2022: 120).

## Referencias

- Bhabha, Homi K. (2011). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Borges, Jorge Luis (2011). *Obras completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2011). *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo.
- Castelnuovo, Elías (1968). “Lázaro”. C. Giordano (ed.) *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: CEAL. 20-45.
- Dillon, Marta (2003). “Romper el silencio”. *Página/12, Suplemento Las/12*, 26 sept.
- Drucaroff, Elsa (2000). “Pasos nuevos en espacios diferentes”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 461-492.
- Drucaroff, Elsa (2022). *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal*. Buenos Aires: Marea.
- Follari, Roberto (2000). “Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?” *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 3, n. 35. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/819/81933515.pdf>

- Lamborghini, Osvaldo (2003). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mariasch, Marina (2000). "Ars poética". A. Carrera (ed.) *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE. 88.
- Moreno, María (2001). *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Pons, María Cristina (2000). "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 97-116.
- Preciado, Paul B. (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rubin, Gayle (1996). "El tráfico de mujeres. Notas sobre la 'economía política' del sexo". M. Lamas (ed.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 35-96.
- Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Shklovski, Viktor (2008). "El arte como artificio". T. Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XX. 77-98.
- Tiqun (2005). *Teoría del Bloom*. Barcelona: Melusina.