

Civilización vs. barbarie : un tópico para tres siglos	Titulo
Featherston, Cristina Andrea - Autor/a; Iribe, Nora G. - Autor/a; Mainero, María G. - Autor/a; Molina, Hebe Beatriz - Prologuista;	Autor(es)
La Plata	Lugar
Eduulp	Editorial/Editor
2015	Fecha
Libros de cátedra	Colección
Walsh, Rodolfo J.; Gambaro, Griselda; Hernández, José; Análisis literario; Literatura; Jeanmaire, Federico; Argentina;	Temas
Libro	Tipo de documento
* http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/dihcs/20171116035013/pdf_386.pdf	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



Libros de Cátedra

Civilización vs. Barbarie

Un tópico para tres siglos

Cristina A. Featherston

Nora G. Iribe

María G. Mainero

C
colegios


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

CIVILIZACIÓN VS. BARBARIE

UN TÓPICO PARA TRES SIGLOS

Cristina A. Featherston

Nora G. Iribe

María G. Mainero



2014

ÍNDICE

Prólogo

Hebe Molina..... 3

Introducción..... 7

Capítulo 1: Ser o no ser salvajes. El matadero y *Facundo*

Nora Gabriela Iribe..... 9

Capítulo 2: Leer entre líneas: *La malasangre* de Griselda Gambaro

Cristina Andrea Featherston..... 74

Capítulo 3: Literatura y compromiso: “Esa mujer” de Rodolfo Walsh

María Grazia Mainero..... 115

Capítulo 4: Anacronismos y prejuicios en *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire

Cristina A. Featherston, Nora G. Iribe, María G. Mainero..... 146

Las autoras..... 176

PRÓLOGO

En el ámbito de las Ciencias Humanas, cuyo objeto de investigación son los textos producidos por los seres humanos, se debate acerca de si el corpus (o grupo de textos) que se estudia tiene rasgos peculiares que lo determinan como tal o si, en cambio, el corpus es un recorte decidido por el investigador según criterios personales (ideológicos, estéticos, etc.). Este debate parece pertinente frente a la temática que nos plantean Cristina Featherston, Nora Iribe y María Grazia Mainero al reunir *El matadero*, *Facundo*, *La malasangre*, *Esa mujer* y *Más liviano que el aire* como corpus para estudiar un “tópico para tres siglos” de literatura argentina: ‘civilización vs. barbarie’.

La primera alternativa –el corpus preexiste a la investigación– implica aceptar que el tópico ‘civilización vs. barbarie’ es convocante, que motiva a muchísimos escritores porque describe una situación real de la sociedad argentina: hay (habría) un anhelo colectivo de alcanzar la civilización, esto es, niveles muy favorables de sociabilidad, al mismo tiempo que un rechazo a toda forma social que atente contra la convivencia armónica entre los miembros de esa sociedad.

La segunda alternativa –el corpus es armado por los investigadores– apunta a trasladar la responsabilidad al estudioso: es este quien propone a la sociedad lectora una serie de textos en los que cree ver la antinomia ‘civilización vs. barbarie’, tópico que puede ayudar a ordenar el caos de lecturas posibles ante las infinitas publicaciones que aparecen cada día.

En definitiva, ¿la antinomia ‘civilización vs. barbarie’ es una marca identitaria de nuestra literatura o solo una línea de investigación posible? Las autoras no proporcionan una respuesta única, contundente, porque su finalidad es pedagógica: incentivar a los alumnos a leer reflexivamente una diversidad de textos y, a partir de esas lecturas, observar la nación que conformamos, el espejo en que nos miramos todos los días; en definitiva, a hallar sus propias

respuestas. Ellas son conscientes de que la antología es incompleta por la fuerza de los límites gráficos, pero no por la escasez de material.

Creo que tienen razón. En la literatura argentina –en este conjunto de textos, autores y lectores– la antinomia ‘civilización-barbarie’ se discute abiertamente o se esconde entre líneas, pero no desaparece; nos interpela a través de diversas metáforas o de imágenes transparentes, pero nunca enmudece del todo; susurra o grita, pero siempre se escucha. ¿Por qué será?

En los tiempos de Juan Manuel de Rosas, a mediados del siglo XIX, Esteban Echeverría y Domingo Sarmiento –entre otros– proponen un modelo ideal de sociedad y de política, la “civilización”, que está poco arraigada en la Argentina de entonces; es, pues, un anhelo común; aún más, una utopía. Y, como toda utopía, solo existe en los sueños de los intelectuales que, a fuerza de palabra provocadora y combativa, quieren convencer a sus compatriotas de que no hay propósito colectivo más importante que ese. Pero convencer a todos de una convicción que pocos ven con claridad es una misión ardua y desencantadora. La sociedad real tiene más de “barbarie” que de “civilización” porque la nación, recién nacida, todavía no sabe lo que quiere. Y no saber lo que se quiere ser es *ser bárbaro*. Para estos autores, la barbarie tiene cara de líder autoritario de un pueblo cómodo y domesticable, que se conforma con las rutinas cotidianas y no aspira a ideales filosóficos, sea en la ciudad de Buenos Aires bajo el gobierno de un tirano, sea en el campo extensísimo, donde el gaucho o aquellos que mezquinamente denominamos “indios” han andado gustosos, sin límites ni ataduras. La barbarie tiene cara de todo aquel que se quiere mantener al margen de la utopía defendiendo sus propios intereses.

Durante el siglo XX y los albores del XXI, y según el recorrido textual de Griselda Gambaro, Rodolfo Walsh y Federico Jeanmaire, la “civilización” parece avanzar gracias a las nuevas tecnologías, pero la “barbarie” sigue asomando, ahora en la lucha visibilizada y cuerpo a cuerpo de los géneros sexuales y de los variados grupos políticos, que se rechazan mutuamente. La barbarie tiene cara de machismo, de terrorismo clandestino o del Estado, de dominación ideológica, de amordazamiento, de desapariciones. El “progreso”

anhelado en el siglo XIX no se alcanza. No se observa un avance hacia la vida civilizada.

¿Qué es, entonces, la civilización? ¿Qué es, entonces, la barbarie? Si aquella es el anhelo de vivir armónicamente en sociedad (con democracia y auténtica igualdad), su contrario abarca todo lo que rompe el equilibrio, esto es, la violencia y la soberbia autoritaria.

¿Por qué no avanzamos hacia la civilización plena si es tan buena? Tal vez –arriesgo una respuesta personal– porque cada uno de nosotros está convencido de que tiene la razón y que los equivocados, los bárbaros, son los otros. Seguimos creyendo, como en el siglo XIX, que los ideales se encarnan en personas y que, en consecuencia, hay buenos y malos, así, sin matices, cuando la realidad nos estaría diciendo que, en cada uno de nosotros, hay bondad y hay maldad; pero que, también, cada uno de nosotros tiene el libre albedrío de decidir si se deja ganar por el egoísmo y la vanidad del poder o, al revés, es más bueno que malo y ayuda a sus compatriotas, a sus congéneres, a superar los problemas cotidianos que nos dividen en grupúsculos bárbaros. Otros podrán objetar mi enfoque personalista y dirán que es el sistema social vigente el que nos enfrenta porque nos divide en clases, en sectores no vinculables. ¿Quién tiene la razón? ¿O la razón última es aceptar que no hay razón única?

Estas son las reflexiones que la lectura de *Civilización vs. barbarie: Un tópico para tres siglos* me ha suscitado. Por lo menos en mí, Featherston, Iribe y Mainero han logrado su propósito de hacer pensar acerca de esta (casi) obsesión argentina. Al decir esto, tomo partido (según el planteo inicial) y afirmo que el corpus es descubierto por las autoras porque preexiste. Los textos seleccionados –y todos los demás que repiten este tópico– forman un *continuum* porque se leen unos a otros. Leer este tópico en nuestra historia literaria y reflexionar sobre sus implicancias ha sido y es tanto una motivación íntima, como una obligación ciudadana.

Para esa lectura formadora, el libro proporciona muchas herramientas: revisión teórica de numerosos aspectos (narratología y dramatología;

enunciación, dialogismo y polifonía discursiva; géneros literarios y otras formas de representación; ficción y testimonio; intertextualidad; relaciones dialécticas y tentaculares entre texto y contexto de producción, cultura y momento histórico), gracias a la cual se hacen análisis jugosos de cada texto, pues los enfoques son diversos, al tiempo que complementarios. Y, al final de cada apartado, la indicación didáctica “Para reflexionar”, que incentiva a ampliar la lectura.

Los alumnos tienen ahora en sus manos una caja repleta de palabras cuestionadoras. Si la abren a medias, apenas alcanzarán a pispiar algo, cumplirán una tarea, pero se quedarán con las manos y la mente vacías. Si la abren al todo, las palabras alborotarán su vida, los incomodarán mucho porque ya no podrán quedarse quietos. La lucha entre la ‘civilización’ y la ‘barbarie’ se decide en el espíritu y en el corazón de cada argentino.

Dra. Hebe Molina

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras – CONICET
Mendoza, Marzo de 2014

INTRODUCCIÓN

Un ámbito común: las escuelas secundarias dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Un recorrido coincidente: muchos años de trabajo en colaboración en el nivel de sexto año. Una preocupación y ocupación compartida: aceptar el desafío de leer con (y la preposición es significativa) nuestros alumnos las problemáticas representadas recurrentemente en los textos argentinos del siglo XIX y XX, y, por qué no, XXI. Saber que es un desafío que debe limar arraigados prejuicios de nuestros jóvenes, dificultades cada vez más patentes de comprensión, y nuestra tentación -siempre cercana- de abandonar esos textos por la dificultad que entrañan. Estas circunstancias coyunturales fueron el punto de partida de este libro de cátedra, que no se propone ni como trabajo final ni como tarea clausurada. Quienes, además de investigar, dedicamos tiempo a la escuela secundaria sabemos que pocos espacios reclaman una adecuación tan permanente a los sujetos históricos cambiantes que son nuestros alumnos.

El presente libro es la respuesta que hemos podido dar a esos desafíos, nuestra manera de no claudicar en la tarea de acercar a nuestros jóvenes, textos que consideramos enriquecedores pero que sabemos opacos. Textos que permiten pensar los siglos pasados pero que, fundamentalmente, dialogan con nuestras circunstancias históricas actuales. El lector de este libro encontrará lecturas diversas, nunca monocordes, materiales para seguir pensando los textos, preguntas inquietantes que quedan sin resolver. Todo ello forma parte de nuestro credo literario.

Nuestra tarea, como tarea de lectura al fin, parte de un diálogo íntimo con los textos que, a su vez, son parte de un texto cultural que los incluye y con el que establecen redes, relaciones y negaciones.

El lector del presente libro hallará material que le permitirá pensar los textos y sus contextos de producción, así como lo que esos textos pueden aportar a la comprensión de otros momentos histórico-culturales.

Para nosotras, fue una experiencia ardua pero enriquecedora: trabajar en común, leernos mutuamente una y otra vez, corregirnos, cuestionarnos. Esperamos que también lo sea para nuestros lectores.

CAPÍTULO 1

SER O NO SER SALVAJES. “EL MATADERO” Y FACUNDO

Nora Gabriela Iribe
(UNLP-LVM-CNLP-BBA)

El propósito de este capítulo es presentar líneas de lectura que permitan relacionar dos obras fundacionales de la literatura argentina del siglo XIX, “El Matadero” de Esteban Echeverría y *Facundo* de Domingo F. Sarmiento y que establezcan, también, el diálogo con representaciones del siglo XX-XXI. Su génesis fue una actividad propuesta a los alumnos de sexto año del Liceo “Víctor Mercante” durante el ciclo lectivo 2010. Se leyó en clase el pasaje de la Introducción de *Facundo* donde la voz vociferante del narrador, en medio de una seguidilla de signos exclamativos e interrogativos, se dirige abiertamente a los lectores y les pregunta: “¿No habéis oído la palabra *salvaje* que anda revoloteando sobre nuestras cabezas? De eso se trata, de ser o no salvajes.” (Sarmiento: 1938, 15)¹ La cita funcionó como disparador para unir el texto sarmientino con “El matadero” y reflexionar sobre el campo semántico de “salvajismo y barbarie”, palabras que resuenan con diferentes connotaciones en los oídos del lector moderno de la literatura del siglo XIX.

El tema elegido subraya también la relevancia de la lectura de textos canónicos en la escuela media. La realidad de las aulas, más allá de la heterogeneidad de las poblaciones estudiantiles, demuestra que tanto “El Matadero” como *Facundo* mantienen la capacidad de despertar en el profesor y en los alumnos nuevas reflexiones. ¿Por qué? Tal vez por pertenecer a esa clase de textos dotados del poder de establecer relaciones con el aquí y ahora; o de iniciar recorridos que

desembocan en escenas de la vida cotidiana que también pueden ser calificadas de “salvajes” y “bárbaras”; ciertamente por transformar a los lectores en escritores que multiplican miradas preocupadas por problemas no resueltos de la realidad.

En este diálogo de lecturas y escrituras del ayer y del hoy de la literatura argentina es grato comprobar que ambas obras pueden ser interrogadas según modelos de análisis provenientes de la renovación de los estudios críticos, en particular del neo-historicismo, la literatura comparada, las nuevas teorías literarias, los estudios culturales. Desde esta perspectiva, a lo largo de las páginas siguientes, se busca guiar a los alumnos en recorridos no convencionales que les permitan reflexionar sobre los márgenes de la disciplina, explorar las relaciones de la literatura con la historia, la sociología, la política, la estética, y de esta manera, insertar el discurso literario en el campo de los discursos culturales.

También resulta interesante comprobar que la obra de arte puntualiza una relación múltiple con la realidad. Esta referencialidad abierta es el espacio que permite la intertextualidad de la obra literaria, considerándola no un producto aislado sino un entretrejido de sucedidos textos vinculables entre sí. Tal análisis permite integrar al creador, el dispositivo generativo que produce la obra, los sucesivos públicos, el estilo y el contexto histórico cultural. Por otra parte, el análisis de los elementos ideológicos y retóricos permite evidenciar que la comprensión del mensaje estético se funda también en una dialéctica entre la aceptación y el repudio de los códigos del emisor y del receptor: “El lector que quiera captar una obra de arte del pasado en todo su frescor no debe leerla solamente a la luz de sus propios códigos, debe descubrir el universo retórico e ideológico y las circunstancias comunicativas de las que partió.” (Eco: 1999, 177).

Pero, además, se intenta demorar la mirada en el plano de la escritura, en la especificidad del oficio, y, desde ese lugar, apreciar la innovación literaria que significa tanto “El matadero” como *Facundo* para las letras argentinas. Ambas obras representan el momento inicial y de gestación de un nuevo lenguaje de ruptura con los modelos peninsulares, capaz de configurar una literatura posible,

homóloga de un país posible, dotado de un dinamismo que se proyecta hacia futuras formas escriturales (Jitrik: 2000).

Por otra parte, si se entiende la escritura como el conjunto de operaciones que dan lugar al texto y que, correlativamente, desaparecen en la apariencia del texto², son obras donde los alumnos pueden poner en práctica los modelos –propuestos por la teoría de la enunciación y el análisis del discurso. Desde un punto de vista didáctico, resultan material adecuado para descubrir las estrategias narrativas subyacentes en los textos, tales como la construcción de la trama o la utilización de tropos literarios con la finalidad de establecer alianzas entre narradores y lectores. La teoría literaria, de esta manera, encuentra su campo de aplicación en obras que constituyen los cimientos de la literatura argentina.

Viajeros

El comienzo de este recorrido puede fijarse temporalmente en 1826, año en el que Esteban Echeverría viaja a París, llevando en su equipaje una guitarra, una gramática francesa y un diccionario, un libro de matemáticas, la retórica de Blair, *La lira argentina* y una carta geográfica de la República Argentina (Gutiérrez: 1951). Curiosamente, a fines de julio del mismo año, el naturalista viajero francés Alcides d'Orbigny se embarca rumbo al Río de la Plata junto a sus instrumentos, sus recomendaciones, sus 9000 francos anuales, su "misión" que le confería, a un tiempo, identidad y autoridad. Dos equipajes representativos de los intereses de sus portadores. Este cruce de dos derroteros marca el doble movimiento de ida y de vuelta, de América a Europa y de Europa a América, que caracterizó el espíritu de la época. Los viajeros naturalistas franceses y los viajeros ingleses de la "vanguardia capitalista", como la llama Mary Louise Pratt (1997), inscribían el Nuevo Mundo en el archivo europeo del siglo XIX. En cambio, los viajeros

hispanoamericanos que se dirigían a Europa iban en búsqueda de orientación para la construcción de los nuevos estados nacionales, de modelos que les permitieran someter a un orden civilizador la naturaleza americana, ni lejana ni exótica, sino peligrosamente cercana y amenazante.

En París, Echeverría se impregna de las ideas estéticas que proclamaban el significado social del arte y la necesidad del compromiso de artistas e intelectuales en la acción revolucionaria. Por otra parte, el viaje a Europa le permite descubrir la importancia de la perspectiva americana para el tratamiento de los temas americanos. Los escritores hispanoamericanos debían construir un lugar de enunciación a partir del cual pudieran entrar en un diálogo constructivo. El romanticismo en la Argentina no fue copia devaluada ni fruto tardío del romanticismo europeo, sino que se funda en el sentido de un proceso de transculturación (Altamirano-Sarlo: 1997).

Echeverría y Sarmiento descubren en la mirada de los viajeros extranjeros una capacidad específica, la de capturar lo que no era percibido a simple vista por las miradas locales, lo cual se vincula a sus propias búsquedas de desciframiento de los enigmas de la identidad nacional. Unos y otros coinciden en la elección de los modelos de sus representaciones: el matadero, el desierto. Dicho sea de paso, estos escenarios ya habían llamado la atención de los viajeros ingleses, como Emeric Essex Vidal, Peter Campbell Scarlet³ y Francis Bond Head, este último citado por Sarmiento en el epígrafe del capítulo I.

Según Julio Ramos (1989), si bien durante las guerras de independencia las clases dirigentes latinoamericanas lograron articular un consenso, un “nosotros” que adquiere sentido en referencia a un enemigo común: España, después, en el proceso de formación de los nuevos gobiernos, reemergen a la superficie de la vida social contradicciones no resueltas. Los estados deben consolidarse, delimitar sus territorios y generalizar la autoridad de una ley central, capaz de someter a los bandos en pugna bajo un proyecto homogeneizador y democratizador. Sin embargo, la guerra civil demora el proceso de consolidación

nacional. Tras la victoria sobre el antiguo régimen, se intensificaban el caos, la anarquía y el despotismo. “Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era “civilizar”: ordenar el sinsentido de la barbarie americana” (Ramos: 1989, 66).

Es necesario aclarar, además, que la actividad intelectual y literaria del grupo de los hombres del 37 está vinculada a la de su enemigo político, Juan Manuel de Rosas, quien domina la escena argentina desde 1829 a 1852. Los hombres del 37 se ven obligados a considerar las causas que explican el surgimiento de semejante dictadura (Shumway: 2002). Desde esta perspectiva, “El matadero” y *Facundo* son obras que exponen cómo la afirmación del régimen rosista debe ser explorada conceptualmente y explotada literariamente. En efecto, ambos textos presentan dos escenarios en pugna, la ciudad y el campo, que marcan dominios donde aparecen arquetipos sociales que corresponden a sectores políticos y mundos culturalmente diferenciados. De ese conflicto surge el suelo propicio para la fundación de una literatura argentina.

Para reflexionar

➤ Dentro del conjunto de relatos y de imágenes extranjeros sobre el matadero se destaca la obra de Essex Vidal, publicada en Londres en 1820. El grabado (aguatinta coloreada a mano), medidas 20.1 x 26 cm, que se muestra a continuación, tiene por título “South Matadero (Public Butchery)”, 1817. Puede visitarse Museo Histórico Brigadier General Cornelio de Saavedra de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires Buenos Aires.

La obra instala al Matadero del Sur, como una de las veinticuatro vistas sudamericanas, es decir, como punto de interés para próximos viajeros. En el centro el ganado es enlazado para poder degollarlo, luego se lo descuartiza; un par de cerdos se acercan a los restos que quedan esparcidos por el suelo. A la

izquierda aves sobrevuelan el lugar; a la derecha aparecen las carretas que transportan reses a la ciudad. En un segundo plano aparece una arboleda de olivos, en el fondo se alcanza a ver Arco de la Recova, la torre del Cabildo y cúpulas de iglesias. Todos los personajes visten sencillamente, llevan pelo recogido por un pañuelo atado tipo vincha; están descalzos y son corpulentos. En el centro, aparecen aves en el cielo.

El libro de Essex Vidal tuvo éxito en Europa. Entre las muchas reseñas que cosechó, la publicada en *The Monthly Magazine* (1820) pone en primer plano el matadero: “This country seems to *swarm with cattle*” (454), (la itálica pertenece al original), es la frase con la que abre el comentario. La idea de una tierra pletórica, pero ya no de especias, metales ni naturalezas exuberantes, sino de carne, y por extensión, de despojos y de sangre, es una de las imágenes que se reitera en las sucesivas reescrituras del espacio del matadero.

Observar atentamente la imagen y reconocer los elementos que allí aparecen: los matarifes, el lazo, el jinete en el acto de capturar un animal, la vestimenta, las carretas, las aves, los despojos y la sangre.



Parte A. “El matadero”⁴ de Esteban Echeverría

Las circunstancias que acompañaron la redacción y publicación de “El matadero” conforman una curiosa historia marcada por dos momentos históricos distanciados por el exilio, la muerte y el olvido. Primero fue un borrador, escrito apresurado, texto secreto, clandestino, oculto para sus contemporáneos, realizado en la estancia *Los Talas*, cerca de Luján, alrededor de 1839; muchos años después, en 1871, Juan María Gutiérrez lo rescató de entre los papeles póstumos de Echeverría (muerto en Montevideo, en 1851, exiliado y pobre) para hacerlo publicar por primera vez en la *Revista del Río de la Plata*, en 1871; finalmente encontró su lugar definitivo en el tomo quinto de las Obras completas, aparecidas en Buenos Aires entre 1870 y 1874. Posteriormente, en el siglo XX, Ricardo Rojas hizo una reedición en la serie *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) preparado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (Jitrik: 1980). De esta manera “El matadero”, escrito inédito, calificado por la crítica de oscuro, desviado, casual, luego de un largo camino, es celebrado por muchos críticos como el texto que inaugura la narrativa en la Argentina⁵.

Contaminación de géneros

A lo largo de una primera lectura, se perciben los elementos heterogéneos que presenta la obra. En efecto, el examen *de superficie* permite comprobar que, como señala la crítica, “El matadero” es un texto híbrido en el que conviven ingredientes del artículo de costumbres, episodios narrativos y la alegoría política. La clasificación genérica despierta todavía hoy encendidos debates⁶. Resulta conveniente realizar un esquema de contenido para ordenar estos elementos:

1. Introducción y referencias temporales y espaciales
2. La cuaresma
3. La Iglesia y sus dictados
4. La lluvia
5. La consternación de los fieles
6. Los unitarios como culpables del desastre
7. El matadero inactivo
8. La falta de carne y sus consecuencias
9. El decreto del Restaurador
10. El matadero y la descripción del ambiente
11. El ofrecimiento del primer novillo al Restaurador
12. La matanza
13. Croquis del matadero
14. Las acciones características y los personajes típicos
15. El animal que se resiste

16. La fuga
17. La cabeza cercenada del niño
18. El inglés que se cae
19. La captura y sacrificio del toro
20. La llegada del unitario y su retrato
21. Captura y juicio
22. La muerte del joven
23. Conclusión

La crítica tradicionalmente agrupó estos contenidos en seis secuencias o momentos básicos: a. Introducción, marco espacial y temporal, cuaresma, la lluvia, la iglesia. b. El matadero inactivo durante quince días, consecuencias de la falta de carne en la población de la ciudad de Buenos Aires, decreto del Restaurador. c. Ingreso de cincuenta novillos al matadero, ofrecimiento del primer novillo muerto al Restaurador, agradecimiento y arenga política. d. Descripción del matadero, personajes, acciones, voces. e. Episodio del toro. f. Episodio del unitario. En las cuatro primeras secuencias predomina la descripción, en las dos últimas la narración.

Sin lugar a dudas, en las secuencias 1 a 14 prevalecen los rasgos costumbristas; en las secuencias 15 a 22 la descripción cede paso a la narración. La organización del relato, que va de lo general a lo particular, culmina con la escena de la muerte del joven. El párrafo final de “El matadero” es una conclusión que retoma el tono de la Introducción: “En aquel tiempo...” (442) y que expresa claramente las ideas del autor.

El costumbrismo

Suelen mencionarse como ingredientes del artículo de costumbres, que Echeverría sigue o hereda, el tono irónico del narrador; su distancia de la escena

narrada, el marco histórico específico en que se sitúa la acción. Es necesario recordar que el “costumbrismo” de Echeverría, lo mismo que el de Alberdi o el de Juan María Gutiérrez, se inspira principalmente en el “costumbrismo” español y, más específicamente, en los llamados “artículos de costumbres” con que Mariano José de Larra (Fígaro) realizaba un despiadado examen de una España insatisfactoria. La vertiente costumbrista de la crítica social y política es resultante del compromiso del escritor romántico con la realidad.

Los elementos costumbristas que prevalecen en la primera parte del texto son los siguientes⁷:

1.- *Trazado de un marco histórico, social y político*: la ciudad de Buenos Aires hacia 1839, gobernada por Rosas. Aparece la exigencia de datos concretos que lo definan: “En el año de Cristo de 183...” (427), “[...] los siguientes letreros rojos: “Viva la Federación”, “Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra”. (433). Esta exigencia tiene tal fuerza que el narrador se siente obligado a ampliarlos para que sean comprensibles a lectores distantes: “Pero algunos lectores no sabrán que la heroína es la difunta esposa del Restaurador...” (433). Trazos indispensables desde el punto de vista de una información sin la cual el relato no se entendería como tal.

2.- *Presencia de la ironía verbal a cargo del narrador*: “Y como la Iglesia tiene *ab initio*, y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y los estómagos...” (427). “Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos...” (427-428); “[...] de que se harten algunos herejotes, que no faltan, dispuestos siempre a violar los manda mandamientos carnificinos de la Iglesia...” (428)

3.- *Empleo de recursos pintorescos⁹ que van desde la elección de un escenario curioso e insólito, fuera de lo común, hasta la presentación de sus detalles más detonantes*. Después de ironizar sobre aspectos políticos y de ligar el rosismo a la cuestión de la carne, se describe la vida del Matadero y los tipos humanos que allí se reúnen (carniceros, muchachos, negras y mulatas achuradoras) y sus costumbres (robar sebo, tirarse bolas de carne, adiestrarse en el manejo del

cuchillo). Literariamente considerado, es pintoresquista toda tentativa de hallar un lenguaje apto para comunicar la plasticidad, el color y el movimiento de ciertos aspectos de la realidad. El costumbrismo de este relato de Echeverría se ve entonces muy alimentado por lo pintoresco que, en definitiva, es el canal que recoge y transmite el material sobre el que se constituye la narración.

4.- *Reproducción de registros lingüísticos propios de la oralidad*: A los elementos escenoplásticos¹⁰ propios del pintoresquismo, es posible sumarles las voces de los personajes que allí se desenvuelven. Aparecen jirones de diálogos que son reproducciones del habla oral y los registros lingüísticos locales: “Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía.” (434); “¿Qué le hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.” (434). También el lenguaje del narrador parece contagiarse del registro vulgar: “Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embardunado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro.” (435)

Lo narrativo

El episodio del toro marca el pasaje de la parte descriptiva a la narrativa. Es el animal número cincuenta. Sólo él ha quedado vivo y ofrece una inusitada resistencia. Su fuerza genera la discusión entre los pialadores acerca de su condición de toro o novillo. De manera significativa aparece en boca de estos hombres la comparación política: “Es emperrado y arisco como un unitario.”(436) Pero todavía se está en el medio de la fiesta. Todo es “dicharachos”, exclamaciones chistosas y obscenas”, “ingenio” y “agudeza” (436).

De repente, el toro corta el lazo y sale disparado. En ese momento el latigazo cercena la cabeza de un niño que contemplaba el espectáculo: “... al mismo tiempo se vio rodar, desde lo alto de la horqueta del corral, como si un golpe de hacha lo hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció

inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.” (436). La irrupción de la imagen de la cabeza cortada, separada del tronco que todavía permanecía inmóvil, sobre la horqueta del corral, es tan sorprendente como violenta y produce un viraje en la forma de contar. Noé Jitrik (1971) señala que esa anécdota marca la línea divisoria entre el costumbrismo y el cuento; la ironía que continúa como recurso después del episodio del lazo es comparable con las aguafuertes de Goya¹¹. Ahora surge del narrador un tono apremiado, profundamente serio, comprometido con sucesos que gritan su carácter trascendente, respecto de los cuales no se puede sino emitir un juicio condenatorio. Si la muerte es un hecho habitual para los pobladores del matadero, no es así para Echeverría y sus lectores.

La risa, de ahora en más, se yuxtapone al horror. La mirada se detiene por última vez sobre la cabeza y el cadáver palpitante, y se escurre junto a los otros personajes en persecución del toro. El animal sigue su carrera y ocurre el episodio de las negras achuradoras: “Cuentan que una de ellas se fue de cámaras; otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa” (437). El mismo recurso se repite en el episodio del gringo. Tensión y relajación, tal es la técnica narrativa que se aplica: crispación y expresión burlona.

El toro, finalmente, logra ser capturado y llevado de vuelta al matadero para ser sacrificado. Cuando se vuelve al lugar del accidente, el cuerpo del niño ya está en el cementerio, como recuerdo del episodio solo queda un charco de sangre. Todo se muestra listo para que las cosas sigan igual que siempre. La muerte del animal simplemente aumenta la cota de sangre del matadero: brota un torrente de líquido humeante y rojo de la herida mortal de la daga de Matasiete.

De esta manera, se llega a la escena culminante de la obra: el episodio del joven unitario, que se construye a partir de tres precedentes, el del niño accidentado, el del inglés burlado y el del toro enfurecido. Exactamente a las doce

del mediodía, cuando la faena está concluida, aparece en escena el personaje que reúne todas las condiciones físicas y espirituales para provocar la furia de los carniceros. Primero lo derriba Matasiete, después el juez interviene para contener y poner orden, finalmente hace que lo conduzcan a la casilla del matadero. Nuevamente la narración se demora en la descripción de la casilla, donde tiene lugar una parodia de juicio, donde el unitario exhibe con vehemencia sus convicciones ideológicas sin demostrar temor ante sus torturadores. Así se llega al momento de máxima tensión: el joven es atado y desnudado pero ofrece una sorprendente resistencia, primero verbal y, una vez amordazado, física. El cuerpo resiste hasta el límite de sus fuerzas. En el momento en que se va a concretar la humillación muere, en un baño de sangre hiperbólica:

Entonces un torrente de sangre brotó borbollando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.
 –Reventó de rabia el salvaje unitario –dijo uno (442).

El narrador se censura la perspectiva sexual, no quiere someter a su personaje a una prueba de esta naturaleza y deja el vejamen en una zona imprecisa. Sin embargo, la vaguedad de la situación y las interpretaciones que se desencadenan o las connotaciones que pueden sentirse conforman un final abierto a futuras lecturas y reescrituras¹².

La denuncia

Como se ha señalado anteriormente, aparece un narrador que cumple un papel activo en la presentación y organización del relato. Desde el párrafo inaugural se impone a los lectores una primera persona, cuya voz no duda en detener el ritmo narrativo para hacer algún comentario o agregar una información conveniente. En

efecto, a lo largo de todo “El matadero” se encuentran declaraciones o cuasi declaraciones del narrador que expresan una subjetividad que coincide con el credo político del autor. Estas apostillas pueden conservar o no el tono irónico pero se diferencian de la ironía costumbrista por situarse en un escalón estilístico diferente. El relato avanza buscando la denuncia directa, que es ante todo la palabra política y, así, cuando la narración alcanza su forma definitiva, el autor la pone en boca del personaje del unitario para que, al final de la obra, sea el propio narrador quien la retome y le dé forma definitiva. De esta manera, uno y otro expresan de manera directa la intención crítica de Echeverría: la denuncia de los crímenes del gobierno rosista.

A continuación se transcriben citas ilustrativas:

- a. “¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a leyes inviolables y que la Iglesia tenga la llave de los estómagos!” (432). Esta exclamación completa y cierra las críticas a la alianza de poderes entre la Iglesia y Rosas, tan frecuentes las primeras páginas de la obra.
- b. “-Sí la fuerza y la violencia bestial. Ésas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera, también son fuertes como vosotros. Deberías andar como ellos en cuatro patas” (441). Son palabras del unitario, portavoz de Echeverría.
- c. Al final de “El matadero” se encuentra el ya mencionado párrafo disquisitivo:

En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginar qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero. (442)

La coda explicita la clave de lectura de la obra y cierra el mensaje de denuncia política que atraviesa el texto. Sobre este punto se volverá más adelante.

Para reflexionar

- Luego de esta primera lectura, se propone a los alumnos el análisis de un recurso que aparece con frecuencia en el tejido textual: *la animalización*.
- Rastrear en el texto el uso de la animalización desde la voz del narrador y del unitario para referirse a los habitantes del matadero.
 - Establecer relaciones entre el episodio del toro y del unitario a partir de las voces de los carniceros.

Análisis del discurso

En una segunda lectura se propone un análisis de “El matadero” a la luz de los aportes de los estudios narratológicos y, en el campo de la lingüística, los estudios sobre el discurso¹³. Los recursos que el narrador tiene a mano para dar forma a su relato son el tiempo, el modo y la voz.

El tiempo de la historia y el tiempo del relato

El tiempo de la historia es aquel en que los sucesos acontecen en un orden cronológico; el tiempo del relato, a su vez, puede modificar el tiempo ordenado de la historia con alteraciones de distinto tipo. Cada distorsión tiene que ver con la decisión del narrador de alterar la secuencia cronológica de la historia en busca de determinados efectos de sentido. El efecto, puede elegir armar su discurso adelantando acontecimientos que en la historia suceden después o interrumpiendo el fluir de los hechos con la evocación de otros que sucedieron antes del punto en que ésta se encuentra. También, a menudo, como ocurre en “El matadero”

aparece la voz del narrador evaluando lo que cuenta, estableciendo comparaciones o reflexionando sobre su propia condición de narrador de esta historia. Dentro de las alteraciones temporales que se pueden identificar están las relacionadas con la velocidad. Es posible, gracias a las marcas cronológicas presentes en el texto, analizar la relación entre el lapso temporal al que alude la historia y la cantidad de espacio físico (páginas, renglones, palabras) que el relato adjudica a dicho lapso. Como se puede percibir, estas alteraciones contribuyen a construir el ritmo narrativo. Las pausas descriptivas demoran la lectura, mientras que en la escena el tiempo del relato es casi igual al tiempo de la historia.

La obra empieza con una indicación temporal: “Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, a más en cuaresma...” (427). Más adelante se agregará el dato de la muerte de la esposa de Rosas, Encarnación Ezcurra, ocurrida el 19 de octubre de 1838, por lo que los sucesos narrados pueden ubicarse en 1839. El segundo núcleo contiene otra referencia temporal: “...por causa de la inundación estuvo quince días el Matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna...” (430). El tercer núcleo ubica el texto en un día determinado: “... el decimosexto día de la carestía, víspera del día de Dolores...” (431)¹⁴. La matanza de los cuarenta y nueve novillos se desarrolla en un cuarto de hora. El episodio del toro transcurre en una hora. A las doce, cuando la jornada de trabajo estaba concluida, hace su aparición el unitario. El martirio del joven se ve interrumpido por la descripción de la casilla. Como se ve, el ritmo narrativo se va acelerando por la mayor cantidad de información contenida en los lapsos temporales; pero, el narrador no duda en desacelerar el relato para insertar descripciones que den visibilidad a aquello que se narra o para comentar o calificar las conductas.

La mirada en el relato: focalización

El término *focalización* parece más adecuado que *punto de vista* y *perspectiva narrativa* y ha sido preferido por Genette y Mieke Bal¹⁵. La *focalización* es definida por esta última como la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan, entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe, o sea, la perspectiva sensorial o ideológica a partir de la cual se presentan los sucesos y los personajes. Es importante tener en cuenta que la focalización se construye desde un lugar físico, ideológico, psíquico, etc., que recorta un fragmento de realidad y condiciona lo que se puede ver y lo que no (Bal: 1998, 107). La focalización se transforma junto con la voz narrativa en un recurso indispensable para mostrar al lector aquello que el narrador quiere que vea.

La mirada se dirige a un gran plano general de la ciudad de Buenos Aires anegada por la lluvia. El trazado del mapa aéreo necesita también altura: “La ciudad circunvalada del norte al oeste por una cintura de agua y barro, y el sur por un piélago blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos...” (428). El encuadre se reduce inmediatamente a un plano entero: “Los beatos y las beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos.” (429)

El mismo procedimiento se lleva a cabo cuando el narrador se detiene en el croquis del matadero (gran plano general) para luego descender hasta lograr la focalización precisa que permita a los lectores ver y escuchar a la población del matadero, para que el escenario de los acontecimientos gane visibilidad e intensidad en todo su horror.

Los alumnos, familiarizados con el lenguaje cinematográfico¹⁶, podrán apreciar las imágenes en movimiento construidas gracias a la técnica narrativa de Echeverría. Es la mirada del narrador, en definitiva, la que logra imprimir dinamismo a las escenas del relato, ya que puede pasar de la distancia panorámica a la focalización de un detalle, multiplicando perspectivas.

Pero, también, domina el pasaje de la detención del mapa (ciudad de Buenos Aires, el matadero, la casilla) a la dinámica de una mirada que barre imágenes como si se tratara de un *travelling*, en sus distintas posibilidades. De esta manera, de *travelling de descubrimiento*¹⁷ (escena del niño degollado por el lazo), se pasa a *travelling de seguimiento* (los jinetes persiguiendo al toro y los sucesos que allí se narran).

Por otra parte, la construcción de las secuencias descriptivas parece seguir el esquema propuesto modernamente por Adam (1992): un primer anclaje descriptivo (el croquis):

El Matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al sur de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular, colocada al extremo de dos calles una de las cuales allí termina y la otra se prolonga hasta el este. Esta playa, con declive al sur, está cortada por un zanjón [...]. En la junción del ángulo recto, hacia el oeste, está lo que llaman la casilla... (432-433)

Un segundo momento denominado aspectualización, a través del cual se distinguen las cualidades, las propiedades o las partes del objeto de la descripción:

La perspectiva del Matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cuerpos, y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudo, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de las fábulas y entremezclados con ellas, algunos enormes mastines olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. (433-4)

Por último, aparece un tercer procedimiento que consiste en la puesta en relación de ese espacio con los otros espacios o mundos y otros objetos análogos (comparación, metonimia, metáfora): “Simulacro en pequeño era éste del modo

bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales.” (435)

Pero los espacios de “El Matadero” no solamente se distinguen por fronteras bien localizadas, también se ven modalizados en la verticalidad de lo alto y lo bajo. En la medida en que en el narrador utiliza una perspectiva alta, se aleja emocionalmente y el lenguaje se vuelve objetivo (croquis de la ciudad, croquis del matadero, croquis de la casilla); pero, cuando el enfoque se acerca a planos más bajos, se acerca al matadero y se hunde en él, el lenguaje se vuelve subjetivo y expresa todo el horror de salpicarse con barro o sangre al igual que los personajes de ese mundo.

La voz narrativa – La inscripción del yo

Como ya se ha dicho anteriormente, es en el nivel del relato, en el que se articulan los planos de la historia y el acto de narrar, en el que debe analizarse el discurso del narrador. Todo relato supone una situación comunicativa donde se reconoce una voz, la voz de un narrador, que se dirige a un narratario o lector. Siguiendo la clasificación de Genette, la voz narrativa de “El matadero” es una voz heterodiegética, en tanto narra los acontecimientos desde afuera del mundo narrado¹⁸, sin embargo, la inscripción del yo se manifiesta a través de distintas huellas dejadas en el texto:

1.- *Marcas lingüísticas (persona gramatical, deícticos, tiempos verbales)*: “la mía”, “mi historia”, “empezaré”, “nuestros”, “diré”, “estábamos”, “aquel tiempo”, “esta guerra”, “nuestros beatos abuelos”, etc.

2.- *Subjetivemas*: el narrador utiliza sustantivos, adjetivos, adverbios, construcciones, verbos, que expresan un juicio de valor. Los ejemplos son numerosos: “reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme...” (432) “edificio tan ruin y pequeño” (433), “mugrienta mano” (434), “palabras inmundas y

obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros matadero” (435), “gallarda y bien apuesta persona” (439), “hombre decente y de corazón bien puesto” (442), etc. Resulta notable la actitud despreciativa respecto de los carniceros y apreciativa respecto del unitario.

3.- *Juicios de valor, posicionamiento frente a lo narrado, compromiso frente a la verdad de lo narrado*: es necesario recordar los ejemplos, ya señalados, referidos a la crítica y denuncia política y social. Estos textos declarativos van marcando una dirección retórica e ideológica que conduce al párrafo final que cierra la clave de lectura de la obra. Los juicios de valor pueden, como se ha visto, presentarse también en forma irónica.

Mucho se ha escrito sobre los elementos autobiográficos presentes en “El matadero”. En la obra aparecen un narrador y un personaje (el joven unitario) cuyos rasgos se acercan peligrosamente a los del escritor¹⁹. Hay un interesante estudio de Martín Sorbille (2007), que analiza la obra desde una lectura psicoanalítica y pone en relación lo personal biográfico con la producción de sentido.

Dialogismo y polifonía discursiva

La posibilidad de hacer circular otras voces en el propio discurso constituye la polifonía introducida por Bajtín (1982) en el análisis de los géneros narrativos. Ducrot (1984) retoma el concepto de Bajtín para desarrollarlo en el interior mismo del enunciado que señala, en su enunciación, la superposición de varias voces o enunciadore, con las cuales el locutor puede coincidir, aproximarse o distanciarse. Más allá del carácter dialogal definitorio de la interacción, Kerbrat (1994, 13) postula el “nivel dialógico” o la “dialogización interna” del discurso de un mismo locutor, donde se entrelazan voces divergentes incluso contradictorias, imputables a enunciadore, diversos. Así, se comprende la diversidad de sujetos

que se pueden activar en y durante el discurso. Jacqueline Authier (1982) agrega la diferenciación entre heterogeneidad mostrada y heterogeneidad constitutiva o encubierta. En el primer caso se introduce evidentemente la voz de otro enunciador a través de la cita directa o indirecta; en el caso de la heterogeneidad encubierta, las voces deben ser recuperadas por el receptor en relación con el contexto.

En el campo de la literatura todo relato incluye la posibilidad de narrar hechos y además de referir palabras. Ya se trate de discurso directo o discurso indirecto en sus distintas variantes, siempre es la voz del narrador la que da entrada en el relato a palabras ajenas, a las voces de los personajes. Puede decirse, entonces, que las voces de los personajes siempre están subordinadas a las del narrador. En “El matadero” es posible reconocer variados recursos de polifonía discursiva:

1.- *Heterogeneidad mostrada*: la voz del narrador está claramente diferenciada de las de los personajes y la entrada de estas se marca en el texto de manera convencional, a través de signos o marcas (el guión de diálogo, comillas, dos puntos, verbos introductorios). En este sentido, no hay confusión posible acerca de cuándo el narrador habla en su propio nombre y cuándo *hace creer* que quienes hablan son los personajes. El discurso de los personajes se incluye en el texto por medio de citas directas e indirectas. El uso de formas marcadas afirma la identidad del narrador que se encuentra mostrando a los otros y el control que ejerce sobre todas las voces del relato. En el texto aparecen registros lingüísticos claramente diferenciables: el de los predicadores, el de los carniceros, negras achuradoras, muchachos y demás, el del Juez del matadero, el del joven unitario. Las siguientes citas ejemplifican el uso:

- a. “Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. ‘Es el día del juicio –decían-, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación’.” (429)
- b. “-Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo –exclamaba el carnicero.” (434)

c. “—No, no lo degüellen- exclamó de lejos la voz imponente del Juez del Matadero” (440)

d. “—¡Infames sayones!, ¿qué intentan hacer de mí?”(440)

2.- *Heterogeneidad encubierta o no marcada*: comprende formas que se diluyen dentro del discurso del narrador, formas que no muestran los bordes nítidos de la heterogeneidad marcada. En este diluir de voces se destruyen los límites entre el yo y el otro. Se logra, de esta manera, otra forma de inclusión de la palabra de los personajes que consiste en una especie de fusión de los discursos de narrador y personaje. En la obra, el joven unitario es portavoz del narrador. De acuerdo a lo anterior, es posible distinguir en el texto variados recursos de heterogeneidad encubierta: ironía, fusión de voces²⁰, personaje portavoz²¹:

a. “Se hablaba ya como de cosa resuelta, de una procesión en que debía ir toda la población descalza y a cráneo descubierto...” (430) (*Fusión de voces*).

b. “Cuentan que una de ellas se fue de cámaras, otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa.” (437) (*Fusión de voces*)

c. “¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte.” (439) (*Ironía*)

d. “La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.” (441) (*Personaje portavoz*)

e. “Porque lo llevo en el corazón por la patria, por la patria que vosotros habéis asesinado, infames.” (441) (*Personaje portavoz*)

f. “Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas.” (442) (*Ironía*)

g. “Llamaban ellos “salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador...” (442) (*Fusión de voces*)

Para reflexionar

➤ *Polifonía*: Bajtin (1982) considera que el lenguaje es un sistema de signos en uso. Un signo está siempre cargado por una valoración, por una ideología, es decir, una toma de posición frente a lo que se nombra. Esto significa que las palabras, además de denotar objetos, están saturadas de evaluaciones sobre ellos. La valoración del sujeto, presente en marcas en el discurso, sólo será comprendida en un contexto social compartido. Bajtin piensa la narración como “orquestación de voces narrativas” representativas de los diferentes discursos sociales. El problema consiste en ver de qué modo se da la distribución, inclusión o exclusión de voces sociales desde la conciencia narrativa del enunciador, que tiene que hablar de otros y con otros, mezclando la propia voz con otras voces. Los relatos polifónicos implican confrontación de discursos, que es lo propio del debate ideológico social. (Pampillo...et. al.: 2004, 105- 6)

Identificar en “El matadero” voces provenientes de discursos sociales antagónicos. Establecer el sistema de alianzas propuesto por el narrador al lector. Señalar y ejemplificar los diferentes recursos expresivos.

La alegoría política

Para cerrar el estudio de la obra se propone analizar el contrato de lectura que, a través del texto, establece el autor con sus lectores. Se ha remarcado, en las páginas anteriores, la presencia de un narrador que, a través de la mirada y la voz, dosifica los materiales que va presentando, estructura el relato. Ahora conviene analizar otra de sus funciones: la construcción de un espacio de diálogo con el lector, a quien se dirige expresamente: “Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes...” (432); “Pero para que el

lector pueda percibirlo a un golpe de ojo, preciso es hacer un croquis de la localidad.” (432); “Pero algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador...” (433). Esta insistencia en la función apelativa del lenguaje tiene por finalidad crear una complicidad ideológica con el receptor. El narrador contrapone explícitamente dos posturas antagónicas y se implica personalmente en una de ellas para defenderla, por medio de juicios de valor, ironías, denuncias, con el objetivo de provocar la adhesión, convencer y persuadir.

Desde esta perspectiva, resulta evidente que “El matadero” es un texto sociológico y político que elige el género y los procedimientos de la ficción (Altamirano-Sarlo: 1997). Puede ser analizado, entonces, como un discurso polémico, es decir, un relato polifónico que implica la confrontación de discursos, propia del debate político. Se comprende, así, por qué la obra incorpora lenguajes sociales múltiples, los imita, los parodia, los estiliza y los introduce en una nueva construcción, donde el autor establece una alianza con el lector, un nosotros en oposición a “los otros”.

Pero, para que el mensaje político sea comprendido en forma acabada, Echeverría recurre a una figura retórica, la alegoría, que le permite presentar la situación del país en clave ficcional (Citanovic: 1985). Uno de los mayores logros del texto, según señala la crítica, ha sido la elección de un matadero para la construcción de un espacio salvaje, bárbaro, que representa en términos alegóricos el país dominado por el régimen rosista (Altamirano-Sarlo (1997). Noé Jitrik (1971), por su parte, introduce la idea de que dentro de un sistema o un país existen lugares o núcleos que iluminan la totalidad. La localización geográfica del matadero no es casual: está ubicado al sur de la ciudad de Buenos Aires, en el límite entre el campo y la ciudad, una orilla (como dirá luego Borges), un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano. El matadero sirve, entonces, para subrayar la peligrosa cercanía de la violencia rural respecto del espacio de la ciudad, que pasa a funcionar como *violencia suburbana* (Kohan: 2006), por causa de la política de Rosas.

Para guiar al lector en la interpretación de la alegoría, el narrador establece la relación entre el espacio interior (el matadero) y exterior (Buenos Aires/el país): “el juez del Matadero, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república, por delegación del restaurador” (433). Más adelante, propone la idea del “simulacro” para reforzar el concepto²²: “Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales.” (435).

La violencia en todas sus manifestaciones caracteriza las acciones de los hombres del matadero. Así actúan, por ejemplo, los muchachos del lugar, que requieren la intervención ordenadora del juez: “Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el Juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo” (435). El proceder de estos muchachos del matadero, en cuyas bromas ya hay sangre, funde lo que es juego y lo que es verdadero ataque: “Por un lado dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horrendos tajos y reveses; por otro cuatro ya adolescentes ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero” (435). Como puede verse, casi no hay transición (apenas el breve nexo del punto y coma) entre la pelea que tan sólo se aparenta para adiestrarse y la pelea que se mantiene para disputar el botín de un robo. Se puede pasar perfectamente de una cosa a la otra, del juego y la risa al horror más absoluto.

De acuerdo con la técnica narrativa expuesta en las páginas precedentes, el narrador detiene el relato de la matanza de los primeros novillos que llegan al matadero para ofrecerle al lector un croquis de la localidad. En tanto la violencia popular se ha trasladado a los espacios urbanos y suburbanos, ese croquis adquiere un sentido eminentemente defensivo: es imprescindible conocer cuáles

son exactamente los límites entre el territorio propio y el territorio ajeno, una delimitación de zonas que se vuelve fundamental para no dar pasos en falso. Pero esos límites son inestables: cuando escasea la carne, la gente del matadero avanza peligrosamente hacia la ciudad: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras harpías prontas a devorar cuanto hallaran comestible.” (431) Como contrapartida, por causa de los vínculos que existen entre el gobierno y los carniceros, alguna vez acudieron al matadero la esposa de Rosas y su hija. También, en el curso de narración, los carniceros son ahora los que se trasladan hasta el lugar en que está Rosas, para ofrecerle el primer novillo que se ha matado una vez restablecida, al menos parcialmente, la circulación de los animales y resuelta la pequeña crisis inflacionaria que la inundación había ocasionado. Además, se remarca la cercanía del matadero al espacio civilizado: primero, cuando la chusma que sale del perímetro del matadero en persecución del toro se topa con el gringo que vuelve de sus saladeros; luego, cuando el joven unitario, distraído, entra en el dominio de los carniceros. Es necesario subrayar, también, que todo ocurre bajo la estricta supervisión de la ley federal impuesta por Rosas: el juez del Matadero interviene para que la amenaza de degüello de Matasiete no se concrete; ordena que lo conduzcan a la casilla del matadero (el lugar donde se aplica la ley bajo el auspicio de los nombres del poder político federal, que lucen inscriptos en las paredes). Allí dirige la parodia de juicio y decide la humillación que concluye con la muerte del unitario.

Por otra parte, este episodio sirve para demostrar que el joven y los carniceros pertenecen a mundos culturalmente diferenciados. A esto se refieren Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano cuando hablan de “dos mundos sin fisuras que los comuniquen” (1997, 46), a una oposición irresuelta de contrarios, sin que haya posibilidad alguna de síntesis. El unitario y los federales hablan lenguajes intraducibles y sus campos semánticos son intransferibles. En efecto, basta con detenerse en el registro lingüístico de los personajes del matadero y compararlo

con el registro que emplea para con ellos el unitario, para advertir que, ya en el sentido específico del intercambio verbal, no se comunican. Las palabras se ven tan claramente delimitadas como se procura que lo estén los espacios mediante las fronteras que establece el croquis: las voces orales, vulgares, propias de los personajes del matadero contrastan con la voz letrada, engolada, casi artificiosa, del joven unitario.

Además, el unitario y los carniceros se diferencian también en los objetos culturales (vestimenta, modas, hábitos): el carnicero con su cabello largo y revuelto, camisa y chiripá se opone a la patilla en forma de U y al fraque del unitario. Sus símbolos se excluyen mutuamente: el joven no lleva la divisa federal ni el luto en el sombrero, que, para él, son signos de esclavitud, y para sus antagonistas, marcas veneradas de pertenencia a la federación rosina. Dos dimensiones de sentido enfrentadas sobre un color, el rojo, con todas sus connotaciones, repiten en el reducido espacio del matadero, en el corto tiempo del encuentro, un enfrentamiento cultural y social entre bandos que coexisten y, fatalmente, se excluyen: los jóvenes de la Generación de Mayo con sus ideas de progreso y libertad y la política de Rosas (Altamirano-Sarlo: 1997). Un enfrentamiento que encuentra en la estética romántica de lo sublime (la inmolación del unitario) y lo grotesco (la fiesta sanguinolenta de los carniceros) su forma acabada.

Puede considerarse que el juez no falta a la verdad cuando dice del unitario: "Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio" (442). Eso parece indicar la imagen del juez que se retira en su caballo "cabizbajo y taciturno" (442). La broma terminó mal, como suelen terminar las diversiones violentas. Los federales solo deseaban la humillación y no la muerte. La idea de que esas acciones violentas pueden repetirse, de acuerdo a la movilidad de las masas populares, favorecidas por la política rosista, que impone leyes de la barbarie en la ciudad, sobrevuela el mensaje final de la obra.

Muerto ya el joven, en la guerra de los lenguajes, el narrador, portavoz de Echeverría, se apropia de la fórmula “mueran los salvajes unitarios”, latiguillo de la retórica rosista, para revertirla en el párrafo final: “Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, [...] a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad...”(442). De esta manera, Echeverría cierra el espacio alegórico y acomoda las piezas del rompecabezas en el recto sentido. El matadero, la matanza y la carne, la violencia como práctica bestial son los atributos de Rosas y de los intereses de las campañas pecuarias que, desde el poder político, representan el triunfo del campo contra la ciudad. Y en ese lugar, de límites inestables, que avanza peligrosamente, no puede haber sino muerte y sangre para los hombres de bien, parece decir Echeverría. Sin duda que en este sentido se anticipa a la famosa fórmula de Sarmiento, “Civilización y barbarie”.

Para reflexionar

➤ El uso reiterado de la ironía, que ha sido mencionado varias veces a lo largo del capítulo, merece una breve reflexión. Este recurso marca la presencia fuerte del narrador, un modo de expresión de sus valoraciones, y siempre que se utiliza para referirse a un tercero, como en este caso, implica una evaluación negativa. Por otra parte, la ironía necesita la colaboración del lector: si este no percibe el juego, la ironía no produce el efecto que el narrador se propone. De esta manera, crea efectos afiliativos entre el narrador y el lector, afirma los lazos sociales precisamente porque el comentario es sobre otros²³.

Rastrear el empleo del recurso a lo largo de la obra.

➤ Hayden White (1985) reconstruye la genealogía del mito del salvaje, que en el siglo XVIII era “el noble salvaje”. La noción incluye las ideas de locura y herejía, opuestas a civilización y salud. Es decir, civilización y humanidad contra salvajismo y animalidad. El salvaje es siempre el otro. Este concepto sostiene complejos símbolos cambiantes, que pueden tener contenidos religiosos, políticos y económicos según las épocas. Desde los hebreos, la noción de “salvaje” se asoció con el desierto, la selva, la jungla y, en general, las partes no civilizadas. A medida que se conquistaban esas zonas, la noción fue perdiendo espacialización geográfica y siguió un proceso de interiorización psíquica: salvaje es ahora lo reprimido, tanto en el hombre civilizado como en el primitivo, una proyección de deseos y ansiedades. Según las diversas teorías de la psique, la idea de salvaje describe pasajes del mito a la ficción y otra vez al mito. *El “salvaje” aparece siempre como amenaza al hombre “normal”.*

Aplicar el contenido del párrafo anterior, en especial lo destacado en cursiva al vocabulario político de “El matadero”.

Parte B. *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento

Circunstancias de publicación

Al igual que “El matadero”, *Facundo* nace como un escrito de circunstancia. El 2 de mayo de 1845, Sarmiento inicia en el periódico *El Progreso*²⁴ de Chile la publicación de *Facundo* en folletín por entregas. El objetivo de la escritura es neutralizar los efectos que podría tener en ese país la presencia de Baldomero García, un representante de Rosas cuya misión era frenar la acción política de los exiliados. Va precedido por el “Anuncio de la Vida de Quiroga”, publicado el día

previo al inicio del folletín donde el autor manifiesta a sus editores (y, por extensión a sus lectores) el carácter de escritura de combate que anima al texto: “He creído necesario hacinar sobre el papel mis ideas tales como se me presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros.” (1)²⁵ El folletín se publica de mayo a junio de 1845 con el título de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. No bien terminadas las entregas, se transforma en libro. La primera edición (Imprenta *El Progreso*, Santiago de Chile, 1845) aparece con un nuevo y extenso título: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Esta maniobra amplificadora se traslada al texto: una introducción que es precedida por una advertencia del autor que retoma la justificación de la escritura apremiada del “Anuncio”. A esta advertencia le siguen un epígrafe en francés que Sarmiento atribuye a Fortoul²⁶ y su traducción libre (“a los hombres se degüella: a las ideas no”) y un breve texto autobiográfico de la huida de la patria cinco años antes que refuerza la ferocidad y la ignorancia de sus perseguidores. En la segunda edición, de 1851, aparece la dedicatoria a Valentín Alsina y desaparecen la Advertencia, la Introducción y los dos últimos capítulos. Las dos ediciones subsiguientes, de Nueva York (1868) y París (1874) coinciden en un título algo diferente: *Facundo o Civilización y barbarie en las Pampas Argentinas*. Ha desaparecido el apellido, que individualiza al protagonista, y el solo nombre remite a un tipo, representativo ahora de “las pampas argentinas”, ya no de la República. En la tercera, de 1868, desaparece la carta dedicatoria a Valentín Alsina y continúan las mutilaciones de la segunda. La publicación de la Librería *Hachette*, que Sarmiento encarga a su nieto Augusto Belin Sarmiento, restablece la introducción y los últimos dos capítulos de la El carácter inesedición príncipe que permanecierte de la obra, tanto en el cueron eliminados veintitrés años continuos. po principal como en los títulos y textos adicionales obedece a distintas razones. En los años inmediatos a su aparición en *El Progreso* estas variaciones pueden explicarse por el ritmo

apresurado marcado por el diarismo; por otra parte, en las publicaciones posteriores los cambios, supresiones y restituciones responden a circunstancias personales y políticas del autor²⁷.

La cuestión genérica

El *Facundo* ha llamado siempre la atención por las dificultades que presenta desde el punto de vista de una clasificación formal. Diversos géneros y especies literarias se superponen y entremezclan: ensayo sociológico, novela, historia, biografía, periodismo de combate²⁸. La cuestión genérica despierta múltiples y variadas discusiones, porque el texto no parece responder a un único modelo²⁹. Como señala Noé Jitrik (2012), en el texto se pueden percibir distintos registros: así uno corresponde a la zona de lo personal, es decir a lo biográfico; otro se orienta a lo político en cuanto a su utilización como arma de combate; un último se refiere a lo literario, a lo que se puede llamar estilo o escritura.

Por su parte, Hebe Beatriz Molina (2011) considera que hablar de *género literario* significa analizar el contrato de lectura que, a través del texto, establece el autor con sus lectores potenciales, y determinar cómo la pretendida comunicación organiza el discurso. A diferencia de los análisis que suelen hacerse desde una perspectiva diacrónica, atendiendo a la historia de la recepción del texto elegido, la autora parte del contexto de producción de la obra. La autora sostiene “que Sarmiento, sobre la base de sus conocimientos retóricos, organiza el *Facundo* como un discurso *elocuente*, y este género explica acabadamente todas las peculiaridades discursivas del texto” (Molina: 2011,1). Conviene recordar, en apoyo a esta hipótesis, que la retórica de Blair es uno de los libros que Echeverría lleva, entre sus pertenencias, al embarcarse rumbo a Francia, según se ha señalado al comienzo de este capítulo. El texto forma parte de las lecturas de la generación del 37, a través de la traducción del español José Luis Munárriz:

*Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair (1815)*³⁰. Sarmiento, en su lucha contra Rosas, precisa del apoyo de sus lectores y para obtenerlo debe convencer al público con los argumentos y el estilo vehemente de la retórica decimonónica. La organización interna prescrita para este género se aplica perfectamente en el *Facundo*.

De esta manera, la “Introducción” del *Facundo* corresponde al *exordio* del discurso elocuente, forma de captar la atención del auditorio sobre el tema a tratar, y de obtener su buena voluntad y benevolencia. Esta introducción permite a Sarmiento, además, justificar por qué está haciendo uso de la palabra: explicar la revolución argentina y atacar la tiranía rosista. En los últimos párrafos el autor presenta la segunda parte del discurso elocuente: la *enunciación de la materia*, con la claridad y concisión que exigen las normas de la oratoria.

A continuación, expone en los quince capítulos que siguen la *explicación*, organizada principalmente sobre la base de la *narración* histórico-biográfica. La estructura básica de la explicación, que organiza tanto los pasajes breves como cada capítulo en su totalidad, repite el esquema general de la elocuencia: la enunciación clara del tema, la ampliación y la presentación de las pruebas. El retrato del rastreador es el ejemplo más acabado (Molina 2011).

Esta línea interpretativa resulta muy atractiva a la hora de anclar la obra en su contexto de emergencia y explicar la organización interna del *Facundo*. Así, en una primera lectura, se propone analizar la manera en que Sarmiento arma el tejido textual de su obra con operaciones de enunciación de diverso alcance, que permiten dividir la obra según el efecto pragmático buscado. De esta manera, abre la escritura con la “Introducción” destinada a atraer la atención de los lectores, gracias a la célebre invocación a la “Sombra terrible de Facundo...” y a convencer. El autor interroga al pasado para entender la barbarie del presente, es decir, para determinar el origen de la anarquía/ guerra civil/ despotismo que despedaza la República, esto es el despotismo rosista. A continuación, organiza el material que va a desplegar ante los lectores y que divide en dos partes:

primero traza “el terreno, el paisaje, el teatro sobre el que va a representarse la escena” (22), luego “aparece el personaje con su traje, sus ideas, su sistema de obrar” (22).

En consecuencia, los cuatro primeros capítulos intentan demostrar, en la línea de Tocqueville y de los naturalistas viajeros europeos, cómo la naturaleza del suelo determina las características y hábitos de sus habitantes, su organización política y social. La mirada se desplaza sobre la llanura porque esta explica la emergencia del caudillismo. En la soledad del desierto se encuentra la explicación del carácter salvaje del gaucho, su culto al coraje, la supremacía del más fuerte, la autoridad sin límites que ha convertido el terror en la única forma de relación social. El hombre de la campaña rechaza todo lo que tiene de civilizado el hombre de la ciudad. El capítulo IV se remonta hasta la "Revolución de 1810" para explicar históricamente la guerra civil.

Los nueve capítulos siguientes desarrollan la biografía del caudillo provincial Juan Facundo Quiroga, a la que Sarmiento le atribuye una gran importancia pedagógica, tal como señala en un artículo publicado en 1842 en *El Mercurio*³¹ y según los argumentos esgrimidos en la Introducción:

"... porque en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina, tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto, la vida y hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerían entrar, sino episódicamente, en el dominio de la historia. Pero Facundo, en relación con la fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina; Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, en sus preocupaciones e instintos; Facundo, en fin, siendo lo que fue, no por un accidente de su carácter, sino por antecedentes inevitables y ajenos a su voluntad, es el personaje histórico más singular, más notable, que puede presentarse a la contemplación de los hombres que comprenden que un caudillo que encabeza un gran movimiento social, no es más que el espejo en que se reflejan, en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia. (19-20)

De esta manera adapta la teoría del *grande hombre*, característica del siglo XVIII y retomada por Víctor Cousin en el siglo XIX³², a su idea de hombre representativo de la naturaleza salvaje del campo argentino, el caudillo.

Luego, los dos últimos capítulos vuelven al presente y lejos de romper la organización interna del libro, por el contrario, la refuerzan a modo de conclusión.

El capítulo XIV retoma la Introducción. Así como la biografía de Facundo comprueba los postulados sociológicos de los primeros capítulos, el análisis del gobierno "unitario" de Rosas confirma la tesis sarmientina de que la República Argentina es "una e indivisible" (34). Por su parte, el capítulo XV cierra la estructura circular de la exposición en "Presente y porvenir": el autor ofrece un plan de gobierno luego de la futura derrota del rosismo.

Ediciones posteriores a la de 1945, subrayaron esta división en tres partes por medio de títulos: "Aspecto físico", "Vida de Juan Facundo Quiroga" y "Gobierno unitario". Según Jitrik (2012), cada uno de estos enunciados remite a conceptos heredados del iluminismo y reinterpretados desde el romanticismo social propio de la generación del 37: el primero a la naturaleza, el segundo al hombre y el tercero a la nación.

Los lectores del *Facundo*

Como se ha establecido en las páginas anteriores, la escritura del *Facundo* que es, a la vez, literaria y política está consagrada a persuadir, a conmover, a generar acciones en sus lectores. El discurso sarmientino, gracias a las marcas de oralidad³³, invita a la comunicación interpersonal que conviene a su propósito general (Molina: 2011). Así, el autor, lejos de permanecer en el margen del texto, se muestra claramente y quiere que se identifique su persona con la del narrador³⁴.

De la misma manera, como bien señala Ana María Barrenechea (1978), también identifica al lector implícito (explícitamente aludido en el texto con el sustantivo, el sistema pronominal y las desinencias verbales) con el lector real, el que ejecuta el acto de lectura. De esta manera, construye un espacio íntimo, donde lo subjetivo, la vivencia, el testimonio, lo patético conmueven e involucran al receptor en el torbellino de hechos evocados. Ahora bien, cabe preguntarse quiénes son los lectores del *Facundo*, aquellos a los que el autor dirige su discurso elocuente.

La heterogeneidad discursiva de la obra tiene que ver, seguramente, con el hecho de que Sarmiento escribía con la mirada puesta en públicos muy dispares. Las circunstancias de su aparición en el periódico *El Progreso*, muestran que el autor apuntó inicialmente a un primer lector implícito: el del folletín, público compuesto por el gobierno y el pueblo chileno, que incluye también a los proscritos argentinos en el exilio de Chile, en momentos en que el país recibe la visita del enviado de Rosas, en un intento de mejorar la imagen del tirano en el exterior y de acallar la prensa opositora de los exiliados.

Sin embargo, su proyecto es más ambicioso: alentar los levantamientos contra Rosas. El autor esgrime su arma: una pluma de combate. No bien *Facundo* salió de la imprenta, Sarmiento envía alrededor de quinientos ejemplares a la Argentina que son leídos, en forma clandestina, por unitarios y también por federales hasta llegar a las manos de Rosas, que lo guarda en su biblioteca (Pagliai: 2012). Es conocida la anécdota del comentario de Rosas que refiere Saldías (“el libro del loco Sarmiento es lo mejor que se ha escrito contra mí; así es como se ataca, señor, así es como se ataca”)³⁵.

Por otra parte, también escribe para un público más amplio, los lectores del exilio en Montevideo, Bolivia o Brasil. Tiene, además, en su mira a los políticos europeos para mostrarles que se equivocaban en su percepción del fenómeno Rosas.

Pero, además de estos lectores más o menos identificables, Sarmiento escribe para que lo lea un público argentino más amplio y menos definido, un público que no existe aún y que debe crear. La satisfacción del autor por conquistar lectores o auditores de diferentes sectores sociales, incluidos los iletrados, se evidencia en la carta dedicatoria a Valentín Alsina, que aparece por primera vez en la segunda edición del *Facundo* (1851):

Tal como él era, mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra cerrada a la verdad y a la discusión, lectores apasionados, y de mano en mano deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite, para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y ejemplares por centenas llegar, ajados y despachurrados de puro leídos, hasta Buenos Aires, a las oficinas del pobre tirano, a los campamentos del soldado, y a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe.(23)

Sarmiento se ufana de presentar su libro, que ha sido capaz de generar en la Argentina vigilada por Rosas “lectores apasionados”, y describe la circulación clandestina de su “pobre librejo” que ha llegado hasta “las oficinas del pobre tirano”, “los campamentos del soldado” y a “la cabaña del gaucho” para encontrar su recipiente en las “hablillas populares”, transformado en mito como su héroe.

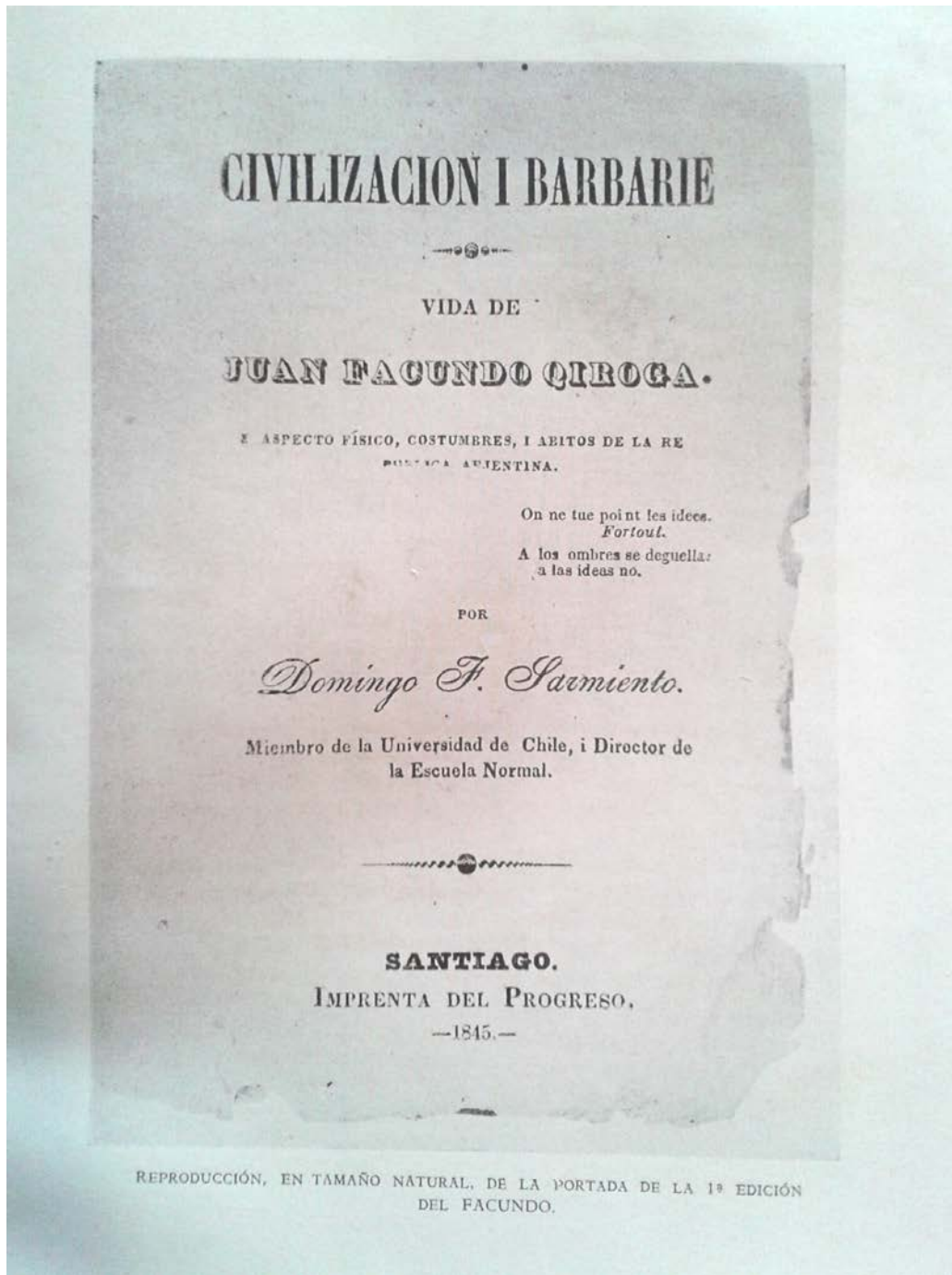
Sin embargo, el autor encuentra en Montevideo entre los refugiados ilustres (Valentín Alsina, Florencio Varela, Echeverría, entre otros) divididas opiniones. Resulta sorprendente que Echeverría emita un juicio contradictorio. Si bien en la “Ojeada retrospectiva” lo elogia, en una carta privada de 1850 a Alberdi lo critica con dureza³⁶. Los receptores de su época captaron lo coloquial, lo vehemente, lo exagerado de su estilo, ya para elogiarlo, ya para censurarlo severamente.

Más allá de estos datos sobre la recepción del *Facundo* en los años siguientes a su publicación, el autor dirige su palabra a lectores futuros, los argentinos que anhelan entender lo que sucede en el país y encontrar una solución a los problemas sociales y políticos que los aquejan. De su ayer a su mañana, la voz de Sarmiento, vehemente y apasionada, continúa despertando reacciones encontradas, teñidas por las posiciones ideológicas, los modos de la cultura, los

lugares de enunciación desde donde se abordan cuestiones tan sensibles como definir qué es la nación, qué sociedad se anhela construir o cuáles son las marcas identitarias que recortan a un pueblo de los otros.

La fórmula: civilización y barbarie

La portada de la primera edición de *Facundo* muestra que en realidad lo que funciona como título (arriba, en mayúsculas y destacado tipográficamente) es *Civilización y barbarie*. Abajo, con una tipología más modesta, se lee “*Vida de Juan Facundo Quiroga*”. Y un poco más abajo todavía, en letra pequeña: “Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina”. La disposición gráfica destaca la fórmula que será marca registrada del autor (Ansolabehere: 2012). Sin duda esta elección tiene que ver con la certidumbre, por parte de Sarmiento, de haber encontrado la clave para explicar los males que aquejan a la República. Porque si al comienzo de la obra invoca a un fantasma (la “sombra terrible de Facundo”) para develar el origen del mal argentino, en realidad lo hace sabiendo que posee la fórmula infalible que le garantiza, en su explícito papel de Edipo moderno, desentrañar el enigma que le propone la Esfinge monstruosa que es Rosas.³⁷



La imagen ha sido tomada de la edición del *Facundo* de Alfredo Palcos (1938)
Fotografía de la autora.

En *Facundo*, Sarmiento se propone hacer un uso intensivo de este par conceptual antagónico para examinar la historia de la República Argentina, sus costumbres y tipos sociales, lo cual consistirá en ir identificando y distribuyendo, a un lado y a otro, sus heterogéneos componentes: Buenos Aires/ las provincias, la ciudad/ el desierto, Europa/ América, el mundo moderno/ la Edad Media, Mayo/ el Virreinato, progreso/ estancamiento, Rivadavia/ Rosas, el general Paz/ Facundo Quiroga, el conocimiento y las luces/ la ignorancia y la oscuridad, el libre comercio/ el monopolio, los colonos escoceses/ el gaucho argentino. La fórmula se aplica a lo largo de toda la obra y los ejemplos podrían seguir. El narrador sabe que se trata de una guerra, donde uno de los mundos enfrentados (la civilización) deberá imponerse sobre el otro (la barbarie), circunstancialmente en el poder (Ansolabehere: 2012).

La lucha que lleva adelante Sarmiento contra el rosismo es, principalmente, una disputa por las palabras y sus usos. Se propone batir a Rosas en su propio terreno, que no es el campo de batalla sino en el campo discursivo. Por otra parte, explora las posibilidades del español y los mecanismos de formación de palabras; así aparecen en el texto además del adjetivo, el sustantivo *barbarie*, el verbo *barbarizar*, el sustantivo derivado *barbarización* y hasta la forma adjetival *barbarizado*.

Si se rastrean en el texto los usos del concepto, el término aparece por primera vez en la evocación a la sombra de Quiroga para que explique las causas de la guerra civil que agita a la República Argentina. El adjetivo aparece calificando a Facundo y su naturaleza: “la naturaleza campestre, colonial y bárbara...” (9); “Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz...” (10). A continuación aparece el sustantivo para hacer referencia a la “barbarie indígena” (12), entendida como uno de los “elementos” propios del atraso americano que contribuyen a explicar el fracaso del proyecto liberador y progresista iniciado con la Revolución de Mayo. Sarmiento expone claramente cuál es el enigma al que trata de responder con su libro: cómo es posible que una revolución tan gloriosa, con tan altos ideales, como

la iniciada en Mayo de 1810, haya terminado, tres décadas después en una tiranía sangrienta como la de Juan Manuel de Rosas. La hipótesis que empieza a desplegar es que la revolución, en realidad, más que establecer un nuevo orden de cosas, liberó un conjunto de elementos, ya presentes en la sociedad del Río de la Plata que, desaparecido el férreo orden colonial derivó en un antagonismo que solo podía expresarse mediante el enfrentamiento y la lucha. En esta primera instancia, entonces, barbarie es el concepto que mejor define a varios de los elementos que constituyen la caótica realidad americana y rioplatense, y cuya referencia más evidente son las diversas “tribus salvajes” que habitan el continente: la barbarie, en primer lugar, es indígena, es decir, genuinamente americana, preeuropea.

Se llega, continuando la lectura de la “Introducción”, a la cita generadora de estas reflexiones:

"¡Traidores a la causa americana!" Ciertamente dicen todos; traidores esa es la palabra! Ciertamente decimos nosotros; traidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra *salvaje* que anda revoloteando sobre nuestras cabezas? De eso se trata, de ser o no *salvajes*. (15)

En este pasaje se percibe que “barbarie” (y “bárbaros”) se aparta de su mera función de contraparte de “civilización” para atender más específicamente a su relación con otro término clave: “salvajes”. Para entender este desplazamiento semántico conviene recordar el uso que Echeverría hace del discurso consagrado por el oficialismo rosista para apostrofar a sus enemigos, los unitarios.

Sarmiento recoge el guante que le arroja la retórica rosista, cita el epíteto denigratorio “¡traidores!” con que se los acusa a él y a todo el arco opositor del que forma parte, para asumirlo y aprovechar sus implicaciones. No da vuelta el sentido de la frase, sino que la coloca en otra lógica explicativa. Se posiciona en la escritura polémica, desde un lugar de enunciación contrapuesto (el “nosotros” que enfrenta a “todos”) y emplea el adjetivo *bárbaro (a) (os) (as)* para neutralizar y

revertir el uso de *salvaje* referido a unitarios que ha logrado imponer la política de Rosas. A lo largo de la “Introducción” no solo denuncia la utilización política del término, impuesta por el rosismo, en la misma línea de Echeverría, sino deja también en claro que, en todo caso, los únicos salvajes son Rosas y sus secuaces³⁸.

Algunos párrafos más adelante vuelve a aparecer sustantivo *barbarie*: “a las devastaciones de la barbarie” (15), pero, a diferencia del uso anterior, Sarmiento prescinde ahora del adjetivo “indígena”. Como apunta Ansolabehere (2012), este cambio indica que el autor ha llegado a aquello de lo que realmente se propone hablar: las devastaciones de la barbarie gaucha, es decir, las tropelías de la montonera de Quiroga o las del sistema de gobierno que comanda Juan Manuel de Rosas.

La idea termina de formularse un poco más adelante, cuando emplea el sustantivo “barbarie” por tercera vez: “el que haya leído las páginas precedentes creerá que es mi ánimo trazar un cuadro apasionado de los actos de barbarie que han deshonorado el nombre de D. Juan Manuel de Rosas.” (18) Aquí el desplazamiento semántico que busca se ha concretado. La barbarie se politiza, ya que los “actos de barbarie” que va a describir, explicar, narrar son los del gobernador de Buenos Aires, aunque el personaje que pasa ahora a ocupar el primer plano es otro caudillo, Juan Facundo Quiroga. De esta manera, en su guerra discursiva, Sarmiento utiliza otra palabra menos manoseada por la política oficial, menos manchada por la sangre semántica del rosismo y al mismo tiempo, equivalente.

En *Facundo*, entonces, *bárbaros* reemplaza y al mismo tiempo confronta a *salvajes*, y le provee el sustantivo *barbarie* alrededor del cual Sarmiento puede elaborar, por un lado, su análisis sobre el caudillismo y el gobierno de Rosas. Para Sarmiento el concepto “barbarie” es absolutamente necesario para poder explicar los males que aquejan a la República.

El éxito de la consigna generó profusas lecturas reduccionistas que solidificaron las oposiciones: la extensión como barbarie, las ciudades como civilización, los caudillos como bárbaros, los ilustrados como civilizados. Pero una lectura más atenta demuestra, en el desarrollo y expansión de los argumentos, que los términos se matizan hasta el punto que llegan a contradicciones insalvables (Jitrik: 2012, 28). Así Buenos Aires, la capital de la civilización, se ha convertido en bárbara porque se dejó ganar por el estanciero Juan Manuel de Rosas. Por otra parte, Quiroga, el gaucho malo, el “Tigre de los Llanos” aparece en Buenos Aires transformado: “...declárase unitario entre los unitarios, y la palabra Constitución no abandona sus labios (238). Los desplazamientos de valor, los cambios en la tonalidad de la adjetivación, mantienen el dinamismo de la fórmula y corroen el edificio ideológico en el que pretende encerrarla³⁹. Se propone avanzar en esta dirección con los alumnos hacia un análisis más profundo de la estructura textual del *Facundo*, hacia una lectura que contemple no solo la forma y el contenido sino también los procedimientos.

Para reflexionar

➤ Se lee en el capítulo I del *Facundo*:

Aún hay más; el hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales corteses; y el vestido del ciudadano, el frac, la silla, la capa, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí, proscrito afuera; y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montando silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos. (39)

Relacionar el fragmento con el episodio del unitario en “El matadero” de Esteban Echeverría.

El lugar de enunciación

Los estudios críticos de las últimas tres décadas del siglo XX⁴⁰ revisaron aquellos lugares comunes que definían a Sarmiento como defensor y representante de la civilización europea afincada en ciudades argentinas, sobre todo en Buenos Aires. A esta lectura crítica se le suman también los aportes de la teoría literaria y el análisis del texto como escritura de ficción (Sarlo: 2012). El primero de los elementos a considerar es el lugar de enunciación. Como señala Julio Ramos (1989), la fórmula “civilización vs. barbarie” se complica cuando es retomada en Hispanoamérica por alguien que ocupa el lugar asignado, según la autoridad discursiva europea, a la barbarie. En el momento en que el sujeto de enunciación cambia ya no puede decirse lo mismo. Uno de los logros que sostiene el éxito de la obra es organizar ese lugar de enunciación diferente. Sarmiento puede definirse como civilizado respecto de los caudillos; pero sabe bien que el discurso europeo lo define como hispanoamericano. El autor asume ese lugar y construye desde allí un discurso doble: discurso de la civilización de las ciudades respecto de la barbarie de las campañas, pero también discurso de la barbarie americana respecto de la civilización europea. La oposición se desarma, las fronteras se confunden. La palabra "civilización", enunciada por un sujeto no autorizado por el discurso que la produjo, deja de funcionar como lo hacía en el original europeo.

Desde ese lugar de enunciación, a medio camino entre el discurso europeo y las cuestiones americanas, la voz del narrador puede incorporar la cita culta y el habla popular. La escritura sarmientina crea un lugar de mediación entre la civilización y la barbarie, porque la restauración de la vida pública racionalizada, no sería posible sin la mutua representación de aquellos dos mundos cuya fricción había desencadenado el caos, la interrupción de la modernización. La voz del narrador administra los espacios para que suenen las distintas voces, las cultas y las iletradas, de acuerdo con el principio ordenador de su escritura.

Citas y analogías

Llama la atención de los lectores la profusión de citas que aparecen en el texto. Ricardo Piglia en sus “Notas sobre *Facundo*” (2012) señala que la anécdota que aparece en la “Advertencia” es la historia de una cita en francés: Sarmiento, “desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes” (6) escribe con carbón en los baños de Zonda: “On ne tue point les idées”, frase que atribuye a Fortoul y que traduce en versión libre: “A los hombres se degüella, a las ideas no.” (6) Ni la cita es de Fortoul ni la traducción es literal. En el proceso de traducción la cita se nacionaliza y pasa a ser un texto de Sarmiento. No es un error, aclara Piglia, sino un procedimiento más complejo. Las ideas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como trasplante y como apropiación. Se trata, como dice Ricoeur, “de construir comparables” (2005, 28)⁴¹. La particularidad de las citas consiste en que están desplazadas de su lugar europeo, de su lengua original o del terreno cultural de esa lengua. Han cambiado no solo de localización, sino también de función y de significado. Al citar textos extranjeros, traducirlos, plagiarlos o generarles atribuciones erróneas, Sarmiento los pone a funcionar como autoridades por el capital simbólico que poseen, en un gesto que busca legitimar la escritura propia y marginal.

La “Introducción” a la edición de 1845 está acompañada por un epígrafe de Villemain que señala el giro subjetivo, propio de la historia social de la época, en la reconstrucción de los acontecimientos. La cita sirve, entonces, para legitimar el discurso histórico de Sarmiento a lo largo de toda la obra. Los epígrafes que acompañan los capítulos siguientes funcionan como un resumen del tema que se va a desarrollar y sirven de punto de partida. Se convierten en parte del texto.

Pero, además, la incorporación de la cita culta cumple otra función en la obra: “Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura, es porque

para él conocer es comparar” (Piglia: 2012, 99). Las analogías funcionan también como citas de lo lejano para explicar lo próximo. De todas ellas, la más extendida es la analogía orientalista o asiática. Son pocos los capítulos del libro en que algún rasgo natural o social, algún signo individual o colectivo de la realidad argentina, no traiga aparejada la evocación de una imagen oriental. El capataz de las caravanas de carretas que atraviesan la pampa argentina es un "caudillo", como en Asia "el Jefe de la caravana" (30); "las hordas beduinas" proporcionan "una idea exacta de las montoneras argentinas" (67); Facundo Quiroga miraba "por entre las cejas, como el Alí-Bajá de Moinvoisin" (82); el paisaje de La Rioja trae a la imaginación "reminiscencias orientales" (94); el bosque que rodea la ciudad de Tucumán es descrito en términos que pueden hacer pensar en un plagio de "las Mil y una Noches, u otros cuentos de hadas a la oriental" (195); en fin, la América de Rosas es "bárbara como el Asia, despótica y sanguinaria" (285). Por otra parte, el respaldo de la equivalencia es cultural, Sarmiento no conoce Palestina. Si se compara lo conocido con lo desconocido es porque lo desconocido ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo⁴².

Las voces de la barbarie

Como bien señala Julio Ramos (1989) la simple lectura de Sarmiento como un intelectual importador del "capital simbólico" europeo no hace justicia a la complejidad ni a las contradicciones del *Facundo*. El autor usa las estrategias retóricas de los viajeros pero, en más de una ocasión, Sarmiento desautoriza el discurso europeo en lo que se refiere a cuestiones políticas americanas:

Doy tanta importancia a estos pormenores, porque ellos servirán a explicar todos nuestros fenómenos sociales, y la revolución que se ha estado obrando en la República Argentina; revolución que está desfigurada por palabras del diccionario civil, que la disfrazan y ocultan creando ideas erróneas; de la misma manera que

los españoles, al desembarcar en América, daban un nombre europeo conocido a un animal nuevo que encontraban [71]

Así las teorías sociales no alcanzan, tampoco, para dar cuenta de la figura de Bolívar:

En la Enciclopedia Nueva he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto el caudillo americano, el jefe de un levantamiento de las masas; veo el remedo de la Europa y nada que me revele la América. Colombia tiene llanos, vida pastoril, vida bárbara americana pura, y de ahí partió el gran Bolívar; de aquel barro hizo su glorioso edificio. ¿Cómo es, pues, que su biografía lo asemeja a cualquier general europeo de esclarecidas prendas? Es que las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el poncho para presentarlo desde el primer día con el frac, ni más ni menos como los litógrafos de Buenos Aires han pintado a Facundo con casaca de solapas, creyendo impropia su chaqueta que nunca abandonó. Bien; han hecho un general, pero Facundo desaparece. [...] Bolívar, el verdadero Bolívar no lo conoce aún el mundo, y es muy probable que cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún. (20-21.)

Sarmiento hace gala de la posesión de un saber diferente, de un plus: sabe más que los viajeros europeos, porque conoce y tiene acceso a la voz del otro⁴³. En palabras de Halperín Donghi “para Sarmiento barbarie no es tan sólo ignorancia de lo que el civilizado sabe; es también sabiduría de lo que el civilizado ignora.” (1996, 23)

Julio Ramos (1989) y Josefina Ludmer (2000) han estudiado los usos de la oralidad en el *Facundo*, porque la obra no es solamente un depósito de citas cultas, la doble mirada de Sarmiento la convierte también en un gran reservorio de voces, relatos orales, anécdotas, cuentos de otros, que el autor transcribe y acomoda en su representación de la barbarie. Escribir es ordenar, modernizar; pero, a la vez, escribir es *transcribir* la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente.

El discurso del otro es incorporado a través de signos gráficos que delimitan el registro oral de la palabra letrada. El discurso directo es marcado por las comillas

o por el guión de diálogo: “Villafañe, levántate: el que tiene enemigos no duerme” (207) grita el mayor Navarro. “ ‘No ha nacido todavía, le dice con voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga. A un grito mío, esa partida mañana se pondrá a mis órdenes, y me servirá de escolta hasta Córdoba. Vaya Ud., amigo, sin cuidado.’ ” (246) dice el personaje principal (246). “ ‘Tuviera aquí mi cuchillo!’ ” (250) murmura Santos Pérez camino al patíbulo. Por otra parte, los diálogos están marcados por los guiones como se puede ver en la conversación del Dr. Ortiz con su confidente la noche previa a la tragedia (247).

El discurso indirecto, que es muy frecuente, presenta siempre los verbos introductorios: “Facundo decía también que un solo remordimiento lo aquejaba: la muerte de los veintiséis oficiales fusilados en Mendoza.” (249)

Resulta notable que la palabra campesina aparece siempre en cursiva. El discurso de Calíbar es reproducido de esa manera: “dónde te *mias dir!*” (35); el Gaucho Malo “se provee de los *vicios*” y su caballo “es un parejero *pangaré*”. (59). El programa de Lengua y literatura de cuarto año del Liceo “Víctor Mercante”, incluye la lectura de *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández, en consecuencia los alumnos se encuentran familiarizados con la convenciones del género gauchesco. Ahora, pueden apreciar la forma en que Sarmiento incorpora la voz del gaucho, como cita directa o indirecta, a su discurso letrado.

Para reflexionar

➤ Josefina Ludmer (2000) señala la importancia del *Facundo* en la emergencia del género gauchesco. La obra ocupa el revés exacto del género y se toca totalmente con él, menos en la voz del gaucho. Sarmiento habla desde el afuera, desde la palabra letrada, escrita, desde la biografía. No fue escrito desde la voz de Facundo o la de los gauchos que aparecen en la obra. Cuando se incorporan las

voces de los gauchos, el autor utiliza la cursiva para delimitar claramente las palabras de estos.

Ludmer explica por qué el *Facundo* puede ser considerado el espacio exterior de la gauchesca a través del episodio del *cantor*. Aparecen marcados los límites entre códigos orales y escritos, entre el que canta y lo que canta, y, también, entre el mundo de la ley y el mundo del delito. Sarmiento trabaja en tres niveles: lo que él mismo dice del cantor como gaucho delincuente; lo que ocurrió, la anécdota; y lo que dice el cantor que no tiene voz y allí habla en estilo indirecto. La autora compara la representación del cantor en el *Facundo* con la figura del gaucho creada por José Hernández en 1872.

Analizar la figura del gaucho cantor en el capítulo II del *Facundo* y en *El gaucho Martín Fierro*. Establecer similitudes y diferencias.

La narración

Conviene recordar que las críticas adversas recibidas en los años inmediatos a la publicación del *Facundo* destacan lo que el texto tiene de literario, novelesco, de estilo melodramático, truculento, excesivo. Valentín Alsina señaló un “defecto general” del libro (la exageración) y le recordó a su autor: “Usted no se propone escribir un romance ni una epopeya, sino una verdadera historia social, política y hasta militar a veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea” (Alsina: 1938, 364). Alsina se detiene en ese ingrediente que pugna con la historia y asocia con la novela o el romance. Sin embargo, este defecto, este desvío, forma “parte de las múltiples opciones de escritura que brindaba a Sarmiento un género de cruce, como la biografía y lo habilitaba a ensayar diversos registros, además del histórico” (Fontana: 2012, 438).

Sarmiento se defiende de las acusaciones de falta de rigor histórico desde lo literario: “Tengo una ambición literaria” (24) y se posiciona “Frente a aquellos

escritores que se precian de entendidos” (25), presentándoles su libro, escrito por “un pobre narrador americano” (25).

Tal como se ha señalado, el propósito que guía la escritura de la obra es doble: político y literario a la vez. La voz narrativa busca persuadir, convencer a los lectores. Con su estilo conversacional directo organiza el discurso en base a la narración que es, según Sandra Contreras (2012) el que le conviene para la actualización del suceso histórico. La voz narrativa avanza entre exclamaciones: “¡Dios mío!, ¡para qué lo combatís!” (15); preguntas retóricas: “¿Acaso porque la empresa es ardua, es por eso absurda?” (15); respuestas: “No se renuncia porque la fortuna haya favorecido al tirano durante largos y pesados años.” (16). De esta manera, Sarmiento lleva de la mano a sus lectores y los transforma en espectadores del drama que va a representar ante sus ojos, para ello recurre en el *Facundo* al estilo del folletín, lo que podría definirse como un uso letrado de la cultura masiva. Según señala Emilio Carilla (1958)⁴⁴, el *Facundo* tiene poco que ver con la novela folletinesca pero comparte elementos del género: la naturaleza episódica, el corte de una entrega con miras a crear un efecto, la apelación a estereotipos melodramáticos como el espectro y el secreto, la acumulación de “crímenes espantosos”, recursos a los que el autor no duda en recurrir para evitar el decaimiento de la atención. El *relato de horror* es el adecuado para narrar los horrores de la barbarie y conmover al lector: La destreza narrativa de Sarmiento se manifiesta en el empleo de este procedimiento: “Me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad de autor, a la pretensión literaria. Diciendo más, los cuadros saldrían recargados, innobles, repulsivos.” (119); “Si al horror de estas escenas puede añadirse algo...” (219). Por otra parte, el autor sabe que el horror causará tanto más efecto cuando el relato sepa detenerse a tiempo y, suscitando la imaginación del lector (“El lector suplirá todos los horrores de esa muerte lenta” 76), lo incite a proseguir la lectura. Al final del capítulo XII, con la intención de preparar a los lectores para el relato de la muerte de Quiroga, el narrador invoca tres veces a la

expresión máxima del mal: "¡Rosas, Rosas, Rosas!, ¡me prosterno y humillo ante tu poderosa inteligencia!" (223). Por otra parte, escribe al comienzo del capítulo XIV: "Por la puerta que deja abierta el asesinato de Barranca Yaco, entrará el lector conmigo en un teatro donde todavía no se ha terminado el drama sangriento", (252). La crítica ha señalado un aire shakesperiano⁴⁵ que recorre la obra, que sitúa al lector en el ámbito de lo literario y lo teatral.

Sarmiento se propone explicar la guerra civil argentina, el movimiento de las masas bárbaras. Los caudillos son precisamente la individualización de esas masas. A partir del capítulo V comienza la biografía de Juan Facundo Quiroga y la narración se afirma. Se inicia con una anécdota, el relato de cómo un gaucho es perseguido por un tigre *cebado* y logra escapar de la muerte. Solamente al final del episodio el narrador revela la identidad del personaje, quien aparece citado: "Entonces supe qué era tener miedo", decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso." (91). El límite entre el lugar del "transcriptor" y la voz del otro es impreciso. Al terminar la anécdota, sin embargo, se enfatiza la distancia: "También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología o la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales [...]" (91). El retrato de Quiroga marca el paso de la anécdota al saber científico. En los detalles de su fisonomía, en las "sombras espesas" del rostro, en el "bosque de pelo", en las "pobladas cejas" Sarmiento lee el paisaje de la barbarie. El procedimiento es sistemático y atraviesa el mismo concepto de la biografía que opera en Sarmiento: lo individual, lo particular, significa sólo en función del cuadro general, que a su vez posibilita la interpretación de lo particular. La escritura continuamente busca generar modelos que le permiten interpretar toda particularidad, toda variedad, remitiéndola a la generalidad preestablecida.

El resto del capítulo es una sucesión de anécdotas que remiten a uno de los cuadros paradigmáticos del capítulo II: el *Gaucho malo*: "¿Quería solo saciar el

encono de *gaucho malo* contra la autoridad civil...?” (95). A lo largo de la obra, una y otra vez se vuelve a estos tipos originales: “¿dónde encontraréis en la República Argentina un tipo más acabado del ideal del *gaucho malo*?; Facundo, el gaucho malo de los Llanos,... (189); Santos Pérez es “...el gaucho malo de la campaña de Córdoba” (249) El cuadro es efecto de una práctica ordenadora que responde, formalmente, al proyecto de someter la confusión de la barbarie al orden del discurso.

El relato que domina el capítulo XIII demuestra el dominio sarmientino del arte de narrar, por el ritmo vertiginoso con que se suceden los acontecimientos que conducen al climax, a la tragedia de Barranca Yaco. Pero, además de las anécdotas y episodios narrativos referidos a Facundo, proliferan en el texto los microrrelatos, cuyos personajes aun cuando representen tipos (el traidor, al aventurero, la víctima) cobran espesor narrativo y condición trágica en torno del nombre propio: la Severa, el mayor Navarro, el Dr. Ortiz, Santos Pérez. De los personajes nombrados los tres primeros no pertenecen originalmente a la barbarie pero no pueden escapar a su destino bárbaro: la historia de la Severa Villafañe es romance, un cuento de hadas donde la bella princesa anda errante, disfrazada de pastora, mendigando un pedazo de pan para escapar de la concupiscencia de un sanguinario Barbazul que no es otro que Facundo (180-181). El mayor Navarro, de una distinguida familia de San Juan, sufre múltiples heridas a la edad de dieciocho años al defender con valentía la guardia de su Batallón. Recuperado de milagro y dado de baja, se dedica al contrabando. Va a tierra de indios y se casa con la hija de un cacique, con quien vive felizmente como un salvaje más. Vuelve al ejército de Lavalle donde es famoso por sus hazañas. Muere heroicamente (204-207). El Dr. Ortiz, amigo y secretario de Facundo, “doctor, hombre de bien” es arrastrado por leal en el viaje demencial de la galera hasta Barranca-Yaco, sufre la agonía de saber que su muerte es inevitable por la tozudez del riojano y es asesinado, de manera bárbara, atravesado por la espada de Santos Pérez (capítulo XIII). Esos y otros relatos, con bastante regularidad, exploran temáticamente la experiencia del

límite, la ambigüedad de sujetos atrapados entre dos territorios de identidad: la civilización y la barbarie. Cuentan, frecuentemente, historias de *barbarización* que sirven para mantener la atención y conmover al lector sin apartarse de la línea principal de la narración.

Sarmiento apela a fórmulas tradicionales propias de la narración oral: “una vez”, “a veces”, “un día”, “entonces”, etc.: “Una vez caía yo de un camino de encrucijada al de Buenos Aires...” (53); “A veces se presenta a la puerta de un baile campestre con una muchacha que ha robado...” (59); “Un día Artigas, con sus gauchos, se separó del general Rondeau y empezó a hacerle la guerra.” (74); “En esta travesía, tuvo lugar, una vez, la extraña escena que sigue:...” (89). “Entonces Quiroga levantando la cabeza, sacudiendo su negra melena, y despidiendo rayos de sus ojos, le dice con voz breve y seca:...” (241). Si, para referirse al acontecimiento en torno al cual se organiza la historia, Sarmiento elige decir “un día” en lugar de consignar con precisión la fecha es porque le interesa otra forma de concreción: no la que podría obtener de la objetividad de la ciencia, del recurso a la cronología en el que se asienta la autoridad de la escritura histórica, sino la que le dan la imagen y el dramatismo contenidos en las fórmulas propias de la oralidad.

El *Facundo* puede ser leído desde diversas perspectivas disciplinares. Tulio Halperín Donghi (1996) advierte que los géneros dentro de los cuales se quiere encerrar a *Facundo* son los vigentes 50 años después de que *Facundo* fue escrito y postula, también, que en lugar de un deshilvanado sucederse de anécdotas hay en la obra un orden estricto proveniente de las nuevas e íntimas vinculaciones que el romanticismo había creado especialmente entre historia y literatura de ficción. A la luz de este enfoque, Sarmiento no se propone analizar los hechos, esto es, descomponerlos como si fueran diferentes factores (medio geográfico, tradición histórica, nueva fe revolucionaria) que, combinados mecánicamente, dieran un resultado ajeno a ellos, sino poner al descubierto sus secretas conexiones,

integrarlos en unidades más vastas. Para ello se apoya en procedimientos o estrategias narrativas para escribir la historia social.

De acuerdo con esta interpretación, la anécdota con la que el autor comienza la biografía (Facundo perseguido por el tigre) no es una digresión en relación con el plan preciso y determinado de explicar la revolución argentina. La anécdota es una herramienta para iluminar las estructuras históricas. Esta manera de vincular la microhistoria a la macrohistoria, los detalles locales con las tendencias generales, muestran la absoluta modernidad de un texto que permite ser analizado a partir de nuevos enfoques historiográficos. Los microrrelatos que se suceden a lo largo de la obra constituyen una vía de acceso a la gran historia. Una manera de recoger la historia *desde abajo*, tanto si se piensa en lo representado como si se piensa en el punto de vista desde donde se narra⁴⁶.

En conclusión, lo narrativo, lo novelesco del *Facundo*, sirve para ir más allá de la frontera de la civilización y explorar el mundo de la barbarie en clave ficcional. Allí donde la política tiende a que la “y” del título sea leído como una “o”, la ficción inventa una forma que la instala en la conjunción y le permite moverse entre dos realidades, coexistentes en la Argentina, pasando de un lado al otro.

Para reflexionar

- White en *El texto histórico como artefacto literario* (2003), señala la reticencia de los historiadores a reconocer que las narrativas históricas son ficciones cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias. Por eso, para White la moderna teoría literaria aporta, de un modo directo, concepciones de comprensión de los recursos poéticos y retóricos que, como aspectos literarios, aparecen en los escritos históricos. En razón de ello, precisa que “el discurso literario puede diferir del discurso histórico en virtud de sus referentes primarios, que son considerados acontecimientos imaginarios más

que reales, pero los tipos de discurso son semejantes y no diferentes, ya que en ambos se maneja el lenguaje de tal modo que cualquier distinción clara entre forma discursiva y contenido interpretativo resulta imposible.” (White: 2003,151). Para White el discurso histórico es un relato que se construye a partir de estrategias narrativas tales como la construcción de una trama o la utilización de tropos lingüísticos (como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía). El historiador al enfrentarse con el “verdadero caos de sucesos” que constituye el campo histórico y con el orden sin jerarquía de significación de la crónica, “incluye algunos acontecimientos y excluye otros, acentúa algunos y subordina a otros”, y en ese proceso de inclusión, exclusión, acentuación y subordinación, construye un relato “de un tipo particular”, “trama un relato” que sea comprensible para un público. El historiador narrativiza y en ese proceso de narrativización, en el que también interviene de modo complementario la explicación conceptual del suceso, “dota de facticidad al acontecimiento” (White: 2003, 53). En páginas siguientes agrega que “la narrativa ha sido siempre, y continúa siendo, el modo predominante de escribir historia” (White: 2003, 144).

- ¿Es posible aplicar las consideraciones de White a las estrategias narrativas exhibidas en el *Facundo*?

- Según el texto anterior, el historiador necesita ordenar el caos de acontecimientos a partir de la construcción de un relato. Se propone a los alumnos la reflexión sobre la articulación del discurso histórico y el discurso literario.

La estética de la barbarie

Pero civilización y barbarie no son en el *Facundo* solamente conceptos que sirven para analizar una sociedad y sus derivas políticas, representan también una forma muy especial de concebir la literatura y el arte. La lectura del capítulo II permite reflexionar sobre los aspectos estéticos de la obra. En ese momento del texto, Sarmiento explica claramente las virtudes literarias de la barbarie: si el estado de “vida pastoril” resulta nefasto para el triunfo de la civilización, “esta situación tiene su costado poético y faces dignas de la pluma del romancista” (47). Así, la incipiente literatura nacional solo podrá surgir de la descripción de “la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena” (47), porque solo allí, y en la particularidad de los accidentes naturales de América, encontrará el escritor americano la “originalidad y caracteres argentinos” necesarios para garantizarle el triunfo literario. Varios de los pasajes mejor logrados del texto corroboran estas posibilidades estéticas que ofrece la barbarie.

Al explicar la relación entre la poesía y los “accidentes naturales” y “costumbres excepcionales” del país, Sarmiento afirma que, para existir, la poesía “necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible de la inmensidad de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible” (49). En esta cita se encuentra enunciada la teoría romántica de lo bello y lo sublime. Lo bello es lo que se puede medir, lo proporcionado, algo capaz de deleitar. La vastedad, el infinito, la oscuridad, la magnificencia, lo desproporcionado y lo monstruoso se vinculan con la experiencia de lo sublime, que sobrecoge, aterra. Lo sublime es la categoría que mejor define a la estética de la barbarie⁴⁷.

A modo de conclusión

Tanto “El Matadero” como *Facundo* son pruebas fehacientes de que la ficción es una forma válida de relación con la historia y con la verdad fáctica. La alegoría de “El matadero” delimita un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, que se anticipa a la afirmación del *Facundo* de que la barbarie del interior ha llegado a penetrar hasta las calles de la *civilizada Buenos Aires*. En el movimiento de avance de la campaña sobre la ciudad ambos textos pincelan un territorio bárbaro y salvaje que instala en la vida argentina el predominio de la fuerza brutal, el caudillismo, la autoridad sin límites de los que mandan, la arbitrariedad de la justicia administrada sin formas y sin debate. El despotismo y sus aliados, la violencia y el terror, han dominado la escena política.⁴⁸ La escritura de ambas obras exhibe una subjetividad desbordante que al introducirse en el deseo documentalista lo frena y lo desvía; en suma, lo lleva al territorio de la literatura. De ahí la incidencia que tienen ambos textos en la las letras argentinas, cuyas imágenes centrales perduran por sus valores artísticos y su metafísico aterrador encanto. Una última reflexión antes de cerrar este capítulo: sin lugar a dudas hay algo más, algo todavía no dicho, en estas obras que impide su disolución en el pasado y asegura su permanencia. El profesor de Literatura en la escuela secundaria puede señalar, guiar, acompañar líneas de lecturas. Es de desear que los estudiantes además realicen su propio recorrido actualizando y refrescando los textos. Algunas veces esto ocurre y es muy gratificante.

Notas

¹ Todas las citas de *Facundo* siguen la siguiente edición: Sarmiento, Domingo Faustino (1938). *Facundo*. Edición crítica y documentada. Prólogo de Alberto Palcos. La Plata: UNLP. La ortografía ha sido normalizada.

² Resulta necesario, en estas cuestiones, remitir a las precisiones que hizo Roland Barthes (1973) en *El grado cero de la escritura*, también citado en Jitrik: 2000.

³ Campbell Scarlett llega a la ciudad en 1834, un año antes del asesinato de Quiroga y que Rosas asuma nuevamente la gobernación de Buenos Aires con la Suma del Poder Público. Su relato (1957, 46) pone en evidencia el grado de politización de los peones ocupados en las actividades del abasto; asocia la imagen de una vida suburbana poco civilizada (es decir, alejada de las formas de urbanidad europeas) con la hostilidad manifestada hacia su persona por parte de esta semi-bárbara raza de “rufianes criollos”, “irritables”, “vengativos”, “malhumorados”, “violentos”.

⁴ Todas las citas de “El matadero” pertenecen a la siguiente edición: Echeverría, Esteban (1951) *Obras Completas*. Compilación y biografía por Juan M. Gutiérrez. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora

⁵ De esta manera es considerado entre otros autores por Jitrik (1980): “Sabemos que “El matadero” inaugura nuestro género cuentístico o narrativo. Pero no por razones de cronología, sino de calidad.” (251)

⁶ El debate crítico acerca de la cuestión genérica de “El matadero” ha sido amplio e intenso. Se ha destacado su carácter híbrido. Algunos autores se han inclinado por considerar que está a mitad de camino entre el artículo de costumbres y el cuento. Para Hebe Molina (2010) es punto intermedio entre el artículo de costumbres y la tradición, pero no llega a conformar género. Otros críticos lo consideran el primer cuento de la literatura argentina. A continuación se transcriben algunas opiniones: “un artículo de costumbres atípico” (Ghiano: 1968: 91); “un texto híbrido” (Lojo: 1994, 120); “precursor del cuento en la literatura argentina” (Altamirano-Sarlo: 1997, 43); “cuento en su totalidad pero no en sus partes” (Jitrik: 1971, 66).

⁷ Para una ampliación del análisis de los elementos costumbristas consultar Jitrik (1997).

⁸ Jitrik (1997: 73) propone una variante de la ironía verbal que se podría llamar “opinión” que es el resultado de una manera de narrar irónica que tiende a marcar una distancia entre el narrador y lo que se cuenta. Implica un esbozo de enjuiciamiento de aquello que se describe o narra.

⁹ Literariamente considerado, es pintoresquista toda tentativa de hallar un lenguaje apto para comunicar la plasticidad, el color y el movimiento de ciertos aspectos de la realidad.

¹⁰ Se prefiere un término proveniente del lenguaje teatral para subrayar el carácter de cuadro animado, dotado de una peripecia argumental que servirá igualmente para describir y analizar unos tipos humanos con sus respectivas profesiones u oficios.

¹¹ Se hace referencia a *Los desastres de la guerra*, serie de ochenta y dos grabados del pintor español Francisco de Goya (1746-1828) realizada entre los años 1810 y 1815. Suponen una visión de la guerra en la que la dignidad heroica ha desaparecido y donde aparecen una serie de víctimas, hombres y mujeres sin atributos de representación, que sufren, padecen y mueren en una gradación de horrores. Se trata de una visión de denuncia de las consecuencias de los conflictos bélicos en la población civil. En este sentido se la considera una obra precursora de las fotografías de guerra de la prensa actual comprometida con las catástrofes humanitarias.

¹² Muchos críticos han señalado el parecido de la muerte del unitario y la crucifixión de Cristo. En el texto se encuentran muchos elementos que sostienen esta relación: las referencias religiosas del primer núcleo, la cuaresma, la víspera del día Dolores, comparaciones (“arrastraron al infeliz joven al banco del tormento, como los sayones al Cristo”, “quedó atado en cruz”). Por el lado de los personajes del matadero aparecen referencias al diablo y al infierno (“la vocifería era infernal”, De esta manera, la muerte del unitario ha sido considerada por la crítica martirio, sacrificio expiatorio, rito purificadorio

¹³ En su *Discurso del relato, ensayo de método* (1989), Genette distingue tres instancias: la historia señala el conjunto de acontecimientos que se cuentan; el relato el discurso oral o escrito que los pone en palabras y la narración, el hecho o acción verbal que convierte la historia en relato¹³. En los textos narrativos históricos o periodísticos la historia tiene una existencia previa; es la narración la que transforma esa historia en un relato o texto narrativo constituido por palabras. En cambio, en los textos de ficción, la actividad narrativa va desplegando simultáneamente la historia y su relato. Los recursos que el narrador tiene a mano para dar forma a su relato son el tiempo, el modo y la voz. A continuación se analizarán los principales recursos a los que echa mano el autor de “El matadero”.

¹⁴ Todas estas marcas temporales permiten ubicar los sucesos narrados el Jueves Santo de 1839.

¹⁵ Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta “concepción”. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos “reales” o de acontecimientos prefabricados. (...) La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros. (Bal: 1998, 107)

¹⁶ Para cuestiones pertenecientes al lenguaje cinematográfico consultar a Deleuze, Gilles (1994). *La imagen –movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

¹⁷ A diferencia del travelling de seguimiento, el travelling de descubrimiento finaliza bruscamente con un elemento que cambia la acción, con algo inesperado, que sorprende o asusta al espectador.

¹⁸ Voz: Genette (*Figures III*, 421) llama voz a la instancia narrativa, es decir, al procedimiento de enunciación o de narración en que se sitúa el narrador. El narrador puede estar ausente de la historia contada (Homero o Flaubert) o presente como personaje protagonista o testigo. El estatuto del narrador se define por el nivel narrativo (extradiegético: narrador ajeno a la historia; intradiegético: narrador dentro de la historia) y por medio de su relación con la historia (heterodiegético y homodiegético). Genette postula algunas funciones del narrador: la función narrativa propiamente dicha, centrada sobre la historia, la función de dirección, cuando el narrador se refiere al texto, a su organización interna; la función de comunicación, cuando surge la

orientación hacia el lector; la función de testimonio, si el narrador dirige el relato sobre sí mismo, sobre la parte que él ha tenido en la historia; la función ideológica, cuando la intervención del narrador en la historia asume la forma de un comentario acerca de la acción. La función ideológica puede ser realizada también por medio de una especie de transferencia, cuando el escritor se sirve de un personaje portavoz para expresar sus convicciones personales.

¹⁹ Para Bajtín en el momento en que lo autobiográfico se convierte en búsqueda estética y se instala en un plano dialógico, la enunciación del yo se convierte en postulado de pura alteridad y, por lo tanto, las relaciones de semejanza entre el yo previo y el yo narrador y autor son actos anteriores al acto estético de la lectura, que los trastorna y altera (1982, 121). Estas consideraciones allanan el camino y permiten circunscribir el objeto de análisis a los límites del texto. Por otra parte, Nora Catelli en “El espacio autobiográfico” señala que los recursos formales del relato no distinguen entre lo ficticio y lo no ficticio (2007, 288).

²⁰ Fusión de voces: Se trata de una forma solapada de introducir en el propio enunciado la voz de otros. Consiste en una forma solapada de fusión de los discursos del narrador y del personaje. En este caso se reproduce la voz ajena sin dar ninguna señal sintáctica, deíctica o gráfica. Es una repetición de lo que dicen otros, con apropiación. El narrador fusiona su voz con la de los otros, con los lugares comunes, con la comunidad.

²¹ Personaje portavoz de la ideología del autor: a través de un personaje, que puede ser protagonista o secundario, el narrador se mete intelectualmente en la acción y da su punto de vista personal al argumento.

²² El simulacro como recurso atraviesa la literatura argentina y llega fortalecido hasta el presente. Para su análisis y profundización se remite a Baudrillard (1984). El simulacro, para el autor, no se trata de una repetición o una reinterpretación, sino de una sustitución, una suplantación de la realidad por sus propios signos. En el mismo concepto de simulación entra en juego la idea de lo real y de lo imaginario.

²³ Para un análisis más extendido de este recurso se remite a Piatti (2009) “La ironía como recurso evaluativo en la interacción”.

²⁴ En Chile, en 1842 el diario El Progreso fue el primero en incorporar un folletín entre sus páginas, siguiendo la moda francesa. Conviene recordar que el periódico fue fundado en Valparaíso por el propio Sarmiento junto con Vicente Fidel López.

²⁵ La Advertencia aparece en la edición crítica de *Facundo* de Alfredo Palcos (1938), 5-7.

²⁶ La cita que Sarmiento atribuye a Fortoul es, según Groussac, de Volney. Sin embargo, para Paul Verdevoye tampoco es de este último sino de Diderot. Para la historia de la cita se remite a Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*” (2012).

²⁷ En lo sustancial, el *Facundo* permaneció intocado salvo importantes amputaciones que se producen en la segunda (1851) y tercera edición (1868): falta en ambas ediciones lo mismo, la Introducción y los dos últimos capítulos.

²⁸ El problema de la forma ha sido estudiado por Noé Jitrik (2012): “En efecto, si nos detenemos un instante, ¿qué es el *Facundo*? Parece una biografía, a primera vista lo es, pero es también un libro de historia, pero es también un conjunto de cuadros de costumbres, aunque sea parcialmente, y también novela y también incipiente sociología y ensayo a la manera tradicional -después de Sarmiento- latinoamericana.”

²⁹ Para recordar algunas de las opiniones críticas más importantes sobre la cuestión genérica se recomienda consultar el artículo de Hebe Molina (2011).

³⁰ En Chile, durante el exilio, Sarmiento comparte lecturas, proyectos y penurias con otros argentinos doctos, como Vicente Fidel López. En 1842, mientras Sarmiento publica el *Facundo* en *El Progreso*, su amigo procura que el Instituto Nacional, dependiente de la Universidad de Chile, acepte su *Curso de Bellas Letras*, manual de retórica que luego es distribuido por otros países sudamericanos. Con este libro López anhela sustituir al escolar *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*, preparado por el español José Luis Munárriz, quien traduce al autor inglés y agrega ejemplos tomados de la literatura castellana. Blair sigue el modelo de Cicerón y Quintiliano, y -a su vez- es modelo del mismo López. Ante estos antecedentes es posible suponer que Sarmiento, en los años en que compuso el *Facundo* y *Recuerdos de Provincia*, habría considerado que la retórica era una disciplina eficiente para la producción de textos (Molina: 2011).

³¹ En ese texto Sarmiento establece cuáles son las dos virtudes centrales de la biografía. La primera de ellas consiste en que puede funcionar como “el compendio de los hechos históricos más al alcance del pueblo y de una instrucción más directa y más clara”. A esta utilidad el autor le suma otra: la biografía de un “varón ilustre” proporciona un ejemplo a partir del cual el lector puede modelar su futuro. De esta manera, coloca a la biografía en una doble perspectiva en relación con el presente del lector. Como pedagogía de la historia, le permite acceder fácilmente al pasado; como ejemplo de vida le sirve para prefigurar su porvenir. Para ampliar esta información resulta esclarecedor el artículo de Patricio Fontana, “El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías” (2012).

³² Según señala la crítica, Sarmiento se basó en el concepto de matriz hegeliana del “grande hombre” u “hombre representativo” al que accedió posiblemente por el *Cours de L Histoire de la Philosophie*, del francés Víctor Cousin (Fontana: 2012).

³³ Las marcas de oralidad han sido objeto de comentarios críticos. Se sugiere la lectura para este tema de Emilio Carilla. “Lengua y estilo en el *Facundo*” (1964; Ana María Barrenechea. “La configuración del *Facundo*” (1978); Julio Ramos. “Saber del “otro”: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento” (1989).

³⁴ Para reflexionar acerca de las categorías autor real, narrador, personaje se remite nuevamente a Nora Catelli (2007)

³⁵ La anécdota aparece citada por varios autores (Jitrik: 2012, 17 nota 6).

³⁶ “¿Qué cosa ha escrito él que no sean *cuentos* y *novelas* según su propia confesión? ¿Dónde está en sus obras la fuerza del raciocinio y las concepciones profundas? Yo no veo en ellas más

que *lucubraciones fantásticas*, descripciones y *raudal de cháchara infecunda*.” (Contreras: 2012, 80)

³⁷ El término “civilización” empieza a ser usado en Francia durante el siglo XVIII, como sinónimo de civilidad, progreso, cultura y casi inmediatamente encuentra en “barbarie” su contraparte adecuada. A diferencia de “civilización”, “barbarie” es un término mucho más antiguo, surgido en la Grecia clásica como un modo de nombrar a los extranjeros cuya lengua, ajena al griego, era vista como un balbuceo, un “bar, bar...” ininteligible del que provendría la onomatopeya convertida en palabra. Algunos siglos después, será el término elegido para designar a los pueblos del norte de Europa que invaden y determinan la caída del Imperio romano de occidente: las “invasiones bárbaras”. Con la aparición de “civilización”, en el siglo XVIII, “barbarie” pasará a ocupar su sitio de contraparte, de lado oscuro, de reverso negativo. Si *civilización* significa “luz”, “progreso”, “civilidad”, “orden”, automáticamente *barbarie* cargará con sus respectivos antónimos: “oscuridad”, “atraso”, “salvajismo”, “anarquía” (Ansolabehere, 2012) Por otra parte, Maristella Svampa (2010) se propone reconstruir el periplo de la imagen sarmientina tanto en la esfera política como la cultural, colocándose en la intersección de diversas disciplina.). También Lojo (1994) analiza diferentes aspectos teóricos de esta dicotomía, desde una historia verbal y semántica de los términos en disputa, así como su inscripción, en tanto zona de la afectividad y categoría estética, más allá del rechazo filosófico o el anatema político.

³⁸ Este uso del término “salvajes” aparece a lo largo de todo el *Facundo*: “...que a D. Juan Manuel Rosas se le ha antojado llamar a sus enemigos presentes y futuros, *salvajes inmundos unitarios...*” (136); “*Mueran los salvajes, asquerosos, inmundos unitarios...*” (258).

³⁹ Para Noé Jitrik el verdadero conflicto nacional consiste en la tremenda disociación entre Buenos Aires y el interior (2012, 30)

⁴⁰ Quizás el punto de partida de esa relectura lo constituyeron los estudios de Noé Jitrik (1968 y 1977), las “Notas sobre el Facundo”, de Ricardo Piglia (1980) y algunos trabajos de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (sobre todo 1983).

⁴¹ Ricoeur (2005) desarrolla el concepto de *hospitalidad lingüística*, en el *Facundo*, además, es posible siguiendo la misma línea de razonamiento, hablar de *hospitalidad literaria*.

⁴² El uso de la analogía ha suscitado reflexiones de contrapunto entre Ricardo Piglia, Julio Ramos y Carlos Altamirano. El primero señala que Sarmiento compara lo conocido con lo desconocido o, más bien con aquello a lo que solo accede a través de la lectura. En un trabajo que dialoga inteligentemente con el de Piglia: “Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de D. F. Sarmiento” (1989), Julio Ramos proporciona al respecto una interpretación: en suma, la cita orientalista en Sarmiento “proyecta, por parte de quien no es un europeo, un deseo de inscribirse en el interior de la cultura occidental. Implica un lugar de enunciación —ficticio— fuera de la barbarie, enfáticamente civilizado, que proporcione una figura de la alteridad, del Otro, del no civilizado. Para Carlos Altamirano en “El orientalismo y la idea de despotismo en el Facundo” lo oriental en el Facundo está destinado “a dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo” (1997, 89). El autor recuerda que el término “despotismo” forma parte del vocabulario ideológico de la obra y que la analogía permite detectar la inserción del esquema del despotismo en el tejido argumentativo y narrativo del texto.

⁴³ Si Sarmiento está en condiciones de ejecutar ese doble trabajo de incorporación e integración de la cita culta y del habla popular, ello se debe también a que su relación con el mundo letrado de su

tiempo es compleja. Sarmiento no tiene una formación académica, no accede al mundo de los libros a través de estudios universitarios, como Alberdi o Echeverría. También por eso hace alarde de sus lecturas o su conocimiento de lenguas extranjeras, pero por eso mismo, por esa posición intermedia que ocupa, no quiere renunciar a lo que queda fuera de la letra, sino constituirse en una instancia de mediación.

⁴⁴ En un texto teórico ya clásico, *El Romanticismo en la América hispánica* (1958), Emilio Carilla distingue entre “la obra literaria publicada como folletín” y “el folletín propiamente dicho”. Por otra parte, define a este último como una “obra novelesca” creada a partir de la intencional búsqueda del interés del público a través del manejo de la intriga. Dentro del primero, incluye a Facundo de Sarmiento, El dogma socialista de Echeverría, La vida de Jesús de Renán, La novia del hereje de Vicente Fidel López, entre otros. Para el segundo, menciona, en el caso concreto de Argentina, a Eduardo Gutiérrez y su abundante producción literaria. Este segundo modelo de folletín, cuyo desarrollo, según este autor, tiene íntimas conexiones con las traducciones de novelas francesas, adquiere un éxito particular gracias a la prensa escrita y evoluciona, con el tiempo, hacia una autonomía o independencia de género con respecto al medio que lo promueve. Dicha independencia se manifiesta en la publicación de cuadernillos especiales caracterizados por sostener los mismos rasgos del folletín (intriga y popularidad) (Carilla: 1958, 355-356). Más allá de esta consideración, es necesario recordar que los lectores son los mismos.

⁴⁵ La referencia a Shakespeare y en particular a Macbeth es un lugar común en las lecturas críticas del Facundo.

⁴⁶ Esta manera de escribir la historia se aproxima a los conceptos vertidos por Peter Burke (1996).

⁴⁷ Lo sublime es un concepto clave de la teoría estética del siglo XVIII, tomado por los escritores y artistas románticos europeos, a cuyo influjo Sarmiento no será inmune. En su fundamental ensayo de 1757, Edmund Burke establece una diferencia clave entre lo bello y lo sublime. Lo bello es lo que se puede medir, lo proporcionado; algo capaz de deleitar, pero no de sobrecoger, como sí es propio de lo sublime. La vastedad, el infinito, la oscuridad, la magnificencia, lo desproporcionado y lo monstruoso se vinculan con la experiencia de lo sublime, cuyo principal estímulo es el dolor. Para Burke, el dolor es capaz de producir en el hombre sensaciones mucho más intensas que el deleite y, en este sentido, es la muerte, el terror que se experimenta ante la idea o la cercanía de la muerte (“rey de todos los terrores”), la suprema fuente de dolor, por lo tanto, de la experiencia de lo sublime. Edmund Burke (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer)*. Madrid: Tecnos.

⁴⁸ Borges afirma en su prólogo al *Facundo*: “El *Facundo* nos propone una disyuntiva –civilización o barbarie- que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina. (1975: 134)

Bibliografía

- Adam, Jean-Michel (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, descriptio, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan.
- Alsina, Valentín (1938). "Notas al libro *Civilización y barbarie*". En: Sarmiento, Domingo F. *Facundo*, Ed. de Alberto Palcos. La Plata: UNLP. Pp. 364-426.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Ansolabehere, Pablo (2012). "Escrituras de la barbarie". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*: Buenos Aires: Emecé. Pp. 237-258.
- Authier, Jacqueline (1982). "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours". *DRLAV*. 26. Pp. 91-151.
- Bajtin, Mijail M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: S. XXI.
- Barrenechea, Ana María (1978). "La configuración del *Facundo* de Sarmiento". En: *Textos hispanoamericanos*. Caracas: Monte Ávila. Pp. 47-53.
- Baudrillard, Jean (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Borges, José Luis (1975) *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Ed.
- Burke, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer)*. Madrid: Tecnos.
- Burke, Peter (ed.) (1996) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universitaria.
- Cambell Scarlett, Peter (1957). *Viajes por América. A través de las pampas y los Andes, desde Buenos Aires al Istmo de Panamá*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Calsamiglia Blancafort Helena y Tusón Valls, Amparo (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- Carilla, Emilio (1958). *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos.
- Carilla, Emilio (1964). *Lengua y estilo en Sarmiento*. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Letras.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Contreras, Sandra (2012). "*Facundo*: la forma de la narración". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*: Buenos Aires: Emecé. Pp. 67-93.
- Cvitanovic, Dinko (1985). "Larra y Echeverría: Apuntes sobre tendencias alegorizantes en el costumbrismo romántico". *Cuadernos del Sur* 18. Pp. 21-33.

- Deleuze, Gilles (1994). *La imagen –movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, Oswald (1984). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- D'Orbigny, Alcides (1945). *Viaje a la América Meridional*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Echeverría, Esteban (1951). *Obras Completas. Compilación y biografía por Juan M. Gutiérrez*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.
- Eco, Umberto (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Essex Vidal, Emeric (1820). *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video: Consisting of Twenty-four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &c., of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs*. Londres: R. Ackermann.
- Fontana, Patricio (2012). "El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 421-450.
- Fontana, Patricio y Claudia Roman (s/f). "De paseo a la muerte. Imágenes del matadero en los viajeros al Plata, y sus reescrituras en la literatura argentina". En: <http://www.celarg.org/archivos/montevideanavi-fontana-roman.pdf>
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Ghiano, Juan Carlos (1968). "*El matadero*" de Echeverría y el costumbrismo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Halperín Donghi, Tulio (1996). "Facundo y el historicismo romántico". En: *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto. Pp. 17-28.
- Jitrik, Noé (1971). "Forma y significación en *El matadero*, de Esteban Echeverría". En: *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 63-98.
- Jitrik, Noé (1980). "El Romanticismo de Esteban Echeverría". En: *Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, tomo I de la Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: CEAL.
- Jitrik, Noé (2012). "Escritura: entre espontaneidad y cálculo". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 15-31.
- Kebrat-Orecchioni, Catherine (1994). *Les interactions verbales III*. Paris: Armand Colin.
- Kohan, Martin (2006) "Las fronteras de la muerte". En: Alejandra, y Martín Kohan (comps.): *Las brújulas del extraviado: Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora; 171-203.
- Lojo, María Rosa (1994). *La Barbarie en La Narrativa Argentina Siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco*. Buenos Aires: Libros Perfil.

-
- Molina, Hebe Beatriz (2011). "El género del *Facundo* a la luz de las retóricas decimonónicas". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Molina, Hebe Beatriz (2010). "El Matadero": entre el artículo de costumbres y la tradición (Homenaje a la Generación de 1837, a los ciento setenta años de su nacimiento)" Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- "New Books Published in November, with an historical and critical proemium" (1820). En: *The Monthly Magazine*. Londres: R. Phillips, 1820. P. 454.
- Pagliai, Lucila (2012). "*Facundo*: la historia del libro en vida de Sarmiento". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*: Buenos Aires: Emecé. Pp. 33-66.
- Piatti, Guillermina (2009). "La ironía como recurso evaluativo en la interacción". En: *Actas del IV Coloquio de la IADA: Diálogo y diálogos*. La Plata: UNLP. Pp. 70-81.
- Piglia, Ricardo (2012). "Notas sobre *Facundo*". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*: Buenos Aires: Emecé. Pp. 95-102.
- Pratt, Mary Louise (1997) *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: 1989.
- Sarlo, Beatriz (2012). "Sarmiento en el siglo XX". En: Adriana Amante (Dir.). *Sarmiento*, tomo IV de *Historia crítica de la literatura argentina*: Buenos Aires: Emecé. Pp. 367-391.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1938). *Facundo. Prólogo de Alberto Palcos*. La Plata: UNLP.
- Shumway, Nicolás (2002). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Sorbille, Martín (2007). "El sueño de Echeverría: el acoso del fantasma materno proyectado en "El matadero". En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, Núm. 218, enero-marzo 2007. Pp. 243-258.
- Svampa, Maristella (2010). *El dilema argentino: Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- White, Hyden. (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.
- White, Hayden. (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULO 2

LEER ENTRE LÍNEAS: LA MALASANGRE DE GRISELDA GAMBARO

Cristina Andrea Featherston
(UNLP-FAHCE-IDICHS-CELYC- LVM-CNLP)

La malasangre en el contexto de la obra dramática de Gambaro

“¡El silencio grita! ¡Yo me callo pero el silencio grita!” (Gambaro: 1999, 123). Son las últimas palabras que pronuncia en el drama *La malasangre*, su protagonista femenina, Dolores. Es el final de la obra y el final de una escena que ha comenzado con la protagonista sentada en un salón en penumbras, esperando en un rincón con un abrigo sobre los hombros y sosteniendo el pequeño atado de ropa entre sus manos. En la escena anterior ella y su amado, Rafael, el jorobado maestro elegido por su padre en la escena inicial del drama, han decidido abandonar la casa paterna- de un rojo omnipresente- para cruzar el río y construir una casa/hogar toda blanca, hasta en la oscuridad. Sin embargo y, en cumplimiento de los temores expuestos al final de la escena VII, los conflictos se resuelven catastróficamente en la última escena: Dolores no podrá casarse con el jorobado Rafael ni huirá al otro lado del río porque su estratagema había sido descubierta por su madre, Candelaria, quien se la ha delatado a Benigno, la poderosa figura masculina que domina todo hasta la escena final. La relación entre la madre y la hija, que se caracteriza por una marcada tensión a lo largo de todo el drama, se rompe finalmente cuando Candelaria acepta ser el violento despojo de Benigno; elige la sumisión a su poder antes que la complicidad con la hija. Rafael yace asesinado por el brazo ejecutor de Fermín, bufón/ladero de Benigno, violencia sin pensamiento que

cumple hasta los más inconfesables deseos del amo. Sin embargo, en medio de esa aparente tragedia, con gestos febriles -indica el subtexto- Dolores comienza a encender una por una las velas del salón del hogar paterno que estaban apagadas para ayudar a su ya fracasada e imposible huida. La luz comienza a instalarse, lo mismo que el silencio que grita.

La primera lectura de esta obra dentro del “canon literario” del Liceo “Víctor Mercante”¹ remite a los alumnos a la red de textos en los que se presenta una historia de amor trágico interrumpida por las prohibiciones paternas. Las primeras asociaciones que pueden establecerse son con textos como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, leídos en segundo año. Las frases finales de Dolores, la posibilidad de alzarse frente a las exigencias paternas y su decisión de no someterse a los designios del poder omnímodo, que en este momento se resquebraja, articulan este texto con la actitud de la protagonista de la tragedia sofoclea², Antígona. Estas asociaciones sugeridas por el canon escolar de los jóvenes no son erradas. Es cierto que *La malasangre* es una historia de amor frustrada. Desde esta perspectiva aparece mencionada en sitios web tal como “Aula365”, que inicia su artículo sobre la obra con los siguientes términos:

La pasión de amor entre Rafael y Dolores es una pasión prohibida que se desarrolla en el marco de una sociedad cerrada que determinará qué es lo que está bien y lo que no (...). En ella despierta el amor por Rafael, un profesor jorobado y por tal motivo discriminado (Aula 365,1)

Advirtamos que las problemáticas del texto quedan recortadas al fracaso e imposibilidad de un amor, y que el asesinato de Rafael parece motivado, únicamente, por su deformidad. Sin embargo, una lectura más profunda del texto permitiría afirmar que los motivos de la oposición paterna exceden la deformidad física de Rafael. Avanzando más en esta idea podríamos decir que la oposición de Benigno no tiene motivación específica más allá de su intención de evidenciar el alcance de su poderío. Esta necesidad de ejercer el poder y hacer sentir su fuerza a los otros, aparece claramente representada en la escena con que se abre el drama, cuando frente a la expulsión de uno de los

aspirantes a cubrir el puesto de instructor de Dolores, Benigno imagina los pensamientos del rechazado en los siguientes términos:

PADRE:- (Mira por la ventana) Tomaste frío tontamente. Se va a mirar en el espejo y desconfiará de su cara o de sus uñas roñosas bajo los guantes. (Se vuelve. Infantil) ¿Qué hice, qué hice? ¿Por qué me echan? Yo estaba ahí en fila, ¡buenito! ¡y me compré guantes rojos! (Gambaro: 1995, 60)

El ejercicio del poder, para Benigno, supone la arbitrariedad como modo de engendrar terror. No se necesita ser jorobado para ser excluido.

La priorización de la relación amorosa aparece ya en los primeros comentarios críticos publicados tanto en *La Nación* como en *La Prensa*, de Buenos Aires, el 14 de agosto de 1982, pocos días después del estreno de la obra. En la sección “Espectáculos” de *La Nación*, del jueves 19 de agosto de 1982, cinco días después del debut en el teatro Olimpia, aparece un artículo cuyo título es por demás revelador: “Una relación amorosa nacida entre humillaciones y terror” (*La Nación*: 19 de agosto de 1982, 1). Aunque el cuerpo de la nota matiza y amplía las promesas del título, éste no deja de dar cuenta de un primer y sostenido acercamiento al texto.

Por su parte, el artículo de Raúl Castagnino (1982), el “Sesgo formal en *La Malasangre*”, publicado en *La Prensa*, también con motivo del estreno de la obra, alude a los “resabios románticos” y “esquemas convencionales” del drama en cuestión.

Deberíamos asimismo tener en cuenta que los primeros textos de la autora exploraron las relaciones entre víctima/ victimario y la violencia ejercida por un poder ilegítimo, “impuesto a algunos personajes de manera tiránica, muchas veces sutilmente disfrazada” (Vieira de Andrade, s/f 198).

El sitio *Teatro del pueblo* propone una lectura más abarcativa de la obra, que incorpora entrevistas y videos de la autora. Al referirse a la novela *Ganarse la muerte*, publicada conjuntamente en Argentina y en Francia en 1976, Griselda Gambaro confiesa que “a través de una familia y de las relaciones familiares intenté dar cuenta de la situación político-social que se vivía en la Argentina” ([teatro del pueblo.org.ar/dramaturgia/roster001](http://teatro.del.pueblo.org.ar/dramaturgia/roster001)). Cabe recordar que la

prohibición de esta novela por decreto de la Junta Militar (Gambaro: 2009, 56) fue lo que decidió a la autora a exiliarse por tres años en Barcelona. Los términos utilizados para describir la trama argumental de la novela podrían aplicarse a la singular familia constituida por Benigno, Candelaria y Dolores.

Durante el año 2010, al ser promocionada una nueva puesta en escena de *La malasangre*, sitios como “*Buenos Aires cuándo dónde*” amplían las perspectivas lectoras del siguiente modo:

La obra fue estrenada en 1982 con la dirección de de Laura Yuseun. Ubicar el contexto histórico en la época del rosismo fue el recurso utilizado por la autora Griselda Gambaro para referir indirectamente el proceso militar que en esos años llegaba a su fin (buenosaires.cuandodonde//lamalasangre).

Nótese que la distancia, como veremos con mayor detenimiento más adelante, acrecienta las lecturas políticas, que estaban implícitas en las primeras críticas, y difumina los componentes románticos.

Como anticipábamos, la producción dramática de la autora se inicia en la década del 60 con una serie de obras que se representaron en diversos teatros de Buenos Aires. *El desatino*, estrenada en 1965, dramatiza un texto narrativo previo. En líneas generales, las primeras obras dramáticas de Gambaro proponen un desafío a la crítica especializada que, en los años de su aparición, creyó posible establecer lazos de filiación estrechos entre estas obras y la estética del teatro del absurdo. Durante los años 60 sus obras fueron leídas y representadas como un intento de introducir la nueva estética consagrada por Samuel Beckett³ y Eugène Ionesco en el medio teatral argentino. Desde sus primeras piezas, y esto puede afirmarse y sostenerse, Gambaro reacciona y se aparta de una estética realista/naturalista, que dominaba hasta ese momento los escenarios argentinos⁴. De todos modos este distanciamiento es sutil y manejado por la autora con cierta ambigüedad: de *El desatino* se puede afirmar que es una pieza escasamente dramática pero intrínsecamente teatral. La crítica coetánea a la aparición de las primeras obras creyó posible filiarlas como retoños argentinos de la corriente europea del teatro del absurdo. Producto de la pos-guerra y de la consagración de una estética representada

primordialmente por el irlandés Samuel Beckett y, en segundo lugar, por el rumano Eugène Ionesco (ambos desde el escenario teatral francés) y un nutrido conjunto de seguidores continentales y británicos, el teatro del absurdo se caracterizó por la escenificación del resquebrajamiento de los valores aceptados, por el nihilismo de sus personajes. Martin Esslin, en su definición de este teatro, insiste en la falta de intriga y la escasa caracterización psicológica de los personajes. La posición de Gambaro, en este aspecto, es más cercana a un gris intermedio que a una ruptura total. Si bien es cierto que ya en 1949, *El puente* de Carlos Gorostiza había actuado como eslabón entre el teatro realista/naturalista y un nuevo “estilo ilusionista”⁵, como acertadamente lo señala Susana Tarantuviez, en el estudio más completo de la dramaturgia de Gambaro (2007), las primeras obras de la autora pueden ser encuadradas dentro de la neo-vanguardia argentina, deudora del absurdo pero no epigonal. Tarantuviez señala que en la Argentina el absurdo europeo se manifestó a través de dos tendencias fundamentales representadas en las dos primeras etapas de la producción de la autora.⁶

Si tomamos el comienzo de *El Desatino* advertiremos, rápidamente, que la didascalía parece apuntar a la construcción de un escenario mimético de la realidad. La escena inicial tampoco responde a la belleza inusual y despojada de *Esperando a Godot* sino que se acerca más a las propuestas del llamado realismo reflexivo. Sin embargo, como obra asociada a la Di Tella, fue criticada por ser considerada una estética alejada de la realidad. Veremos que lo mismo ocurrirá con los subtextos de *La malasangre*. Citaremos in extenso los de *El desatino* para que podamos advertir que la situación extrema se produce en medio de una escenografía, en su primera percepción, realista:

Una habitación de aspecto gris; una cama con respaldo de hierro, una mesa de luz, ropero, cómoda con espejo y sillas. Una bacinilla floreada debajo de la cama. Bordeando el fondo del escenario, grandes tiestos de lata con lo que alguna vez han sido plantas, grandes hojas completamente marchitas. Algunos tiestos tienen simplemente palos clavados, estacas. En la mesa de luz un reloj despertador y, apoyada contra la pared, una revista con la fotografía de una vedette a cuerpo entero (Gambaro: 1965, 61)

La lectura de estas especificaciones escénicas nos permite advertir que la autora propone un espacio fácilmente identificable para el espectador argentino. ¿A quién le cuesta imaginarse un dormitorio de una casa de clase media baja del litoral argentino? Cuando la acción comience, una vez más se reforzarán los signos que apuntan a lo cotidiano, a lo consuetudinario, a lo que ocurre todos los días. Una persona que se despierta para ir a trabajar, una madre, con plumero en mano, que emprende la limpieza de la casa. Sin embargo, en medio de esa cotidianeidad irrumpe el hecho extraño: un artefacto indefinible que apresa a Alfonso y le impide ir a trabajar. Este es el único acontecimiento extraño del drama pero es el que permite darle significado. Aquí las resonancias son tanto de Franz Kafka como del teatro del absurdo. Como Gregorio Samsa, Alfonso se encuentra apresado, metamorfoseado, en este caso no en un insecto pero sí en un condenado:

Alfonso en camiseta y calzoncillos largos, mira ingenuo y sorprendido, un bulto que ciñe sus pies, es un artefacto negro de hierro, de unos 40 cm de lado. Después de un instante, mueve el pie intentando librarlo pero no lo consigue. Murmura algo ininteligible. Intenta mover infructuosamente el artefacto. No parece preocuparse demasiado. Bosteza.

Alfonso (bajo, tibiamente): ¡Condenado!.. (Trata de sentarse en la cama y después de varios esfuerzos en los que por poco no va a parar al suelo, consigue sentarse en equilibrio sobre el borde [...])

Voz de la madre: ¡La limpieza! ¡Todos los días la limpieza! ¡Apenas una aprende a caminar le ponen un plumero en la mano! (Gambaro: 1965, 62)

Notemos que ignoramos los motivos por los cuales Alfonso se encuentra en la situación que él define como “condenado”. Este procedimiento textualiza lo que será una constante temática, según Tarantuviez (2007), del teatro gambariano: los juegos perversos e intrincados del poder, en esta obra representados por la madre de Alfonso y su amigo que se “aprovechan del poder que les da su desvalimiento para mortificarlo” (117). El comentario que acompaña la primera edición de *El desatino* afirma que “todo es perfectamente lógico en la pieza, menos el elemento desencadenante, el que condiciona la situación. Y es precisamente a ese elemento fuera de toda lógica al que estos personajes desatienden, al que “matan con la indiferencia”. (Gambaro, 1965: 8)

Un clima semejante puede observarse en otra obra de esta misma época: *Las paredes*, escrita en 1963 pero estrenada con posterioridad al triunfo de *El desatino*. En este drama, como en el anterior, el clima que impera es el de la opresión kafkiana. Lo extraño irrumpe en medio de una aparente cotidianeidad. El personaje principal, un joven, se halla recluido en un cuarto cuyas paredes se van estrechando: no conoce las razones de su reclusión, tampoco qué es lo que puede esperar aunque un grito escuchado en la escena primera, no bien el joven ha llegado a su habitación, permite esperar lo peor. La crueldad, el ejercicio del poder que no explica ni da razones, domina el desarrollo del drama. Como Alfonso, no se rebela. El protagonista de *El desatino* no reacciona frente al elemento desencadenante; el de *Las paredes* apenas expone tímidamente su extrañeza y acepta las explicaciones del Ujier, instrumento de quien se sirve el Funcionario para ejecutar sus designios. Ante el asombro y terror del Joven cuando escucha el grito, le dice con tono tranquilizador: “Un grito. (Sonriendo) Alguien a quien se le cayó la pared encima.” (Gambaro: 1990, 109)

El Joven insiste a lo largo del drama en afirmar que las paredes se achican. Tanto el Ujier como el Funcionario intentan convencerlo de que es sólo una ilusión de él pero, los espectadores asistimos al achicamiento en el escenario. Lo dramático no es esto sino la incapacidad de reacción del Joven, la imposibilidad de rebelión, la docilidad con que acepta imposiciones absurdas. Así queda demostrado en la escena final:

Ujier: Muy bien. Ninguna objeción. Pero de aquí al domingo faltan unos días (Divertido) No puede esperar de pie, de ningún modo. Venga, siéntese acá. (Le acerca una silla, **el joven se sienta dócilmente**)⁷. **El ujier, con repentina inspiración, le pone la muñeca entre los brazos. Lo contempla, risueño**). Así sea Usted bueno y espere. El domingo irá al campo, recuérdelo. Quédese tranquilo, no se mueva. Espere, espere, espere... (Diciendo esto, sale, suave, furtivamente, la misma expresión divertida y risueña. La puerta queda abierta. El joven mira hacia la puerta, luego, con obediente determinación, muy rígido, la muñeca entre los brazos, los ojos increíbles y estúpidamente abiertos, espera)

Tanto el Joven como Alfonso se manifiestan incapaces de toda rebeldía.

La *malasangre* nos remite a una etapa posterior de la producción gambariana. Las primeras reseñas críticas de la obra señalan la ubicación del drama dentro de la producción de la dramaturga. Así Laura Yusem, la directora de la primera puesta en escena, responde en una entrevista, acerca de la posición de *La malasangre*, dentro del teatro de Gambaro, lo siguiente:

Es una obra diferente, **con cierta dosis de romanticismo**⁸, que las anteriores **no tenían**, sigue teniendo crueldad pero insertada en un mundo romántico; hay un gran amor que termina trágicamente. Una pasión absoluta, sin concesiones, cuyo único final posible es la muerte (Yusem, 1982, 1))

Explicitado el marco de la producción teatral previa de la autora, volvamos a *La malasangre*, obra representativa de la década del '80 en que algunas posiciones latentes en los dramas anteriores, se hacen más evidentes y en la que el compromiso de la autora se hace más explícito. Retomaremos este aspecto más adelante.



Para reflexionar

➤ Leer con atención el comienzo de la escena VI de *La malasangre*. Señalar los elementos que identificaríamos con la “dosis de romanticismo” que Gambaro agrega en este drama y de qué manera se entrelaza con situaciones crueles.

Paolo Legrenzi en su texto *La fantasía. I nostri mondi paralleli* cree que la fantasía es un mecanismo que permite la construcción de mundos paralelos, en general más bellos y armoniosos que los mundos que habitamos (Legrenzi: 2010, 119). Dolores y Rafael se dedican a imaginar un mundo alternativo al que habitan. La construcción se da no sólo en el plano de lo prospectivo fáctico sino también en el plano de lo discursivo. Reflexiona acerca de las posibles connotaciones de expresiones tales como: “Donde no griten cabezas y dejen melones (...) Donde, por lo menos, el nombre del odio sea odio.” (Gambaro: 1990, 104)

Texto dramático y teatro: relaciones y diferenciaciones

La malasangre comparte con “El matadero” y *Facundo o civilización y barbarie*, la particularidad de su trabajosa categorización. El abordaje de *La malasangre* supone reflexionar sobre las características de su género literario. Como la primera aproximación que proponemos es la que se relaciona con los aspectos genéricos, convendría detenernos en las características del texto dramático y del discurso teatral. Fernando del Toro (1987) señalaba, a nuestro juicio con acierto, que durante años se ha debatido acerca de si el teatro, o más bien, el texto dramático, “es o no es un género literario o si se trata de una práctica escénica” (115). Por su parte, el crítico teatral Martin Esslin, con admirable claridad no duda en afirmar que “un texto dramático sin performance⁹ es literatura. Puede ser leído como una historia. El elemento que distingue al

drama de estos tipos de ficción es la *performance*, el *enactment*" (Esslin: 1987, 24). La lectura de *La malasangre* supone visitar, adecuándolas al drama contemporáneo algunas nociones acerca del texto dramático. En éste la presencia del subtexto, didascalía, acotaciones escénicas o texto secundario¹⁰ es mucho más significativa que en otros períodos de la historia del teatro. Aunque, como acota del Toro, ya en 1941, Jirí Veltrisky había señalado que "la infinita disputa acerca de la naturaleza del drama, si es un género literario o una obra teatral es absolutamente inútil. El uno no excluye al otro" (115), es siempre conveniente distinguir entre el objeto teatral y el texto dramático como objeto de estudio literario.

La malasangre pertenece a un período compositivo de la producción de Griselda Gambaro en el que el subtexto se reviste de fuerte y sostenida significación. La autora incorpora indicaciones sobre los más variados aspectos. En este sentido Gambaro toma distancia del absurdo beckettiano caracterizado por cierta parquedad didascálica. Cuando la incorpora, el autor irlandés se centra fundamentalmente en lo proxémico y cinético de los actores. En oposición, la didascalía de Gambaro, en la producción de la década del '80, es rica en la organización de los diferentes sistemas sígnicos utilizados. Uno podría afirmar que el contrato espectacular de *La malasangre* deberá tener en cuenta el llamado subtexto, sin el cual corre el riesgo de fracasar.

El *texto dramático*, en cuanto texto se concreta a través del signo lingüístico. Sin embargo, lo que en el texto se expresa y se capta a través del signo lingüístico de la didascalía, en la *performance* se actualiza tanto en el tiempo como en el espacio y hace uso de múltiples sistemas de signos que, además, no se suceden en la temporalidad sino que coexisten en la espacialidad. En una *performance* dramática el espectador recibe múltiples imágenes audiovisuales en simultáneo de modo que la imagen en el escenario y/o en la pantalla¹¹ contiene una enorme cantidad de ítems, de información variada. Esslin concluye, a partir de esta múltiple información, que uno podría afirmar que "el drama, en el escenario o en la pantalla, comunica multidimensionalmente una casi incalculable cantidad de información y significado" (Esslin: 1987, 37)¹². La distinción del modo en que el teatro

actualiza los signos lingüísticos del texto a través de otros sistemas sígnicos debería inducir a los alumnos a posicionarse ellos mismos como “directores de una puesta en escena de la obra” en la cual tienen que decidir acerca del modo de actualizar los sistemas sígnicos potenciales.

Aclaremos algunos conceptos. Martín Esslin en *The field of drama* (1987), trabaja desde una concepción amplia del drama que no descarta ni el cine, ni la televisión, los vídeos caseros, la radio (podríamos agregar DVD y Bluerays), circunstancia que, a su juicio, ha determinado “el crecimiento en verdadera progresión astronómica así como la cantidad de “performances” dramáticas (Esslin: 1987, 13). Precisamente a la hora de pensar qué signos de escenario habría que actualizar en una puesta en acto del texto dramático uno debería tener en cuenta que los sistemas de signos en juego son múltiples y complejos. Se podrían enumerar los siguientes:

1. Relacionados con el actor: entonación de la voz, expresiones faciales, gestos, movimientos en el escenario, maquillaje, vestuario.¹³
2. Relacionados con el espacio: escenografía, iluminación, accesorios (*properties*).
3. Signos acústicos no verbales: ruidos, efectos sonoros, música.

A este conjunto de signos habría que sumarle una consideración que los semiólogos del teatro no dejan de considerar y que es la relación con el lugar, la arquitectura y las características del espacio donde se presenta la obra, el título, la descripción genérica y la propaganda previa así como -si lo hubiere- el sentido del prólogo, etc. Esslin insiste, incluso, en que el espacio exterior del teatro, ya sea que se trate de un teatro consagrado, de uno ubicado en un suburbio, o de un teatro marginal, también agrega significación. Lo mismo arguye en lo relativo a las circunstancias histórico coyunturales de representación. El crítico teatral británico pone especial énfasis en que esta sería una distinción específica entre el teatro en su sentido restringido y una proyección fílmica. El buen actor teatral deberá estar atento a las circunstancias externas, al contexto en el cual la pieza se actualiza. Evidentemente, no asistimos a la representación de *La malasangre* hoy como

lo hicieron los ciudadanos que acababan de perder una guerra y asistían, esperanzados a la vez que atemorizados, a la convocatoria a elecciones realizada por el general Bignone.¹⁴

Estudemos, en el texto cómo funcionan estos aspectos. En la escena V de *La malasangre*, Benigno le presenta a su hija, Dolores, a quien él ha elegido para ser su esposa. Ya en ese momento, Dolores ha iniciado su acercamiento afectivo con Rafael pero debe aceptar las imposiciones de su padre. Tanto el padre como la madre reconocen que el prometido no es una persona agradable pero valoran su posición económica: la posesión de extensos campos en la provincia augura la posibilidad de lucrativos negocios para Benigno. La madre, Candelaria, en la escena IV, (mientras se prepara con Dolores para la presentación formal) lo define como “Buen mozo y rico” (Gambaro: 1999, 89); Benigno en la misma escena, viene a buscarlas, afirma que está “harto de aguantarle la lata a ese imbécil” (91). Su nombre, figurativo como el de gran número de los personajes de la obra, apunta a su virtud fundamental: la riqueza. Se llama Juan Pedro de los Campos Dorados. Clara alusión a una de las fuentes de riqueza de la economía argentina. Dolores, que capta enseguida, la tontería de Juan Pedro, ante la incitación de su padre de mostrar sus habilidades recita una copla que alude de modo “muy transparente” a su situación. La copla dice lo siguiente:

Rodeada estoy de imbéciles
y simulo que soy tonta
los imbéciles me creen
y me hago la marmota. (Gambaro: 1999, 95)

Benigno intenta enderezar la conducta de su hija y lo hace con el único modo que conoce: su prepotencia física. La situación -recién presentado el prometido paternalmente elegido- es la siguiente:

Padre.-*Le pone la mano sobre el hombro y aprieta*) Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte.
Dolores.- (*Secamente*) Me hacés mal, papá.
Padre: - (*Hipócrita*). Perdón. (*Aparta la mano*). Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*) Y no sólo las damas.
Juan Pedro:- Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.
Dolores:- (*Con una sonrisa venenosa*) Si lo pagan los otros. (Gambaro: 1999, 95)

Detengámonos en la didascalia y enfoquemos el modo en que la autora propone que se actualice este fragmento. El signo cinético aportado por el texto secundario a Benigno desdice o contradice, desde lo gestual, lo que las palabras del personaje significan. Al menos propone un distanciamiento. Por otro lado, la reacción de Dolores (“secamente”) señala un alejamiento creciente entre el padre y la hija, actitud que entra en tensión con la complicidad que busca en la escena II (78-79) para castigar a Rafael. Cuando frente a la reacción de Dolores, el padre deba salvar las apariencias con su “Perdón”, la entonación de la voz del actor debe dar cuenta de lo falso de este pedido. La falsedad queda remarcada porque al decir “Mano fuerte en guante de seda” (95) se escucha el efecto sonoro del paso del carro, que se constituye como una de las amenazas más claras de esa sociedad, al tiempo que el efecto permite vincular el plano de lo íntimo, de lo privado, de la vida familiar con el plano político - social. La expresión “y no solo las damas” (95), da cuenta de la estrecha vinculación de estos dos planos, reforzada por la mención a la paz que tenemos, a todo costo.

El efecto sonoro del paso del carro había hecho su aparición en la escena II, mientras Dolores y su jorobado maestro, Rafael, estaban estudiando. Dolores asume una actitud displicente, confiesa no estar en vena e interrumpe sus estudios. En ese momento la didascalia alude al efecto sonoro del paso del carro. Se sobreentiende que los dos saben lo que significa porque levantan la cabeza y suspenden el estudio. Es la misma Dolores, quien especifica su carácter amenazante, y la relación que guarda con su padre:

Dolores:-Soy inteligente. (*Arroja el lápiz*) ¡No estoy en vena! (*Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden*) Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan...”melones” (Gambaro: 1999, 71)

Si bien, en este momento el sentido de ese efecto sonoro no es explícito, queda latente su asociación con la descripción que Dolores hace de la sociedad como “una ciudad salvaje “donde “la mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido el silencio.” (72). Este significado implícito se refuerza con varios

gestos y comentarios. En primer lugar, casi como correlato de este carro que pasa, Dolores argumenta que es una tontería estudiar latín en este contexto. Más adelante, y siempre en la misma escena, entra Fermín, el sirviente y ejecutor de las órdenes de Benigno, que trae una bolsa granate. El color no es ocioso. Tampoco los gestos de temor/terror que acompañan a Dolores cuando Fermín quiere sacar algo de la bolsa y pronuncia la palabra “melones”. Son los signos de la mano ensangrentada que retira lo que no nos permite dudar sobre la verdadera naturaleza de ese carro y los melones que transporta. Presagian algo mucho peor que la inofensiva compra de mercado. Se entabla una red semántica que pasa del efecto sonoro: el paso del carro a la idea asociada de “melones”, que, a su vez, se relaciona con el sema: “cabeza cortada” y “sangre”, y todo ello remite a Benigno, como aclara Fermín ante el enojo de Dolores: “Si fue su padre” (73).

Este sentido cristaliza en la escena VII, mientras Rafael y Dolores preparan su huida y construyen su mundo utópico del otro lado del río, el paso del carro les advierte de las amenazas que deberán enfrentar. Son conscientes de ello:

Dolores:- ¡No! (*Ríe. Se escapa. Con gran ruido, se protege con una silla. Se oye pasar el carro. Atienden los dos, dejan de reír*) (Gambaro: 1999, 115)

Obsérvese que el verdadero significado amenazante del sonido del carro se clarifica en la gestualidad de los personajes que cesan su momento de apasionamiento, su distensión risueña para dar lugar al miedo, a la necesidad de no olvidar que la amenaza existe. Al final de esta escena, el carro se oye reiteradamente y pese a la intención de los enamorados de minimizar su amenaza, su sonido se impone por sobre la risa gozosa de quienes se aman, por sobre sus esperanzas y sus construcciones de un futuro libre y feliz:

Dolores:- (*Se pone rígida, se separa*) Pasa el carro otra vez.
 Rafael:- Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices no debemos olvidar que pasa el carro. Yo también: no sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros... (*Se oye pasar el carro. Se miran inmóviles. En un momento Dolores extiende la mano hacia el rostro de Rafael. La deja inmóvil en el aire. Rafael se inclina y apoya el rostro en la mano.*) (Gambaro: 1999, 115)

En el texto esto se presenta a través de la linealidad del signo lingüístico, en la “performance” al mismo tiempo que los personajes planean su huida, se escucha, reiterada y audiblemente el sonido amenazante del carro. El espectador se halla bombardeado por signos concurrentes que le permiten asociar lo que las mismas palabras dicen: carro, Benigno, melones, amenazas, autoritarismo, imposibilidad de vivir. La escena siguiente no será sino un cumplimiento de estas amenazas.

Consideremos un segundo momento. Si retomamos la escena final del texto, que es la que termina con las palabras con que dimos comienzo a este capítulo, en ella queda claro que el carro ha pasado una vez más y que Rafael no verá cumplido su anhelo de elegir cabezas sobre los hombros. Tras el grito de rebelión de Dolores: “¡El silencio grita! ¡Yo me callo pero el silencio grita!” (123), se producen una serie de movimientos propuestos por el subtexto:

(Fermín, junto con la madre, la arrastra [a Dolores] hacia fuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa)
Padre: - (Mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira) Qué silencio...
Cae el telón (Gambaro: 1999, 123)

Se hace presente en este final la ambigüedad gambariana. Fernando del Toro (1989) se refiere a tres tipos de ambigüedad: la dialógica, la situacional y la referencial. Para él, esta última se relaciona con la imposibilidad de proyectar la situación en un claro referente. El suspiro final de Benigno podría connotar la recuperación de su tranquilidad, aún a fuerza de haber obstaculizado, con una muerte, la huida de su hija. En esta lectura el triunfo estaría del lado del dictador. El suspiro final estaría motivado por el alivio ante el retiro de Dolores. El círculo volvería a empezar, como cuando Candelaria se había cambiado el vestido. Este tipo de puesta, si bien está autorizada por el texto, debe debilitar el grito final de Dolores: “Yo me callo pero el silencio grita” (123). La resistencia al poder se podrá realizar pero Benigno parece creer que se pueden seguir guardando las apariencias.

En otra variante lectiva se intensificaría la mirada de soslayo de Benigno hacia el cuerpo inerte. En esta lectura, el silencio grita y triunfa. Benigno se tambalea hacia el foro, derrotado. Dolores, radicalmente distanciada del Joven -protagonista de *Las paredes-* y de Alfonso -protagonista de *El desatino-*, ha logrado la rebelión. “Se permite la libertad de sentir en contra de los designios del padre” (Tarantuviez: 2007, 133) pero sobre todo textualiza la toma de conciencia y lúcida rebelión de los oprimidos (Tarantuviez: 2007, 125). Si los anteriores personajes de Gambaro aceptaban sumisamente las violencias y arbitrariedades que sobre ellos se cernían, Dolores, al final del drama se libera. Este tipo de lectura actualiza lo que está *entre las líneas* de *La malasangre* que es la estrecha relación entre mundo público y privado. Dicha asociación puede leerse ya en la escena IV del drama. Dolores y Candelaria están vistiéndose - como de costumbre de rojo- para ir a conocer a Juan Pedro de los Campos Dorados, que, como ya adelantamos, ha sido elegido por motivos económicos como el futuro esposo de Dolores. Se trata de uno de los escasos momentos de complicidad entre madre e hija. Incluso de liberación, en este caso, a través de la risa. Se da el siguiente diálogo:

Dolores: La idea de papá es magnífica (*Dulcemente*). Hace proyectos con las personas y las personas dicen sí.

Madre: Esa persona es su hija.

Dolores: O su mujer. O sus criados...Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está

Madre:-Ese señor es tu padre.

Dolores:- ¿Y el otro señor, mamá? ¿El que corta cabezas?

Madre: -¡Oh! Quien te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo.

Dolores:- (*Sonríe*) No.

Madre:- Se le oponen y no lo dejan elegir. (Gambaro: 1999, 89)

El fragmento es claro en cuanto que se pone en juego no solo el excesivo paternalismo autoritario de Benigno sino también su dominio del mundo público que se extiende más allá de los límites de la casa.

Intertextualidad

La malasangre de Griselda Gambaro juega en dos planos que no son solo los aspectos relacionados con su naturaleza genérica sino porque elige hacer de la *alusión* una de las técnicas vertebradoras de su dramática. Este uso de la alusión no es privativo, en el teatro de la autora, de la obra que consideramos sino que es una estrategia sostenida aún desde el título de muchas de sus obras anteriores y posteriores a la que estamos considerando. ¿Cómo no reconocer la alusión intertextual en *Antígona furiosa* (1986), en la que además del título se repiten los personajes de la obra sofoclea o en *Medea* (2004) o en *La señora Macbeth* (2005). Las alusiones en otras obras son menos evidentes pero hacen gala de los juegos intertextuales que ha estudiado la teoría literaria contemporánea. Tarantuviez, sostiene, en este sentido, que “la intertextualidad es una fuente de nuevas direcciones hacia las que encaminar nuestras conjeturas interpretativas pues se construyen nuevos sentidos a partir de la imbricación textual.” (Tarantuviez: 2007, 233)

Si bien el concepto de intertextualidad es de manejo complejo, y presenta dificultades a los estudiantes de la escuela secundaria por estar íntimamente ligado a las lecturas previas, es relevante introducirlo de modo que nuestros alumnos no se limiten a ser lectores de argumentos sino que puedan construir redes de sentido que apelan a la enciclopedia del lector. Resulta siempre rico y ejercita al joven en la búsqueda de relaciones, de lazos entre las obras leídas.

Nathalie Piegay-Gros cree “que toda escritura se sitúa siempre entre las obras que la preceden y no es posible, en ningún caso, hacer tabla rasa de la literatura (Piegay Gros: 1996, 7). Por su parte, Julia Kristeva, la responsable de acuñar el término, en un trabajo de 1969, define la intertextualidad como “una permutación de textos” (Kristeva: 1969, 28). Para la crítica, el vocablo designa el fenómeno que determina que “en el espacio de un texto múltiples enunciados tomados de otros textos se cruzan y se neutralizan” (Kristeva: 196, 79)¹⁵. Para ella la cuestión de la identificación de un intertexto pierde pertinencia en cuanto mero dato erudito y cobra significación en cuanto

transposición. Un texto no es reproducción de uno anterior sino *apropiación de intertextos que se incorporan a la productividad del nuevo*.

Por su parte, Roland Barthes, responsable del asiento sobre “*texto*”, en la edición 1973, de la *Encyclopedia Universalis*, al comentar las conclusiones de Kristeva las interrelaciona con su propia visión del texto como productividad “como teatro mismo de una producción donde se reúnen el productor del texto y su lector” (Barthes: 1975, 1015). Concluye la anotación con la siguiente afirmación:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él en niveles variables bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y aquellos de la cultura que lo rodea (Barthes: 1975, 12).

Gérard Genette enfoca el concepto desde una óptica diferente. El trabajo más significativo que le dedica al tema es de 1981 (*Palimpsestos*) y en él rectifica algunas nociones que había adelantado en estudios anteriores. Para Genette la intertextualidad “no es un elemento central sino una relación entre otras” (Genette: 1981, 7). Su punto de partida es el convencimiento de que el objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad sino “el architexto (literariedad de la literatura) es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular (Genette, 9). A partir de su concepción de transtextualidad, Genette logra trascender la singularidad del texto aislado y lo coloca en relación manifiesta o secreta con otros textos. Describe cinco tipos de relaciones transtextuales.

El primer tipo de relación -coincidente con el explorado por Kristeva- sería la *intertextualidad* que para Genette es un fenómeno de co-presencia entre dos o más textos, “presencia efectiva de un texto en otro” (9) que puede concretarse en la cita (con comillas o sin ellas), en una referencia (precisada o no), en una forma. El segundo tipo de transtextualidad es la relación del texto con lo que podemos llamar su paratexto (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, prólogos, epílogos advertencias, notas al margen, epígrafes).¹⁶

El tercer tipo de trascendencia textual estaría dado por lo que Genette denomina la *metatextualidad* que sería concebida como una relación crítica - generalmente denominada comentario- según la cual un texto se relaciona con otro texto que alude al primero sin citarlo.

La cuarta categoría propuesta, que atrae la atención preferencial del estudioso, es la relación bautizada con el nombre de *hipertextualidad*. Entiende por la misma toda relación que “*une un texto B (que llamaremos hipertexto) a un texto A (al que llamaremos hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario* (Genette, 13). Las relaciones de hipertextualidad designarían operaciones transformadoras hasta el punto de que dos textos pueden tener el mismo hipotexto y transformarlo de modos disímiles. Genette cita el caso de *La Eneida* y el *Ulysses* de Joyce, que teniendo el mismo hipotexto arriban a transformaciones absolutamente dispares.

Como aclaramos anteriormente, el trabajo de 1981 se centra en el estudio de las relaciones hipertextuales cuyos alcances se irán precisando. En líneas generales, Genette concluye por definirla como la derivación de un texto a partir de otro texto anterior. Los modos de derivación utilizados pueden ir desde la simple transformación hasta la transformación indirecta a la que Genette denomina *imitación*.

El último tipo de operación transtextual codificado por el teórico francés, en 1981, es el que recibe el nombre de *architextualidad* que designaría una relación completamente muda que podría ser concebida como la *literariedad de la literatura*, es decir -en palabras de Genette- “el conjunto de categorías generales o trascendentes- tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios- del que depende cada texto singular”. (Genette, 9)

La tipología anteriormente expuesta permite distinguir categorías diferentes y bien diferenciables en lo que hasta ese momento se denominaba, de modo general y global, como *intertextualidad*. Por un lado, la parodia y el pastiche recibirían el nombre de hipertextualidad y, por otro lado -los límites son trazados con precisión por el crítico- encontraríamos a las citas, el plagio y las alusiones para las que se reservaría la denominación más genérica de

prácticas intertextuales. Precisamente, estas prácticas son las que trataremos de individualizar en Gambaro.

En un marco influido por la teoría de la recepción, Michaele Riffaterre enfocó la cuestión desde otra perspectiva, al desplazar la *intertextualidad* al plano del lector a quien su posición crítica le otorga una suerte de carta blanca. Para él se constituye como *intertexto* todo trazo que el lector percibe como tal “se trate de una cita explícita o de una vaga reminiscencia” (Riffaterre: 1980, 111). El teórico amplía los alcances del término cuando afirma que “la intertextualidad es la percepción por parte del lector de relaciones entre una obra y otras, que la han precedido o la seguirán. Esas otras obras constituyen el intertexto de la primera”¹⁷ (Riffaterre: 1980, 115). Creemos que la definición de la intertextualidad desde la perspectiva del lector entraña -por lo menos- dos riesgos: uno de ellos -advertido por el mismo Riffaterre- sería lo que podríamos denominar cierto “terrorismo de la intertextualidad” pues de no descubrir las llamadas intertextualidades obligatorias se fracasaría en la captación del mensaje.¹⁸ El segundo riesgo sería el de la extrema subjetividad de los acercamientos textuales señalados, puesto que un intertexto podría desconocerse debido a la incapacidad del lector de reponerlo o -por el contrario- podría ocurrir que un lector “trés cultivé et três savant” fuera solicitado en exceso y cayera en la tentación de trasponer al texto sus propias referencias confundiendo con fenómenos intertextuales obligatorios aquello que no es sino una reminiscencia bien aleatoria.

A estas posibilidades hace referencia Umberto Eco en una conferencia pronunciada en Forlì, en febrero de 1999, cuyo título “*Ironía intertextual y niveles de lectura*” adelanta su temática. En realidad, el crítico italiano se ocupa, fundamentalmente, de las formas de intertextualidad que aparecen en la literatura post-moderna sin dejar de admitir que éstas “no son vicios ni virtudes posmodernos” (223). Advierte que, en muchos casos, la incapacidad de reconocer intertextos deja al lector “excluido de la comprensión del texto” (Eco: 2002, 226) pero alerta sobre el efecto contrario. A veces, la enciclopedia del lector se torna incontrolable y “*fabrica*” intertextos que no serían pertinentes para la comprensión del texto. Eco ha teorizado demasiado sobre el predominio

de la *intentio operis* sobre la *intentio auctoris* como para permitirse la ingenuidad de aceptar que no existe intertextualidad si no está en la intención autoral pero también advierte que es necesario distinguir niveles de lectura pues mientras algunos textos –especialmente modernos y post-modernos– “echan a patadas al lector ingenuo” (Eco: 2002, 237), otros permiten lecturas en distintos niveles que denomina semántico y estético. El teórico italiano concluye con una reflexión que resulta iluminadora para la lectura de las referencias intertextuales de la obra que estamos considerando:

... la pluralidad de sentidos es un fenómeno que se instaura en un texto aunque el autor no pensara en él en absoluto y no haya hecho nada para estimular una lectura con sentidos múltiples. Es inútil esconder que no es el autor sino el texto el que privilegia al lector intertextual sobre el ingenuo. La intertextualidad es un selector “clasista”. (Eco: 2002, 239)

Convendría explicitar, en esta instancia, que sólo la existencia de un canon escolar posibilita a los alumnos de la escuela secundaria leer intertextualmente. Una vez más, resulta operativo el concepto de canon propuesto por Ricardo Piglia en cuanto, en ese descubrimiento de pluralidad de sentidos juega un papel importantísimo el conjunto de textos cuya lectura se da por supuesta en una discusión académica. Los lectores intertextuales, en la medida en que han realizado una serie de lecturas previas, pueden elevarse por sobre la ingenuidad lectora.

En resumen, esta breve revista a los diferentes conceptos de intertextualidad, nos permite deducir que se trata de una noción productiva de la teoría literaria actual. La cita, la alusión, la parodia pasan a ser tenidas en cuenta no como manchas de un texto sino como enriquecimiento de sus propuestas significativas.

Cabría señalar como aspecto relevante para el encuadre de este capítulo, el conflicto de alcances que se crea entre los estudios intertextuales y el más clásico análisis de fuentes. En más de un asedio crítico, la intertextualidad aparece como una simple variante de la tradicional crítica de fuentes. Julia Kristeva, consciente de este riesgo -a su juicio es decididamente un riesgo- ha

insistido sobre el procedimiento de *transposición* propio de la intertextualidad y ha señalado, en cuanta oportunidad le ha sido posible, que mientras la noción de fuente colocaba el acento sobre un concepto estático que supone aislable y reponible, -el origen del texto-, el intertexto se manifiesta como una fuerza difusa que “puede diseminar sus huellas de un modo más o menos inasible dentro de un texto” (Piegay-Gros: 1990, 32).

Jonathan Culler (1981) también se detiene en las distinciones entre intertextualidad y estudio de las fuentes. Para este crítico, la intertextualidad presentaría un espectro de alcances mucho más amplio, pues no se limitaría a designar las relaciones con los textos anteriores sino con una cultura:

Intertextualidad, de este modo resulta ser menos el nombre que designa la relación de una obra con un texto anterior en particular que la designación de su participación en el espacio discursivo de una cultura (...) El estudio de la intertextualidad no es el estudio de las fuentes e influencias tal como tradicionalmente se ha concebido, sino que teje sus redes de un modo mucho más amplio de modo de incluir prácticas discursivas anónimas, códigos cuyos orígenes se han perdido pero que hacen posible las prácticas significativas de textos posteriores.¹⁹ (Culler: 1983, 103)

Esta visión de la intertextualidad como herramienta central a la hora de construir la significación literaria de un texto y la ampliación del concepto de intertexto a las relaciones con prácticas discursivas de orígenes remotos, resulta sumamente productiva cuando se trata de investigar las intertextualidades presentes en *La malasangre* porque, evidentemente, muchas de ellas exceden los estrechos límites de las relaciones texto a texto y amplían el concepto de alusión y referencia al marco espacial de una cultura.

La didascalía inicial de *La Malasangre* alude a un momento crucial de la historia argentina: 1840. La precisión cronológica se refuerza con la indicación del predominio casi excluyente del rojo “en distintas tonalidades” (Gambaro: 1999, 57) tanto en la escenografía del comedor como en las vestimentas del padre de “un rojo muy oscuro, casi negro” (Gambaro: 1999, 57). Para un espectador/lector intertextual, estos datos remiten a los turbulentos años posteriores a la Independencia, más precisamente, al período dominado por la figura caudillesca y autoritaria de Juan Manuel de Rosas, cuya presencia

domina el panorama del poder político desde 1829 hasta su derrota en la batalla de Caseros. Si bien su ascenso al poder comienza a partir del fusilamiento de Manuel Dorrego, la década que inicia en el 40, una vez despejado el escenario de todo posible competidor, se caracterizó además por los fracasos de todo intento opositor. Si bien los hombres del 37 habían intentado generar consensos, “convencer a sus lectores de que lo que decían era verdadero” (Terán: 2008, 67), a partir del 40 se vieron enfrentados a la opción ineludible de quedarse y someterse u oponerse y exiliarse. Optaron por el exilio.

El año elegido para ubicar la acción -coincidente con el utilizado en el siglo XIX por José Mármol para ubicar la acción de *Amalia*- fue un año crítico, signado por el asesinato de Lynch, Oviden, Maisson y Riglos, entre la noche del 3 al 4 de mayo, de acuerdo con los testimonios del gran opositor José María Paz y, asimismo, marcado por la decisión de Juan Lavalle, la “espada sin cabeza”, de retirarse, el 6 de septiembre: había ingresado el 5 de agosto de 1840, en la provincia de Buenos Aires, al frente de un ejército integrado por los emigrados de Montevideo, los franceses pro-bloqueo y todo elemento anti-rosista que se le hubiera unido. Pero no contó con los apoyos que esperaba. El movimiento de Lavalle sólo sirvió para legitimar la ira del Restaurador que instigó -o al menos permitió- el gran festín de la Mazorca (Más-Horca) que asoló las calles de Buenos Aires entre el 23 de septiembre y el 27 de octubre de 1840. José María Ramos Mejía, en su libro *La época de Rosas*, recuerda un juicio de Ernesto Quesada en el que éste afirmaba que “todo cuanto se refiere a la Mazorca del año 40, será siempre pálido al lado de la realidad.” (Veiravé: 1968, 27)

El año mencionado autoriza la inscripción de la obra, representada por primera vez en 1982, en el tópico antinómico de civilización/barbarie y sus concreciones discursivas en la literatura argentina del siglo XIX. Múltiples son los estudios que se han dedicado a rastrear la aparición, evolución y persistencia de este par antinómico en la literatura argentina (María Rosa Lojo: 1994; Maristella Svampa: 1995; Francine Masiello: 1997). La obra, indudablemente, entreteje su red intertextual con esta visión dicotomizada, ya

plasmada por la literatura decimonónica pensando en textos como “El matadero” (1870) de Esteban Echeverría, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, que integran el corpus canónico del Liceo “Víctor Mercante” y también en textos como *Amalia* (1851-55) de José Mármol o *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio Mansilla, que si bien no son leídos en nuestro colegio, participan de un mismo espacio de prácticas discursivas con el que *La malasangre* dialoga. En estos textos, deberían advertirse dos lógicas, presentes ya en el *Facundo* de Sarmiento. Subtitulado, desde su aparición folletinesca en 1845, “Civilización y barbarie en las pampas argentinas”, el texto puso en acción una ambigüedad que ha persistido hasta nuestros días: la conjunción supone la coexistencia de civilización y barbarie que se plasmaría en una valorización de las diferencias de grado. Sin embargo, la tradición, posiblemente siguiendo la lógica interna de ciertas partes del texto, metamorfoseó lo conjuntivo en disyuntivo y el título al que pasó a recordar como “civilización o barbarie” contribuyó a instalar una lógica que privilegiaría la extranjería de los principios, la coexistencia imposible, la lógica de la exclusión, de la destrucción del otro.²⁰ Las alusiones intertextuales de *La malasangre* dan cuenta de la multivocidad, de esta conjunción derrotada por la disyunción.

Las indicaciones iniciales del subtexto podrían ser consideradas un mero dato contextual si no fuera porque juegan con una serie de alusiones que el texto actualiza, interpelando, al doble contexto del siglo XIX y del presente conflictivo en que la obra fue estrenada. Dejaremos para el siguiente apartado las relaciones tentaculares con el contexto de producción y nos concentraremos en el modo en que el texto principal se resignifica a partir de las alusiones intertextuales a la literatura argentina decimonónica, que son de hecho, múltiples y variadas. Se alude a la violencia rosista, a la división política entre unitarios y federales, a las torturas infringidas por la Mazorca. Así, en la escena II, mientras Rafael intenta vanamente enseñarle latín a Dolores, ésta exclama airadamente: “¡Mi padre es un imbécil! ¡Latín! En una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio.” (Gambaro: 1995, 72). En ese momento llega Fermín, con la bolsa de melones. Ante el horror que

provoca en Dolores la visión de su mano ensangrentada, Fermín explica la broma, que consistía en haber comprado carne podrida para asustar a Dolores pero, humillado por la actitud de la joven, no reprime su descontento y la velada amenaza que se cierne sobre toda la sociedad:

FERMÍN:- (*Pone el melón sobre la mesa, entre los libros*). Lo dejo acá. Se lo pueden comer. (*Vengativo*) ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena (Gambaro: 1995, 74).

La elipsis de la palabra “unitarios” que acompañaba la tríada adjetiva en los discursos oficiales y populares del siglo XIX, apela a la recomposición intertextual.²¹ El texto interactúa con la propaganda rosista que recurría a un lenguaje político cargado de violencia que se concretaría en un decreto que, en 1842, ordenaba que el encabezamiento de los documentos oficiales rezara, en todos los casos: “¡Mueran los salvajes unitarios! (Lynch: 1984, 187). Idéntica estigmatización de los “otros” advierte con pesar Dolores, al evaluar las decisiones de su padre a la hora de elegirle a su futuro marido. La frase se vuelve a repetir. El otro, el salvaje, el que no piensa como Benigno, debe ser aniquilado en esa lógica disyuntiva:

DOLORES:-(*Simula ingenuidad*) ¿Por qué? Papá tenía unos campos para vender, Juan Pedro unos para comprar. Papá está bien relacionado y Juan Pedro está mejor. Papá aprueba y Juan Pedro aplaude. Y los dos dicen que los inmundos, salvajes, asquerosos deben morir. ¿Quién no es un inmundo? Sólo el poder otorga una pureza que nada toca (Gambaro: 1999, 109).

Dolores desnuda otro aspecto de la barbarie de la época: la que surge en la esfera privada. Nos referimos anteriormente a la intención sostenida de Gambaro de presentar la sociedad a partir de una familia. Enfocado el contexto aludido por el texto, se puede rastrear que ya en 1830, en *La Aljaba*, periódico femenino porteño, se sostenía que barbarie existiría también, mientras la esfera doméstica admitiera el abuso físico de la mujer. Benigno, en este aspecto, abusa de su hija, imponiéndole un prometido al que él mismo califica de “imbécil” (Gambaro: 1999, 91). También abusa de su esposa, Candelaria, tanto

en el plano del discurso que acumula adjetivos despreciativos para dirigirse o referirse a su mujer: “la vieja” (Gambaro: 1999, 93), “imbécil” (Gambaro: 1999, 59), etc., como en el plano de la historia, donde Benigno ejerce sobre Candelaria y quienes lo rodean, una sostenida agresión física. Cuando, ante sus insultos, Candelaria reclama el debido respeto y se descarga enrostrándole un “Te odio”, Benigno impone el cambio de palabras por el uso de su fuerza física:

Madre: - (*Se aleja hacia la puerta, se vuelve. Suavemente*) Te odio.

Padre: - (*Se dirige hacia ella*) ¿Qué?

Madre: - No quise decirlo.

Padre: - ¿Qué? (*Le toma el brazo, como si quisiera hacerle una caricia. Pero después de un momento, se lo tuerce*) ¿Qué? Yo tampoco entiendo lo que no me gusta oír. (*Le tuerce más el brazo*) ¿Qué?

Madre: - (*Aguanta el dolor, luego*) Te amo.

Padre: - (*Dulcemente*) ¡Después de tanto tiempo! Otra vez...

Madre: - (*Guarda silencio un momento, luego como el padre acentúa la presión*)

Te ... amo. (Gambaro: 1999, 60)

La violencia bárbara de Benigno se ejerce sobre su mujer, sobre su hija, sobre Rafael a quien humilla con sus exigencias de que se desnude²². También la ejecutan, bárbaramente, sus instrumentos, en este caso, fundamentalmente, Fermín. Una vez más, el juego intertextual designa el diálogo de la obra con el espacio de una cultura. Los historiadores se han referido en más de una oportunidad a los espacios desde donde Rosas ejercía el poder y a la presencia en los mismos de dos o tres bufones profesionales (Lynch: 1984, 186) encargados de divertir a los invitados y ejecutores de los más perversos deseos del tirano. La narrativa del siglo XIX presentó a estos personajes que se desenvolvían como brazos y ejecutores del poder. En “El Matadero” quienes vejan al unitario, lo hacen porque están acostumbrados al avasallamiento del otro. La historia echeverriana presenta varios secuaces que ejercitan el poder: los carniceros, Matasiete, el Juez. Todos ellos ejecutan, con obsecuencia y ferocidad, actos que creen que complacerán al poderoso. En *Amalia*, esta figura se concentra en el comandante Cuitiño y doña María Josefa Ezcurra. En el capítulo 5 de la novela, titulado “El comandante Cuitiño”, el narrador presenta a esta “guillotina humana”, ensangrentado su brazo, cumpliendo y halagando

los más oscuros deseos del Restaurador. Ese capítulo reúne a Cuitiño y a uno de los bufones de Rosas, Viguá. Estas dos personalidades resuenan de modo muy sugerente en la figura de Fermín, que aparece ligada tanto a la sangre y violencia como a una relación perversa que el sirviente, fomentado por Benigno, mantiene con Dolores. Una vez más, el capítulo 4 de *Amalia*, “La hora de comer” asocia al personaje Viguá a los deseos primarios del ser humano: la comida y la sexualidad y explora la ambigua relación que éste mantiene con Manuela, siempre bajo la mirada protectora -cuando no incitadora- del Restaurador. Muy semejante es la relación que Fermín sostiene con Dolores. En la Escena VI, mientras avanza el amor que comienzan a sentir Dolores y Rafael, Fermín acecha, espía por orden de Benigno o por cuenta propia. Comienza a manifestarse más claramente su doble juego de brazo ejecutor de Benigno y, al mismo tiempo, peligroso desplazado del afecto de Dolores. Le ha traído un regalo, que es un pájaro muerto. Insiste en que las cosas muertas son agradables “porque no se mueven, no rezongan” (105). Ante el rechazo de Dolores, reacciona airadamente y la muchacha tiene que suavizar su actitud pues teme la tremenda venganza. La múltiple función de verdugo, brazo ejecutor de los deseos del poder e instrumento del dominio del varón sobre la mujer, aparecen representados en la escena:

FERMÍN:-(*Sonríe*) Quieto. No canta.

DOLORES:-Gracias, Fermín. Lo guardaré. Ahora...andáte.

FERMÍN:- ¿No me da un premio por mi regalo?

DOLORES:- Sí. (*Fermín se acerca, se arrodilla y le besa el pie. Dolores lo aparta enseguida*).

FERMÍN- Antes me dejaba más. No me gusta que esté tanto con ése. Se lo dije al señor.

Dolores:- ¿Qué le dijiste?

FERMÍN: (*Malévolo*) ¿Le interesa? ¿Qué me da si se lo cuento?

DOLORES: ¡Nada! ¡Los chismosos me asquean!

FERMÍN: -Déme el pajarito.

DOLORES:- (*Ríe con esfuerzo*) ¡No Fermín! ¿Por qué te enojás? Es un lindo pájaro... Sólo que está muerto. (*Lo acaricia*) Gracias, Fermín.

FERMÍN: -Si le gusta...déjeme. (*Dolores tiende el pie, Fermín le besa el zapato, tiende tímidamente la mano hacia el tobillo*)

DOLORES:- ¡Basta! (*Suaviza el tono*) Basta, Fermín. Fermínquito. Mi padre te estará buscando. Sos su mano derecha. (Gambaro: 1999, 106)

Fermín es una de “esas víctimas que son victimarios” y que generalmente están representadas por “ayudantes del victimario más poderoso” (Tarantuviez: 2007, 125).

Como en la literatura del siglo XIX, la muerte que logra el silencio tranquilizador, la sangre y el cuerpo femenino como objeto de uso del varón poderoso o que cree serlo, se aúnan en el texto del siglo XX para hablarnos de una violencia latente, que inunda la escena, una *malasangre* que se enseñorea de la casa de Benigno y en la sociedad que ella representa.

Para reflexionar

➤ Gabriel di Meglio (2007) en su estudio *¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política en los tiempos de Rosas* se refiere en los siguientes términos al extenso período del Segundo gobierno del caudillo federal, que se prolonga desde 1835 hasta 1852: “Luchas feroces, levantamientos constantes, intervenciones europeas, bloqueos, sitios, asesinatos, fusilamientos, degüellos, exhibiciones de cabezas cortadas, batallas tan numerosas que se pierden en la memoria. La política marcada a fuego por la violencia. Mucha violencia” (57).

➤ Revisar la contextualización del drama y puntualizar las marcas que dan cuenta de un período histórico atravesado por esta carga de violencia.

➤ Reflexionar acerca de las estrategias que la autora utiliza para limar el valor unívoco de las mismas y posibilitar su traslación a otros tiempos y espacios.

Leer entre líneas

Edward Said, en 1982, en un artículo que desde entonces ha sido reiteradamente antologizado, “*Traveling theory*”, afirmaba que, como la gente,

las escuelas críticas, las ideas y las teorías viajan de persona a persona, de situación en situación, de un período al otro. “La cultura suele alimentarse y sostenerse de ese flujo de ideas, de estas influencias conscientes o inconscientes” (227). La crítica literaria argentina se ha nutrido y alimentado de estas “teorías viajeras” y las ha aclimatado a una literatura, caracterizada por la fuerte retroalimentación con las circunstancias sociopolíticas. Una de las tesis del mismo Said, la de la *mundanidad*²³ del texto literario expuesta, por primera vez, en su ensayo “*The world, the Text and the Critic*” y a partir de ese momento utilizado en otros textos críticos encontró eco favorable en nuestra crítica. La tesis del crítico palestino-norteamericano es que un texto literario se vuelve tanto hacia afuera, hacia el mundo como hacia adentro, hacia la textualidad. Said reaccionaba, en 1983, ante posiciones que sostenían una dicotomía entre los “hechos de habla”- que de acuerdo con Paul Ricoeur, cuyo texto Said utiliza como punto de apoyo y de partida de su posición crítica, existen en un “estado de presencia, en la realidad, en el mundo” (Ricoeur: 1971, 138) mientras que el texto existiría en estado de suspensión. Esto es, la realidad externa circunstancial estaría suspendida hasta ser actualizada por el lector o el crítico. Said discute este presupuesto y sostiene que los textos tienen modos de existir tanto teóricos como prácticos, que incluso en la más extrema de las formas están siempre “enredados” en la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad. En pocas palabras, ellos están en el mundo y de ahí que sean “mundanos” (Said: 1983, 35). Josué Harari en su comentario de este influyente ensayo subraya que para Said uno de los puntos más importantes es que, en primer lugar, los textos se dan en el mundo en el sentido material en cuanto están constreñidos por las mismas normas legales, políticas, económicas y sociales de cualquier otro producto cultural. Primariamente, la comprensión de un texto supone su ubicación en una adecuada configuración socio-política; en tener en cuenta el contexto de producción del mismo; en su apelación a la tradición antropológica de la sociedad en la que ve la luz. Said otorga suma importancia a las cuestiones de localización del texto en el mundo que lo rodea, o mejor dicho, del cual forma parte. De esta circunstancia se deduce que los mecanismos de difusión

cultural, de ubicación; las maneras cómo modifica, confirma, justifica o se enfrenta con lo precedente; cómo se relaciona con lo que el texto ubica como contemporáneo, sea en el plano de la literatura o en el de lo que está ocurriendo en disciplinas adyacentes. Es también significativo el modo cómo un texto es transmitido, preservado, aceptado modificado o rechazado por las instituciones y, al mismo tiempo, la influencia que el texto provoca sobre esas mismas instituciones que lo han producido. Said no se cansa de acentuar la relación dialéctica que se produce entre el texto y la cultura, de modo que este diálogo es el que- perentoriamente- impone restricciones y límites a la “interpretación ilimitada” que había consagrado el formalismo, y más tarde, la deconstrucción. Así como las circunstancias sociopolíticas y culturales imponen límites al texto, éste reconfigura, a partir de su ser en el mundo, la realidad.

Estos conceptos relacionados con la mundanidad nos llevan a explorar *La Malasangre* desde sus relaciones tentaculares con el mundo del cual forma parte. Si en el apartado anterior enfocamos las relaciones que el texto entabla con el intertexto de la literatura decimonónica argentina, en este capitulillo nos centraremos en su apelación al mundo en el que el texto se ubicó. La lectura entre líneas desde el ángulo propuesto por la didascalia permitía actualizar posibilidades brindadas por los hipotextos culturales y textuales decimonónicos. Un segundo nivel de lectura entre líneas supone poner en relación el texto y las acciones en él representadas con el contexto de producción/representación que coincidió con los años finales del llamado Proceso de Reorganización Nacional. Estos dos contextos no son excluyentes sino que entablan entre sí una relación dialógica que promueve una retroalimentación constante.



Como señalamos anteriormente las relaciones intertextuales entre “*El matadero*” y *La malasangre* son fácilmente percibibles. Los explícitos enunciados del subtexto refuerzan la asociación simbólica entre Benigno y Rosas. El texto, en este aspecto, adopta una localización crítica frente a la “tiranía rosista”. Fue este tipo de decodificación la que realizaron quienes, en septiembre de 1982, a un mes del estreno de la obra requirieron del intendente de la ciudad de Buenos Aires la suspensión de las representaciones, que habían tenido hasta ese momento un éxito desusado comparado con otras obras de la autora. Se alegaba que la obra “*injuriaba y calumniaba la figura del Brigadier General Juan Manuel de Rosas*” (Pelletieri: 2011, 2). Ante la continuación de las funciones, un grupo de cincuenta hombres armados, partidarios de una agrupación ultranacionalista irrumpieron en el teatro e intentaron interrumpir la actuación. La obra se mantuvo en escena. Lo que interesa señalar es que esos lectores leyeron entre líneas una alusión irrespetuosa a Rosas. Los integrantes de la Comisión designada ad hoc por el

intendente de Buenos Aires leyeron lo mismo pero no le otorgaron idéntica trascendencia, relegaron el texto al siglo XIX y decidieron que no era momento político de interrumpir un espectáculo. Aclaremos que aunque escrita en 1981, la obra se representó por primera vez en el 82, después de la derrota de Malvinas.

Enfoquemos nuevamente el concepto saidiano de mundanidad. El golpe militar, que en 1976, había llevado a los militares al poder había estado precedido de una “innegable militarización de la política” (Sarlo: 1987, 31). La literatura de ese período planteó un desafío pues si el aparato del Estado (identificado como tantas veces en la Argentina con el del “Gobierno de turno”) había instalado un discurso autoritario de acuerdo con el cual, los enemigos de la seguridad nacional debían pagar con la muerte o con su exclusión de la comunidad; este discurso encontró refuerzos sociales en una situación en la que, desde hacía años, “todas las formas de la política habían sido absorbidas por la guerra tanto a causa de la operación de los grupos armados guerrilleros como de las unidades militares, estatales y paraestatales de represión” (Sarlo: 1987, 37). El estallido de la Guerra de las Malvinas -cuya pertinencia histórica no es el momento de analizar- y la posterior derrota del Ejército nacional ensanchó las grietas de un poder ya erosionado. Entre los mecanismos que habían contribuido a producir el desgaste deben ser considerados los mecanismos que la literatura puso en marcha con sus permanentes juegos de desplazamiento y extrañamiento.

La literatura, fundamentalmente se hizo eco de discursos y voces que trataron de superar o cuestionar las del enfrentamiento irreconciliable que había llevado a una situación donde el único objetivo (obsérvese la gran semejanza con el período rosista) parecía ser el silenciamiento o la aniquilación del Otro. Una vez más citemos a Beatriz Sarlo quien, en 1987, a sólo cinco años del retorno a la democracia afirmaba que la literatura no sólo había debido desafiar a la censura sino también a las dificultades para explicar el momento histórico. “Optó por historizar esas explicaciones, por cifrarlas no sólo para evadir la censura, que ya entre 1981 y 1982 se había hecho menos

opresiva sino porque todavía no podía entender cabalmente ese momento” (Sarlo: 1987, 43).

Regresemos, teniendo en cuenta estas reflexiones, al estreno de *La Malasangre* y a un comentario de su directora. Interrogada por la responsable de la sección “Espectáculos” del diario *La Prensa* acerca del contenido de la historia, Laura Yusem (Premio Molière) la resume en los siguientes términos:

La protagonista, una muchacha muy joven, hija de un gran señor feudal, lucha, pelea contra la opresión que pretende ejercer el padre sobre ella y simbólicamente en la sociedad. Lo logra a costa de una tragedia, pero se convierte en un ser libre. Que puede hablar, decir la verdad libremente.

-¿Es una obra dramática?

-Es dura para recibir porque plantea cosas dolorosas como la muerte, la falta de libertad, el miedo. (Una pieza de Gambaro: 14 de agosto de 1982, 7)

Como vemos, la directora ubica la historia en el mundo privado de la relación entre padre-hija y sólo por traslación en la sociedad. Sin embargo, al final se refiere a la muerte, la falta de libertad y el miedo, problemáticas centrales con las que se enfrentaba Argentina en 1982. La sociedad empezaba a dejar atrás fundamentalmente, el miedo como se desprende de una noticia publicada en *La Prensa* el 1º de julio de 1982, titulada “Trámite por denuncias acerca de secuestros”, en la que se informaba que el ministerio del Interior había dado a conocer un comunicado relacionado con presentaciones efectuadas a ese organismo a partir del mes de mayo anterior en las que se aludía a “supuestos secuestros de personas durante el tiempo que duró la agresión terrorista en el país” (Trámite:1982,4). Por la misma época, aparecen solicitadas que se titulan: “No acepto que el Ejército se atribuya el derecho de designar Presidente”. Como grita Dolores en el final del drama: “El silencio grita.”

En este sentido, Tarantuviez, tras estudiar casi cuarenta años de la trayectoria de Gambaro, no duda en concluir lo siguiente:

Los planos de la realidad elegidos por la dramaturga para ser textualizados están en relación directa con el ambiente político que vive nuestro país en los años en que escribe sus piezas, o bien con la historia argentina reciente: la represión institucional, la tortura, la cuestión de los desaparecidos, la Guerra de Malvinas. Gambaro se ocupa también de planos de la realidad socioeconómica argentina, en especial de la situación de la mujer en la sociedad y de la pobreza. (Tarantuviez: 2007, 351)

Gambaro, entrenada por su producción novelística y por su participación en los grupos de Teatro Abierto, recurre a un manejo sutil del arte de escribir desafiando a las censuras. Leo Strauss señalaba en *La persecución y el arte de la escritura* que hay una dinámica de la escritura y la lectura entre líneas: “La persecución da lugar a una técnica peculiar de escritura y de esa manera a un tipo peculiar de literatura en la cual la verdad sobre todas las cosas cruciales es presentada exclusivamente entrelíneas.” (Straus: 1952, 25)

La aparente falta de plan, la omisión de nexos importantes, los pasos inesperados de un tiempo a otro son algunas de las técnicas empleadas por este tipo de literatura. Elipsis, alusiones y figuraciones permiten rodear el núcleo resistente y terrible de lo que podríamos denominar lo real. Estas técnicas aparecen en *La malasangre*, que como mucha ficción de la época también puede leerse como discurso crítico e intento de explicación de una coyuntura que no podía explicarse.

Retornemos a un elemento didascálico al que ya nos referimos: el efecto sonoro del carro. En el contexto rosista aludía simbólicamente a las violentas acciones de la Mazorca pero los lazos tentaculares con el mundo del texto lee asimismo referencias y alusiones a otros vehículos más modernos y verdes que dejaban muertos en el camino. También es sugerente la reacción frente al carro que pasa varias veces al día: el silencio, la ceguera, la sordera:

Dolores: Nada de lo que me enseña me sirve. ¿Escuchó hoy gritar melones?

Rafael: No.

Dolores: Suerte para Ud. Pasaron dos veces. En la primera dejaron una cabeza en la esquina.

Rafael: No vi nada. (Gambaro:1999, 82)

La presencia de los carros que transportan cabezas/melones invade, desde la extraescena, tanto al microcosmos familiar como a la sociedad. El proyecto utópico de Rafael y Dolores era atravesar el río, irse hacia un mundo donde hubiera cabezas sobre los hombros pero, como dice Rafael: “No debemos olvidar que pasa el carro” (Gambaro: 1999, 115). En otro momento, el mismo

personaje alude a la problemática del olvido y del perdón que comenzaba a cobrar densidad en la sociedad de comienzos del 80. ¿Cómo iba a actuar la comunidad frente al pasado reciente? Señalemos que esta problemática, desde un enfoque diferente, reaparecerá en *Antígona furiosa, de 1986*. En *La malasangre*, Rafael, al referirse al castigo injustamente recibido, por culpa de la todavía caprichosa Dolores, se resiste a perdonar automáticamente a su alumna y su réplica alude no sólo al plano afectivo y privado sino que incita al lector, una vez más, a leer entre líneas:

Dolores: -¡Perdonáme! ¡Te pido perdón!

Rafael: -¡La perdoné, dije! Que a uno le concedan todos los perdones, significa que no merece ninguno. ¡Como el olvido, señorita! Si uno olvida todo, sepulta, degüella su memoria. ¿Quiere ese tipo de olvido? ¿Necesita sentirse bien con su conciencia? ¡Pues se lo concedo! ¡Y déjeme en paz! (Gambaro: 1999, 86)

En 1982, tras la asunción del general Bignone²⁴ y la posterior convocatoria a elecciones, comenzó a hablarse en la Argentina del valor de la reconciliación. No es el momento de profundizar esta problemática. Sin embargo, resulta interesante relacionar las palabras de Rafael con un “sentimiento dominante en el país de frustración” (Valor de la reconciliación: 1982, 1) que llevaba a la sociedad a anhelar dar “tregua a sus problemas: *tregua no olvido*” (1).

Para concluir, regreso al punto de partida. Es posible leer *La malasangre* sólo desde lo sentimental o relegarlo a una crítica al ya lejano –aunque siempre polémico- tiempo de Rosas. Pero también es posible –y más que posible deseable- reincorporar el drama en su mundanidad, en el horizonte de expectativas de su tiempo para aprehender las claras alusiones a su momento histórico, caracterizado por la percepción social de que una etapa violenta y plagada de autoritarismos de diversas índoles llegaba a su fin y que estábamos arribando a un momento en el que habría que reflexionar sobre el pasado y sobre las posiciones que se habían adoptado. Lo reubicamos, de este modo en el mapa de nuevas y trágicas manifestaciones de la dicotomía civilización/barbarie, que aparecen de este modo resignificadas.

En 1982, *La malasangre* abrió un debate. Treinta años después –y en este sentido es interesante recordar que Sarlo ya había anticipado que seguramente

estos textos “cambiarían” y asumirían “nuevas funciones” (1987, 46)- una lectura desde y en la escuela, en consonancia con otras obras que han reflexionado sobre nuestra historia (justificando u oponiéndose a las diversas coyunturas) supone el desafío de enfrentarnos a textos que rehúyen la transparencia, que nos alejan de la inmediatez, que, en palabras de la estudiosa norteamericana Susan Howard nos invitan a un “*ingreso bienvenido a la complejidad.*” (Howard: 2009, 1)

Notas

¹ Utilizo la palabra “canon” en el sentido en que la utiliza Ricardo Piglia en la entrevista “La vanguardia ve a la cultura dominante como algo a lo que hay que poner en cuestión”, que forma parte del encuentro *La literatura argentina por escritores argentinos*, serie de encuentros organizados por el Banco Galicia, coordinados por Sylvia Iparraguirre, que tuvieron lugar en la Biblioteca Nacional, entre mayo del 2006 y julio del 2007. En ese marco, Piglia disertó sobre “Saer o la tradición del escritor argentino” y si bien defendió calurosamente el concepto de “tradición” como el “espacio en el interior del cual las culturas funcionan” (Piglia, 2009:29) y definió al canon “como el resultado formalizado o institucionalizado de esas discusiones (29) en la entrevista que complementa su exposición define al canon como “un espacio académico sin el cual no se puede enseñar, son los textos que es posible citar en una discusión literaria dando por sentado que quienes intervienen los conocen” (Piglia, 2009:42). La constitución de los “cánones escolares” aunque resistida por muchos teóricos de la literatura y criticada, en general, bien por su asociación con los *mass media* o por su obligatoriedad, por su condición de “*letra muerta, de lectura escolar*” puede cobrar otro valor si consideramos que esos textos constituyen el espacio a partir del cual el lector joven/adolescente puede establecer redes, la “enciclopedia mínima” sin la cual la lectura se reduce a la memorización estéril de los argumentos. En 1995, junto con la profesora Lilians Gómez Pitaluga, reflexionamos acerca de las características de la constitución de un “canon escolar” y su pertinencia. Destacamos allí que los Colegios pre-universitarios de la UNLP constituyen “democráticamente” esos “cánones”. (Cfr: “Historia de la constitución de un canon escolar”). En el año 2011, Miguel Dalmaroni, cuya carrera ha estado orientada a la enseñanza universitaria de grado y de post-grado, en el marco del Segundo Congreso de Didáctica de la Literatura, organizado por el Colegio Nacional de La Plata, retomó a pedido de los organizadores un texto publicado en *El tordo de Astier*. Allí, tras admitir el descuido, cuando no indiferencia, con que la crítica y la investigación literarias han tratado la problemática de la lectura en la escuela, nos llamaba a reflexionar sobre lo siguiente: “Cuando imaginamos lectores y situaciones de lectura asociados a la literatura de que nos ocupamos –lo hagamos o no de modo más o menos deliberado o por defecto e implícitamente- los críticos de la universidad omitimos pasmosamente a esos varios millones de lectores por país que leen en (o a partir de) la situación escolar de lectura. Seamos gráficos: numéricamente hablando, hace tiempo que la mayor parte de los argentinos vivos que han leído una tragedia de Shakespeare, un cuento de García Márquez, un relato de Saer, una novela de Arlt, un poema de García Lorca o simplemente un libro, lo han hecho en la escuela. Con matices que no alteran mucho lo que quiero decir, los profesores universitarios de literatura y crítica cultural imaginamos la literatura de la que hablamos o escribimos en correlación con un tipo de lector y de situación de lectura muy minoritaria” (Dalmaroni: 2011, 4).

Aunque no comparto las derivaciones de algunos de los postulados de Dalmaroni, fundamentalmente porque considero que termina por proponer un acercamiento teórico que desconoce la realidad que él mismo enuncia, considero interesante este llamado de atención acerca de la situación de la lectura en el presente, las complejas relaciones entre saber teórico y situación concreta de lectura, al menos, de nuestra nación. Con relación a esta misma problemática, en un artículo que publiqué en el año 2012, objeté una expresión con la que Alejandra Laera finaliza su Introducción a una nueva edición del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Laera se detiene en el paso de Juan Moreira de la literatura al cine y concluye afirmando que es “como si, en definitiva, por allí pasara el afecto, la empatía del “cariñoso público”, que a Moreira logró convertirlo en *héroe para todos*” (Laera: Prólogo, 24). En el aula, no existen esos “héroes para todos”. En la colección a la que pertenece la edición de *Juan Moreira* que mencionamos, se inserta una breve presentación de Beatriz Sarlo. Allí, la destacada intelectual, termina afirmando que “La Colección de los dos siglos no es un lugar tranquilo donde los libros descansan, sino un proyecto móvil, donde los libros de ayer y de hoy dialogan con los textos de la crítica contemporánea. Y, sobre todo, vendrán los lectores nuevos, aquellos para quienes esta serie puede ser la nueva “biblioteca argentina”. (Sarlo: 2012, 8). Quisiera poder compartir esta esperanza. La llegada de esos nuevos lectores (cualquiera sea el soporte en que lean) está íntimamente ligada con la capacidad de la escuela de despertar lectores escondidos que luego elijan sus propios caminos.

² Los alumnos del Liceo “Víctor Mercante” han leído la *Antígona* de Sófocles durante quinto año. *Las asociaciones con Antígona* son sumamente productivas en cuanto Griselda Gambaro utiliza en más de una obra la idea de “Decir no” protagonizada por la heroína sofoclea.

³ “Esperando a Godot” se estrenó en el Théâtre de Babylone, Paris el 5 de enero de 1953. La obra fue escrita y representada en francés. El público parisino acogió con sorpresa pero con sumo agrado esta representación. Sylvain Zegel, crítico teatral francés muy poco conocido, en la primera reseña ante la representación de la obra, afirma que “estos dos vagabundo representan a la humanidad, musitan palabras que ninguno de nosotros nos atreveríamos a manifestar. Estos dos hombres son débiles y enérgicos, cobardes y valientes, hablan uno al otro sin entender”, (la traducción es nuestra). (Zegel: 1999:89).

⁴ Osvaldo Pelletieri en su *Historia del teatro en Buenos Aires: la segunda modernidad* afirma que durante los años 60 en la Argentina el teatro tuvo una gran transformación. Por un lado encontramos el realismo reflexivo (Halac, Cossa, Talesnik) y por otro lado la llamada neovanguardia absurdista (Gambaro, Pavlosky), que se habría concentrado en el Instituto Torcuato di Tella.

⁵ La categoría “ilusionista” para designar al teatro “no realista” es utilizada por Lilian Tschudi, Raúl Castagnino, Marta Lena Paz y otros críticos teatrales argentinos.

⁶ Tarantuviez distingue entre el absurdo gambariano inicial de la década del 60 y el absurdo referencial de las producciones del '70.

⁷ La negrita ha sido utilizada para resaltar lo que se quiere fundamentar.

⁸ La negrita me pertenece.

⁹ Jean Marie Thomasseu prefiere el concepto de “paratexto teatral” por considerar que los términos a los que habitualmente se acude- *didascalia*, *indicaciones de puesta en escena*-. Considera que tales términos no corresponden sino de manera muy imperfecta con un corpus heterogéneo cuyos límites están todavía mal definidos por diferentes tendencias críticas. (Thomasseau: 1997,11)

¹⁰ Martin Esslin ha insistido en la necesidad de no exiliar de los estudios semióticos del teatro a las producciones cinematográficas que, con diferencias, participan de las características de la “dramatic performance”.

¹¹ Las traducciones del texto de Esslin me pertenecen.

¹² Algunos autores como Erika Fischer-Lichte prefieren diferencias entre signos proxémicos (dan cuenta de los movimientos del actor) y signos cinéticos, entre los cuales brinda especial atención a los signos mímicos.

¹³ El general Bignone asume la Presidencia de la Nación el 1º de julio de 1982. Como acota en una editorial aparecida en *La Prensa* ese mismo día, el sentimiento dominante en el país, tanto en las fuerzas armadas como en la llamada civilidad es de frustración. (Iglesias Rouco: 1982,1)

¹⁴ La traducción del francés me pertenece.

¹⁵ Gérard Genette se dedicará a la problemática del estatus pragmático de los elementos paratextuales en un texto posterior, publicado en 1987 en Francia. Se trata de su estudio: *Paratexto*.

¹⁶ El texto en francés, cuya traducción me pertenece, es el siguiente: “l’inter textualité est la perception par le lecteur de rapports entre une oeuvre et d’autres, qui l’ont précédé ou suivre. Ces autres oeuvres constituent l’intertexte de la première (115).

¹⁷ Riffaterre llama “intertextualidades obligatorias” a aquellas que el lector no puede dejar de percibir porque “el intertexto deja en ellas una traza indeleble, una constante formal que juega el rol de un imperativo de lectura que gobierna el desciframiento del mensaje” (Riffaterre, 118).

¹⁸ Intertextuality thus becomes less a name for work’s relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of a culture. (...). The study of intertextuality is thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived, it casts its net wider to include anonymous discursive practices codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts.

¹⁹ Un estudio más detallado de estas dos lógicas puede profundizarse en Maristella Svampa. (1994). Ver bibliografía.

²⁰ No puede dejar de advertirse que en esta instancia, Gambaro juega con una referencia intertextual a “*El matadero*”: allí el joven “unitario” prefiere morir, “reventar de rabia”, antes que desnudarse. En la obra de teatro, frente a la posibilidad de no obtener el trabajo, Rafael “con lentitud, se deshace el nudo de la corbata, se quita la chaqueta, la camisa” (65) y se presta humillado y ¿servil? a la inspección de su espalda jorobada.

²¹ Hebe Molina nos acercó el dato de la posibilidad de que se tratae de un hecho histórico. En *Misterios de Buenos Aires (1856)* de Felisberto Pelissot, se narra este episodio: Mariño encabeza un remate o regalo de cadáveres de los unitarios, que se hacía por las calles; los mazorqueros los ofrecían como melones y duraznos. Cfr. Hebe Molina (2011) *Como crecen los hongos*. Buenos Aires.

²² La asunción del General Bignone se produce el 1º de julio de 1982. Ver nota 14.

²³ La palabra traduce el concepto saidiano de “worldliness”. Siempre me siento incómoda con esta traducción pues “mundanidad” en español tiene muy arraigada la connotación de cosa,

persona o acción dada a los placeres y convenciones de la vida social. En el empleo de Said, "mundanidad" se refiere a perteneciente o relativo al mundo.

Bibliografía

- Aula365. *La malasangre*. Web. 6 de septiembre de 2011.
- Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Madrid/Buenos Aires: Alianza, 1987.
- Buenos Aires Cuandodonde.com/eventview//la malasangre. Web. 7 de septiembre de 2011.
- Castagnino, Raúl (1982) "Sesgo formal en *La Malasangre*". En: *La Nación* [Buenos Aires]. 20 de agosto. Espectáculos, p. 2.
- Culler, Jonathan (1981). *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. New York: Cornell UP.
- Dalmaroni, Miguel (2011). "La crítica universitaria y el sujeto secundario. Panfleto sobre un modo de intervención subalterno". En: *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*. Año 2, N° 2. Pp. 2-11.
- Del Toro, Fernando (1987) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Del Toro, Fernando (1989). "La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro". En: Osvaldo Pelletieri (comp) *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor. Pp. 180-198.
- Eco, Umberto (2002) "Ironía intertextual y niveles de lectura". En: Umberto Eco. *Sobre literatura*. Barcelona: Raquer. Pp. 223-247.
- Fischer-Lichte, Erika. (1994). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Fox-Genovese, Elizabeth. (1995). "Between elitism and Populism. Whither Comparative Literature? En: Charles Bernheimer (Ed.) (1995). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Pp. 138-151.
- Fowler, Alastair (1982). *Kinds of literature. An introduction to the theory of Genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Gambaro, Griselda. (1965). *El desatino: dos actos de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato di Tella.
- Gambaro, Griselda. (1999). *La malasangre*. Buenos Aires: Cántaro.
- Gambaro, Griselda. (2009). "Con el arte apostamos por aquellos valores que sostienen lo mejor de la condición humana". En: Sylvia Iparraguirre. *Op. cit.* Pp.55-58
- Gómez Pitaluga, Lilians y Featherston, Cristina. (1995). "Historia de la constitución de un canon escolar". En: *Actas del Primer Congreso de Didáctica*

de la Lengua y la literatura. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Pp.225-239

Harari, Josué. (Ed) (1979). "Critical Factions/Critical fictions". En: Josué Harari(Ed). *Textual Strategies. Persoectives in Post-Structuralist Criticim*. Ithaca: Cornel University Press. Pp. 17-72.

Howard, Susan. (2009). "Why to teach literature, anyway? MLA, Philadelphia: MLA Convention.

Iglesias Rouco, J. (1982, 1º de julio). "El valor de la reconciliación". En: *La Prensa* [Buenos Aires], p.1.

Iparraguirre, Sylvia. (2009). *La literatura argentina por escritores argentinos: narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Laera, Alejandra (2012). Prólogo. En: Ricardo Gutiérrez. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Eudeba. Pp. 9-24

Legrenzi, Paolo. (2010). *La fantasia. I nostri mondi paralleli*. Bologna: Il Mulino.

Lojo, María Rosa. (1994). *La "barbarie" en la narrativa argentina siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor.

Lynch, John. (1984). *Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Emecé.

Masiello, Francine. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Molina, Hebe B. (2011). *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo.

Pelletieri, Osvaldo (comp). (1989). *Teatro argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor.

Pelletieri, Osvaldo (2003). *Historia del teatro en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976*. Buenos Aires: Galerna, 2003.

Pelletieri, Osvaldo. (2011). Estudio preliminar sobre *La malasangre* <losultimostrazos.blogspot.com/2011) Web. 9 de septiembre de 2011.

Piegay-Gros, Nathalie (1990). *Introduction á l'intertextulité*. Paris: Dunod.

Piglia, Ricardo. (2009 a). "Saer o la tradición del escritor argentino". En: Sylvia Iparraguirre (Coord). *La literatura argentina por escritores argentinos: narradores, poetas y dramaturgos*. Op. Cit. Pp. 29-41.

Piglia, Ricardo (2009 b). "La vanguardia ve a la cultura dominante como algo a lo que hay que poner en cuestión". En: Sylvia Iparraguirre. *Op.cit*. Pp.41-49.

Ricoeur, Paul. (1971). "What is a text? Explanation and interpretation". En: David Rasmusen. *Mythic- Symbolic Language and Philosophical Anthropology: A constructive Interpretation at the thought of Paul Ricoeur*. The Hague:Nijhoft.

Riffaterre, Michael (1980). "La Trace de l'intertexte". *La Pensée*. (215) Pp. 111-123.

Said, Edward. (1982 a.) "Traveling theory". En: Edward Said (1983). *The world, the text and the Critic*. Cambridge (USA): Harvard U P. Pp. 226-248.

Said Edward (1982 b). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge (USA): Harvard University Press.

Sarlo, Beatriz. (1987). "Política, ideología y figuración literaria". En: Daniel Barderston et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. Pp.30-59.

-
- Sarlo, Beatriz. (2012). Serie de los dos Siglos. En: Ricardo Gutiérrez. *Juan Moreira*.
- Strauss, Leo (1952). *Persecution and the art of Writing*. Illinois: The Free Press.
- Svampa, Maristella. (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Tarantuviez, Susana. (2007). *La escena al poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Teatro del pueblo.org.ar/dramaturgia/roster.001.htm/*. Web. 6 de septiembre de 2011.
- Terán, Oscar. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- “Trámite de denuncias acerca de secuestros”. (1982) *La Prensa* [Buenos Aires]. 1º de julio de 1982, p.4.
- Tschudi, Lilian. (1974). *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- “Una relación amorosa nacida entre humillaciones y terror” (1982). En: *La Nación*. [Buenos Aires]. Secc. Espectáculos. p.1.
- Veiravé, Alfredo. (1968). Introducción y notas. En: José Mármol. *Amalia*. Buenos Aires: Kapelusz. 1-37.
- Vieira de Andrade, Ana Lúcia. (s/F) “El primer teatro de Griselda Gambaro: El desatino”. Montreal: Mc Gill University. Pp.198-207)
- Yusem, Laura. (1982, 14 de agosto de 1984). “Una pieza de Gambaro”. En: *La Prensa* [Buenos Aires]. Sección 3, p.2.
- Zegel, Sylvain. (1999). “*En attendant Godot*”. En: L. Graiver. *Samuel Beckett: The critical Heritage*. London: Routledge. Pp. 90.

CAPÍTULO 3

LITERATURA Y COMPROMISO: “ESA MUJER” DE RODOLFO WALSH

María Grazia Mainero

(UNLP-LVM-CNLP)

Introducción

Existen diferentes maneras de comprometerse con la realidad política y social de un país. Rodolfo Walsh eligió dos caminos que, entrecruzándose, fueron tejiendo la trama densa de su vida: la escritura –tanto literaria como periodística- y la lucha política.

“Esa mujer” conjuga estas dos variables inherentes a su autor quien, mediante la figura de un narrador en busca de datos sobre uno de los sucesos más truculentos de nuestra historia, crea un relato que se ubica en la delgada línea que separa ficción de realidad.

La militancia política de Walsh, sumada a su labor de escritor y periodista, nos llevan a indagar las relaciones entre literatura y compromiso, a la vez que permiten profundizar acerca de la ficcionalidad y los efectos de realidad, en un relato en el que se mencionan lugares y objetos reales, y se alude a sucesos y personajes históricos.

En este contexto, el docente se convierte en un propiciador de búsquedas que favorezcan el razonamiento dialéctico, focalizado en aspectos medulares de la asignatura, para fortalecer la apropiación independiente de nuevos conocimientos por parte del alumno.

Bajo este encuadre metodológico se construyen los saberes, a partir del abordaje de un relato que se alza en torno a ausencias.

Cabe señalar que esta aproximación al texto de Walsh, está pensada para alumnos de sexto año de la escuela media y que, por lo tanto, se ofrece un marco de referencia que permita pensar el relato antes que la apertura a un debate teórico.

En la fundamentación del programa de Lengua y Literatura VI del Liceo “Víctor Mercante”, decimos que la selección de contenidos debe ofrecer al alumno la posibilidad de recorrer textos pertenecientes a distintas épocas y tramas discursivas. La articulación de un doble criterio, cronológico y temático, para recorrer las diferentes obras, permite problematizar el vínculo entre historia – contexto – sociedad y profundizar las relaciones del hombre con la realidad histórico – social, con el concepto filosófico de existencia y con las problemáticas de la sociedad contemporánea. De esta manera el estudiante podrá ahondar en cuestiones de teoría y análisis del texto literario, así como también en sus relaciones con otros discursos sociales -tales como el histórico, el filosófico, el psicológico, el periodístico, el artístico-, con la retórica y con la pragmática.¹

“Esa mujer” Relato de No Ficción

Uno de los aspectos que, en una primera lectura, más se destaca en “Esa mujer” es la ambigüedad genérica que presenta el texto y que permite problematizar acerca de su especie. El relato de Walsh, puede ser abordado como un cuento, aunque formalmente reproduce un diálogo –una entrevista – que lo acerca al periodismo, en particular, al periodismo de investigación, tan en auge en nuestros días.

Sylvia Saítta (2006) lo considera un cruce entre el género policial y el relato periodístico. Sin embargo, la clasificación que mejor parece ajustarse a “Esa mujer”, es el relato de *No Ficción*, aunque para algunos

-como lo señalara en la sesión inaugural del *II Congreso de la Lengua y la Literatura en la escuela secundaria*², el Dr. Roberto Ferro-, resulte forzado importar esta categoría genérica (Non Fiction Novel) para aplicarla a los textos de Walsh.

La dificultad para encuadrar su género es una constante en la literatura argentina presente, también, en otras obras tratadas en este volumen, tales como “El Matadero” de Esteban Echeverría y *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas*, de Domingo F. Sarmiento.

Oscar Terán al referirse al *Facundo* apunta lo siguiente:

”Ya sobre el texto, tenemos una serie de cuestiones que explicitar. En primer término, el género al que pertenece el *Facundo*. Cuando se lo define como “ensayo”, se lo hace considerando que este género se caracteriza precisamente por ser una suerte de “centauro de los géneros”, como ha dicho el escritor Alfonso Reyes, es decir, una mezcla de diversos géneros. De tal modo, en el texto sarmientino hallamos una narración novelada con formato de biografía histórica, pero además encontramos un estudio histórico y social de la Argentina, así como observaciones acerca del medio geográfico y cultural. Todo ello con una forma literaria que ha sido considerada la más relevante dentro del entero universo de la lengua castellana del siglo XIX.” (Terán: 2008, 66/67)

Del mismo modo, el tema convocante de este libro de cátedra -civilización y barbarie- exhibe otra de las constantes de nuestra literatura, que será abordada más adelante en el relato de Walsh.

Es posible, entonces, plantear una primera aproximación a “Esa mujer” a partir del tratamiento de dos cuestiones básicas: la de su género y la particular construcción del relato en torno a ausencias.

En relación al primer aspecto, podemos decir que este texto, escrito entre 1961 y 1964 y publicado en *Los oficios terrestres*, en 1965, se inscribe en el género de No Ficción. Una variante genérica que para la gran mayoría de la crítica –en especial extranjera- inicia Truman Capote con su novela *A sangre fría* (1966) y que crea un referente para lo que luego sería el New Journalism (nuevo periodismo). Sin embargo, nueve años antes de la aparición de *A sangre fría*, Rodolfo Walsh ya había publicado *Operación Masacre* (1957), en la que utiliza el método de contar noveladamente hechos reales. En su libro

Rodolfo Walsh, *la palabra y la acción* (2013), Eduardo Jozami dirá respecto al nuevo periodismo en la Argentina:

Es corriente señalar que uno de los rasgos más notables de esa modernización del periodismo argentino es la transformación del lenguaje de los medios que establece una relación distinta con la literatura. Los trabajos que analizan estos cambios destacan la influencia decisiva del semanario *Primera Plana*: la revista fundada por Jacobo Timerman no desechó ninguno de los recursos literarios, enriqueciendo hasta el exceso el léxico de las crónicas y comentarios introduciendo en toda nota algún tratamiento ficcional. Esto no debía considerarse sorprendente, porque ya *Crítica* había mostrado, muchos años antes, los frutos que podía arrojar la convocatoria de escritores para la crónica policial, la sección deportiva o el artículo de costumbres. Las *Aguafuertes* de Arlt o las notas de corresponsales como José Martí y Rubén Darío en *La Nación* del 900, entre tantos otros casos, muestran que este maridaje entre el periodismo y la literatura nada tenía de novedoso. (Jozami: 2013, 181)

El nuevo periodismo se caracteriza por la utilización de diálogos de gran realismo, de datos precisos, descripciones pormenorizadas de gestos y entornos. Estas características lo distancian del periodismo. Es una renovación de las formas de narración de reportajes, crónicas y entrevistas, que le da una dimensión estética a los textos periodísticos. Centrándonos, ahora, en la relación de Walsh con el nuevo periodismo, resulta interesante la reflexión de Jozami:

Cuando hablamos del nuevo periodismo que aparece en la Argentina de los años 60, ¿de qué estamos hablando? ¿Nos referimos a los cambios notables que se produjeron en el lenguaje de los medios gráficos y el tratamiento de la información o hablamos de la fusión entre narrativa y periodismo en los textos de las grandes investigaciones de Rodolfo Walsh? Probablemente se esté hablando de ambas cosas, pero, en ese caso, sería conveniente analizar cuánto tienen en común. (Jozami: 2013, 181).

Con sus conocimientos de la literatura y del periodismo, Rodolfo Walsh fue un adelantado al demostrar que se podía realizar una obra que combinara el uso de técnicas propias del periodismo y otras literarias. La investigación periodística sirve de punto de partida para la narración de hechos reales tamizados por la ficción, que se entremezclan con los procedimientos del género policial.³

El mismo Walsh dice en su nota a *Los oficios terrestres* que “El cuento titulado “Esa mujer” se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera.” (Walsh: 2001, 7)

En este juego que se establece entre ficción y realidad, es posible encontrarnos con crónicas que desistieron de ser novelas -tal es el caso de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969)- e investigaciones frustradas que se constituyeron en cuentos -como sucede con “Esa mujer”-. El protagonista del relato, un periodista en busca de datos que lo ayuden a dar con el paradero del cuerpo de Eva Perón, intenta establecer una negociación con un coronel del ejército sindicado como el responsable de la custodia del cadáver desaparecido. El periodista hace mención a “...unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.” (Walsh: 2001, 10) y que interesan al militar. Los mismos papeles a los que Walsh hace referencia en *Caso Satanowsky* (1973), tal vez para que no se dude de la veracidad del encuentro con el coronel, ni tampoco de que él es el periodista que aparece en el relato:

-Esos papeles- dice.
Lo miro.
-Esa mujer, coronel.
Sonríe. (Walsh: 2001, 10)

La crónica periodística, en general, supone cierta imparcialidad, hace desaparecer la figura del sujeto narrador y los protagonistas son vistos desde una perspectiva alejada, reducidos a un nombre y privados de palabra. En cambio, la No Ficción, enfoca muy de cerca a los personajes, los narradores y las situaciones narradas. En este sentido narrar es convertir en sujetos a quienes permanecen desdibujados en el discurso de la prensa. En la No Ficción el autor realiza un trabajo de periodista para obtener la información sobre la que basará su labor literaria.

Es por esto que, para muchos, Walsh es el verdadero protagonista de sus escritos y no puede comprenderse su escritura sin tener en cuenta su vida. Sin embargo, siendo coherentes con la premisa que indica que narrador y autor no

son lo mismo, es posible reflexionar acerca de los vínculos entre el narrador del cuento (un periodista) y su autor, Walsh, también periodista de profesión, para tratar de identificar las marcas textuales que nos permiten ubicar el relato en el límite entre ficción y realidad. Podríamos preguntarnos, entonces, si se trata de una pieza de literatura testimonial sobre uno de los sucesos más siniestros de nuestra historia o, simplemente, de la ficcionalización de un hecho histórico en el que el autor entrevé su potencialidad literaria.

Por otro lado, ahondando en esta cuestión y suponiendo que los hechos que la narración recoge sean reales, cabría preguntarse acerca de la autenticidad de las fuentes, los criterios de interpretación de quienes están involucrados, sin perder de vista que el resultado de la investigación periodística se vuelca en un texto de ficción, con todos los matices que supone el lenguaje literario.

Es entonces que, en el marco pedagógico propuesto, invitamos al alumno a reflexionar y a debatir sobre ciertos aspectos del texto, que pueden ser considerados centrales para su comprensión.

Para Reflexionar

Partiendo de la contextualización del relato, es posible identificar marcas textuales que permiten ubicarlo en el límite entre ficción y realidad. Para ello proponemos reflexionar sobre las siguientes cuestiones:

- Con sus conocimientos literarios y periodísticos, Rodolfo Walsh fue pionero en demostrar que podía realizarse una obra que combinara el uso de técnicas periodísticas (reportaje) y literarias. Luego de la lectura y análisis del texto cabría reflexionar acerca de qué elementos acercan a “Esa mujer” al periodismo y cuáles a la literatura.
- Es posible que en este relato de Walsh, la investigación periodística haya servido de punto de partida para la narración de hechos reales que se presentan tamizados por la ficción. En su interrogatorio al coronel, el periodista aparece como una especie de detective tratando de descifrar un enigma.

Inclusive, se pueden señalar algunos ingredientes del género policial, entremezclados con las técnicas de la investigación periodística. Invitamos, entonces, a reflexionar acerca de los rasgos característicos del género policial presentes en el texto.

➤ Partiendo de la idea, compartida por muchos lectores y críticos, de que Rodolfo Walsh es el verdadero protagonista de sus escritos, se pueden establecer vínculos entre el narrador del cuento (un periodista) y su autor, quien además de hombre de letras es periodista de profesión. Esta identificación permite reflexionar acerca de si “Esa mujer” es una pieza de literatura testimonial o, simplemente, la ficcionalización de un suceso histórico.

El Cuerpo

Dos aspectos del relato se imbrican íntimamente. Uno, que abordaremos más adelante, es formal y se plasma en la particular construcción del texto en torno a ausencias. El otro, es el hecho histórico que da origen a la narración: la desaparición del cuerpo de Eva Duarte.

Tal vez, entre los aspectos más difíciles de comprender para el alumno en “Esa mujer”, se encuentre la compleja trama urdida en torno al cadáver de Eva. Tomar conciencia de la dimensión simbólica de este cuerpo, entender el por qué de la decisión de momificarlo, la razón de su secuestro y posterior ocultamiento, son cuestiones no sólo desconocidas para el estudiante de hoy sino muy distantes de su imaginario.

En su libro *La pasión y la excepción* (2008), Beatriz Sarlo ensaya una lúcida aproximación a estos temas que resulta, en muchos aspectos, esclarecedora.

En primer lugar, intenta explicar de dónde nace la excepcionalidad del cuerpo de Eva. Para esto, recuerda sus orígenes como actriz de radio, teatro y cine que, salvo algún que otro papel protagónico, nunca alcanza más que roles secundarios. El sueño que la trajo a la ciudad, la enfrentó a un paisaje

superpoblado de aspirantes en el que no lograba destacarse. Su suerte cambiará recién cuando empiece a vincularse con el poder político, en mano de los militares, para transformarse definitivamente en 1944, cuando conozca al entonces coronel Juan Domingo Perón.

Los mismos rasgos que alejaban a Eva de la estética de las estrellas del momento e impidieron su ascenso en el mundo del espectáculo, son los que le permitirán construir su imagen de mujer pública. Más aún, Sarlo dirá que su cuerpo material es indisoluble de su cuerpo político:

Las cualidades que todos señalan, la delgadez de las piernas, la luminosidad de la piel, pertenecen al orden de lo frágil. Sin embargo, sobre ellas se armó la imagen de una mujer de hierro. La belleza de Eva es translúcida, está toda en la piel. Sin embargo, ella fue completamente sólida, indestructible, como cuerpo político. (Sarlo: 2003, 96)

Y avanza aún más cuando trata de explicar la ampulosidad de su estilo y la compara con una reina, término que utiliza también Walsh en su relato: “Maricón, ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina?” (Walsh: 2001, 16)

Según la ensayista, esta línea simbólica que parangona a Eva con una reina, tiene su origen en las características del régimen peronista, al que encuentra “escasamente republicano, más plebiscitario que democrático, de bajo tenor en sus instituciones políticas representativas y sostenido en cambio por algunas corporaciones y un vasto movimiento social...” (Sarlo: 2003, 90-91).

En este sentido, “el régimen de la monarquía se apoya no simplemente en el cuerpo material del rey, sino fundamentalmente en su cuerpo político, que asegura la continuidad porque, a diferencia del cuerpo físico, es imperecedero.” (Sarlo: 2003, 90). Ante la muerte del rey, su poder encarnado en su cuerpo material se traspasa al de su heredero. En el caso de Perón y de Eva, no tenían sucesión hereditaria, de ahí la necesidad de que el cuerpo político de Evita, que encarna el estado justicialista, deba subsistir:

La preservación del cadáver de Eva Perón estaba decidida, por supuesto, antes de su muerte. El cuerpo fue exhibido en duelo nacional, ante una multitud. De día tenían lugar los homenajes y de noche el médico-embalsamador continuaba su trabajo. Sobre el carácter imperecedero de ese cuerpo se iba a fundar una mitología política poderosísima. Por eso debía ser disputado a la muerte conservando la perfección de su belleza.” (Sarlo: 2003, 110)

El cadáver de Eva Perón, luego de su embalsamamiento, fue expuesto a la veneración popular hasta el golpe militar de 1955, conocido como Revolución Libertadora. A partir de ese momento comienza un macabro itinerario que lo mantendrá oculto durante dieciséis años, hasta ser entregado a Perón en su exilio madrileño de Puerta de Hierro. Sin duda lo que provocó el interés y el deseo de poseer el cuerpo es la condensación simbólica que, tanto peronistas como opositores, encontraban en ese cadáver convertido en un ícono de sí mismo.

Para Reflexionar

Luego de considerar distintos aspectos vinculados al cuerpo de Eva como indisoluble de su connotación política, podemos iniciar la búsqueda de marcas en el relato que permitan discernir tanto acerca de la atracción generada por el cadáver como de su mitificación.

- Siguiendo a Sarlo en su idea del cuerpo de Eva como una “condensación simbólica”, se podría señalar el cruce de intereses en torno al cadáver que se busca y que lo convierte en *objeto de indagación* (para el periodista); *objeto histórico* (para el coronel, que se muestra preocupado por el rol que le asignará la historia); *objeto erótico* (para su embalsamador, el doctor Pedro Ara, que según el coronel estaba enamorado del cadáver); *objeto mítico* (“una diosa”, “una reina” para “esos roñosos”, es decir, para el pueblo peronista).
- Indagar acerca de la decisión de momificar el cuerpo de Eva, las razones de su secuestro y posterior ocultamiento, sin duda constituye una vía de acceso a

la comprensión de la dimensión simbólica del cuerpo, que Walsh refleja en su relato.

➤ En su novela *Santa Evita* (1994), Tomás Eloy Martínez ficcionaliza la historia más allá de cualquier intención de denuncia o reconstrucción documentada de los hechos. Al relatar el derrotero del cuerpo de Eva, recrea tanto personajes históricos como anónimos, y trae a propósito de esta siniestra peripecia obsesiones, creencias, sospechas, conspiraciones, supersticiones y delirios vinculados con él. Allí hace mención a “la maldición del cadáver”, en referencia a lo ocurrido con varios de los intervinientes en el secuestro y ocultamiento del cuerpo de Eva, aunque señala el autor que, en realidad, muchos de ellos fueron blanco de atentados de la resistencia peronista. Walsh menciona elípticamente, en “Esa mujer”, el final trágico de muchos de los que tuvieron bajo su poder el cuerpo, como si hubieran sido alcanzados por una maldición. El ejercicio propuesto es indagar tanto en artículos periodísticos como en documentos históricos, lo sucedido con estos personajes para tratar de encontrar una explicación a los hechos.

La Construcción del Relato en Torno a Ausencias

“Esa mujer” gravita sobre las ausencias. La más significativa, sin duda, es la de un cuerpo, a la que se suma la de un nombre –aunque, en realidad, son varios- y la de un lugar. Sobre estos vacíos se tejen una serie de silencios y eufemismos, que unidos a la atmósfera lúgubre y al hecho histórico al que se refiere, dan como resultado un texto que parece surgido de un pacto entre la historia y la ficción.

Por lo general, el mecanismo de la omisión hace que se eluda lo accesorio, lo que ya es sabido y no es necesario repetir. Sin embargo, lo llamativo en este cuento de Walsh es que lo silenciado es lo que tiene mayor importancia, al punto de poner en juego la significación del relato. Los datos esenciales que el

lector necesita para alcanzar una comprensión cabal del cuento se omiten, lo que lo torna críptico.

Eva Perón nunca es nombrada explícitamente. Está aludida pero no nombrada.

Mario Goloboff, en un artículo publicado en el *Suplemento Literario de Télam*, se pregunta:

¿A quién le habla el título: al coronel, a un lector anónimo y desconocido, a un lector interior? ¿Y por qué el distante “esa” y no “esta” o “aquella”, más evocativo, tal vez más poético? ¿Por el matiz algo peyorativo de “esa”? ¿Qué guiño nos hace el escritor? El título, por otra parte, está anticipando lo que será casi genético en el relato, algo muy cercano a la figura retórica de la elusión: no se nombra al personaje que es central en esta historia; por miedo, superstición u odio nadie se anima “a tenerla en boca”, su nombre no aparece jamás en el texto; ni Eva, ni Perón, ni Duarte, ni Evita: completamente eludido, ausente.” (Goloboff: 2012)

Lo presupuesto aparece inscripto de diferentes formas en el discurso, ya sea por la construcción gramatical o por determinadas palabras que funcionan como puntos de anclaje. Elidir supone aceptar que ciertos contenidos no necesitan ser explicitados porque están lo suficientemente claros. Se da por sentado una cantidad de información que el texto comparte con el lector, estableciendo cierta complicidad. Al respecto, Ricardo Piglia⁴ señala:

...Walsh practica el arte de la elipsis, [...]. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido [...]. Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras. (Piglia; 2000)

Este procedimiento obliga a quien se sumerge en la lectura a estar permanentemente alerta, a tener una posición activa frente al texto, a resignificar las ausencias desde otro discurso, que en este caso puede ser el de la historia y, por qué no, el del periodismo.

Si analizamos el mecanismo que subyace a la construcción del discurso de carácter histórico veremos que alcanza un efecto explicativo al construir relatos

en base a ciertos encadenamientos que permiten unir los testimonios aislados y reconstruir los hechos. Todo discurso histórico es un texto que propone una realidad basada en *pruebas* que el historiador encadena.

En “Esa mujer”, se recrea un suceso de nuestra historia nacional. Sin embargo, el episodio del embalsamamiento y el posterior secuestro del cuerpo de Eva, resulta desconocido para el estudiante de escuela media de hoy quien, en el mejor de los casos, puede tener una vaga idea del hecho aunque tan plagado de imprecisiones, que necesitaría cierta destreza en la lectura de la elipsis para comprenderlo cabalmente. Lo elusivo de la enunciación no se limita al dato no revelado de la identidad del cadáver -sujeto/objeto disparador de la trama- pero es este justamente el punto neurálgico donde el lector debe aportar su competencia para descifrarlo y comenzar a desentrañar el enigma construido en torno a él.

Poco a poco, el discurso literario se articula con el histórico permitiendo llenar las marcas pronominales con identidades. Ya desde el título se nos habla de “esa mujer”, a la que luego se la nombrará sucesivamente como “reina”, “diosa”, “virgen”, tal como el pueblo peronista concebía a Eva.

Los autores del atentado en la casa del coronel son "esos roñosos". La que jura venganza por la desaparición de los restos de Eva, es la "pobre gente", que lo intenta mediante el estallido de una bomba en el palier del coronel. El “capitán N” y el “mayor X” son el capitán Galarza y el mayor Arandía. En su afán por relativizar los hechos, el coronel dice a su interlocutor respecto del primero que “-Tuvo un choque de automóvil, que lo tiene cualquiera...” (Walsh: 2001, 12). Mientras que del mayor Arandía, quien mata a su mujer embarazada de un disparo al confundirla con un ladrón, dirá que “Esas cosas ocurren.” (Walsh: 2001, 12). Completan esta nómina de personajes velados el gallego asqueroso –el Doctor Pedro Ara, encargado de embalsamar a Eva- , el capitán de navío, el doctor R., el Viejo.

La mención de Tutankamon en el texto: “-La tumba de Tutankamón- dice el coronel- Lord Carnavon. Basura.” (Walsh: 2001, 12), trae a nuestro imaginario el nefasto final de todos los que manipularon la momia del faraón egipcio,

destino que parece repetirse en quienes tuvieron bajo su custodia el cuerpo de Eva, tal como lo narra Tomás Eloy Martínez en su novela *Santa Evita* (1994). El capitán Galarza quedó desfigurado cuando volcó con el coche en que transportaba a Eva. Murieron dos soldados y él sufrió un corte en la cara que requirió de treinta y tres puntos, uno por cada año de Eva. El mayor de inteligencia Eduardo Arandía, terminó en la prisión de Magdalena por haber matado a su mujer embarazada, al confundirla con un ladrón, para proteger el cuerpo de Eva, que escondía en el altillo de su casa del barrio de Saavedra. El coronel Carlos Eugenio Moori Koënic, acusado de necrofilia, abandonado por su mujer y su hija que ya no toleraban la obsesión del coronel con el cuerpo de Evita, fue confinado al Golfo San Jorge e internado, luego, varias veces por su adicción al alcohol.

Las alusiones a “esa mujer” ausente se entrelazan con el silencio que rodea, también, a otras mujeres del relato. La esposa del coronel es el único personaje nominado, aunque mediante un apodo, “Negra”. Su fugaz aparición deja flotando en el ambiente su desdén como una nubecita. La hija de ambos, de doce años, también está ausente, aunque se menciona que bajo tratamiento psiquiátrico desde el episodio del atentado mediante una bomba en el palier. Por último, la mujer del mayor X, una sombra a la que su propio esposo dispara en la madrugada creyéndola un ladrón.

La destreza de Rodolfo Walsh como escritor le permite construir el relato a partir del entrecruzamiento de dos registros: el de *lo dicho* y el de *lo no dicho*. En el plano de *lo dicho*, se reitera sistemáticamente el sintagma del título como forma de nombrar al personaje que condensa la tensión de todo el texto. Paralelamente, en *lo no dicho*, confluyen la identidad de todos los actores involucrados en el relato y las imprecisiones de un diálogo que, tomado literalmente, resulta vacío.

Ambos registros se funden en la lectura de quienes asumen que, al igual que en el cuento de Walsh, nuestra historia nacional también tiene sus “elipsis”, que se traducen en proscripción, secuestros y desapariciones, en períodos de alternancia en el poder de un *nosotros* que se impone y decide sobre la

inexistencia o invisibilidad de los *otros*. “Esa mujer”, “los roñosos”, “la pobre gente” son, entonces, los *otros* cuando el *nosotros* se constituye en el poder.

Para Reflexionar

La labor del historiador se basa en tratar de reconstruir los hechos a partir del encadenamiento de testimonios aislados, con el propósito de encontrarles una explicación.

- Todo discurso histórico es un texto que propone una lectura de la realidad basada en pruebas que el historiador encadena. En “Esa mujer” ¿cuáles serían esas “pruebas” que, desde la ficción, tienden puentes hacia la historia?
- La omisión requiere de un consenso interlocutivo donde interviene el reconocimiento mutuo de los sujetos como remitentes y destinatarios. Así las operaciones presupositivas son también operaciones de mutua calificación de los sujetos del enunciado. Esto se da en Walsh, quien parece conocer al lector de sus escritos, que interactúa permanentemente con la obra y la realidad histórica que la rodea. Cabría preguntarse, entonces, cuáles son las omisiones básicas que el lector debe resignificar para comprender el texto.

El título del cuento recoge el modo en que el coronel llama a Evita, pero esa también fue la denominación dada por sus enemigos, que –cuando no utilizaban otros apodos más groseros- prefirieron ignorar su nombre. [...] Además, así como se sustrajo el cuerpo, estuvo prohibido durante años pronunciar su nombre: también el pueblo que la adoraba se acostumbró a llamarla de otro modo y si “Esa mujer” habla del desprecio hacia una persona a quien se negaba identidad, expresiones como “la señora” marcaron la actitud reverencial de simpatizantes. En ese contexto histórico, la omisión en el cuento del nombre de Eva es algo más que un recurso literario, aunque está claro que esa era la manera más eficaz de ubicar a Evita en el centro de la narración. Cuando desde un principio todos saben de quién se está hablando, persistir en la omisión del nombre es un modo de hacer más evidente su presencia hasta un punto que resulta intolerable.” (Jozami: 2013, 215-216)

Siguiendo esta hipótesis que presenta Eduardo Jozami, en su libro *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, podemos plantearnos la problemática de escribir evadiendo censuras. A diferencia de las propuestas anteriores, en la que el lector se convierte en una especie de detective en busca de indicios que lo conecten con la historia, para así resignificar el texto, en este caso, los receptores del cuento no encuentran obstáculos para su comprensión porque el silencio que impera en el relato no es más que un reflejo de lo que ocurría en la realidad. Invitamos a reflexionar sobre esta posibilidad.

Recursos Estilísticos

La escritura de Rodolfo Walsh escapa a los cánones establecidos por la literatura convencional. En ella se reconocen, como ya hemos señalado, procedimientos particulares que marcarán especialmente sus relatos de No Ficción. Uno de ellos, que de cierta manera, enlaza los diversos géneros por los que transita el autor, es la mencionada omisión, que obliga al lector a resignificar las ausencias desde distintos géneros discursivos.

Otras veces, el autor se basa en recursos que producen una suerte de juego con el lector. Es el caso de aquellos pasajes en los que se pasa de la prosa descriptiva a la cita directa, sugiriendo un desplazamiento al discurso oral, que transforma al lector también en un oyente. La brevedad y la desnudez del diálogo, sumado a los rasgos de la oralidad, sin duda, redundan en su eficacia.

En la factura del texto, estos mecanismos se apoyan en una gran concentración de recursos estilísticos -aliteración, elipsis, metáfora, metonimia, hipálage, elipsis- que contrastan con la parquedad de un lacónico intercambio verbal, circunscripto a dar pistas, y que es necesario entender en lo que calla.

Como en un juego de ajedrez, en el que el movimiento de uno condiciona al del oponente, los interlocutores alternan en un contrapunto en el que dejan al descubierto sus intereses. Sin embargo, nada queda dicho. Nada es lo suficientemente claro. Sólo indicios plasmados en recursos literarios que exigen un esfuerzo extra del lector que quiera interpretarlos.

En el juego discursivo que plantea el texto de Walsh, y que admite la No Ficción, resulta interesante ver cómo la literatura aparece en respuesta a lo que la historia oficial silencia. En este sentido, Ricardo Piglia dirá:

En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital: la práctica de Walsh, para volver a él, ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. “Ser absolutamente diáfano” es la consigna que Walsh anota en su Diario como horizonte de su escritura. (Piglia; 2000)

Sin duda, la apreciación de Piglia se ajusta a la perfección a “Esa mujer”, aunque, en una primera lectura, la frase final que señala como meta de la escritura de Walsh - “Ser absolutamente diáfano”-, parecería estar reñida con un relato construido en torno a lo que se calla.

Walter Benjamin decía que todo texto literario puede y quizás debe ser leído alegóricamente. Incluso aquellos relatos en los que el realismo no puede evitar un funcionamiento figurado. El lector debe encontrar una red de sentido no inmediatamente evidente sino que debe construirse a partir de la peripecia explícita. Entendido así, “Esa mujer” constituiría una gran alegoría⁵, referida a una constante de nuestra historia que se transfiere a nuestra literatura, la del enfrentamiento entre civilización y barbarie y sus consecuencias: establecer zonas de silencio, decidir sobre la invisibilidad de los otros, demarcar territorios, apropiarse de lo público, reemplazar el diálogo por el monólogo en el discurso autoritario. En este sentido sí que podemos afirmar que el texto está siendo “absolutamente diáfano”, tal como pretendía Walsh.

En su afán por sumergirnos en el mundo que crea, el narrador recurre a una profusa mención de objetos que logran un efecto de realidad característico de la No Ficción. Es así que nos ubica en Buenos Aires, en un departamento que,

desde un décimo piso, mira al río y está poblado de muebles ampulosos, marfiles, bronces, porcelanas y cuadros. En un edificio que huele a sopa, a colonia, a pañales, a remedios, a cigarrillos.

Todo es tan real que el coronel “Enciende un Marlboro” (Walsh: 2001, 11), por la ventana se ve un letrero luminoso de Coca-Cola y hasta se puede señalar, paradójicamente, la falsedad de un Jongkind: “Pienso en la cara que pondría si le dijera quién fabrica los Jongkind⁶,...” (Walsh: 2001, 10).

Para Reflexionar

Uno de los vínculos del género de No Ficción con el periodismo es que los documentos, testimonios, noticias de la prensa son un polo de referencia externo que constantemente se hace presente en el texto ficcional mediante diferentes estrategias discursivas.

➤ A pesar de su brevedad y de la desnudez de su diálogo, “Esa mujer” concentra una gran variedad de recursos estilísticos. Invitamos a encontrar en el texto ejemplos de aliteración, elipsis, metáfora, metonimia, sinécdoque, hipálage.⁷

➤ Si bien en una primera lectura, la detallada mención de los objetos que ocupan el departamento del coronel pueden parecer superfluos a los fines de lo que se está narrando, la economía textual indica que nada de lo que se menciona en el texto está allí por descuido. Habría que pensar, entonces, cuál es su significación y qué función cumplen en un relato que los coloca en un lugar muy distante de lo se podría considerar un simple inventario o lujos de la narración.

Literatura y Compromiso

En el año 2000, Ricardo Piglia dio una conferencia en La Habana, titulada “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”⁸, en la que se propuso contestar la pregunta que había dejado planteada Ítalo Calvino respecto al futuro de la literatura⁹. En pocas palabras, el interrogante planteado por Calvino podría sintetizarse en cuáles serían los valores propios de la literatura capaces de persistir en el futuro.

Uno de los autores que escoge para responder a esta cuestión es Rodolfo Walsh y, en el universo de su obra, el cuento “Esa mujer”. Piglia dice al respecto:

...me gustaría comenzar con un relato de Rodolfo Walsh e incluso con su figura, que para muchos de nosotros funciona como una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado un gran escritor y al mismo tiempo alguien que, como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual.

Comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Hispanoamérica: *Operación Masacre*. Paralelamente escribió una extraordinaria serie de relatos cortos y por fin desde la resistencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 ese texto único que se llama “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, que es una diatriba concisa y lúcida. Fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura. (Piglia; 2000)

Para seleccionar a Walsh y a este cuento en particular, Piglia se remite a una encuesta, realizada en Buenos Aires, entre un grupo amplio de escritores y de críticos, que elige a “Esa mujer” como el mejor relato de la historia de la literatura argentina, superando, incluso, cuentos de Borges, Cortázar o Quiroga.

Si bien, admite el hecho de que la literatura tiene su propia lógica, que no siempre es la lógica del consenso, Piglia reconoce en esta elección un sentido simbólico que bien merece una reflexión:

Preguntarnos en qué consistiría ese valor que condensa, digamos, la mejor tradición de la literatura y convierte a ese relato en una sinécdoque de nuestra literatura, en una condensación extrema. Y ver si existe ahí la posibilidad de inferir algún signo de estado de la literatura en el porvenir o al menos inferir una de estas propuestas futuras. (Piglia; 2000)

Cómo señaláramos anteriormente al referirnos a la visión de Beatriz Sarlo respecto al cuerpo de Eva Perón, también para Piglia el cadáver está cargado de sentidos. Encontrarlo, no sólo es el móvil del relato sino que tiene un sentido que excede el acontecimiento en sí mismo. Hallar ese cuerpo es, un poco, tocar las raíces de nuestra historia. Y es entonces cuando el cuento de Walsh tiende lazos hacia la literatura argentina del siglo XIX y, de cierto modo, preanuncia –por supuesto, mirándolo en perspectiva- lo que ocurriría una década más tarde¹⁰ en nuestro país. Para muchos Eva es la primera desaparecida de nuestra historia. El cuerpo de “esa mujer” que se busca infructuosamente en el relato será, años después, el cuerpo de los miles de desaparecidos cuyo paradero también se ignora.

Hemos mencionado, en este mismo capítulo, la confrontación entre un *nosotros* en el poder, que se impone sobre *los otros* llegando, en ocasiones, a decidir sobre su inexistencia o su invisibilidad.

Se podría pensar, entonces, que la tensión entre el mundo del letrado, del intelectual, del escritor- periodista (civilización en términos sarmientinos) y el mundo popular, del otro (barbarie en el marco de esta visión antitética), está en el origen de nuestra literatura y que “Esa mujer” recrea, de algún modo, esta relación.

La preocupación por esta dicotomía, que lo liga fuertemente a las visiones contrapuestas del siglo XIX y sus continuidades, aparece en varios escritos de Walsh. Tal vez, el más explícito por su título y temática –aunque aggiornada- sea “*El matadero*” (Walsh: 1998), donde señala la presencia del campo en la ciudad a sólo cien cuadras del obelisco¹¹.

Estableciendo un paralelismo con Echeverría, quien clausura “*El matadero*” (Echeverría: 1975) con una coda reflexiva de carácter ideológico, en la cual manifiesta claramente que el foco de la federación estaba en el

matadero, Walsh cerrará su relato diciendo que desde Esteban Echeverría en adelantese proyectó en el hombre de cuchillo del suburbio, cierta idea de violencia que queda desterrada apenas se entabla una conversación con él.

En referencia a esta cuestión Ricardo Piglia dirá:

Por otro lado, a la posición de ese letrado, de este intelectual que en el relato de Walsh se enfrenta con un enigma de la historia, la podríamos asimilar con la situación narrativa básica del que para muchos ha sido el relato fundador de la literatura argentina, "El matadero", el texto de Echeverría (escrito en 1838) que, como ustedes recuerdan, es también la historia de un letrado que se confronta con el Otro puro, encuentra a los bárbaros, a las masas salvajes del rosismo. Esta confrontación que ha sido contada con matices y vaivenes a lo largo de la literatura argentina (Borges, por supuesto ha contado su versión de este choque en "La fiesta del monstruo" y Cortázar lo ha narrado en "Las puertas del cielo") encuentra un punto de viraje en "Esa mujer". Hay una continuidad entre "El matadero" y "Esa mujer" pero hay también una inversión. Antes que nada la continuidad de cierta problemática: es el intelectual puesto en relación con el mundo popular. (Piglia; 2000)

Continuidad en lo esencial del planteo y viraje en el tratamiento que Walsh le da a esta problemática en "Esa mujer" y que lleva a su protagonista a expresar su deseo de trasponer la frontera y cruzar al otro lado que ya no es un mundo de terror y barbarie, sino un lugar de pertenencia.

Podríamos decir que para Walsh, Eva Perón, que condensaría la tradición popular del peronismo, lógicamente aparece primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar pero también como un lugar de llegada: "Si la encuentro, frescas, altas olas de cólera, miedo, frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo,..." (Walsh: 2001, 10), dice el protagonista del relato. Ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, y si no de amigos, al menos de aliados.

[...] El sentido múltiple cifrado en el cuerpo perdido de Eva Perón anticipa, quiero decir, las decisiones políticas de Walsh, su incorporación a Montoneros, su conversión al peronismo.

Este relato condensa esa tensión y dice entonces algo más de lo que dice literalmente. El intelectual, el letrado, no solamente dice el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada. Y en el relato todo se condensa en la busca ciega del cadáver ausente de Eva Perón. (Piglia: 2000)

Si bien la figura de Evita acerca a Walsh al peronismo, su relación con este movimiento de profunda raigambre popular (otro de los rasgos que lo seducen) no deja de ser conflictiva. Eduardo Jozami (2013) señala al respecto:

La primera manifestación explícita de las opiniones de Walsh con respecto al peronismo aparece en una carta dirigida a Donald Yates, en 1957, el mismo año en que declara que ha sido antiperonista, en el epílogo de *Operación Masacre*. Pero mientras en este texto parece interesarle sólo marcar sus diferencias, y, por lo tanto, su independencia, respecto del peronismo, en la carta al corresponsal norteamericano se explaya más sobre los rasgos definitorios y las contradicciones del gobierno de Perón.

El único aspecto en que Perón puede ser considerado un militar es por el uniforme, señala Walsh, recordando que el presidente derrocado pudo haber resistido el levantamiento y prefirió exiliarse. También, cuando reprimió otro intento golpista, unos meses antes, optó por no ejecutar a los líderes de la sedición. "Perón rechaza el derramamiento de sangre", concluye el escritor, recordando que en todos los años de su gobierno sólo se produjeron dos asesinatos políticos. [...] Walsh advierte que Perón es fundamentalmente un político y que, por lo tanto, la herramienta principal es su discurso. (Jozami: 2013, 208-209)

Y continúa, más adelante, diciendo que:

Dos momentos fundamentales se pueden señalar en el acercamiento de Walsh con el peronismo, la escritura del cuento "Esa mujer" que reconoce el lugar que el cuerpo y la figura de Evita ocupan en el imaginario popular y la vinculación con los militantes obreros a partir de la constitución de la CGTA y de la investigación que llevará a la publicación de *Quién mató a Rosendo*. Sin embargo, luego de estas dos experiencias, en 1970, en vísperas de ingresar a las FAP, aún no se considera peronista. (Jozami: 2013, 210-211)

"Esa mujer", articulando ficción y realidad es de los primeros textos en dar cuenta de uno de los grandes silencios que dominan la vida pública argentina por más de una década, dejando al descubierto la polaridad nosotros/los otros, engendradora de violencia.

Si bien en este relato de Walsh, la violencia está presente en ambos bandos, tanto en el de los autores del atentado en la casa del Coronel, "- Anduvieron

rondando. Una noche, uno se animó. Dejó la bomba en el palier y salió corriendo.” (Walsh: 2001, 12), como en el de los profanadores del cadáver de Eva, una parece tener móviles más perversos: hacer desaparecer el cuerpo de esa suerte de diosa y con él, poner fin a la idolatría, al culto pagano sostenido por millones de argentinos.

Si en rigor, Eva ocupaba un segundo lugar en la escena política nacional, la propaganda oficial se encargó de destacar las particularidades que la convertían en un personaje único, compañera y complemento perfecto de Perón. Eva se mostró así como la *intercesora* del pueblo ante Perón, del mismo modo que la Virgen lo es ante su Hijo.

En su libro *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo señala que:

El lugar de Eva incluía todos los que no podía ocupar Perón. Ella lo expuso de ese modo en *La razón de mi vida*: intercesora, representante, puente, intérprete y escudo de Perón. Todas estas funciones remiten, claro está, a una figura milenaria: la de la Virgen. Perón encontró en Eva, no sólo una colaboradora sino alguien que, junto con él, integraba en la cúspide del poder una sociedad política de dos cabezas, hegemonizada por el hombre, en la cual la mujer tenía fueros especiales colocados por encima de las instituciones republicanas. [...]
Eva abanderada de los humildes, Eva capitana, Eva la representante de Perón ante el pueblo (la jaculatoria fue expandida y tan exaltada como las de Nuestra Señora) ocupa un lugar político no republicano. En su cuerpo se condensan las virtudes del régimen peronista y se personaliza su legalidad. Su cuerpo es aurático, en el sentido que tiene esta palabra en los escritos de Walter Benjamin. Produce autenticidad por su sola presencia; quienes pueden verlo sienten que su relación con el peronismo está completamente encarnada y es única. (Sarlo: 2003, 91)

Es indudable que la canonización oficial existió. La foto de Eva estaba en los altares y en los discursos de los partidarios del régimen. Pero más allá de la propaganda oficial, de los sindicatos que pedían al Vaticano la canonización de Eva, existía un dolor popular que era genuino¹². Los hogares peronistas tenían sus propios altares donde las fotos de Evita eran iluminadas con velas y estaban permanentemente adornadas con flores. Los mismos símbolos que la resistencia peronista utilizó para señalar que seguía de cerca cada paso dado por el cadáver de Eva en su luctuoso peregrinar.

Sin duda, el cuento intenta mediar con la concentración de sentidos que encierra el cadáver de Eva, sin aceptar desde el comienzo el silencio impuesto por *los otros*.

En el devenir del relato, el intercambio entre ambos personajes –el periodista y el coronel- se hace cada vez más difícil. Podría decirse que nunca se instaura un verdadero diálogo. A lo largo de la entrevista el coronel se cierra cada vez más sobre sí mismo, al punto de desconocer a su interlocutor y llegar casi al monólogo: “- ¿Dónde, coronel, dónde?! Se para despacio, no me conoce. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí.” (Walsh: 2001, 19)

Esta ruptura de la situación dialógica es consecuencia de la instauración del discurso autoritario que, en el contexto de la figuración y representación de nuestra historia reciente, cierra el flujo de significados indicando líneas obligadas de construcción de sentido. Frente a este modelo comunicacional pobre y unidireccional, el discurso literario –y el artístico en general- propone un modelo formalmente opuesto: el de la perspectiva dialógica y la pluralidad de sentidos.

Tal vez, reflejar esta situación también sea uno de los propósitos de Walsh, escritor-periodista comprometido, preocupado por la recepción social de sus escritos en momentos políticos difíciles. Al respecto dice Beatriz Sarlo:

[...] el régimen autoritario produjo un discurso maniqueo. La contestación literaria se hizo cargo de una articulación más compleja del referente *incomprensible*, para decirlo con un adjetivo que describa la conciencia difundida del período, que podría ser vivido como caos, en la medida en que las decisiones políticas y militares que afectaban a toda la sociedad eran tomadas en espacios secretos y no sujetos a la discusión pública, ni su sistema de valores, ni las presuposiciones que los sustentaban. Acerarse al enigma que el discurso militar designaba como caos es parte del impulso hacia el sentido presente en diferentes narrativas de ese período. En la literatura podían escucharse voces, distintas del enfrentamiento irreconciliable cuyo objetivo esencial reside en la anulación del Otro. (Sarlo: 1987, 332)

En “Esa mujer”, el “Otro” que se pretende anular es el cuerpo de Eva Perón y sus múltiples implicancias. En la vida real, el “Otro” que debía ser anulado es el propio Rodolfo Walsh quien, en marzo de 1970, en una entrevista que le

realizara Ricardo Piglia, reflexiona acerca del cuento, la ficción y la novela y señala que “un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable.”¹³ Y más adelante, en esta misma entrevista, dice que la “gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, [...] va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción...” (Walsh: 2006, 62-63)

Este es el mismo Walsh que se da cuenta también de que no es ni será jamás un novelista y de que la máquina de escribir es un arma que, según él dice, puede ser “un abanico o una pistola” (Walsh: 2006, 69) de acuerdo con cómo se la maneje.

Este cuestionamiento acerca de la función de la literatura, acerca del escritor o más puntualmente, del novelista, sin duda subyace de algún modo en “Esa mujer”. Aunque se trate de un texto anterior a la manifestación expresa de estas cuestiones, los textos de Walsh evidencian, de cierto modo, esta preocupación en estado latente. Sin duda su conciencia sobre la especificidad de la ficción, las exigencias sociales y la necesidad de intervenir en política, lo hicieron replantearse el lugar que debía ocupar el hombre de letras. Y en este cuestionamiento es que Walsh se acerca a la vieja tradición de los políticos-escritores del siglo XIX, y decide que en la Argentina de los '70 es “imposible hacer literatura desvinculada de la política” (Walsh: 2006, 64).

Tres años más tarde de la publicación de “Esa mujer” dirá que “las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político. Mis ideas sobre la novela han cambiado” (Walsh: 2006, 65). Walsh reflexiona mucho acerca de la novela. Tal vez sintiera que era lo que le faltaba para consagrarse como escritor. Sin embargo, después de *Operación Masacre*, y de su estadía en Cuba, dirá que “esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa.” (Walsh: 2006, 67-68)

Al respecto Jozami (2013) señala en su libro que:

Por otro lado, el cuestionamiento de la novela realista del siglo XIX como paradigma excluyente ya se había planteado en los debates de los años 20 y 30 y sólo algunos tardíos seguidores del realismo socialista seguían invocando la condena de Luckács a los escritos de Joyce y a otros intentos de renovación formal, que el teórico húngaro consideraba como la literatura de la decadencia. Walsh hubiera sido, seguramente, el primero en aceptar la sentencia de Brecht sobre la necesaria transformación de las formas para representar un mundo tan profundamente transformado y en ese camino adopta un estilo propio y termina definiendo un nuevo género. El testimonio encierra potenciales artísticas notables, como ocurre con el documental, y Walsh veía en la no ficción posibilidades no desdeñables de renovación del lenguaje y las formas del relato. Pero no es necesario creer en aquel final esplendoroso de la narrativa –tantas veces desmentido– para valorar este nuevo género que el autor de *Operación...* contribuyó a crear. (Jozami: 2013, 150 -151)

Para ese entonces, Walsh había abandonado la escritura de ficciones para dedicarse a la militancia política, primero en las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y luego en la organización Montoneros. Sin embargo, tal como lo manifestara ya había escrito esa “otra cosa” de la que hablaba: *Operación masacre* (1957), “*Esa mujer*” (1964), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). Y seguirá haciéndolo, tal y como él mismo afirma al declarar que “En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía”. Será entonces, a partir de ese momento, que saldrá a la luz, además de las obras mencionadas, *El caso Satanovsky* (1997), fundará en 1976, la Agencia de Noticias Clandestinas (ANCLA) y, finalmente, firmará su sentencia de muerte al escribir su *Carta Abierta a la Junta Militar* (1977), en la que denuncia el terrorismo de Estado.

El 25 de marzo de 1977, un día después de fechada su carta, un pelotón especializado lo emboscó en las calles de Buenos Aires para detenerlo vivo, pero Walsh se resistió y fue herido de muerte. Su cuerpo, al igual que el de “esa mujer” durante dieciséis años, continúa aún desaparecido.

Para Reflexionar

Beatriz Sarlo, en *Escritos sobre literatura argentina*, señala que “Frente al monólogo practicado por el autoritarismo, aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y al entramado de discursos. [...] En ese sentido, el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario.” (Sarlo: 1987, 330 - 331).

- Es posible encontrar en “Esa mujer” un “entramado de discursos”, en el que el discurso de la ficción busca las respuestas que el discurso autoritario silencia. Luego de haber analizado el texto en su multiplicidad de sentidos cabría reflexionar acerca de los propósitos que guían la estrategia discursiva del coronel, en contraposición a los del periodista.
- Es innegable la constelación de conexiones que existe entre “Esa mujer” y el suceso histórico al que alude y tiene por protagonista al cuerpo de Eva Perón. Resulta lícito, entonces, reflexionar acerca del rol del lector en este tipo de relatos y preguntarse si un autor “comprometido” requiere necesariamente de un lector también “comprometido”.
- Para desentrañar este relato el lector debe poner en juego varias competencias. Una existencial y compartida: lector y autor argentinos contemporáneos. Otra, que tiene que ver con el manejo de la historia nacional en sus tramos claros y oscuros. Y, al menos, una tercera consistente en la decodificación de los roles como consecuencia de las circunstancias presentadas en el texto. Logrado ese acercamiento el relato permite reconocer un terreno en el que convive la polaridad nosotros/los otros. Reflexionar acerca de esta cuestión, permite alcanzar una comprensión más profunda del texto y su contexto de producción, a la vez que invita al lector a adoptar una posición respecto a determinados sucesos de nuestra historia.
- Los sentimientos de amor y odio que suscitó el peronismo encontraron en la figura de Eva Perón un catalizador. Su compromiso con los más necesitados, el enfrentamiento con los opositores de Perón, su juventud y

belleza, sumada a su temprana muerte, convirtieron a Evita en un símbolo en el que la literatura argentina hallaría uno de sus grandes temas.

Distintos autores, desde diferentes perspectivas, abordaron la vida y la muerte de Eva Perón. Para finalizar, proponemos la lectura de: “El simulacro” (1989: 167) de Jorge Luis Borges; “Ella” (1994: 459) de Juan Carlos Onetti y “La señora muerta” (1963: 69) de David Viñas.

Notas

1. Fundamentación del marco teórico de la asignatura Lengua y Literatura VI. Departamento de Lengua y Literatura, Liceo “Víctor Mercante”, Universidad Nacional de La Plata.
2. Los días 7, 8 y 9 de septiembre de 2011, se celebró en el Colegio Nacional “Rafael Hernández”, de la ciudad de La Plata, el *II Congreso de la Lengua y la Literatura en la escuela secundaria*, “*Rumbos y cartografías: las lenguas y las literaturas en las aulas hoy*”. En la sesión inaugural, el Doctor Roberto Ferro disertó sobre Rodolfo Walsh y su obra.
3. Luego de escribir *A sangre fría* en 1966, la gran preocupación de Truman Capote era ser considerado un buen periodista. Todo lo contrario parece ocurrir en Walsh, quien persigue durante gran parte de su vida la idea de escribir una novela. A diferencia de Capote, Walsh se valió tanto de la literatura como del periodismo – en otros términos- de la ficción y de la no ficción, para alcanzar un propósito político con la escritura. Dirá Eduardo Jozami: “Cuando se frustra lo que concibe como una investigación sobre el secuestro del cadáver de Eva Perón, Walsh prefiere escribir un cuento en el que se libera de toda referencia documentada... (2013: 144). Por otro lado, la gran aspiración de Walsh con sus textos testimoniales, que muestran un estricto apego a los hechos, es alcanzar un incuestionable estatuto de verdad, a punto de que él espera que sirvan de punto de partida para el accionar de la justicia.
4. En el año 2000, Ricardo Piglia dio una conferencia en Casa de las Américas, en la ciudad de La Habana, titulada “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”. El título de esta charla proviene de un libro de Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, que reúne una serie de conferencias que el autor italiano preparó en 1985 pero no llegó a leer. En ellas, Calvino se preguntaba qué sucedería con la literatura en el futuro, partiendo de la certeza de que hay cosas que solo la literatura con sus cualidades propias puede ofrecer y que sería deseable que persistieran.
5. Visto así, el cuento de Walsh refuerza sus lazos con otros textos de la Literatura Argentina de los siglos XIX y XX. Circunscribiéndonos al presente volumen podemos señalar la lectura alegórica que admite “*El matadero*”, reforzada por la coda reflexiva de carácter ideológico que cierra el texto:

“En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero, eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué

federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto; a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.” (Echeverría: 1975, 127)

Si la clarísima alegoría que Echeverría construye a lo largo de todo el relato no queda clara para algún lector, es el mismo narrador quien se encarga de explicitarla al final de la obra.

Otra alegoría sería la que establece Sarmiento en *Facundo* al parangonar al país con una estancia y al régimen de gobierno impuesto por Rosas con la tarea del patrón de estancia:

¿Dónde, pues, ha estudiado este hombre el plan de innovaciones que introduce en su *gobierno*, en desprecio del sentido común, de la tradición, de la conciencia, y de la práctica inmemorial de los pueblos civilizados? Dios me perdone si me equivoco, pero esta idea me domina hace tiempo: en la *estancia de ganados* en que ha pasado toda su vida, y en la Inquisición, en cuya tradición ha sido educado. Las fiestas de las parroquias son una imitación de la *hierra* del ganado, a que acuden todos los vecinos; la *cinta colorada* que clava a cada hombre, mujer o niño, es la *marca* con que el propietario reconoce su ganado; el degüello a cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de *degollar* las reses que tiene todo hombre en la campaña; la prisión sucesiva de centenares de ciudadanos sin motivo conocido y por años enteros, es el rodeo con que se dociliza el ganado, encerrándolo diariamente en el corral; los azotes por las calles, la Mazorca, las matanzas ordenadas, son otros tantos medios de *domar a la ciudad*, dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce. (Sarmiento: 1945, 254-255)

Nota: la cursiva pertenece al texto.

El otro texto al que por alegoría podemos trasladar a otro contexto, a otro momento de nuestra historia nacional, es *La malasangre*. Si bien la didascalía de este texto dramático de Griselda Gambaro, nos ubica en Buenos Aires, en “Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate” (Gambaro: 2007, 57), son fuertes las resonancias de su contexto de producción, 1981, cuando ya se dejaba prácticamente atrás la última dictadura militar y comenzaba a vivenciarse la vuelta a la democracia.

6. Johan Barthold Jongkind fue un pintor y grabador neerlandés del S. XIX, considerado como uno de los precursores del impresionismo.

7 En términos operativos los recursos estilísticos mencionados -aliteración, metáfora, metonimia, sinécdoque, hipálage - podrían definirse del siguiente modo: *Aliteración*: es una figura de dicción que consiste en repetir un mismo sonido o un grupo de sonidos en un texto cuya brevedad permite detectar la repetición. Algunos tratadistas la limitan a la repetición de sonidos consonánticos. En algunas ocasiones, la aliteración tiene una finalidad imitativa o sugeridora, cuando la reiteración de los sonidos tiene una fuerza evocativa que se relaciona con el significado de los signos usados. *Elipsis*: es la figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido. *Metáfora*: se trata de la identificación entre dos signos que corresponden a objetos que presentan una semejanza: un objeto ‘real’ (el metaforizado) y otro ‘irreal’ o ‘imaginario’ (la metáfora). Se trataría, pues, de un tropo por semejanza o analogía.

Metonimia: la metonimia es el tropo por correlación o correspondencia, no designamos el objeto al cual queremos referirnos, sino otro que guarda relación con él.

Se podría afirmar que la metonimia es la sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad.

Se dice también que la metáfora es una comparación abreviada (comparación de segundo grado).

Sinécdoque: si la 'metonimia' es un tropo por correlación o correspondencia, si la 'metáfora' es un tropo por semejanza, la 'sinécdoque' es un tropo por conexión. Radica en representar un término por otro, cuando éste último se encuentra en una relación de inclusión o de pertenencia lógica respecto del primero.

Hipálage: se trata de una figura sintáctica y semántica que consiste en atribuir a un objeto el acto o la idea que conviene a un objeto cercano. Se trata de un desplazamiento.

Fuente: Negri, Eithel. *Retórica* (inédito).

8. Este texto fue publicado junto con una conferencia de León Rozitchner sobre la ciudad de Buenos Aires ("Mi Buenos Aires querida"), por el Fondo de Cultura Económica, en 2001.

9. Calvino se planteaba un interrogante: ¿qué va a pasar con la literatura en el futuro? Y partía de una certeza: "mi fe en el porvenir de la literatura -señalaba Calvino- consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar". (Calvino: 1995, 12)

10. "Esa mujer" fue escrito en la década del '60. El mismo Walsh es muy preciso al respecto en su nota preliminar de *Los oficios terrestres*: "El cuento titulado "Esa mujer" se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera. [...] Comencé a escribir "Esa mujer" en 1961, lo terminé en 1964, pero no tardé tres años, sino dos días: un día de 1961, un día de 1964. No he descubierto las leyes que hacen que ciertos temas se resistan durante lustros enteros a muchos cambios de enfoque y de técnica, mientras que otros se escriben casi solos." (Walsh: 2001, 7).

11. Recordemos que para Sarmiento –tal como lo señala en *Facundo*- con Rosas en el poder, el campo (barbarie) está en la ciudad.

12. Para ver esto con mayor claridad, recomendamos la lectura de "La señora muerta" de David Viñas y de "El simulacro" de Jorge Luis Borges.

13. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política", es el título de un reportaje que Ricardo Piglia le realizara a Rodolfo Walsh, en marzo 1970, y que Ediciones de la Flor publicara bajo el título *Un oscuro día de justicia*, en 2006.

Bibliografía

Bauer, Tristán (dirección), Bonasso, Miguel (guión) (1997). "Evita, la tumba sin paz", documental.

Borges, Jorge (1989). "El simulacro", *El Hacedor* en Obras completas, tomo II. Buenos Aires, Emecé.

Bracamonte, Jorge (1994). "Rodolfo Walsh y "Esa mujer": la búsqueda imposible y lo proferible", *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Capote, Truman (1966). *In cold blood*. London: Penguin Books.

-
- Chomsky, Noam (1970). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar.
- Ducrot, Oswald (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Echeverría, Esteban (1975). “*El matadero*”. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Calvino, Ítalo (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela.
- Gambaro, Griselda (2007). *La malasangre*. Buenos Aires: Cántaro Editores.
- Goloboff, Mario (2012, 18 de octubre). “*Esa mujer*”, de *Rodolfo Walsh*”.
<http://www.telam.com.ar/servicios/suplemento-literario/pagina/11/n46>
- Jakobson, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jozami, Eduardo (2013). *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Edhasa.
- Kerbrat – Orcchioni, Catherine (1990). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Martínez, Tomás Eloy (1994). *Santa Evita*. Buenos Aires: Biblioteca del Sur-Planeta.
- Martínez, Tomás Eloy (2002, 8 de agosto). “*La tumba sin sosiego*”. La Nación [Buenos Aires].
- Negri, Eithel Orbit. (s/f). *Retórica*. La Plata: Colegio Nacional “Rafael Hernández”. Apunte inédito.
- Onetti, Juan (1994). “*Ella*” en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Piglia, Ricardo (2001, 23 de diciembre). “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”. Página 12.
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>
- Piglia, Ricardo (2006). “*Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política*”, en *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sáitta, Sylvia y Romero, José Luis (2006, 31 de enero). “*Rodolfo Walsh*” en Página 12 [Buenos Aires].
<http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-62342-2006-01-31.html>

-
- Sarlo, Beatriz (2002, 14 de julio). "Un cuerpo" en La Nación [Buenos Aires].
- Sarlo, Beatriz (2007). "Política, ideología y figuración literaria" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz (2008). *La pasión y la excepción: Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarmiento, Domingo (1945). *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: W. M. Jackson, INC. Editores.
- Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.
- Urien Berri, Jorge (2012, 24 de junio). "El otro derrotero del cuerpo de Evita". La Nación [Buenos Aires].
- Van Dijk, Teum (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, Teum (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- Viñas, David (1963). "La señora muerta" en *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Editorial Jamcana.
- Viñas, David (1996). "El ajedrez y la guerra". En: *Literatura argentina y política II*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Walsh, Rodolfo (1977). "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar".
- Walsh, Rodolfo (1977). "Carta a mis amigos".
- Walsh, Rodolfo (1997). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor
- Walsh, Rodolfo (1998). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- Walsh, Rodolfo (1998). *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953 -1977*. Buenos Aires: Planeta.
- Walsh, Rodolfo (2001). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Walsh, Rodolfo (2006). *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

CAPÍTULO 4

ANACRONISMOS Y PREJUICIOS EN *MÁS LIVIANO QUE EL AIRE DE* FEDERICO JEANMAIRE

Capítulo escrito en colaboración: Cristina Andrea Featherston (UNLP-FAHCE-IDCHS-CELYC-LVM-CNLP), Nora Gabriela Iribe (UNLP-LVM-CNLP-BBA) y María Grazia Mainero (UNLP-LVM-CNLP)

Diversos textos del Programa de Lengua y literatura VI del Liceo “Víctor Mercante” de la Universidad Nacional de La Plata, remiten de un modo u otro a la antinomia civilización/ barbarie. Metamorfoseada desde su cristalización en los textos canónicos de la literatura argentina del siglo XIX¹, reaparece en textos de los siglos XX y XXI. Insoslayable a la hora de leer “El Sur” o el “Poema conjetural” de Jorge Luis Borges, sus ecos se hacen presentes en *Más liviano que el aire* que ganara, en el año 2009, el “Premio Clarín de Novela”.

En el Capítulo I, la profesora Iribe nos llama a reflexionar acerca de la circunstancia de que civilización y barbarie no son sólo “conceptos que sirven para analizar una sociedad y sus derivas políticas” sino que “representan también una forma muy especial de concebir la literatura y el arte”. (Iribe: 2014, 58). Al final de ese mismo capítulo, la autora reflexiona acerca de que en estos textos hay algo más que “impide su disolución en el pasado” y asegura su permanencia (58). Este capítulo, complementario de los dedicados a “Esa mujer” y a *La malasangre* intentará rastrear la pervivencia de la dicotomía en las representaciones ficcionales de la realidad argentina de los siglos XX y XXI.

La antinomia remite a una sostenida construcción del Otro frente a quien la palabra desaparece como instrumento de diálogo para convertirse en

instrumento de la representación estereotipada de otro con el que no se gestiona la convivencia sino la preponderancia.

Siguiendo el orden cronológico de algunas lecturas complementarias propuestas por el Programa de VI año y sin ahondar sino en los aspectos que iluminen el rastreo que estamos emprendiendo, la gauchesca, representada en nuestro programa, entre otros textos, por el cielito² “Un gaicho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente cielito en su idioma”, podría ser leída como manifestación cabal de que el pensamiento dicotómico se adueña del género. Al decir de Ángel Rama, la gauchesca se constituye como tal, al hacer la opción -determinante y condicionante de todas las demás- por el receptor gaicho. “Desde sus orígenes -y con distanciamientos ideológicos fuertes en su seno- se constituye sobre el artificio de una voz gaicha que enuncia.” (Rama: 1982, XIII). Desde otra óptica, Josefina Ludmer aludirá al uso letrado de la voz del gaicho (Ludmer: 1988). El fundacional Bartolomé Hidalgo refuncionaliza el cielito para hacer de su temática amorosa, una poesía al servicio de la prédica revolucionaria. Si en el “Cielito oriental” incorporado a *La Lira Argentina* y publicado por vez primera en *La Prensa Argentina*, en noviembre de 1816, la escisión se da entre portugueses (“enemigos muy pequeños”, “majadeiros”, “faroleiros” (Hidalgo: 1969, 43/44)) y orientales, presentados con las características del combatiente valeroso; el “Cielito en que un Gaicho de la Guardia del Monte...”³, trabaja con la dualidad irreconciliable de dos actitudes humanas: los patriotas frente a los representantes del caduco régimen colonial, siempre caracterizado como vacuo y vencido. El discurso hidalguiano insiste en la necesidad educativa de las estrofas y hace preocupar a los gaichos no de las problemáticas rurales, que les serían propias, sino de las cuestiones inherentes de los gobernantes, que comienzan una vez que el gaicho ha concluido con sus actividades rurales:

Ya que encerré la tropilla
y recogí el rodeo
voy a templar la guitarra
para explicar mi deseo. (Hidalgo: 1966, 59)

Hasta tal punto el tema es ajeno a la vida rural que Ramón Contreras debe apelar a que la problemática le ha sido trasladada por un amigo letrado: “El otro día un amigo/ hombre de letras por cierto,/ del rey Fernando a nosotros/ me leyó un gran manifiesto.” (Hidalgo 320). Advertimos cómo la composición recurre al artificio de un emisor gaucho, seguramente iletrado, a quien con tono celebratorio y didáctico se quiere ganar para la causa:

Cielito, cielo que sí
 el Evangelio yo escribo
 y quien tenga desconfianza
 venga, le daré recibo. (Hidalgo: 1966, 62)

Y en el afán de catequizar para la nueva “religión” que, a sus ojos, es la Revolución, no duda en desmitificar verdades que durante mucho tiempo ha creído o le han hecho creer al igual que a sus congéneres:

Eso de que los Reyes son
 imagen del Ser Divino,
 es (con perdón de la gente)
 el más grande desatino.

Propone el imperio de la ley:
 Cielito, cielo que sí,
 no se necesitan reyes
 para gobernar a los hombres
 sino benéficas leyes. (Hidalgo: 1966, 62/63)

E incluso deplora, desenmascara y denuncia los propósitos de la corona que reduce a intereses materiales:

Cielito, digo que no,
 Cielito, digo que sí,
 reciba mi don Fernando,
 memorias de Potosí. (Hidalgo: 1966, 64)

Tampoco calla la explotación y el trato inhumano recibido por los indios en las minas, durante la prolongada dominación colonial:

Ya se acabaron los tiempos
 en que seres racionales
 adentro de aquellas minas
 morían como animales. (Hidalgo: 1966, 64)

Incluso llega a denunciar la utilización de la fe cristiana puesta al servicio de dicha empresa de saqueo:

Cielo, los Reyes de España,
 ¡la p... que eran traviosos!
 Nos cristianaban al grito
 y nos robaban los pesos. (Hidalgo: 1966, 65)

Hidalgo encarna el partido de los “gauchos”, de los “paisanos”, de los mozos amargos”, de los “indios”, de los “americanos”, términos todos que pueden nuclearse bajo el más abarcador de “americanos”. Frente a ellos los “godos” o los “realistas”, en general, se caracterizan por su debilidad o ignorancia.⁴ De diferentes modos se expresa este orgullo de ser gaucho y la valoración de las virtudes del grupo. Sea en la identificación con la bebida del gaucho (“guárdense su chocolate/ aquí somos puros indios y sólo tomamos mate”, Hidalgo: 1966, 64) o a través de la alabanza de las habilidades propias del grupo (“dos cosas ha de tener/ el que viva entre nosotros/ amargo y mozo de garras/ para sentársele a un potro/ es circunstancia que sea liberal para el cuchillo) (65). En estos “cielitos militantes”⁵ el estereotipo del gaucho, “puro indio”, defensor de “benéficas leyes” se opone al realista codicioso. La construcción de otredades irreductibles se pone al servicio de un proceso de legitimación y sustenta una identidad aglutinante. La gauchesca colabora, de este modo con la Revolución.

Si en la primera gauchesca el “otro” es el realista, la representación de “otros” será una estrategia persistente en el género. En la diacronía de la gauchesca irán adaptando, sucesivamente, diferentes caras: en los “Diálogos” de Hidalgo, el *otro* es el gobierno porteño y su acepción de personas y provincias; en las composiciones de Luis Pérez, los *otros* serán los asesinos de Dorrego y en las de Ascasubi, los gauchos amenazantes ligados al rosismo y, más tarde, al federalismo. Aún el *Martín Fierro*, como expresión suprema de un

gaucho enunciador que cuenta la historia de sus desgracias, construye *otros* variables que irán siendo los gringos italianos, los indios, por enumerar algunos.

La línea que permite trazar la gauchesca, no se distancia demasiado de la que hemos observado en el Capítulo I, pero la literatura argentina muestra la persistencia de la visión antinómica, como si los textos no quisieran o no pudieran huir “de lo que nuestra cultura ha definido previamente por nosotros” (Amossy: 2001,14).

Discordia de linajes

Al adentrarnos en el siglo XX y en un autor tan renovador en muchos aspectos como lo fue Jorge Luis Borges, llama la atención que los tópicos que recibimos persistan a través de los cambios de discurso y de género literario. Más allá de una ferviente admiración por la gauchesca y de su condición de crítico de la misma, el discurso borgiano guarda poca semejanza con los giros imitadores de la oralidad de los gauchescos. Y, sin embargo, varios textos del autor remiten a la dicotomía civilización/barbarie, nosotros/los otros.

En primer lugar, nos centraremos en el cuento “El Sur”, incluido en la edición de 1956 de *Ficciones*. En el “Prólogo” a esa edición, el autor se refiere a tres agregados al conjunto de cuentos de “Artificios” y califica a “El Sur” “como acaso, [su] mejor cuento” (Borges: 1956, 106).

Hasta la década del 90, la tendencia predominante en la lectura de los cuentos borgianos era suponer que los relatos del escritor argentino no tenían nada que decir sobre la realidad, la historia o la política (Balderston: 1996,12). Sin embargo, a partir de los ensayos de Sylvia Molloy, Marina Kaplan y, fundamentalmente, de Daniel Balderston (1996) se ha apuntado la posibilidad de “reconsiderar la relación entre las ficciones de Borges y las realidades extratextuales (Balderston: 1996, 13). No se trata sólo de “efectos de superficie

realista -datos, fechas, acontecimientos históricos- (Balderston: 1996, 15) sino de una lectura contextualizada de los textos. En el caso del cuento que nos ocupa, esta contextualización resignifica la elección final del protagonista colocándola en la dimensión dicotomizada de la realidad argentina a la que venimos aludiendo.

Si bien la intención de esta rápida ojeada al cuento, no es otra que la de señalar la pervivencia de la visión antinómica entre civilización y barbarie, no es ocioso recordar que la historia se divide en tres partes que, de una manera laxa, respetan la tradicional división entre planteo, nudo y desenlace. El primer párrafo se detiene en la presentación morosa del protagonista, los párrafos siguientes focalizan el accidente inicial de Dahlman, nada menos que en febrero de 1939, y el desenlace, que se resuelve en los últimos párrafos, puede leerse tanto en el plano de la conciencia como en el de lo onírico. Todo el texto plantea la tensión entre la civilización y la barbarie, entre la letra y la acción, entre la palabra y la violencia. Estas tensiones que han atravesado la historia y la cultura argentina se dan cita en el personaje de Juan Dahlmann, que sintetiza esa discordia ancestral entre lo europeo, lo culto, el mundo de los libros (no en vano es bibliotecario) y el mundo de la acción, de la muerte romántica. Una cadena de significantes representa esa barbarie “romantizada” que rodea a Dahlmann: estuche con el daguerrotipo de un hombre barbado, las estrofas del *Martín Fierro*, la estancia en el Sur, heredada de los Flores. La tensión se concreta en una síntesis: en la vida de Dahlmann, quien posiblemente ve las letras como sucedáneo, como consuelo de su incapacidad militar. Desde el primer párrafo, se anuncia que “(tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el [linaje] de ese antepasado romántico o de muerte romántica” (Borges: 1956, 177). Los dos párrafos finales del relato señalan cierta superación de las dicotomías. El uso de los desiderativos irrealizables nos permite acceder a los deseos y elecciones íntimas del personaje:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una **liberación para él, una felicidad y una fiesta** en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él

hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésa es la muerte que hubiera elegido o soñado. (Borges: 1956, 185)⁶

El protagonista del cuento de Borges, se ha sentido llamado por la barbarie ancestral que lo atrae, representada en la figura del “viejo gaucho extático en el que Dahlmann vio una cifra del Sur” (185). En el momento en que recoge la daga que el viejo le arroja, rememora el hospital como el espacio seguro y cuidado en que ha organizado su vida y, sin embargo, toma la daga y atraviesa el umbral.

La última oración del relato deja al personaje, cuchillo en mano, en medio de la llanura. La civilización, el entender, los libros, todo queda desplazado por la barbarie, sintetizada en la figura de Dahlmann empuñando una daga “que acaso no sabrá manejar” (185).

Si en “El Sur” Dahlmann logra cierta integración final de los linajes discordantes, más allá de que se dé en el plano del consciente o del inconsciente –algo que el Prólogo habilita: “lectura como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (106)-, el “Poema conjetural” lleva a su máxima tensión la dinámica sarmientina. En este poema, las armas y las letras funcionan como una metáfora previa de la dicotomía entre civilización y barbarie. Armas y letras se excluyen y, podríamos decir, que se repugnan.

El “Poema conjetural” se publicó por primera vez, en *La Nación*, el 4 de julio de 1943, un mes después de la Revolución de Rawson. Ese mismo año, Borges lo incluye en una edición antológica titulada *Poemas (1922-1943)*, en la sección denominada “Otros poemas”. Abandonada la experiencia ultraísta, que ya por entonces calificaba como equivocación juvenil, el autor reordenó en varias oportunidades sus textos. Más adelante, en 1974, al publicar las llamadas *Obras completas*, el “Poema conjetural” pasa a integrar el libro titulado *El otro, el mismo*, fechado en 1964. En su “Prólogo”, Borges se refiere con las siguientes palabras al Poema:

De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, *El Otro, el mismo* es el que prefiero. Ahí están el "Otro poema de los dones", el "Poema conjetural", "Una Rosa" y "Milton" y "Junín" que si la parcialidad no me engaña, no me deshonran." (Borges: 1974, 857).

Volvamos a la fecha de producción del "Poema conjetural": junio, julio y, en general, todo el año 1943, año agitado en la historia argentina. En 1942, se había producido la muerte del Presidente Ortiz quien ya había sido alejado del gobierno.

El 11 de enero de 1943, muere el General Justo, máximo representante del ala pro-aliada del ejército, quien sufrió una paulatina y sensible merma de poder mientras se afianzaban los grupos que simpatizaban con el Eje.

El 10 de marzo de 1943, se constituye formalmente el GOU⁷ logia militar donde actúa en forma destacada el Teniente Coronel Juan Domingo Perón.

El 3 de junio, por un intento de Castillo de deponer a su vicepresidente Ramírez, el ejército se levanta y nombra Presidente a Rawson⁸. Lo que ocurre luego es confuso: Rawson es obligado a renunciar sin que haya podido prestar juramento y asume como presidente el general Ramírez. Farrell es el ministro de Guerra y su secretario es el Teniente Coronel Perón. A partir del ascenso de Ramírez la participación del GOU irá en aumento. En una entrevista publicada en junio de 1943, en la revista nacionalista *Ahora* Perón, identifica la Restauración del Orden con la Restauración de Rosas en el siglo pasado.

Durante ese mismo año se intervienen la Universidad del Litoral y el Colegio Nacional de Buenos Aires, que pasa a llamarse "Colegio San Carlos". Sin ahondar en detalles, deberíamos mencionar que mientras en el país se viven momentos de tensión política, en Europa se está desarrollando la Segunda Guerra Mundial. En este marco, habría que destacar que la Argentina mantiene una posición neutral, según algunos estudiosos, debido a las simpatías de muchos militares por el Eje.

La situación política en que se publica el poema es pues bastante tensa. Si como sostiene Edward Said (2000), todo texto mantiene una relación tentacular con el mundo en que se inserta, el "Poema conjetural" puede ser leído como

interlocutor ficcional en el entramado de la historia argentina de los 40 y lo hace, como ya advertimos en Walsh y en Gambaro, actualizando un tópico tradicional de la misma.

Pese a las reiteradas críticas que Borges ha recibido por su escapismo, este poema narrativo se encuentra inmerso en un doble contexto: el de su momento de producción y el introducido por el epígrafe que lo precede. Lejos de “quitarle el peso real a la historia” y “situarla en un horizonte mítico” (Borello: 1991, 180); más lejos aún de constituir su texto como “paradigma libre de contexto que puede ser activado mediante su lectura en cualquier momento y en cualquier circunstancia” (Franco: 1981, 62), Borges enraíza su enunciado en el barro de la historia, “pone en escena a una población de difuntos” (Certeau: 1990, 90).⁹

Regresemos al texto. Señalamos, entonces, que el poema se publica en 1943. Cierra una primera etapa de la literatura de Borges. Pasarán diez años hasta que vuelva a publicar un poema: “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor de Junín”. Los biógrafos del autor nos aportan el dato de que en 1943, Borges estaba redactando un “Prólogo” para *Recuerdos de provincia* (Edición Emecé) de Sarmiento. La problemática de civilización y barbarie lo rondaba, del mismo modo que acecha en el poema.

“El Poema conjetural” va precedido de un epígrafe que encuadra la situación comunicativa. Si la fecha de publicación nos permite establecer una cadena de referencias históricas, el epígrafe, que nos permite acceder a la situación de enunciación, inicia otra serie de relaciones históricas que nos traslada desde las páginas del diario *La Nación* de Buenos Aires, al año 1829, otra época convulsionada de la historia nacional. En 1827, ante el fracaso de la Constitución Unitaria de Rivadavia, se ha disuelto el Congreso y Rivadavia ha renunciado. En 1828, se ha producido el fusilamiento de Dorrego por parte de Lavalle con todo lo que ello implicó. El año 1829, nos lleva al contexto que Sarmiento planteaba en el “Capítulo XIII” del *Facundo*: Rosas asume el gobierno de la Provincia de Buenos Aires y obtiene las facultades extraordinarias.

La situación planteada por el epígrafe enfrenta a dos figuras, presentadas como arquetípicas del pasado argentino, cada una representativa de una modalidad de entender la realidad de nuestro país: el fraile Aldao¹⁰/Narciso Laprida.

Francisco Laprida	José Félix Aldao
(1786 – 1829)	(1785 – 1845)
Antepasado de Borges	Fraile Aldao
Nació en San Juan y cursó estudios de Derecho en Chile.	Fue Capellán del Ejército de los Andes.
Fue una de las figuras destacadas de la independencia argentina.	Dejó los hábitos y se unió a San Martín en las campañas de Chile y Perú.
Colaboró con San Martín en la organización del Ejército de los Andes.	Defendió en el interior en 1828 la causa de Rosas contra Lavalle.
Representó a su provincia en el Congreso de Tucumán.	Antes de su muerte fue nombrado Gobernador de Mendoza.
Fue el Presidente del Congreso que declaró la Independencia en 1816.	

La biografía del Fraile Aldao ya había sido narrada por Sarmiento, quien trabajó en ella unos meses antes de la publicación del *Facundo*. Javier Roberto González (2010) la considera casi un prólogo del libro canónico. No nos detendremos en este texto sino para señalar que, con mayor cohesión que el *Facundo*, Sarmiento muestra allí el proceso por el cual el fraile, hombre de letras en sus comienzos es ganado, paulatinamente, por la violencia, por la acción. El entender, lo espiritual, el saber dejan paso al hacer, a la vida activa. Semejante transformación padece Narciso Laprida antes de morir. Lo advierte con lucidez en el momento previo a su muerte, según la conjetura que le permite alentar Borges.

El poema consta de 44 versos, divididos en tres estrofas no isométricas. Cada una de ellas corresponde, según Eithel Negri (s/f), a una secuencia básica. La primera podríamos denominarla: la voz y la circunstancia; la segunda, se centra en el conflicto entre anhelo y realidad y la tercera, se vuelve hacia la materialidad que rodea al yo lírico conjeturante.

El poema escenifica el destino de barbarie que vence al sueño de la civilización. Cuando Laprida recorre analépticamente su pasado se autodefine como “yo, que estudié las leyes y los cánones,/ yo Francisco de Laprida/ cuya voz declaró la Independencia” (1974: 867). Laprida había elegido las letras pero las armas lo alcanzan contra su propia voluntad.

Dos versos del poema sintetizan la problemática que estamos desarrollando. En primer lugar, el que enuncia el triunfo de la barbarie (“Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” (867). El otro, metáfora y signo final del destino de Laprida y del de muchos argentinos y de muchos hombres en 1943, la imagen del íntimo cuchillo en la garganta, que se adentra en el lugar de la palabra, de las letras. Las silencia. Al instalarse “íntimo” abre la ambigüedad constitutiva de la lucha entre civilización y barbarie: ¿la palabra se pierde o se hace violenta, bárbara?

Para reflexionar

➤ El “Poema conjetural” retoma el tópico de la dicotomía entre civilización y barbarie. Complica esta frontera. Se oscurece la oposición entre el yo y el otro, porque al final del Poema el “otro” pasa a ser “yo”. En este pasaje son claves la imagen del espejo y la idea de verdad. ¿Podríamos leer el “Poema conjetural” como el fracaso doloroso de un sueño aunque éste suponga el triunfo doloroso de la verdad?

Más liviano que el aire

Esta extensa cadena de transfiguraciones del tópico encuentra un nuevo eslabón en *Más liviano que el aire*, de Federico Jeanmaire, que obtuviera el Premio Clarín de Novela 2009. Graduado de la Universidad Nacional Buenos Aires como Licenciado en Letras, se desempeñó en esa institución como docente e investigador. A su formación académica se suma una vasta experiencia como narrador y ensayista. Al redactar la reseña de una novela anterior, la también premiada *Vida interior* (Premio Emecé 2008), Adrián Ferrero señala que “quien escribe, se sabe, en parte reescribe otros textos y hace lo propio con momentos de su biografía e imaginación” (Ferrero: 2008, 128). En *Más liviano que el aire*, Jeanmaire reescribe, entre otras cosas, el tópico de civilización y barbarie.

La novela, cuya “propuesta arriesgada” fue encomiablemente valorada por José Saramago, uno de los Jurados del premio Clarín 2009, está dividida externamente en cuatro capítulos o partes, encabezados por la fecha. El primero se titula “Jueves 29 de noviembre” y el último “Domingo 2 de diciembre”. Un epígrafe, el poema “Océanos” de Juan Gelman, alude a nombres perdidos en las aguas del olvido. Apunta a una de-sustanciación y un predominio de lo nominal, que bien pudiera aplicarse a los difusos límites entre víctimas y victimarios que narra la novela. El año en que transcurre el incidente narrado es fácilmente identificable pues la narradora apunta que su madre ha muerto en 1916, cuando ella tenía sólo 2 años de edad y en el momento de la enunciación se presenta a sí misma como una pobre anciana “vieja tan vieja. Noventa y tres años, tengo. Para noventa y cuatro” (Jeanmaire: 2009,11). La acción narrada se ubica, por tanto, en el año 2007.

Los incidentes aparecen, en primera instancia, más relacionados con la vida privada de los personajes y, en este sentido, la novela señala un distanciamiento hacia una actitud predominante en la narrativa del siglo XX argentino, en la que abundan producciones novelísticas que transparentan

diversas franjas del espectro político e ideológico y los eventos históricos que los suscitaron. Frente a este tipo de relatos *Más liviano que el aire* se encierra en el ámbito minúsculo de un departamento de una anciana maestra jubilada.

Federico Jeanmaire ha declarado en varias entrevistas que para él los principios son momentos fundamentales de la escritura: “Uno tiene que empujar al lector a una historia y no llevarlo de la mano” (Jeanmaire: 2009, 1). En consonancia con esta posición, el primer párrafo de la novela genera dudas en el lector/receptor al mismo tiempo que lo ubica de lleno en la situación, que en líneas generales, no se alterará a lo largo de todo el desarrollo: “Siéntese sobre la tapa del inodoro. Si quiere. No vaya a creer que lo estoy obligando. Se me ocurre, nomás, que puede estar más cómodo sobre la tapa del inodoro. Yo también me traje una silla y la puse cerca de la puerta. Le voy a contar algo.” (Jeanmaire: 2009,11)

El imperativo con que se inicia el relato da cuenta de una situación de poder, asimetría que intenta ser atenuada por la fórmula de cortesía “si quiere”. La posición de poder asimétrico va a prevalecer durante toda la novela, aún cuando el lector pueda percibir que la relación presenta zonas de intersección y ambigüedades.

El otro elemento, presentado desde el primer párrafo, que cobrará extrema importancia y pondrá en marcha una profusa cadena de significaciones, es la puerta del baño de servicio. En la novela, se mantendrá cerrada como metáfora de la separación física y, por momentos, cultural entre los dos personajes interlocutores del relato. Resulta interesante señalar que opuestos a los espacios amplios en que se decidía el destino de los personajes borgeanos (la pampa en “El Sur”, la noche lateral de los pantanos del norte en el “Poema conjetural”), Jeanmaire resuelve el destino de sus dos personajes centrales en el reducido espacio de un departamento que es descripto fragmentariamente por la voz narrativa. El relato permite deducir que el departamento posee dos baños: en el de servicio ha sido encerrado Santi, una cocina cercana a ese baño y un dormitorio. Sabemos que está en el último piso de un edificio y que

el departamento de abajo no está ocupado, circunstancias que ahondan la soledad de Lita.

Tras el párrafo inicial podemos deducir el conflicto a partir del cual los dos personajes han entrado en contacto: Santi, un adolescente de apenas catorce años ha interceptado en la calle a una anciana señora y poniéndole algo filoso en la espalda (juraré más tarde que sólo era su uña) la obligó a entrar, sin ningún gesto y en perfecto silencio, primero al edificio y luego a su departamento, con la intención de robarle. Primer acto de poder: violencia física sobre una anciana. Santi victimario de la pobre señora.

Rápida y hábilmente, la narradora ha logrado cambiar esta situación. Fingió obedecer y una vez en el departamento le hizo creer que el dinero estaba encerrado en el botiquín del fondo. No bien el adolescente le dio la espalda, lo encerró en el baño. Segundo acto de este conflicto: la víctima se transforma en victimaria. Ladrón frustrado.

Por un lado, esta situación remite a la situación extratextual, alusión clara a la inseguridad que aterroriza al ciudadano común de una urbe argentina del siglo XXI. Hay mucho más: la lucha de las generaciones. Una anciana de 93 años, maestra jubilada, y un joven de 14, ladrón atrapado en su propia trampa. Del departamento sólo salimos, con la protagonista, para recorrer los reducidos ámbitos propios de un barrio porteño: la panadería, la carnicería. La puerta es el objeto espacial más significativo, el espacio simbólico a través del cual la anciana logrará deslizar bizcochos, palmeritas y, más tarde, bocados de milanesas y rodajas de tomate para saciar el hambre del muchacho. En el plano de lo espiritual, tratará de alimentarlo con palabras y con su historia.

Es también a través de esa puerta cerrada, que sólo deja espacio para un intercambio reducido de comestibles, que se filtrará el gas que los unirá en el destino común de la muerte. Es un accidente propio de la edad de Lita lo que provoca la posibilidad cierta de morir asfixiados por el gas que sale de una cocina cuya perilla quedó abierta. La anciana logra cerrar la perilla, con movimientos lentos. Sin embargo, alterada por los gritos y recriminaciones de su cautivo, decide volver a abrirla. Algo de venganza, de egoísmo final, en esta

mujer de 94 años, que condena al adolescente a compartir su destino mortal. No duda en anteponer su prejuicio, heredado de la historia y de la sociedad, sobre la creciente ola de simpatía que el joven cautivo ha generado en ella: “Dios lo entendería, qué futuro tiene siendo del modo que es. Ahora ladrón y más tarde seguro que hasta asesino o violador. No creo que tenga muchas más posibilidades.” (Jeanmaire: 2009, 236)

Cuando la anciana decide reabrir el gas es absolutamente consciente del destino común que los aguarda. Como si no quisiera aceptar la muerte en soledad:

Sí, grite lo que quiere, pero lo volví a abrir. Ahora ya no importa lo que diga. Nos vamos a morir los dos juntos, nomás. Quizás Usted unos minutos después que yo porque está alguno metros más lejos del horno y es más joven. Aunque será, apenas, un rato después. Lo lamento. Pero creo que se lo buscó. Ay Dios, qué dolor. Por suerte el gas ya está saliendo otra vez. Me queda menos de sufrimiento. Y me he portado bien durante toda mi vida. Incluso lo que acabo de hacer, lo siento como una orden del cielo. (Jeanmaire: 2009,236)

La anciana compasiva, la potencial madre adoptiva se ha transformado en el verdugo que decide los tiempos de muerte. De víctima a victimaria. De fácil presa de un ladrón adolescente a divinidad vengativa que señala el límite final de una vida. Con su muerte termina también la historia. Por último, ignora si se hallarán en el cielo: “Necesito dormir. Por ahí nos vemos en el cielo. No sé. Por ahí no. No, no lo creo. Usted tampoco entendió a mi madre. Más liviano que el aire es el deseo de cualquier mujer.” (Jeanmaire: 2009, 238)

¿Por qué la duda atenaza a Lita? ¿Porque Santi no la entendió? ¿O quizás sienta remordimiento por la acción que acaba de acometer? El lector no recibe más pistas.

Sobre anacronismos y prejuicios

Desde un punto de vista narratológico, *Más liviano que el aire* aúna tres historias. Dos de ellas, prolépticas: la de la narradora y la de Santi, aún cuando presentan gran cantidad de agregados analépticos incluidos. La otra, la historia

de Delia/Delita es esencialmente analéptica, a pesar de que Rafaela/Faila/Lita¹¹ elige narrarla desde el comienzo al fin, viéndose interrumpida solamente por las intromisiones de Santi y de las necesidades de la supervivencia. Llamaremos A, a la historia de Lita, B, a la de Santi y reservaremos la letra C, para la historia de Delia.

Podrían señalarse diferencias fundamentales entre estas historias. Como la voz, el relato, el discurso es “secuestrado” por Lita, la historia “B”, la de Santi es accesible fragmentariamente y sólo a través de la intermediación de Lita, de cuya confiabilidad puede dudarse. Para reconstruir la historia de Santi estamos en manos de una narradora que no puede siquiera afirmar fehacientemente si ha sido amenazada con una navaja, un cuchillo o, simplemente, una uña.

Si como señalamos al comienzo de este capítulo, una de las problemáticas que ha planteado la literatura argentina ha sido el de la voz que se adjudica legitimidad para construir el relato, en el caso de *Más liviano que el aire* el “secuestro” inicial de Santi es replicado por Lita con un doble secuestro: el encierro físico, privación de la libertad que va a concluir con su muerte de asfixia por un escape de gas, y el secuestro de la palabra. Santi no tiene voz propia. Su relato es absorbido por la voz monológica de la anciana.

El ejercicio de poder que supone el relato de Lita queda explicitado en su discurso:

No me interesan sus cuentos. No. Y no me va a hacer cambiar de parecer: usted cometió el gravísimo error de meterse conmigo porque me vio muy vieja, indefensa, una víctima fácil. Ahora, aguántesela, qué se le va a hacer, así es la vida de sorprendente. Yo le cuento lo de mi madre y Usted me escucha calladito.
Nada de ponerse a contar también usted. (Jeanmaire: 2009, 33)¹²

Fragmento muy significativo. Hay una violencia física presente en el sintagma “meterse conmigo” que suscita, en la aparente debilidad de la anciana, una violencia simbólica que reduce al otro al espacio del puro oyente y cancelándole toda posibilidad de enunciación, de relato, de intervención dialógica. “Nada de ponerse a contar usted también”, condensa la ubicación de Santi como un objeto de quien y por quien se habla pero, al mismo tiempo, se

le niega la posición de interlocutor válido, al quedar inhabilitado en esa convivencia que se torna imposible.

En el discurso de Lita se observa cierto placer en la degradación del otro. La percepción de la narradora aparece nublada por una serie de prejuicios que inscribe a esta obra del siglo XXI dentro del tópico constitutivo de la literatura nacional: una vez más aparece la antinomia civilización y barbarie.

En todo el relato de Lita, Santi es un objeto al que se lo valora de acuerdo con representaciones culturales preexistentes. Estereotipos que remiten a la antinomia civilización/barbarie y concomitantes prejuicios permean su mirada. En este caso, es cierto lo que Gordon Allport (1971) afirmaba acerca del prejuicio, que en más de una oportunidad legitima antipatías existentes y determina la visión del otro (265).

Cabría destacar que el estereotipo al que recurre insistentemente la anciana, aunque cristalizado en la tradición literaria argentina, es abiertamente anacrónico en el siglo XXI. El autor detrás de la narradora seguramente quiso jugar con ello para mostrar el modo cómo el presente es moldeado por construcciones de sentido, muchas veces, heredadas del pasado. Cabría preguntarse ¿qué puede perdurar del gaucho decimonónico en un joven adolescente del siglo XXI? La maestra jubilada juzga de acuerdo con imágenes colectivas que tiene arraigadas a su manera de ver la realidad. Aún cuando a lo largo de su relato, Lita incite a Santi a usar la imaginación para completar las historias (49), en su reconstrucción discursiva de Santi y de su entorno familiar, prima la rigidez del cliché sobre la libertad de la comprensión imaginativa: “Nadie respeta nada acá. En el fondo seguimos siendo gauchos. Todos gauchos. Cada uno hace lo que le parece, lo que se le antoja, lo que le viene en ganas. Nadie piensa en los demás. Nunca.” (Jeanmaire: 2009, 59)

Y más adelante, ante la pregunta seguramente cuestionadora de Santi, insiste:

No se trata de que anden por la calle con unas boleadoras o con un poncho o con unas bombachas o con una rastra de monedas de plata en la cintura. No me entiende. Cambiaron las vestimentas, nomás. Se trata de algo mucho más

profundo: una forma de ser contagiosa que se transmite de generación en generación. (Jeanmaire: 2009, 53)

Los ecos sarmientinos y su representación del gaucho haragán e indomable son claros. Abonados, además, por la admiración que Jeanmaire ha manifestado en más de una oportunidad por el sanjuanino, a quien dedicara no sólo un estudio crítico sino también la ficcionalización de un período de su vida en la novela *Montevideo*.¹³ Si aplicáramos en este punto las nociones de intertexto y de tradición que explicitamos en el Capítulo III, podríamos señalar junto con las transformaciones de la dicotomía sarmientina, la apropiación y desvío de la configuración que Ricardo Güiraldes hizo del gaucho en *Don Segundo Sombra*, texto que los alumnos del Liceo “Víctor Mercante” leen en Tercer año. En 1926, al finalizar la novela de formación, y ante la transformación de su pasado de reserito/gaucho en estanciero, el narrador recuerda una de las últimas enseñanzas de su padrino. La condición de gaucho, que él admira y que no quisiera abandonar, reside según su modelo en una serie de virtudes interiores:

Más que las lindezas con que hoy me agracia el destino, me valdría haber muerto en la ley en que he vivido y me he criado, porque no tengo condición de víbora p'andar mudando pelechos ni mejorando el traje.

Don Segundo se levantó en señal de partida. Sujetándolo de un brazo lo interrogué ansioso:

-¿Es verdad que no soy el de siempre y que esos malditos pesos van a desmentir mi vida de paisano?

-Mirá -dijo mi padrino, apoyando sonriente su mano en mi hombro-. Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina e tropilla. (Güiraldes: 2010, 413).

La novela de Güiraldes espiritualiza la condición de gaucho, esencializa su ser desprendiéndolo de la coyuntura. El narrador anhela preservar esa condición que siente amenazada por el cambio de posición económica. Para el protagonista de la novela de Güiraldes, llevar alma de gaucho es ser custodia de algo sacro.

Por el contrario, el discurso de Lita juega con esta referencia intertextual pero asocia a la condición de gaucho la idea de enfermedad, de contagio: pasa

a ser un gen negativo hereditariamente transmitido. De ahí la imposibilidad del cambio. De ahí el impedimento de la educación y de la adopción. Para afirmar la concepción de la barbarie gaucha como enfermedad social, Lita organiza series de significados: gauchos, abuelos, padres, chiripá, mate, tíos, yerba (59). Presentados y asociados desordenadamente. El elemento aglutinante que multiplica la enfermedad es el mate: “Yo tomo té. El té no contagia (...) Pero el mate no. El mate anda de mano en mano, un rato larguísimo con la misma yerba, incluso. Es una porquería ¿A usted le gusta? Ve. Es lo que yo digo. Si en una casa toman mate ya están todos contagiados.” (Jeanmaire: 2009, 60)

En 1820, Hidalgo (ver supra) distinguía a los patriotas como aquellos que tomaban mate frente a los españoles y su chocolate. La bebida funcionaba como elemento aglutinante de la nacionalidad. Para la anciana Lita, que vive en los albores del siglo XXI pero cuya vida ha atravesado todo el siglo XX, el mate no es sino el virus contagioso que multiplica la barbarie. La nación toda es para ella una zona infectada y la enfermedad es la barbarie gaucha.

Con tono didáctico, Lita, renovada maestra de un oyente pasivo a quien le impide contar su propia historia, le expondrá la historia normal/oficial del gaucho: “Si se enojaba con alguien lo mataba. Así era la vida del gaucho. Eso lo hacía libre, aparentemente. No había nada más importante que la libertad para el tipo. Esa libertad. Por supuesto no aceptaba ninguna norma, ninguna ley. Sólo era fiel a sí mismo.” (Jeanmaire: 2009, 61)

La narradora representa a los gauchos como “otros”; los rotula y crea una cadena de equivalentes. “Gauchos”, “peronistas que son casi la misma porquería” (58), “desvergonzados”, “negros”, “animal”, “diablo” (236). La hostilidad de Lita, que es la de un grupo de la nación argentina, se cristaliza en el concepto de “gaucho” pero mueve y modifica el rótulo sin mayor atención a las diferencias históricas. Los “otros”, los gauchos son lo que ella no es, aparentemente. La ironía final del texto radica en que la anciana, que ha acusado a los gauchos de matar a aquellos con quienes se enojaban, se fastidia con Santi y decide reabrir la llave del gas. Para ella, la acción de matar al joven es un acto de salvación.

Antes de dedicarnos a la problemática de la narración en *Más liviano que el aire*, convendría detenernos en un aspecto de la historia que resulta significativo. Pese a la decisión final de Lita, a lo largo de los cuatro días que conviven, la narradora fluctúa entre el rechazo, el desprecio y el aprecio y la amistad hacia Santi. En un momento, movida por su afán docente y su cariño hacia el joven, le propone adoptarlo. Deducimos por las palabras de Lita, que el joven rechaza violentamente la propuesta. En términos de la protagonista, la solución del enigma es clara: prefiere su casilla, la perversión de las relaciones con su hermana, la vagancia del gaucho. Posiblemente lo que la anciana no entendió es que Santi no pretende asimilarse, perder su identidad. Es probable que anhele una sociedad en la que se arribe al pluralismo cultural.

La apropiación de la palabra

La novela *Más liviano que el aire* se caracteriza por una enorme economía de recursos. La fuerza del texto reside tanto en el discurso del personaje como en las condiciones de ejercicio de este discurso, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En un reportaje Jeanmarie expresa: “Mi escritura es muy clara. Hago un trabajo con la lengua desde lo coloquial y tengo una sintaxis bastante particular”. Más adelante afirma: “Me interesa, sobre todo, el habla de la gente. Pero no salgo a escribir con libretas donde anoto las palabras que usa la gente. Me interesan los recursos que la gente aplica para conseguir la oreja del otro y conseguir que lo escuche” (2008). Las palabras del autor proporcionan una vía de acceso al análisis de la obra a partir de la teoría de la enunciación y el análisis del discurso.

El texto, como ya señalamos, comienza de esta manera: “Siéntese sobre la tapa del inodoro. Si quiere. No vaya a creer que lo estoy obligando. Se me ocurre, nomás, que puede estar más cómodo sentado sobre la tapa del inodoro.” (Jeanmarie: 2009,12). Así, la voz de la protagonista irrumpe el

espacio textual sin mediaciones de ningún tipo y va construyendo su lugar de enunciación. La novela se aparta, desde su inicio, de las formas del relato canónico donde la voz del narrador está claramente diferenciada de las voces de los personajes y la entrada de estas voces se marca en el texto, de manera convencional, a través de verbos introductorios y signos gráficos (los dos puntos, las comillas, el guión de diálogo). La escritura remite a un hecho de voz y a la construcción de una escena productora de un intercambio conversacional. De acuerdo con la clasificación de Genette (1989, 1998), en la sección dedicada al “relato de palabras”, esta forma del discurso citado corresponde al estilo directo libre, sin signos de demarcación, que es “el estado autónomo del discurso inmediato” (Genette: 1998, 40). Según el autor, este recurso “resulta útil para designar las formas más emancipadas y características de la novela moderna, el diálogo y el monólogo (Genette: 1998, 41). El uso del presente, como tiempo de base que se mantiene a lo largo de toda la obra, acentúa el efecto buscado.

Los recursos para diferenciar la voz de un personaje de la de otro ya no están en manos de los signos gráficos convencionales sino en manos de elementos que conciernen a la gramática del texto.

Por otra parte, la distancia entre narrador y personaje se ve reducida hasta desaparecer. Hay una delegación de la voz narrativa que arrastra la invisibilidad total de un narrador que organice el relato y provoca la acentuación de los aspectos dramáticos sobre los puramente narrativos en la medida en que el personaje se constituye y constituye el mundo representado a través del propio discurso.

Se ha dicho que la novela adopta la forma dialógica, pero en el caso de *Más liviano que el aire* se trata de un diálogo donde aparece una sola voz. Conviene recordar que todo diálogo implica, por definición, una heterogeneidad, una diferenciación de las voces enunciativas, que interactúan entre sí (Kerbrat: 1994). En este caso, la única voz narradora es la de la anciana, aparentemente indefensa y frágil, pero que ha logrado engañar y encerrar al ladrón en el cuarto de baño. El discurso de la protagonista arrastra una focalización: todo queda

homogeneizado por el peso de una única visión desde donde el lector acompaña el cautiverio de Santi que durará, como señalamos anteriormente, cuatro días, del jueves 29 de noviembre al domingo 2 de diciembre. La imposición de una voz sobre otra, esta última ausente como sujeto del relato, duplica el encierro del chico en el silencio de la palabra.

Desde este punto de vista, la novela parece romper el contrato dialógico. Sin embargo, a lo largo de toda la obra, aparecen señales incrustadas en el interior del discurso de la protagonista de la alternancia conversacional: vocativos, deícticos, modalizadores, marcas de cortesía verbal, que guían al lector y permiten reconstruir el discurso silenciado de Santi, el cautivo. El siguiente fragmento corresponde al momento en que el prisionero le revela a la anciana que no la amenazó con un cuchillo y exhibe la utilización de los recursos mencionados anteriormente:

Me está mintiendo, Santi.

Y yo que hasta sentí el frío de la hoja. Qué barbaridad. ¿Cómo es que se anima a hacer algo así?

¿Sólo con su dedo? ¿Está seguro?

¿El índice?

Debe tener las uñas muy largas usted, Santi. Yo le aseguro que sentí la hoja del cuchillo en la espalda, qué quiere que le diga. (Jeanmaire: 2009, 39)

La inscripción de la voz del prisionero en el discurso de la protagonista está lograda por la aparición de elementos lingüísticos que otorgan visibilidad a un personaje dotado de identidad, rasgos físicos y culturales, una historia personal, es decir, un sujeto social que se presenta a los lectores de determinada manera. Esta dificultad literaria provoca la participación del lector, quien necesita aguzar su percepción y elaborar estrategias para identificar las voces y los contenidos textuales.

Las marcas de oralidad que invaden el interior del texto literario y caracterizan el discurso de la protagonista remiten al carácter espontáneo y coloquial de la conversación cotidiana: “Sí, por supuesto” (17); “Basta de

gritarme porquerías” (21); “Sí, sí, claro.” (22); “Hasta luego.” (24); “No, mi querido.” (48); “Ah, no. Eso no se lo voy a permitir.” (50); “Usted es un tarado, un perfecto tarado” (55); “Ya me tiene harta.” (124), etc. De la misma manera, aparecen enunciados y oraciones entrecortadas, producto de las réplicas, interrupciones, solapamientos (ambos personajes hablando a la vez). Todos estos recursos colaboran en el armado de un tejido textual que exhibe de manera novedosa la fragilidad e inestabilidad de las fronteras de los niveles narrativos.¹⁴

El análisis del discurso de Lita evidencia, desde la ficción, los usos de las prácticas discursivas que, desde posiciones de poder, se llevan a cabo en el ámbito social y se plasman en el discurso político: estrategias de ocultación, de negación o de creación de conflicto; estilos que marginan a través del eufemismo o de los calificativos denigrantes, discursos que no se permiten oír o leer. Retomando conceptos vertidos en el Capítulo 1 en relación a *Facundo*, Jeanmaire remeda el pacto entre el escritor letrado y el gaucho sin voz que funda la literatura gauchesca, pues en el discurso de la anciana es posible ver el gesto civilizador que otorga lugar en la escritura a la voz del bárbaro. Lita incorpora el discurso de Santi y lo acomoda a su representación de la barbarie. Hace un uso “letrado”, según su imaginario, de la palabra, del otro, al identificarlo, en su particular interpretación de la historia argentina, con la figura del gaucho. Por eso la voz de Santi no es mostrada, es traducida por la anciana desde su lugar de enunciación que corresponde a su condición social y cultural. Para Lita, desde su ideología, la voz de Santi es la voz de la barbarie. En la misma línea, se explica por qué es tan importante para Lita la biografía, es decir, la historia de su madre que es también su historia.

A través de la puerta que los separa acuerdan llamarse "Lita" y "Santi" y el vínculo parece volverse familiar, íntimo. Construyen una alianza, por la cual Santi debe callar y escuchar el relato sobre la madre de Lita, tras lo cual ella lo dejará irse. Se instala así un juego de poder que es sutilmente inestable. La anciana le pasa galletitas, bizcochitos, palmeritas, milanesas y tomates por debajo de la puerta del baño; lo hace bañar; le imparte lecciones. Por su parte,

el chico también la extorsiona rompiendo parte de las fotografías de los padres, que ella ha pasado por debajo de la puerta.

Para reflexionar

➤ Como se ha dicho, la voz del prisionero no adquiere estatus dialógico, no ocupa una posición discursiva desde la cual hablar o responder: es el espacio en blanco entre las palabras de la protagonista. Sin embargo, Jeanmarie construye el relato tanto a partir de *lo dicho*, el discurso de Lita, como de lo *no dicho*, el discurso de Santi. Se propone, entonces, detectar cuáles son las omisiones básicas que el lector debe resignificar para comprender las réplicas de la protagonista.

➤ ¿Es posible considerar el departamento de Lita como un espacio alegórico que representa diferentes momentos oscuros de la historia argentina? Frente a las prácticas monológicas del autoritarismo se propone reflexionar acerca de la fuerza de las voces silenciadas.

➤ Los textos dialogan entre sí. De acuerdo a los temas señalados anteriormente ¿es posible establecer conexiones entre *Facundo*, *La malasangre* y *Más liviano que el aire*?

Nuevo siglo, nuevas representaciones

Como planteamos al comienzo de nuestra lectura de *Más liviano que el aire* quien escribe, reescribe textos y tradiciones. Toma elementos heredados y los transfigura para devolverlos renovados a la voracidad curiosa de lectores. Ya vimos que la novela de Jeanmaire renueva técnicas narrativas, resemantiza antinomias, recrea estereotipos. Sin embargo, no nos hemos referido a un

planteo que se centra en lo que dimos en llamar la historia “C”, la de la madre de Rafaela/Lita. Ubicada a comienzos de siglo XX, coincide con los inicios de la navegación aeronáutica argentina. Esta historia intercalada es el pretexto de la anciana para mantener cautivo a Santi. Primera ruptura de esta historia: una mujer es la que cuenta, la que quiere tejer, hilar su trama vital. Si bien esto no es novedoso en la narrativa del siglo XX-XXI, la anciana que lo hace, de algún modo condensa la historia de ese siglo que halló a las mujeres encerradas en sus casas y las dejó trabajando en los más diversos oficios. Además invierte la posición tradicional: es el varón el que escucha lo que la mujer tiene que relatar.

Resulta oportuno aclarar que, en este sentido, la obra se inserta en “un desierto que no es tal”, y que entre las novelas que “crecieron como hongos” durante el siglo XIX, muchas fueron escritas por mujeres¹⁵. Sin embargo, las voces que quedaron asociadas a la configuración de la literatura argentina fueron y son, predominantemente masculinas. El predominio de esa mirada determinó, a su tiempo, que la antinomia civilización/ barbarie se cristalizara en cuestiones regidas por los varones.

La historia de Delia, la madre de la narradora, es básicamente la de una mujer que tuvo un sueño: el de volar, el de comandar un avión. Es esta historia la que motiva el título de la novela porque si bien al final se asocia al deseo de la mujer también puede vincularse a la liviandad de los aviones de comienzos de siglo.

Una mujer y su sueño se enfrentan a un hombre poderoso, el primer propietario argentino de un Farman. La mujer, que tiene una vida anodina, tal cual correspondía a las mujeres de comienzos de siglo, una hija y un marido no muy apuesto y mayor, se enfrenta con quien puede ayudarla a plasmar su sueño. Sintéticamente, la historia alude a representaciones tradicionales de la mujer. Se produce un intercambio en el que se dan cita estereotipos y representaciones que dominaron la literatura y el arte de Occidente durante muchos siglos:

¿El hombre es un animal? Y al tipo le pareció que la pregunta no estaba del todo mal. Que aquella enorme belleza poseía cierta inteligencia, además. Por eso le contestó como le contestó: El hombre es un animal que quiere volar aunque no esté preparado por naturaleza para hacerlo. Pero a Delita, desde luego, la respuesta no le alcanzó y volvió a preguntar: ¿Y la mujer? La mujer es un ángel, le contestó el muy zonzo. (Jeanmaire: 2009, 47)

Acierta la narradora, con agudeza no tan habitual, a darse cuenta de que la representación de la mujer como ángel pretendía dejarla fuera de la aventura de volar. Delia niega esa categoría e inicia una ambigüedad que peligrosamente la acerca a la consecución de su sueño pero, al mismo tiempo, incita la barbarie del propietario del Farman. Masculinamente, ese hombre poderoso, hallará la moneda de cambio, el precio justo por su enseñanza: le permitirá a Delia conducir el avión luego de que ella se le entregue físicamente en un hotel.

Simétrica a esta historia de Delita se presentan fragmentos de la vida de Lita, abusada por un amigo mayor de la odiada tía Alcira y estafada por un famoso vividor. El relato deconstruye la dicotomía básica para dejar al varón del lado de la barbarie, de la animalidad, del aprovechamiento. De su segundo festejante dice Lita: “Un estafador, un vivo, un aprovechador” (75), al amigo de su tío lo califica de “abusador” (71) y “porquería” y al propietario del Farmann lo cataloga de “muy asqueroso” (28). En un momento, cuando Santi no quiera devolverle las fotos de su pasado, resume su relación con los varones en términos de robo: uno le robó la honra, otro las joyas y Santi, su memoria.

En boca de la anciana maestra normal, la antinomia civilización y barbarie se cristaliza también en la antítesis varón/mujer, en la que ésta debe elegir permanentemente entre ser mujer u otro destino. No hay escapatoria. Pero, ya a punto de morir, en las reflexiones finales de su monólogo, Lita reivindica el valor que tuvo su madre, “la valentía de tener un sueño, un objetivo, una meta donde llegar” (231). La novela muestra que, en ese aspecto, Lita no estuvo a la altura de su antecesora.

Para reflexionar

➤ Un libro supone la co-presencia de elementos textuales y paratextuales, estos serían todos aquellos que rodean al texto. Muchos de ellos no son autoriales sino editoriales, por ejemplo, la tapa. Se solicitará a los alumnos que miren con atención la tapa de la edición 2009 de la novela. En ella se observa a una anciana, seguramente representación de Lita, que está tejiendo. Sin embargo, la novela no hace referencia a esta actividad de la narradora. ¿Qué habrá querido representar el diseñador al agregar este elemento para ilustrar la portada de la novela? ¿Con qué tradición de mujeres que tejen en la literatura podrían relacionar esta imagen?

➤ A lo largo de este libro hemos visto las variaciones que asume la dicotomía civilización y barbarie, en distintos textos de nuestra literatura. Muchas veces, esta confrontación se traduce en un *nosotros* en el poder, que se impone sobre *los otros* llegando, en ocasiones, a decidir sobre su inexistencia o su invisibilidad. Centrándonos en las obras tratadas en este volumen, reflexionar acerca de quiénes asumirían el rol de *nosotros* y quiénes el de los *otros*, en “El matadero”, *Facundo*, *La malasangre*, “Esa mujer” y *Más liviano que el aire*.

Notas

¹ Confrontar con el Capítulo 1 de este libro, el artículo de la profesora Nora Iribe.

² Los alumnos ya han leído *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879) en Cuarto año de Lengua y literatura.

³ Falcao Espalter lo supone compuesto en 1816 y afirma que es el único cielito acerca del cual no tiene duda alguna. El cielito alude al permanente enfrentamiento entre portugueses y orientales. Concretamente alude a la Guerra con el Brasil o Guerra de la Ex Banda Oriental anexada al Brasil tras la derrota de Artigas.

⁴ Recordemos una vez más a Sarmiento. En el *Facundo* apuntaba lo siguiente: “Los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia.(...) Cuánto no habrá podido contribuir a la independencia de una parte de la América, la arrogancia de estos gauchos argentinos que nada han visto bajo el sol, mejor que ellos, ni el hombre sabio ni el poderoso? (Sarmiento: 1985, 33).

⁵ La denominación es de Horacio Becco: 1966.

⁶ La negrita es nuestra.

⁷ Algunos decodifican la sigla como Grupo Oficiales Unidos, para otros Grupo Obra y Unificación del Ejército.

⁸ Actualmente Potash y otros estudiosos de la historia del Ejército Argentino descartan que haya sido un golpe del GOU, si bien hay miembros del grupo entre los 14 jefes levantados. También hay miembros de la Unión Cívica Radical, militares liberales, etc.

⁹ Para ahondar en una reconsideración de la relación entre las ficciones de Borges y las realidades extratextuales resulta imprescindible y siempre motivador el capítulo “Introducción: Historia, política y literatura en Borges” de Daniel Balderston (1991). Op.cit. Páginas 11-34. Balderston pasa revista a las grandes líneas críticas sobre esta problemática.

¹⁰ No es el espacio para ahondar la problemática pero conviene recordar que Domingo F. Sarmiento ha escrito una biografía del fraile Aldao, en la que trabaja la tensión entre letras y armas, entre civilización y barbarie y que podría leerse en una cadena de anticipaciones como un intertexto fuerte con la posición borgiana sobre Narciso Laprida. Ver: Javier Roberto González: “El arte narrativo de Sarmiento”. Op. Cit.

¹¹ Es interesante señalar que el nombre por el que preferimos denominar a la narradora es invención de Santi. Es él quien la llama Lita. ¿Apócope de Delia/Delita? El acto de nombrar, de dar nombre es reiterado en la novela.

¹² La negrita nos pertenece.

¹³ En una entrevista titulada “Todo lo que escribo es muy argentino”, aparecida en *Ñ cultura*, el 31 de octubre de 2009, la entrevistadora le pregunta a Federico Jeanmaire: “En el otro extremo de sus preferencias está Sarmiento, protagonista de su novela *Montevideo*. ¿Por qué?”. Responde el autor: “Porque es un escritor maravilloso y porque también él representa el núcleo de lo argentino, de los problemas de ser argentino y del habla argentina (...) En Sarmiento

descubrí esa manera de ir construyendo la verdad o el verosímil. Yo no podría escribir sin Sarmiento. (Jeanmaire: 2009,2)

¹⁴ Genette (2004) elabora el concepto de *metalepsis* para explicar cómo elementos que pertenecen a un determinado nivel narrativo (narrador, personajes, etc.) transgreden las fronteras de representación.

¹⁵ Las expresiones “un desierto que no es tal” y “novelas que crecen como hongos” remiten, adrede a dos textos señeros en la investigación de la literatura argentina escrita por mujeres: un ensayo de Lea Fletcher y un sesudo trabajo de investigación de Hebe Molina.

Bibliografía

- Allport, Gordon W. (1971). *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: EUDEBA:
- Amossy, Ruth- Anne Herschsberg. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Balderston, Daniel. (1991) *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Becco, Horacio. (1966). Introducción. En: Bartolomé Hidalgo: *Cielitos y diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Huemul. Pp. 5-38.
- Borello, Rodolfo. (1991). *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. *Ottawa Hispanic Studies 8*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Borges, Jorge Luis. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Certeau, Michel de. (1990) *The writing of history*. New York: Columbia University Press.
- Ferrero, Adrián. (2008). “Vida interior by Federico Jeanmaire”. En: *Hispanamérica*. Año 37. Nº 110. Pp.128-129.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

-
- Genette, Gérard. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, Javier Roberto et alii. (2007) *Borges/ Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires: Circeto.
- González, Javier Roberto. (2010) "El arte narrativo de Sarmiento". En: Miguel Ángel De Marco y Javier Roberto González. *Visiones de Sarmiento*. Buenos Aires: Universidad Católica de Buenos Aires. Pp.87-105
- Güiraldes, Ricardo. [1926] (2010). *Don Segundo Sombra*. Con estudio preliminar y notas de Alicia María Zorrilla. Buenos Aires: Emecé.
- Hidalgo, Bartolomé. (1966). *Cielitos y diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Huemul.
- Iribe, Nora. (2014) "Ser o no ser salvajes". En: La Plata, UNLP, en prensa.
- Jeanmarie, Federico. (2008). "Federico Jeanmaire ganó el Emecé". En: ADN Cultura, *La Nación*, 31 de julio de 2008.
- Jeanmarie, Federico. (2009). *Más liviano que el aire*. Buenos Aires: Planeta.
- Jeanmaire, Federico. (2009). "Entrevista a Federico Jeanmaire". En: Ñ. 28 de octubre de 2009.
- Jeanmaire, Federico (2009) "Todo lo que escribo es argentino". En: Ñ *Cultura*. 30 de octubre de 2009.
- Kebrat-Orecchioni, Catherine. (1994). *Les interactions verbales III*. Paris: Armand Colin.
- Ludmer, Josefina. (1988). *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Negri, Eithel Orbit. (s/f). "Aproximación al "Poema conjetural" de Jorge Luis Borges. La Plata: Colegio Nacional "Rafael Hernández". Apunte.
- Said, Edward (2000). *The Edward Said reader*. Edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin.

Cristina Andrea Featherston es Profesora y Dra. en Letras por la UNLP. Miembro del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas de la FAHCE, UNLP. Se desempeña como profesora Adjunta Ordinaria de Literatura Inglesa y como Adjunta Interina de Literatura Argentina "A", así como en el Liceo "Víctor Mercante" y el Colegio Nacional de la UNLP. Ha publicado numerosos artículos sobre los temas de sus especialidades en medios nacionales y extranjeros.

Nora Gabriela Iribe es profesora en Letras (UNLP). Se desempeña como docente en el Liceo "Víctor Mercante", en el Colegio Nacional y en el Bachillerato de Bellas Artes, establecimientos del sistema preuniversitario de la UNLP. Es profesora de la escuela de Teatro La Plata, instituto dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. Ha publicado numerosos artículos relacionados con la enseñanza de la gramática en el nivel medio y sobre temas de literatura y teatro.

María Grazia Mainero es profesora en Letras por la UNLP. Se desempeña como docente en el Liceo "Víctor Mercante" y en el Colegio Nacional "Rafael Hernández", ambos pertenecientes al sistema de pregrado de la UNLP. Especializada en comunicación institucional, trabaja desde hace más de quince años en el ámbito público donde ha desarrollado una vasta labor como autora y editora de más de veinte títulos.

Featherston , Cristina Andrea

**Civilización Vs. Barbarie : un tópico para tres siglos / Cristina Andrea Featherston ;
María Grazia Mainero ; Nora Gabriela Iribe; coordinado por María Grazia Mainero. - 1a ed. -
La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2014.**

E-Book ISBN 978-950-34-1104-9

**1. Textos Canónicos. 2. Estudios Literarios. I. Mainero, María Grazia II. Iribe, Nora Gabriela
III. Mainero, María Grazia , coord. IV. Título
CDD 807**

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

+54 221 427 3992 / 427 4898

editorial@editorial.unlp.edu.ar

www.editorial.unlp.edu.ar

Eduulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2014

ISBN 978-950-34-1104-9

© 2014 - Eduulp

C
colegios

Eduulp
Editorial
de la Universidad
de La Plata

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA