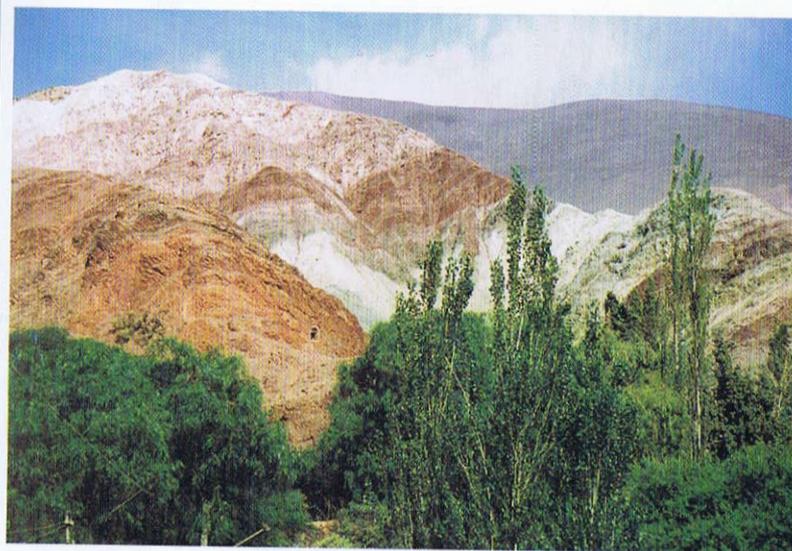


Rev. 14-170



**Rosismo y peronismo :  
Nudos históricos,  
prácticas literarias**



**Sociocriticism**

Centre d'études et de recherches sociocritiques Vol. XVI, 1 & 2

Une publication du  
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS  
Université Paul-Valéry, route de Mende  
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE  
Tél. & fax 0 467 142 433  
cers@alor.univ-montp3.fr  
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS>

Directeur des éditions

Edmond Cros

Directrice de la publication

Monique Carcaud-Macaire

Conseil de rédaction

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,  
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,  
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavou,  
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

Comité de lecture

María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,  
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,  
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,  
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,  
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XVI, n° 1 & 2)  
ISSN 0985-5939  
ISBN 2-902-879-54-7

# Sociocriticism

ROBINSON Y PERONIAJOS  
NUEVOS HISTORICOS, PRÁCTICAS LINGÜÍSTICAS

*Coordinación: Amelia Rowe y Martín Casarín Pineda*

vol. XVI, N° 1 & 2

2001

R. 116 886

BIBLIOTECA  
FACULTAD DE LETRAS  
GRANADA  
SECCION DE HISTORIA

# Sociocriticism

## ROSISMO Y PERONISMO: NUDOS HISTÓRICOS, PRÁCTICAS LITERARIAS

Coordinación : *Amelia Royo y Martín Cuzmán Pineda*

Vol. XVI, Nº 1 & 2  
2001

R. 114 882

# Sociocriticism

ROSISMO Y PERONISMO:

NUDOS HISTÓRICOS, PRÁCTICAS LITERARIAS

Coordinación: Amelia Royo y Martín Casalla Pinche

Vol. XVI, N.º 1 & 2

2005

EL PERÓN DE LA HERENCIA DE SU CAUDILLO  
A LA PROPIEDAD DEL MITO

Nudos históricos y literarios: Rosas y Perón en la narrativa de J. L. Borges

Martín Casalla y Amelia Royo

Ficción y política en "La fiesta del Mamuro", la intertextualidad con Martín Casalla

## ÍNDICE

**A manera de prólogo y advertencia - De la vivisección de los Juanes**

Mario Casalla 7  
Universidad Nacional de Buenos Aires

**Presentación - Conclusiones provisionarias a modo de introducción: Nudos de la historia, su representación**

Amelia Royo 11

## I. ROSAS: VIDA, PASIONES Y MITO.

**Poder y retrato de familia: mujeres de rosas**

Inés Santa Cruz 43  
Universidad Nacional de Rosario

**La amante del Restaurador: de la Historia a la ficción literaria**

Stella Maris Falú de Olivo 59

**Polvo y espanto de Abelardo Arias y Una sombra donde sueña Camila O'Gorman de Enrique Molina: otras versiones de la historia argentina**

Nilda Ma. Flawiá de Fernández 73  
Univ. Nacional de Tucumán

**Sociocrítica de la repatriación (a propósito de *El farmer* de Andrés Rivera)**

Amelia Royo 93

## II. PERON: DE LA HERENCIA DE SU CAUDILLAJE A LA PROLIFERACIÓN DEL MITO

- Nudos, máscaras, representaciones: Rosas y Perón en la narrativa de J. L. Borges**  
*Martina Guzmán Pinedo y Alejandra Cebrelí* 107
- Ficción y política en “La fiesta del Monstruo”, la intertextualidad con Martínez Estrada**  
*Amelia Royo* 125
- El peronismo: “los cabecitas negras” como representación de la migración interna**  
*Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo* 145
- Dictaduras y exilios : ¿una práctica social?**  
*Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo* 157
- “EL CADÁVER DE LA NACION”. Acerca de Santa Evita de Tomás Eloy Martínez**  
*Gabriela Simón* 167  
*Universidad Nacional de San Juan*
- Inscripción de la metáfora fetichista: Figuraciones de Eva Perón en la narrativa de fin de siglo**  
*Zulma Sacca* 181

## III. ROSISMO Y PERONISMO: DE LA LETRA A LA ESCENA Y A LA IMAGEN

- ¿Dos espacios? Ficción e historia en el teatro de Ricardo Monti**  
*Roberto Acebo* 211
- Las imágenes del héroe argentino en dos versiones de El Eternauta**  
*Rafael Gutiérrez* 221
- Tiempos críticos, tiempo crístico: ritos e interpretación de la historia en Camila de María Luisa Bemberg**  
*Michèle Soriano* 227  
*Universidad Paul Valéry, Montpellier*

## A MANERA DE PRÓLOGO Y ADVERTENCIA DE LA VIVISECCIÓN DE LOS JUANES

*Dr. Mario Casalla*  
*Universidad De Buenos Aires*  
*Asociación De Filosofía Latinoamericana Y Ciencias Sociales*

La preocupación por la «identidad» es un tema de larga data en el pensamiento y las letras latinoamericanas. Con diferente éxito y calidades de tratamiento, es cierto, insiste con persistente regularidad en nuestras jóvenes culturas modernas. Esta insistencia es superior a la de otros contextos culturales y, en el peculiar caso argentino, es casi una obsesión.

Si saber de dónde se viene, adónde se va y en definitiva quiénes somos, resultan preguntas existencialmente necesarias, entre nosotros su ejercicio reiterado –y generalmente impiadoso- constituye una suerte de deporte nacional. Y no nos quedamos en las meras preguntas, sino que no hay argentino que se precie, que no tenga respuestas o alguna particular teoría para todas ellas.

Nos preguntamos y nos respondemos sobre nosotros mismos, nuestra proveniencia y destino, con una regularidad, una vehemencia y –justo es reconocerlo también- a veces con un ingenio, que los extranjeros suelen apreciar (es decir, criticar y anotar) mejor que nosotros. Hace poco tiempo en Madrid, un amigo conectaba esa persistente necesidad de saber y de autojuzgarnos, con el hecho, significativo por cierto, de que Buenos Aires haya sido una especie de capital mundial del psicoanálisis. Algo que claro, un castellano no puede entender sin más, a pesar de que también a él el tema de la identidad lo atraviese de par en par.

Porque hay una manera *argentina* de procesar la identidad diferente de otros contextos culturales, apresurándome enseguida a aclarar que no va en esto calificativo de ninguna naturaleza. Simplemente comprobamos un hecho, ni mejor ni peor, simplemente distinto, diferente. Y esto es bueno aclararlo de entrada y ponerlo en el pórtico de esta obra colectiva, donde autores y autoras de los más variados, acometen –ni más ni menos– que con dos de los íconos centrales en este largo debate sobre nuestra identidad nacional: Juan Manuel de Rosas y Juan Domingo Perón. Si hay dos figuras emblemáticas de ese debate; dos sobre las que más hablamos, sin terminar por ello de ponernos de acuerdo, estas son las figuras de Rosas y Perón.

Ese carácter emblemático, las ha hecho exceder largamente el campo original de la política (de donde provienen) y de la historia (a la cual estaban destinadas), para transformarlas en *personajes* de una extensísima literatura, que no cesa de crecer y de polemizar consigo misma. *Literatura* que, en sentido amplio, constituye ese singular «cuerpo del delito» sobre el cual aquellos autores –a su vez convocados y compilados por el atrevimiento de Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo– clavan el escalpelo, con una pasión y una ciencia, también muy *argentinas* ellas.

No hace mucho Royo nos había sorprendido con su *Juanamauela, mucho papel* (Ediciones del Robledal, Salta, 1999), otra compilación cómplice e ingeniosa sobre Juana Manuela Gorriti, en cuanto «texto» de sujetos y valores encontrados y en disputa. Ahora, en colaboración con Guzmán Pinedo, pasó de la Juana a dos Juanes (Rosas y Perón), algo más conflictivo todavía. Lo cual tiene por cierto su mérito, en medio de tanto uso *light* o meramente historiográfico de ambos personajes.

Es que el escalpelo de los autores convocados sirve, precisamente porque no se han limitado a hacer de ambos Juanes (Manuel y Domingo) materia de novela histórica, ni crítica literaria de los textos que así lo hicieron, sino que –atravesando capas y tejidos– han intentado poner de manifiesto *aquello que, a través de su ser-personaje, advenían en el discurso*. Y no sólo esto, sino también *las estrategias de poder y de saber* que en tal discursividad transcurrían y transcurren, ya que sobre Rosas y Perón sí que no está todo dicho. Tanto como, nada de lo que sobre ellos se ha escrito (o escriba) puede sustraerse a la polémica que ellos alimentan con premeditada seducción y alevosía.

Así, en la Primera Parte, Inés Santa Cruz, Stella María Falú de Olivo, Nilda Flawiá de Fernández y la propia Amelia Royo, cortan la textualidad

de Abelardo Arias, Enrique Molina, Andrés Rivera y otros que, a su modo, se atrevieron con el rubio Restaurador de las Leyes; mientras que en la Segunda, ambas compiladoras, junto a Alejandra Cebreli, Gabriela Simón y Zulma Sacca, se entreveran con Borges, Martínez Estrada, Tomás Eloy Martínez y otros narradores de fin de siglo, tras las huellas todavía frescas del Primer Descamisado y sus «cabecitas negras». Y para finalizar, ambos Juanes y sus dos ismos (rosismo y peronismo) en tanto significantes de la letra, la escena y la imagen, son puestos bajo los focos de Roberto Acebo, Rafael Gutiérrez y Michèle Soriano, vueltos ahora teatro, historietas gráficas y película cinematográfica.

Como no podía ser de otro modo –amigo lector– estas vivisecciones resultan (y estoy seguro que a usted también le ocurrirá) tan polémicas, como apasionantes. Tan verosímiles, como discutibles. Tan rigurosamente científicas, como puntillosamente ideológicas. En fin, indiscutiblemente *argentinas* y rigurosamente provechosas y sugeridoras.

Casi me estoy imaginando, en su rostro, las sonrisas de aprobación, los rictus de rechazo y las contraseñas del asombro. No se preocupe, con Rosas y Perón de por medio y con Borges, Martínez Estrada o Eloy Martínez haciendo *corpus*, no podía ser de otro modo.

Acaso por sospechar lo mismo, Amelia y Martina, intentaron esta compilación.

Como no podía ser de otra modo, amigo lector, cada vez que se piensa en la edición de un libro que viene macerándose en la iniciativa de muchos pero que se condensa por un gesto de coraje de unos pocos se tropieza con una variedad de antecedentes, a veces inhibitorios por esa cuestión de la preponderancia de los términos: Historia/Literatura.

El origen y gestación de este libro es un proyecto de investigación sobre "Rosas y Perón, nudos históricos conflictivos, su transposición en la escritura argentina actual", acreditado ante el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, en desarrollo desde 1997 y dirigido por quienes coordinan el volumen, Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo. La incalculable abarcatra del tema promovió la convocatoria a colaboradores, ajenos al proyecto, de cuyo interés por los períodos, actores y su marco discursivo o ritual, había fundadas sospechas. Es el caso de las profesionales de otras universidades, con notables antecedentes en el estudio de la novela argentina.

El volumen agrupa trabajos que en esencia desarrollan la lectura de textos literarios que abordan directa o indirectamente las figuras históricas

Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo, coordinadoras del volumen.

Como no podía ser de otra modo, amigo lector, cada vez que se piensa en la edición de un libro que viene macerándose en la iniciativa de muchos pero que se condensa por un gesto de coraje de unos pocos se tropieza con una variedad de antecedentes, a veces inhibitorios por esa cuestión de la preponderancia de los términos: Historia/Literatura.

### PRESENTACIÓN

## NUDOS DE LA HISTORIA, SU REPRESENTACIÓN

Amelia Royo

Es bueno hacerse cargo de que cada vez que se piensa en la edición de un libro que viene macerándose en la iniciativa de muchos pero que se condensa por un gesto de coraje de unos pocos se tropieza con una variedad de antecedentes, a veces inhibitorios por esa cuestión de la preponderancia de los términos: Historia/Literatura.

El origen y gestación de este libro es un proyecto de investigación sobre "Rosas y Perón, nudos históricos conflictivos, su transposición en la escritura argentina actual", acreditado ante el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, en desarrollo desde 1997 y dirigido por quienes coordinan el volumen, Amelia Royo y Martina Guzmán Pinedo.

La incalculable abarcatra del tema promovió la convocatoria a colaboradores, ajenos al proyecto, de cuyo interés por los períodos, actores y su marco discursivo o ritual, había fundadas sospechas. Es el caso de las profesionales de otras universidades, con notables antecedentes en el estudio de la novela argentina.

El volumen agrupa trabajos que en esencia desarrollan la lectura de textos literarios que abordan directa o indirectamente las figuras históricas

tal vez más relevantes del fenómeno conocido como caudillismo: Rosas y Perón. Por ello hubo de titularse *Caudillos* y *nacionalismos*, porque además de caudillos, estos rostros se miran en el espejo del/los nacionalismo/s. Pero ya anticipábamos el problema de las categorías que emergen de textos relevantes destinados a revisar la semántica de filiaciones tan controvertidas, tanto en el discurso histórico como en el campo literario.

Por tratarse de emergentes de dos momentos en que el fenómeno social del caudillo reviste características muy disímiles, cabría deslindar si corresponde a ambos sujetos el mismo protagonismo respecto del accionar de un caudillo, habida cuenta de que la tendencia de los trabajos aquí agrupados desplaza ese protagonismo hacia otros actores, quizás surgidos de la voluntad omnímoda del caudillo, pero también a sus expensas.

Como es por todos sabido la década del noventa ha sido un momento de reabsorción de escenas y motivos del rosismo, en la narrativa y en la escritura biográfica; también ha sido un lapso de retornos o reediciones de políticas que coincidieron con el auge de la ficcionalización (en la letra y en el celuloide) del fenómeno peronismo en sus múltiples posibilidades de representación. En consecuencia era esperable el resurgimiento de un quehacer investigativo que acompañase o diera cuenta de la confluencia explícita de estos cortes históricos, no ingenuamente puestos en diálogo.

...el clima construido por las ficciones sobre el rosismo: escritas en un mano a mano con el enemigo, su enorme eficacia las hace perdurables como el espacio del imaginario de la barbarie a lo largo del siglo XIX y permite su traslado, casi intacto, al siglo XX. (...) con seguridad, atravesarán [las Amalias del cine] y se establecerán en el siglo XXI. (1998: 7)

afirma Cristina Iglesia como responsable de un proyecto que encaró la literatura producida durante el rosismo<sup>1</sup>. Y en efecto, al interior de nuestro proyecto se constató la vigencia de ciertos paradigmas narrativos (como *Amalia*, *Facundo* o *El Matadero*), objeto de reescrituras o de invenciones/resemantizaciones otras, que devienen impugnación de la cultura política imperante en los noventa.

Este conjunto de ensayos críticos responde al objetivo de relacionar dos procesos históricos imbricados por analistas políticos, cientistas sociales, y consecuentemente asumidos como análogos por los procedi-

1. Cfr. Iglesia, Cristina (comp.): *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

mientos metafóricos o paródicos con que la imaginación construye los enigmas literarios. A pesar de que el libro presenta secciones separadas para abordar la tematización de Rosas, primero, y de Perón a su turno, la segunda parte abre la perspectiva de interpretar el binomio Rosas/Perón a partir de dos cuentos de Borges y de Tomás Eloy Martínez en los que se produce el encabalgamiento de las figuraciones.

La circunstancia de que 1999 -como centenario del natalicio de Borges- haya movilizado la producción crítica, explica la presencia de lecturas en torno a su obra, muy direccionadas a interpretar la carga ideológica de esa conocida sobreimpresión que Borges sintetiza en la siguiente cita de "El otro": "*Buenos Aires, hacia 1946 engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El '55, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos.*" (1975).

Constituyen otros dos fenómenos de coyuntura la instalación de las mujeres como un rasgo muy visible de la novela histórica, y la confluencia, en el macro tema, de otros géneros como el teatro, el cine y la historieta. Es oportuno señalar que el libro podría ser recibido como un aporte al tratamiento de la novela histórica si se considera que dos de sus colaboradoras han transitado el género en sendos libros: Nilda Flawiá de Fernández en *Miradas, versiones y escrituras* (1995) e Inés Santa Cruz en *Novela histórica y literatura argentina* (1999) y que, cualquiera sea el aparato teórico empleado en los enfoques individuales, lo insoslayable es el contrapunteo con la Historia -sea institucional republicana, sea literaria o cultural.

Desde ese punto de vista es sintomático que, habiendo sido el objeto de la investigación dos prominentes sujetos históricos, la concreción desvíe la mirada hacia discursos, actores sociales, tópicos y escenarios, sin duda abarcados o subsumidos por la "sombra terrible" de los movimientos liderados por Rosas y Perón, aunque también con identidad histórica propia. Tal vez es el caso de *Camila* -el film de Bemberg-, que desde la interpretación de Michèle Soriano funciona como metáfora del movimiento popular: "La inocencia que reivindica *Camila* invierte los valores que promueve la ortodoxia político-religiosa, y desacredita su legitimidad."

Reseñar anticipadamente todos los títulos de *Rosismo* y *peronismo: nudos históricos, prácticas literarias* no los legitima, valdrá mucho más la selección e interés del lector. Otro volumen en preparación buscará transitar nuevos itinerarios textuales, aunque nunca develar todos los meandros del discurso político hecho palabra e imágenes literarias.

Esta investigación estuvo motivada, en su origen, por la confluencia

de dos fenómenos de relativa preponderancia tanto en la producción literaria de las últimas décadas, como en su seguimiento crítico, en un espacio histórico marcado por la actualización de hechos que, en la producción operan como referente y en la interpretación como nudos de reflexión ontológica e identitaria.

En este sentido la propuesta intenta recobrar el curso de investigaciones académicas en la misma línea<sup>2</sup>, realizadas en diferentes medios y en respuesta a otro/s momento/s. Es reconocido el tópico de la identificación, concurrencia o resignificación de un sujeto histórico como Juan Manuel de Rosas y de su régimen en las representaciones literarias que suscitara Perón y el peronismo, a su turno. La distancia cronológica opera, sin embargo como un corredor que acrecienta las perspectivas epistemológicas del primer acontecimiento, al tiempo que hace lugar a la ocurrencia de una nueva producción artística iterativa tematológicamente, aunque más ambigua en su semántica por coincidir con la vigencia de hechos y producciones culturales asociados a prácticas históricamente recurrentes.

Dicho de otro modo, lo que suscita focalizar dos fenómenos sociales como los liderados por Rosas y Perón es la reiteración del epifenómeno literario ocurrido en forma extemporánea a los actores en el caso del rosismo, pero coincidente con la reiteración de la práctica discursiva consistente en la absorción de la historia lejana del rosismo y versión cercana del peronismo.

Así, formulo el planteo de arranque como el intento de encontrar respuestas a las dudas sobre si la figurativización de Rosas y Perón, con sus respectivos entornos y políticas, constituyen la configuración simbólica de la nacionalidad o solamente de la ideología nacionalista.

Hay presupuestos que sustentan la hipótesis axial que afirma que el núcleo simbólico de los textos clásicos -como *Facundo* de Sarmiento, *Amalia* de Mármol o *El matadero* de Echeverría- ha sido reabsorbido por la producción que tematiza el peronismo (Borello, 1990), dichos presupuestos se apoyan, en esta nueva investigación, en la interpretación de las estrategias de parodización de documentos, discursos políticos y discurso literario.

2. Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura*, Buenos Aires, Freeland, 1971; Borello, Rodolfo: *El peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, University of Ottawa, 1991; Prieto, Adolfo et al., *Proyecciones del rosismo en la literatura argentina*, Rosario: U. Nacional del Litoral, 1959, Iglesias, Cristina (comp.) *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

Los modos de acceso a confirmar la hipótesis, por lo tanto, consistieron en relevar la producción literaria consignada en el corpus original, y esto indujo a la lectura crítica y metacrítica de un recorte más abarcador, tanto retrospectiva, como prospectivamente, paso indispensable para mejor interpretar, en contraste, los productos emergentes del campo cultural contemporáneo al peronismo con la resignificación reciente de los mismos tópicos.

## I. Delimitación del objeto

La demarcación del objeto presentó los inconvenientes que surgen del título del proyecto enunciado a partir de dos sujetos -Rosas y Perón- y de su transposición en un corte escriturario designado como "actual". El corpus previsto recorre la producción comprendida en veintitrés años desde 1973, tal vez porque se entendía que esa década, y particularmente ese año, constituye un punto de inflexión en la historia del peronismo por cuanto supone no sólo el retorno del líder y la corporización del mito, sino también el advenimiento de la libertad para traducir en verbo, imagen y actuación, gran parte del imaginario reprimido.

Así, la selección del corpus efectivamente analizado se orientó a reconocer motivos inescindibles en la consideración de los modos de ficcionalizar estos "nudos históricos conflictivos", a saber: populismo y violencia de Estado, rol de la mujer en ambos regímenes y origen y sentido de la mitificación/desmitificación de lugares-fechas y actores que devienen ritos.

### 1.1. Populismo y violencia de Estado

El presente estudio preveía que indagar el impacto de Rosas en el imaginario literario contemporáneo a los episodios enmarcados en la vigencia del régimen y en toda la segunda mitad del siglo XIX, como instancia inmediatamente posterior a su caída y juzgamiento histórico, induciría a la revisión del genotexto latinoamericano de la *novela del dictador*, hecho que efectivamente ocurrió.

Proponerse "perseguir a través del testimonio literario la conversión del hombre en el fantasma", como sugiere Adolfo Prieto (1959: 11) supone revisar la existencia discursiva de otros fantasmas; es vastamente sabido que la narrativa del siglo XX ha contribuido al mismo tópico superando

estéticamente un clásico como *Amalia* de José Mármol en el Río de la Plata, no sólo porque esta nueva narrativa deja de lado el paradigma de novela histórica a la manera de W. Scott, sino porque lejos de acordar con la expresión de deseo de Manuel Gálvez: "...Dentro de cien años cuando haya desaparecido la furia con que hoy combaten unos contra otros, los rosistas y los antirrosistas, ¡qué estupendas novelas podrán escribirse!" (1962), los cien años parecen haber profundizado el debate. Las "estupendas novelas" sobre el arquetipo del dictador se escribieron en todo el subcontinente dando lugar a la "enunciación de una hipótesis de trabajo sobre el dictador como fenómeno semántico, histórico y literario en América latina" (Miliani, 1981: 178)<sup>3</sup>.

Como antecedente insoslayable en el tema A. Prieto se propone en el año 1959: "ponderar los elementos que intervinieron en el proceso transformador [Rosas hombre / Rosas, héroe literario] y sugerir los motivos y medios que aseguraron la eficacia del mismo" (11). Una diferencia interesante entre aquellos estudios y éste se trata de la que atañe a la existencia en el siglo XIX de dos variables que en este siglo desaparecen como dicotomías:

- 1) literatura contraria/literatura favorable (a Rosas)
- 2) literatura popular/literatura culta

La primera desaparece porque la semanticidad de la literatura que tematiza al tirano es ambigua en su tendencia paródica, y la segunda porque la literatura popular de este siglo, prácticamente no ha rescatado la historia. Desaparecida la poesía payadoresca de tradición oral, lo popular se expresa en la música de proyección folclórica que tal vez sea la única manifestación que dé cuenta de un rescate de ciertos temas nacionales vinculados a flancos positivos del rosismo -candombes que invocan al Restaurador, cielitos que cantan la Vuelta de Obligado como la gran gesta que celebra el revisionismo de los años sesenta.

Así las cosas, aparentemente la literatura culta se fusiona en la de ideología contraria y la popular en la revisionista (que es decir la línea flexible al cambio de imagen negativa, por otra de aceptación del Rosas defensor de la soberanía nacional). Empieza a despejarse, a partir de estas diferencias que las representaciones más recientes del macrotema Rosas-

3. La traducción del italiano es nuestra.

rosismo se inscriben en el difícil objeto narrativo de populismo como sinónimo de violencia de Estado. En gran medida a instancias de modelos propiciados por la hegemonía cultural originada en el triunfo liberal, cuyo epítome es la batalla de Caseros.

Y este parece ser el sentido final de la permanencia del tema, y el que afirma su futuro. La compartida necesidad de revivir, míticamente la existencia de un pasado trágico; y la intuición de que el proceso desencadenado por el episodio rosista tiene todavía abierta sus instancias. (...) (41)

Estas proféticas palabras de Prieto arriesgadas en 1959 se cargan de sentido cuando se analiza la resemantización del rosismo en su convergencia con otros momentos de la historia nacional -y latinoamericana.

El meduloso trabajo de Miliani sobre la novela del dictador aporta una reflexión acerca de la diferencia entre *novelas del dictador* y *novelas de la dictadura*, atribuyendo a las segundas un mayor tratamiento de la atmósfera de represión de un momento histórico dado, que la focalización expresa de un caso concreto como en *Yo, el Supremo* de Roa Bastos, por ejemplo. De estas consideraciones se desprende que, a pesar de las razones político-institucionales que obstaculizaban una textualización desembozada en el siglo XIX, en la mayoría de los casos se escribió -ya sea por la protección, el exilio o por las características propias de la escritura romántica- sin eufemismos sobre Rosas, su entorno, su sistema represivo.

Un salto cualitativo experimenta la escritura en las cuatro décadas últimas en tanto y en cuanto el discurso literario pudo trascender lo fáctico y nominal para traducir la figura del dictador en una retórica apta para la denuncia del poder, encarne éste en nombres concretos de la historia o en abstracciones metonímicas tanto o más expresivo-efectivas que los retratos históricos reconocibles. Lo que resulta como efecto de sentido es la identificación de las políticas populistas -impregnadas de bonapartismo<sup>4</sup>- con estrategias peligrosamente estatales como un tipo de violencia justificada en el apoyo popular.

Por asumir que el episodio histórico del peronismo reaviva la hendi-

4. Según Prieto Rosas llevó a la práctica una táctica similar al bonapartismo, es decir "buscó el beneficio aparente de una clase, persiguiendo el real beneficio de otra" (1959: 18).

dura civilización/barbarie, tan inherente a los tiempos de la Confederación Argentina, logro institucional de Juan Manuel de Rosas, mi propuesta busca delinear los datos afines que ingresan en las representaciones literarias. Desde allí el relevamiento de los trabajos precursores constituye un aporte insustituible porque son ellos los que constataban la superposición de las imágenes del tirano en un apelar constante a la lógica maníquea inaugurada por Echeverría en *El matadero*.

Una vez más la producción literaria adversa al sistema político identifica "masas", "muchedumbre" y toda suerte de exteriorización escatológica con escenas de tortura y represión. De tal manera que *matadero* y plaza pública convergen en la imagen del/circo romano/.

Ernesto Goldar en los setenta y Rodolfo Borello en el noventa revisan, con mucha eficacia, una abultada producción intelectual antagónica al peronismo, escritura para ambos calificada como liberal y heredera de las filas "civilizadas" que en el XIX fueran las detractoras más asiduas del rosismo.

La derecha liberal no tiene medida en su odio a las multitudes: además de tontas y sucias pecan de macabras: si perseguimos esta constante descubriremos fatalmente la identidad torturas=gobierno de mayorías. (Goldar, 1971: 89)

Fue a instancias de estos antecedentes críticos que hubo que replantearse el corpus, en función de demostrar que la escritura post setenta se alimenta de la matriz cultural<sup>5</sup> instaurada en los orígenes de la confrontación, aunque los modos de producción textual en simultaneidad al acontecer histórico difieren en la diacronía. Diferencia que no desatiende al supuesto de violencia de Estado, pero desplaza un término de la fusión -populismo y violencia de Estado- admitiendo otras complicidades que exigen al pueblo como protagonista victimario, tal la hipótesis del texto cultural civilización/barbarie, en el esquema de autores como Murena, las hermanas Ocampo, Borges, Bioy Casares, Martínez Estrada y otros.

En orden a estas observaciones el recorte cronológico y de tipos tex-

5. De esto se ocupa con buen criterio la investigadora francesa Michèle Soriano: "en cierto sentido (hegeliano) esa generación [la del '37] se convierte en el 'verdadero' sujeto de la historia, único y universal. (...) se reproduce su estructuración antagónica y guerrera: 'civilización o barbarie', silenciando, excluyendo, denegando la realidad histórica objetiva que (...) se transfigura en la 'sagrada construcción de la nación'". (1994: 110).

tuales debió ampliarse, hecho que resultó apropiado por cuanto:

a) Satisfacer las inquietudes planteadas por la crítica existente (respecto de textualidades vigorosamente adscriptas a la postura de que Perón reedita la tiranía de Rosas) demandaba el acercamiento directo y no mediado por lectura de lecturas (Romano, E. 1983:391). De hecho fue la lectura del ensayo como intertexto de la ficción, o la interpretación del texto cinematográfico actual como correlato del discurso político situado, lo que mejor mostró el significado de los procesos de ideologización de una nacionalidad dividida.

b) La variedad de tipos textuales seleccionados al inicio respondía a los géneros canónicos, sin embargo hubo que atender -más que a los textos en su diversidad- a la noción de *campo intelectual* (Bourdieu, 1995) versus *campo del poder* -en el primer período peronista. Desde esta perspectiva es mucho más elocuente la cohesión de la supuesta "oposición democrática" que grupos como *SUR* ejercen contra la "democracia popular" (Goldar, 1971: 73).

c) A partir de 1973 se producen nuevos quiebres en el cuerpo social por la radicalización ideológica de algunos sectores del peronismo, situación que la literatura también absorbe. Esta nueva opción dio cabida a textualidades no previstas como la lírica por ejemplo, sobre todo visualizadas como muy importantes en un tratamiento futuro de autores como Perlongher y Lamborghini.

## 1.2. Rol de la mujer, su textualización

El particular estilo de mando de los protagonistas en los tramos históricos aquí examinados ha asignado, consciente o inconscientemente, un espacio destacado para las mujeres, al menos para las de la familia. Esas presencias femeninas se instalan en la vida republicana y, con similar estatura en la historia, al punto que naturalmente acceden al plano literario para empezar a ser figuras emblemáticas de instancias fundantes, en un caso, y mítica en el otro.

Si bien el proyecto había previsto los emergentes masculinos como los identificables en el discurso historiográfico, es evidente que el discurso literario se alimenta, con preferencia, de la anécdota, más cercana a la vida cotidiana porque entraña aspectos de lo privado, siempre en las fronteras de lo íntimo, que es como decir lo sentimental o lo morboso, y por

tanto más literario. Fueron así configurándose dos ámbitos en los que puede reconocerse lo femenino (por presencia implícita o inclusión explícita), ámbitos marcadamente opuestos en la percepción del siglo XIX: el público, asignado al varón y el privado reservado a la mujer; mientras que en el siglo XX, tanto en la vida como en la literatura, se produce la franca irrupción protagónica de la mujer.

Respecto de los hechos se advirtió la importancia del fusilamiento de Camila O'Gorman a propósito del tópico más netamente político. El personaje vuelve aquí a emerger como significante nuclear, en parte porque condensa la problemática del derecho a la vida privada, pero además porque su presencia conlleva otras figuras femeninas (esposas abnegadas, amantes sometidas, madres dolientes) diametralmente opuestas como Manuelita Rosas<sup>6</sup>, paradigma del renunciamiento a la realización personal por obediencia filial a sus deberes públicos.

Se puede así concluir que la moralidad de una formación cultural, muy dócil a prácticas propias de la situación colonial, aparece cercenando derechos hoy capitalizados como triunfos civiles para el género.

La narrativa y la dramaturgia, entonces, informan un alto grado de referencialidad respecto de la doble moral promovida por la voz masculina, pero, en contraposición a este realismo se ingresa el discurso disidente que, a través de la parodia impugna la inmoralidad de estamentos retardatarios como la iglesia, capaz de avalar fusilamientos en defensa de las buenas costumbres.

En ese sentido se puede dimensionar como acertado el corpus para el relevamiento del rol femenino porque algunos de los textos invisten el referente de ejes semánticos tales como lo grotesco, lo ridículo, la ironía, la monstruosidad y, al mismo tiempo, la poesía. Con clara conciencia de que esta escritura responde a la misma morfogénesis de la novela del dictador por cuanto adscribe a la hipótesis de una tendencia ideológica patriarcal, hubo que revisar la representación del género -mujer- en algunos autores clásicos sobre el tema.

A partir del registro de la figurativización de la mujer en autores como García Márquez o Alejo Carpentier para quienes el gran poder que detenta el patriarca no es sino la ilusión<sup>7</sup> del mismo, reconozco la tenden-

6. "Camila era también la Hija Rebelde, la Traidora Errante. Se ha burlado del amo.(...) Era Manuelita con su máscara de Camila, Camila con su máscara de Manuelita..." (Molina, citado por Campra, op cit. :268). El ejemplo es muy ilustrativo de lo dicho.

cia a exaltar el valor, la audacia o la sagacidad femeninas como los atributos que devienen autoridad, grandeza o mezquindad de un poder masculino ilusorio.

La soledad del poder, en definitiva es la hechura de sus relaciones con los principales actantes. Estos "acceden al estatuto de figuras simbólicas (...) Las relaciones actanciales también se invisten del juego constante del impulso sexual, de la angustia, de la soledad y la crueldad, casi caricaturescas del dictador" -concluye W. Krynski (1997: 320).

Al trasladar estas conclusiones a los textos de interés de este proyecto, figuras como Doña Encarnación, Manuelita, Juanita Sosa y aún la misma Camila, en el entorno de Juan Manuel de Rosas, funcionan como esencias simbólicas del rol femenino en un juego pendular entre el *deber ser* impuesto por las prácticas sociales y el *querer ser* de una identidad que intenta superar la instancia del *acompañamiento*<sup>8</sup>, en tanto y en cuanto acompañar es equivalente a padecer una axiología que las denigra.

Otro nivel de reflexión amerita la presencia y voz de la mujer en la tematización del peronismo, básicamente porque los cambios históricos han favorecido diferente inserción, pero también en gran medida porque el movimiento se sostiene en una "sociedad política" integrada por Perón y Eva Duarte, como afirma Beatriz Sarlo. Hecho que abre definitivamente la polémica, no sólo sobre la naturaleza del poder de Eva Perón, sino porque instala una imagen mediática que no cesará de crecer hasta nuestros días.

Esta primera afirmación parece dar prioridad a los mass media sobre la literatura cuando lo que se releva es lo segundo, ocurre que el mito de Eva Perón se gesta en la imagen de Evita que originariamente proyectan la prensa nacional e internacional, en vida. De ésta se nutren las representaciones literarias que profundizarán, para bien -o para mal<sup>9</sup>- la confrontación entre el reconocimiento que la legítima y/o la negación que hace

7. Como se ve, en la segunda parte de la novela se evoluciona hacia la verdad final que es la carencia de poder: "este no es más que una carencia de poder, una ilusión".- afirma Martha Canfield en su señero estudio *El "Patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, Firenze: Opuslibri, 1984.

8. Cfr. Pizarro, A. "La casa y la calle: mujer y cultura en A.L. y el Caribe", en *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago, 1994.

9. "Ella es la musa, la diosa madre, y a la vez la mujer demonio, la mandrágora,

crecer el mito. A ese respecto es cierto lo que sostiene Sarlo:

Mantener a Eva Duarte en las sombras hubiera sido difícil; también hubiera sido poco inteligente. Estaba allí dueña de un conjunto de habilidades proxémicas que no alcanzaban para triunfar en el cine o teatro pero eran más que suficientes **en un momento en que la política recién comenzaba a mostrarse como puesta en escena y a difundirse como evento mediático** en la prensa escrita y la radio. La política de masas, de gigantescas movilizaciones en las plazas, es reduplicada por su difusión mediática. **Ambas escenas se consolidan al mismo tiempo.** [el subrayado es mío] (1999: 343).

Si bien es cierto los Aparatos Ideológicos del Estado construyen una imagen oficial que es el instrumento más eficiente de propaganda, circula también la imagen concebida por el rumor social. En ese plano el resultado es adverso dependiendo del enunciador de ese discurso que escoge del rumor lo más oscuro. Podría hipotetizarse que la textualización de Eva Perón es el producto de una mentalidad falócrata porque se carga las tintas del odio en su condición de mujer, sin embargo hay alusiones muy contradictorias que propician una suerte de admiración encubierta (o negada) a una mujer con poder suficiente para el reconocimiento histórico.

La distancia entre las textualizaciones más enfervorizadas como las de Wilcock o Silvina Ocampo, por nombrar sólo las que apelan al intertexto más universal, y las registradas en el corpus de esta investigación, radica en que la escritura reciente es la desembocadura de un caudal de imágenes de cuya lectura resulta una mujer-mito<sup>10</sup>.

Sobre la naturaleza de un mito fundado en la operación "cultural" del robo del cadáver de Eva Perón (A. Ford: 1988, 57) debe entenderse que se asienta otro mito: el construido por la preponderancia mediática de veinte

la manta religiosa. El psicoanálisis ortodoxo nos ha ofrecido una explicación del tabú, según la cual el peronismo sería una forma de la tendencia infantil del amor y odio hacia el padre -proyectado en Perón- y la madre proyectado en Eva Perón".(1982: 107)- expresa Juan J. Sebrel en su estudio específico sobre Eva Perón, tan señero.

10. A propósito de la construcción de los mitos modernos son válidos los interrogantes de García Canclini: "¿Cuáles son las temporalidades en América latina y qué contradicciones genera su cruce?". Su respuesta, definida como "heterogeneidad multitemporal" explica la realidad de una cultura moderna que consiste en la amalgama de objetos y mensajes modernos, un arte de vanguardia, los avances tecnológicos, todo sobre "matrices de privilegio social y distinción simbólica" (1992: 70).

años a esta parte (se volverá sobre este aspecto).

Para no perder de vista que lo que considero en este apartado es la textualización literaria del rol femenino, dentro del tema histórico en cuestión, es fundamental retomar cuál es el espacio ganado junto al otro género, y el sentido que la enunciación masculina le imprime.

En el populismo estatizante los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado o por el líder carismático, legitiman el orden que estos administran y dan a los sectores populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce.

Esta puesta en escena de lo popular ha sido una mezcla de participación y simulacro. Desde Vargas y Perón hasta los populismos recientes, la efectiva revalorización de las clases populares (...) la difusión de su cultura y su arte van junto con escenificaciones imaginarias de su representación. (García Canclini, 1992: 245-46).

Está claro que es en este contexto populista que la figura de mujer cobró estatura escénica, pero a partir de ahí ganó la dimensión política, no por sumarse al populismo, sino por radicalización revolucionaria. Esta es la imagen que la escritura ingresa, muy a su pesar, lo que, no obstante el grotesco de la representación, supera al líder, lo trasciende y minimiza. En ello juega por cierto la posibilidad que se abre con la muerte temprana y el triste destino del cadáver.

### 1.3. Sentido de la mitificación/desmitificación

En este recorrido por los grandes tópicos, de la serie ficción y política referida a los dos momentos históricos claves de que se ocupa este proyecto, adelanto que, a su turno, el tratamiento de cada uno recalca en la cuestión mítica.

A diferencia de la mitificación de Perón como caudillo real de fuerte arraigo popular, si Rosas se inscribe en la categoría de mito es a expensas de su consolidación como arquetipo literario, en tanto modelización del tirano arquetípico-imaginario. Dicho de este modo pareciera negarse aquí su entidad histórica y los rasgos inherentes a sus treinta y dos años de continuidad en el poder. Muy por el contrario, de lo que se trata no de la negación del Rosas histórico, sino de la mitificación engendrada, más en

el referente literario que en el referente real<sup>11</sup>.

Rosalba Campra deslinda dos tipos de representaciones literarias para el mismo personaje: la que traza la escritura romántica que lo coloca en el plano semántico de la animalidad, por analogía con la textualización que Esteban Echeverría acuña para el país durante el régimen: el matadero. Esta imagen condensa sólo un término de la antinomia civilización/barbarie "Rosas incarna la barbarie in quanto sostiene le rivendicazione di popolo intrinsecamente barbaro"-afirma Campra (1981: 260).

La misma crítica, por otro lado, reconoce una escritura<sup>12</sup> según la cual la barbarie anida tanto en los federales como en los unitarios<sup>13</sup>, se trata de la visión que opone el poder del régimen (detentado por el tirano, pero acompañado por las facciones unitarias) a la indefensión y pureza de sus víctimas por antonomasia: Camila y Uladislao.

En el texto de Enrique Molina *-La sombra donde sueña Camila O'Gorman-* lo que prima es la representación de Rosas como padre omnipotente, y el paralelo establecido entre Rosas/Manuelita y Adolfo O'Gorman/Camila da cuenta de la dimensión mitológica que se imprime a la entidad del padre.

De este modo se puede atribuir a la producción decimonónica la representación de la barbarie en dos signos esenciales: la animalización y la sangre, de ese "lastre retórico" (Goña y Donato, 1959: 211) abreva el mito resemantizado en las textualidades de este siglo como lo ejemplifica la novela de Enrique Molina. En ella la fecha que connota el tiempo cíclico es la del nacimiento de Camila. El análisis de Rosalba Campra señala varias coincidencias que encadenan un sentido:

(...) il narratore scandisce ogni momento della vita di Camila con

11. Invocando la palabra autorizada de A. Cornejo Polar, en otros trabajos se ha atendido a la cuestión de texto y referente: "siempre hay dos referentes, uno de los cuales es literario"(Royo, 1999:162), sobre todo en temas históricos de tanto registro en la ficción, la intertextualidad es inevitable de allí que el referente genotextual se multiplique.

12. Molina, Enrique *La sombra donde sueña Camila O'Gorman*, novela escrita en 1973.

13. Todos esos unitarios tienen el ambiguo aspecto de un señor elegante que oculta bajo el chaleco el cuchillo del degüello. Con chillidos de solterona denuncian la "corrupción", piden cabezas con auténtico celo federal [...] Unos y otros alientan el mismo odio, la misma actitud mental, movidos por la misma siniestra idea del pecado". (Molina, cita por Campra, 1981: 261), la cita es muy elocuente del posicionamiento del narrador.

una morte. Nasce Camila quando Dorrego viene fucilato: quando la bambina compi dieci anni muore Encarnación Ezcurra; i suoi tredici anni coincidono con la morte di Acha e di Lavalle; i diciassette con l'assassinio di Quiroga. (264)

La mitificación de Rosas como emblema del padre traducida a fechas en tanto asidero temporal de los rituales, cobra vigencia en 1950 con motivo del centenario de la muerte de San Martín, honrado como Padre de la Patria. Este homenaje al Libertador impulsado por el oficialismo -durante el primer gobierno de Perón- tiene la singularidad de retrotraer otra figura cara al revisionismo histórico muy activo por esos años.

Es el comienzo de la construcción de una identificación que persiste y que constituye uno de los símbolos preferidos de los peronistas. Al tiempo que Perón pretendía fundir su imagen con la de San Martín, los revisionistas aprovechan la ocasión para consagrar a Rosas a través de San Martín. (Quatrocchi-Woisson, 1995:303).

Se pone en evidencia en este proceso que la mitificación adversa a la figura del padre registrada por la literatura invierte su sentido en la valorización histórica de determinados sectores del quehacer intelectual. A pesar de las alianzas simbólicas que las coyunturas políticas pudieron haber promovido, el peronismo funda y ostenta su propia efemérides concentrada en fechas esenciales, a saber: 17 de octubre de 1945, 26 de julio de 1952; 16 de setiembre de 1955 y 20 de junio de 1973.

Desde la perspectiva que analiza el fenómeno político, a través de los discursos de Perón, se ha denominado a estas instancias como: *redención, organización (1946-55), liberación y reconstrucción*<sup>14</sup>. De acuerdo a la representación literaria que desmitifica a los actores se hizo forzoso revisar el sentido original de las fechas, sus protagonistas y escenarios para sacar conclusiones acerca de la iconografía-agiografía transpuesta en el discurso literario. A diferencia de las secuencias señaladas por Sigal y Verón, al interior del proyecto y en un afán de mayor proximidad a la natu-

14. Se hace referencia al estudio de Sigal y Verón quienes analizan: "Desde el punto de vista de las etapas, los objetivos que encuadran sucesivamente el proyecto peronista son fácilmente identificables: *redención* para el período de la 'puesta en escena' del proyecto; *organización*, en la etapa presidencial (1946-1955); *liberación* durante el exilio; *reconstrucción*, tras el regreso de 1973".(1985:53). Cabe consignar que a criterio de este proyecto las secuencias pueden ser denominadas de otro modo.

raleza del mito, propongo el siguiente devenir:

17/10/45 ascenso (Plaza de Mayo) Día de la Lealtad  
16/09/55 caída (Plaza de Mayo) Revolución libertadora  
20/06/73 retorno (Ezeiza) cisma del movimiento

Si bien la fecha de conmemoración de la muerte de Eva merece su propio análisis, las anteriores tienen que ver con el origen y destino del movimiento y es así como ingresan en la literatura. De la textualización peyorativa del 17 de octubre, a la manera de Martínez Estrada o Murena, a la poetización de "las patas en la fuente" o de "esa mujer", en tanto textos culturales de una época, la literatura ha ido dando cuenta de sus condiciones de producción-recepción:

- Visión adversa al movimiento y a sus líderes en contemporaneidad a los hechos
- Visión ambigua en la escritura actual

Concluyo que el factor que ambigua la densidad discursiva es la tendencia a la reescritura de todo el vagaje documental y literario, y de la historia oral. Suma barroca que escande el ataque del comienzo en polifonía eufórica/disfórica, a veces cercana a la carnavalización, otras sumida en el tono elegíaco, escritura de tendencia ideológica irresuelta, tal vez por imperio de la falta de distancia histórica.

El mejor ejemplo de tematización del ritual emplazado en el espacio fundante del movimiento -Plaza de Mayo- es el que desmitifica la figura del líder en favor de la mitificación de Evita por su histórica renuncia a la candidatura a la vicepresidencia. No es casual que la estrategia novelesca de Tomás Eloy Martínez para representar este momento sea nada menos que la transcripción de un guión cinematográfico, pues todas las versiones fílmicas de este tramo de la historia del peronismo, concentran en el episodio la mayor carga dramática, tanto de la relación amorosa-carismática entre Perón y Eva, como del vínculo carismático-místico de Eva con su pueblo.

Si bien en el plano referencial el líder sobrevive y como mito cumple con el ciclo del retorno, en la memoria colectiva, ninguno de sus gestos supera la dignidad de aquella renuncia. La Plaza de Mayo constituye así uno de los íconos<sup>15</sup> de esta historia caracterizada por la presencia convocante del balcón y la respuesta devota de la multitud. Ezeiza será

15. Resulta ilustrativo citar a Silvia Sigal: "Olvidando parcialmente el motivo inicial,

enclave muy relevante del retorno, su discursivización literaria conlleva toda la axiología de la descomposición.

#### 1.4. Escritura de la historia, una práctica ideologizada

Por obvias razones de transposición disciplinar la producción aquí examinada se inscribe en la denominada literatura histórica. La condición liminal de la realidad histórica en tanto su esencia es discursiva llevó necesariamente a la consulta del andamiaje teórico más transitado para estas consideraciones, así, en la base de la discusión aparece Barthes:

La narración de los acontecimientos del pasado, que en nuestra cultura (...), ha estado sujeta a la sanción de la "ciencia" histórica ligada al estándar subyacente de "lo real", y justificada por los principios de la exposición "racional", ¿difiere en realidad esta forma de narración, en algún rasgo específico, con alguna característica indudablemente distinta, de la narración imaginaria, como la que encontramos en la épica, la novela o el drama? (1972: 37)

No obstante la validez de los aportes teóricos me fue frecuente encontrar textos cuya factura discursiva desdibuja la frontera entre lo fáctico y lo conjetural, efecto buscado y logrado merced a al escogimiento de tipos discursivos previos al novelar. Discursos primarios en la tipología bajtiniana<sup>16</sup>, imbricados en un andamiaje cómplice que deja como resultado el cuestionamiento a la verdad monológica.

El corolario de una estética que enajena la literariedad tradicional fundando una nueva -hecha de fragmentos de discursos otros que dan cuenta de innumerables prácticas, esencialmente el periodismo, la oratoria y el hacer histórico-, es que su propósito termina en metaficción. Esta variable abarca la reflexión sobre la historia:

Una textualización transmitida ambiguamente como cierta y como

la participación colectiva festejaba al grupo mismo reafirmando los lazos que unían peronistas con peronistas y peronistas con Perón. Su ritualización progresiva aumentó la distancia entre lo que tuvo de gesta espontánea en el '45 y las ceremonias que le sucedieron, ocultando, a medida que pasaba el tiempo, lo que era irreplicable. Pero lo ocultaban sin destruirlo y seguían siendo, en verdad, otros tantos 17 de octubre que revivían la fecha elegida como nacimiento del movimiento." (1999: 358).

16. Cfr. Bajtín, M. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1985.

inventada que desea, en realidad, demostrar que se trata de una historia aún no contada o tal vez imposible de contar. (Z. Sacca, 1999).

Concluyo una vez más que la literatura es una práctica sucedánea de otras prácticas sociales como la militancia política o la anomia apolítica, cómo no habría de serlo, entonces, la historia que comparte con la primera su naturaleza discursiva. Es por tanto pasible de responder a los vaivenes de una enunciación motivada en las ideologías, quintaesencia de las prácticas.

### 1.5. El rumor como subversión

Si parto de la premisa de que una historia contada sin asidero de verdad camina al borde de la ficción porque acude a estrategias que la homologan, debo admitir que hay en la que se pretende ciencia una gran dosis de inversión: no es eligiendo las estrategias discursivas que debe contarse la historia sino verificando la materia prima. La actual tendencia al reconocimiento de la historia oral acerca más los andariveles de historia y ficción y en este acercamiento tiene mucha presencia el rumor.

Al convenir con Wladimir Krynski en su afirmación de que:

La relación autor-narrador(es) es una relación compleja que se actualiza simultáneamente en la coincidencia, identidad, diferencia, oposición, simpatía, antipatía, ironía, superación, inclusión, exclusión (...) como tensiones dialécticas posibles entre la organización por el autor de un universo semiótico y su realización por el o los narradores. Desde ese momento si el o los narradores actúan como doble del autor, este último asume la responsabilidad del desembrague narrativo, necesario como tal al hacer uso de determinados narradores o modalidades de la narración, en la medida en que sirven a la causa del autor: mediador, creador, conciencia simbolizante. Frente al narrador el autor representa el papel de quien selecciona y expresa una específica forma de decir. (1998: 168).

... se me hizo evidente que la selección de estrategias para conformar el relato adquiere innegable pertinencia en la progresión: *decir / representar / simbolizar* (170). Desde esta perspectiva reconozco en la textualización del rumor una de las formas de mayor eficacia para el logro de una

novelística que quizás no busca ser identificada como novela histórica en los mismos términos que la de referentes remotos.

El rumor social como ingrediente de lo legendario ingresa en la historia oral y, a través de ella, en la literatura, sin embargo como constituyente de la historia cercana el rumor sobre determinados personajes de la historia nacional magnifica virtudes y defectos al punto de hacer de Eva Perón "...uno de los tabúes más peligrosos de nuestro folklore político" - dice Sebreli (desde su condición de exégeta de uno de los objetos del presente proyecto).

Comprobar que un **autor-narrador-autor** como Tomás Eloy Martínez juega con todas las posibilidades retóricas de las que habla Krynski en la siguiente cita:

El discurso crítico sobre el narrador debe partir de la idea de que el narrador es: a) el que habla y se representa como subjetividad, que se dice o quiere decir algo distinto de sí mismo pero a través de sí mismo; b) el que se oculta a través de sus dobles y se finge un personaje, una voz singular o plural; c) el que se sirve del lenguaje para callarse, mientras que el lenguaje habla en su lugar (1998: 188-89).

Deja en claro que la sensación de que todo lo verdadero es producto del rumor y que todo lo que fue y es rumor forma parte de lo verdadero, es el efecto buscado y, como tal, supone un discurso subversivo respecto de la historia porque hace de ella una encrucijada de signos -siempre haciéndose- y nunca una meta.

### 1.6. La escritura literaria, la axiología de su retórica

He dicho ya que el acceso a tipos textuales como el teatro, el cine, la poesía han develado nuevas posibilidades de reconocimiento del sentido por cuanto exceden en sus configuraciones retóricas la codificación convencional del referente histórico. Existe la posibilidad de que la causa para esta búsqueda responda al hecho de que no se tematiza cualquier aspecto histórico, sino tramos marcadamente políticos. El entramado de series discursivas en torno a hechos y personajes de los períodos textualizados incluye hibridaciones cuyos componentes provienen de otras prácticas. Es el caso del architexto: *Misterio en tres actos* (que explicita el título de Monti: *Una pasión sudamericana* (1989)) vocablo que remite a la práctica religiosa por

su acentuada connotación evangélica, y en la remisión abre toda la gama de posibilidades sémicas que el texto dramático despliega.

Muchos de los estudios realizados sobre estas figuras de enorme influjo en el registro historiográfico, como lo son el conjunto de hechos que da lugar a la designación de rosismo y peronismo, redundan, como vine constatando, en el análisis del terrorismo estatal ejercido merced a la enajenación de la conciencia cívica adormecida por políticas populistas. En este desarrollo atender puntualmente a textos referidos al siglo XIX, cuya variable temática es el caso Camila O'Gorman en tanto arquetipo victimado por un Estado represivo, develó una marcada diferencia entre un tratamiento narrativo fiel a la poética surrealista, centrado en la pasión amorosa y descentrado, por lo tanto, del aspecto ético-jurídico-institucional. Costado este último que sí se expone como conflicto en la pieza teatral de Ricardo Monti, fechada en 1989.

Algo muy similar ocurre con el texto dramático de Griselda Gambaro, de la misma década, cuyos recursos de resemantización del terrorismo de Estado permiten reconocer las remisiones al contexto de producción-recepción de una literatura que acude al rosismo como paradigma de violencia, para tangenciar nuevos sentidos, tendientes a instar al rechazo de los modelos autoritarios. En ese orden es muy potente la representación femenina como portadora del valor rebeldía opuesto al esquema patriarcal.

Este mecanismo de ficcionalizar el pasado como anclaje de interpretación del presente histórico-político alcanza alto nivel de logro en el texto de Andrés Rivera cuando *El farmer* (1996) resignifica el exilio como instancia de castigo en tanto introspección colectiva de una comunidad que avala la repatriación de un genocida, (me refiero a este caso en otro trabajo de este mismo volumen).

El otro caso interesante es el de la lírica, tanto Gelman, a través de la interdiscursividad -nutrida de la lengua coloquial, la política partidaria situada y el idiolecto del campo intelectual-, como Lamborghini mediante apelaciones al código de la música -en "*Partitas*"<sup>17</sup>, por ejemplo- ilustran esta tendencia de la producción finisecular a retóricas de

17. Anticipando el texto poético el autor transcribe una definición de diccionario "Partita equivale a variaciones. Una partita o partida musical es el juego completo que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística y rítmicamente (...)" en Lamborghini, L.: *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

transcodificación.

Si bien no todas las variables genéricas del cuerpo textual presentan técnicas de hibridación, se puede considerar que las nuevas codificaciones retóricas son portadoras de una axiología revisionista en términos de legitimación de la voz de la literatura como alternativa complementaria de la Historia.

## II. Convalidación - Revaluación

Parto aquí de la base de que muchas otras investigaciones sobre la misma propuesta general -aunque no unificando ambos ejes actorales- ya localizaron constantes isotópicas e interpretaron aspectos del discurso que las representa. De lo que se trata es de poner a consideración lo que esta nueva mirada crítica convalida -en términos de coincidencia/disidencia, y no de aprobación dada la paridad de roles- o revalúa en atención a nuevos elementos y a otro aparato teórico.

### 2.1. La representación/degradación de lo "otro".

Es muy frecuente encontrar en las investigaciones sobre sujetos históricos que la polémica estriba en aspectos políticos de efecto social, pero con el juicio condicionado por quien se identifica con un sector de esa formación social.

En opinión de Edmond Cros no existe subjetividad posible por cuanto ésta es alienada en el dominio de lo ideológico colectivo. Así pues si la cultura es un bien simbólico comunitario que se manifiesta en concreciones como el lenguaje, en todas sus variables discursivas, y en las instituciones y las prácticas por ellas regidas (1997:10), ¿dónde situar la escritura?

Si se conviene con los postulados crosianos, ¿cómo defender lo que en el discurso literario aparece representando una divergencia entre bandos o sectores irreconciliables, a uno de los cuales inexorablemente adhiere la enunciación?. Las respuestas están en la propia teoría:

Las divergencias que en este plano [se refiere al plano cultural] separan a un individuo de otro corresponden únicamente a variaciones de graduación en la apropiación de dicho bien, o, más exac-

tamente, a una mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y a los esquemas de pensamiento que les son propuestos. Esas divergencias reproducen sin duda, aunque con mayor o menor exactitud, las diferencias de clase, pero yo no enfoco la cuestión desde un punto de vista que tome en consideración las tipologías de las culturas de clase. (...) yo concibo el sujeto cultural como instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad... (Cros, 1997: 10)

Es claro que la escritura argentina actual en lo tocante a los temas de este proyecto toma la posta de la formación social decimonónica al reflotar el ideologema civilización/barbarie. Tal como ocurre en el siglo XVI con el sujeto colonial del que emerge una literatura "que representa los valores de la cultura masculina, caballeresca y cristiana" (R. Adorno citada por Cros, op.cit), se puede sostener la hipótesis de un sujeto cultural romántico imbuido del ideal revolucionario ilustrado. Para este esquema modélico el objeto de deseo es la civilización eurocéntrica y todo lo que aparezca como lo "otro" justifica una representación asimilable a la alteridad que interiorizada "se manifiesta como una matriz que no puede producir más que figuras híbridas" (Cros, 1997: 61).

Resulta válido señalar que el aprovechamiento de la sociocrítica como instrumento interpretativo dio lugar a discutir la caracterización de la "otredad" en términos de clase, habida cuenta de que Cros salva puntualmente: "pero yo no enfoco la cuestión desde el punto de vista de las culturas de clase". El hecho de que la tematización del peronismo -y aún del período rosista- conlleve a menudo modalizaciones que ponen en evidencia lo que en el propio Cros contradice su afirmación anterior:

Yo concibo al sujeto cultural como una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad (...) al tiempo que los remite a sus respectivas posiciones de clase.(10)

Me dio elementos para sostener que, en efecto la producción contemporánea al primer peronismo plasma enfática acentuación de clase en tanto presenta el fenómeno a partir de una mirada que es ocioso negar como selectora de gestos y motivos en los cuales proyecta la degradación.

A expensas de la postura radical de la sociocrítica montpelleriana que considera que el sujeto es hablado por el lenguaje<sup>18</sup>, (constituido éste en vehículo del no-consciente-virtual almacenamiento mnemónico de micro-

semióticas emanadas de las conductas sociales)-, afirmo aquí que la noción de texto cultural<sup>19</sup>, acuñada por Cros, resultó altamente operativa para develar lo preconstruido ideológico volcado en los textos.

Es el caso de la presencia de algunos pasajes bíblicos actualizados en la intertextualización de *El matadero* (u otros episodios del ciclo de las montoneras) y reconocibles en el discurso borgeano (desarrollo presente en otro trabajo de este mismo volumen). También está presente el texto cultural de los evangelios y otros que inexorablemente trasuntan una organización semiótica de la que dan cuenta en forma fragmentaria, a través de elementos discursivos que permiten ingresar en un enigma, cuya resolución es otro enigma (Cros, 1997: 26).

Es imprescindible anotar que el funcionamiento del mismo texto cultural como puede ser la Biblia no necesariamente se articula con el texto de superficie para semantizar idénticas valencias. Así pues, Borges convoca esos elementos mórficos -muerte por lapidación, despojos de las vestiduras- en el afán de cifrar la confrontación de dos alteridades como son la inmigración judía y la migración interna. Tal trayecto semiótico le abre paso a la insinuación de un fascismo a la criolla supuestamente propiciado por el peronismo en la perspectiva de un Martínez Estrada, por ejemplo.

No ocurre así con la asimilación del Evangelio realizada por la escritura de Abel Posse. Analizar sus concreciones semióticas será el pretexto para desarrollar el siguiente punto.

## 2.2. Una poética de contra-ataque

Llamará la atención que consigne cual variable isotópica lo que se enuncia como poética, se trata de la aceptación de transformaciones genéricas como componentes tópicos<sup>20</sup> manifiestos en autores que se reposicionan adoptando el lugar antes peyorado por la ideología de la cultura

18. Justo es decir que Edmond Cros se apoya explícitamente en E. Benveniste y en J. Lacan (Cfr. "El sujeto cultural de Emile Benveniste a Jacques Lacan" Cap. I en Cros, E. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Bs.As.: Corregidor, 1997.

19. "Definiremos el texto cultural como un fragmento de intertexto de un determinado texto que interviene según modos específicos de funcionamiento en la geología de la escritura (...) se manifiesta a través de huellas imperceptibles (...). Su funcionamiento viene a ser como el del enigma..."-dice Cros entre otros rasgos (1997: 25-26).

oficial. En la lírica autores como Juan Gelman y Lamborghini dan cuenta de la tentativa de una producción poética que implica una impugnación a la poesía misma. Así lo registra la crítica cuando juzga sus componentes:

(...) elementos de la vida cotidiana, atención a lo popular, crítica política, falta de solemnidad, humor, sarcasmo, prosaísmos, "argentinización" del lenguaje por incorporación de materiales del habla, (...) destitución de la oposición entre "lo alto" y "lo bajo", mezcla de culturas... (Freidemberg: 1999, 202)

Esta emergencia desde un lugar marginal, subyacentemente representa el peronismo, gesto con el cual se subvierte el espacio tradicional de la literatura en el sistema hispanoamericano. Un título como "Las patas en la fuente" alude al acontecimiento fundacional del movimiento<sup>21</sup>- aunque el texto no lo explicita; "Eva Perón en la hoguera" constituye la reescritura de *La razón de mi vida*. La estrategia de desmontar esa escritura para dar cauce a la propia habla de la vindicación de una causa. Veamos:

La literatura, explica Lamborghini, es un sistema consistente en perder el respeto a los modelos y establecer con ellos relaciones de semejanza, desemejanza y contraste. La experiencia de "Eva Perón en la hoguera" puede considerarse en ese sentido, un acto fundacional, y no solo dentro de la poesía argentina. (Freidemberg, 1999: 207).

De aquí a la posibilidad de reconocimiento de la pasión evangélica como texto cultural se nota claramente el traslado del lugar de enunciación que, al recolocarse en actitud positiva frente al fenómeno representado, lo enaltece instaurando una poética contestataria respecto de la tradición monocorde encabezada por el grupo Sur. Lo **otro** como alteridad social se expresa en tanto fuente popular del que [el poeta] "rescata su aspecto más

20. Tanto en Greimas como en U. Eco las posibilidades de abarcabilidad del término albergan variables fónicas, semánticas, estilísticas, sintácticas, narrativas. La variable presuposicional abre a la cuestión aquí planteada como poética: escribir poesía al margen de sus exigencias retóricas en forma sistemática, conlleva una poética que implica significado y significante.

21. ... a la vez permite una lectura metafórica que es toda una autodefinition de una poética y una actitud intelectual (ir a las fuentes, pararse en un terreno básico y no explotado por la poesía)...-expresa Freidemberg (1999, 203).

vulgar y el más despreciado por la cultura dominante" (Ibid., 203).

De la marginalidad de esta poética a la canonización literaria del tema uno de los espaldarazos lo concreta Abel Posse, quien hace suya la productividad semiótica del texto cultural antes aludido:

Devenido del texto bíblico las alusiones al libro de Enoch, a este personaje y su presencia abarcadora en los diálogos de Eva con su confesor, se constituyen en una de las pautas estructurales de la "novela coral". De suerte que, dentro del macrorrelato de la pasión, el modelo de "seres como Enoch" participa de la prefiguración de la santidad...

El desarrollo de la anécdota de la vida de Eva es, en el discurso novelesco, la expresión del sentido y del espesor de las "estaciones". Cada una es asimilada al Evangelio en el contenido y en los giros lingüísticos propios. (Sacca, inédito, 2000).

También en esta línea se inscriben producciones como el relato testimonial de Walsh y otras manifestaciones al tipo de la historieta basada en textos literarios (Mandrini y López sobre el cuento de Rozenmacher) y el cine de Favio o de Dezanos:

[el ensayo] nos proporciona claves para interpretar el filme de Favio y su construcción, que integra dos secuencias de archivo [el 17 de octubre y el bombardeo de la Plaza de Mayo] al principio y al final de la carrera del púgil a las cuales se añaden las reproducciones radiofónicas de los discursos de Juan D. Perón y de Eva Perón, hechos que exaltan la fe en el pueblo y en la patria -lo que se llamó la "mística peronista"- y enuncian claramente la ruptura que significó, según la expresión repetida en el filme, la "Nueva Argentina de Perón". El ambiente festivo de la vida de José María Gatica cobra entonces sentidos distintos, según la perspectiva adoptada. (Soriano: 1999).

Por cierto que hube de preguntarme qué factores condicionan esta nueva perspectiva y en ese indagar no se puede dejar de tener presente quién o quiénes rubrican estas manifestaciones. Para mantener la coherencia con la tendencia crítica adoptada deberé sostener que se trata de voces o trazos emergentes de la pluralidad o intersubjetividad goldmaniana -retomada por Cros- conjunto que no desdibuja absolutamente la identidad y pertenencia de individuos como Walsh y Favio, a la sazón

militantes fervorosos de algunas de las fracciones del controvertido movimiento peronista de los años 60-70. El caso de Abel Posse es igualmente digno de atenderse como individualidad constituyente de alguno de los nacionalismos, pero sobre todo como un activista de la cultura que reivindica todas las iniciativas de reafirmación de lo propio americano.

### 2.3. Lo histórico y lo público, lo literario y lo íntimo.

Anticipé aspectos relacionados con la antinomia público/privado al abordar la cuestión del rol de la mujer, lo que cuenta en este caso es la reflexión sobre la diferencia que plantea su representación, según la naturaleza del objeto. Si se retoma la hipótesis de lectura del corpus<sup>22</sup> se debe orientar la reflexión en el sentido del tipo de representación que logra la historia versus la imagen literaria emanada de procedimientos de representación nada ingenuos. Noé Jitrik habla de "una interpretación o inteligencia de las cosas" (1995: 59) como la mediación entre los discursos de base y los discursos representados. En tal sentido, tal vez sea posible sostener que es frecuente constatar adherencias al discurso historiográfico en lo relativo a conductas públicas. De hecho hay una vigorosa apropiación de la fuente documental para determinados aspectos, esto es, episodios relevantes de la trayectoria política de los actores, viajes, relaciones diplomáticas, ceremonias, acuerdos, correspondencia oficial, etc.

Lo íntimo, por contraste, se plasma a instancias de la relación que el yo de la escritura (en tanto lugarteniente de un sujeto colectivo) entabla con el mundo a representar. Desde ese punto de mira la representación se construye y es más factible encontrar las marcas ideológicas en las imágenes del mundo íntimo que en el referente público tomado de la historiografía, aún cuando se adultere parte de su información.

Hay sobrados ejemplos en la narrativa hispanoamericana de la vulnerabilidad de la imagen heroica de sujetos históricos merced a la construcción de una imagen privada totalmente desguarnecida, y el caso de los actores implicados en este proyecto no es la excepción. Al respecto es

22. Como se recordará ésta consiste en presuponer que la historia se nutre de datos sobre hechos indiscutibles en cuanto a su ocurrencia, y que la literatura, en cambio, puede coincidir con esa fuente referencial, pero puede alejarse de ella en la medida en que la imagen buscada lo exige (Cfr. supra).

muy válida la observación que hace Zulma Sacca:

La novela de Tomás Eloy Martínez pone al lector frente a la enfermedad en relación con la imagen pública de Eva generadora de amores y odios. Sin embargo subyace el proceso de deconstrucción del mito porque el texto se ubica en la intimidad doméstica de la protagonista, el espacio privado despoja al personaje de la "armadura" con la que se muestra en el espacio público; de hecho en su última presentación en público, la asunción de la segunda presidencia de Perón, Evita es sostenida por "un corsé de yeso y alambres" para mantenerse erguida. El relato incursiona en los espacios más celosamente resguardados: el sueño, los cajones de ropa interior, los ardides de maquillaje y las hemorragias menstruales. (incluido en este volumen).

En cuando a la explotación que la escritura actual logra del escándalo se advierte que la imagen buscada se construye sobre dos elementos esenciales: la morbosidad de las conductas íntimas en contraste con una moral pública que impone respeto y recato. En esa selección de factores de contraste se obtiene el efecto que implicaría contextualizar la lectura en el hoy de una sociedad presa de los abusos de poder, incluido el poder falócrata o patriarcal (presente en la ideología). Esto último se desprende de la fecunda serie de novelas recientes cuyas protagonistas son **amantes de** (Sarmiento, Moreno, Rosas, Bolívar, Liniers, Belgrano, Urquiza) o **esposas de**, pero lo que se destaca en ellas son secretos de alcoba.

Ya señalé que con el episodio de la repatriación de los restos mortales de J.M. de Rosas se instala en la literatura un cuestionamiento al poder, pero no (sólo) al exceso de otrora, sino al vigente en la circunstancia de recepción de la novela.

Al aserto de Kryszynski de que "La razón narrativa es tan crítica como práctica y dialéctica" (1995:270) podría agregar que la dialéctica oscila entre el relato veraz y el efecto impugador del relato fictivo.

### Los trazos a futuro

Tal como anticipara el tema es un terreno no agotado -pese a estar en el centro de la reflexión sobre la problemática de la identidad nacional desde tiempos ya revisados por la tradición investigativa-, terreno perma-

nementemente enriquecido y resemantizado por producción reciente que amerita lecturas comparatísticas.

Entre los trazos metodológicos hay un paso esencial consistente en la determinación de paralelos entre discursos políticos, corrientes historiográficas y enunciado actorial/autorial en la literatura, instancia que deberá ser acompañada por estudios semióticos del enunciado político (Verón) como instrumento existente, precisamente a propósito del peronismo.

Todo resultado provisorio como el aquí propuesto supone una apertura y, en ese sentido se aspira a contribuir a la superación de una "epistemología del pesimismo" respecto de la pervivencia de los matices oscuros de la formación nacional. Sin duda el próximo resultado también será provisorio, que es como avanza este quehacer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre : *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Campra, Rosalba: "El tirano imaginario: tra storia e romanzo", en Crovetto Pier L. *Storia de una iniquità*, Génova, Tilgher Génova, 1981.
- Cros, Edmond : Seminario postdoctoral, Universidad Paul Valery, Montpellier, Francia. 1995.
- Cros, Edmond : *El sujeto cultural. Sociocritica y psicomásis*, Bs As. Corregidor, 1997.
- Ford, Aníbal : *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- Freidemberg, Daniel : "Herencias y cortes. poética de Lamborghini y Gelman", en Jitrik, N. (direc.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- García Canclini, N. : *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Bs.As. : Sudamericana, 1992.
- Krysinski, Vladimir : *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Miliani, Domingo : "El dittatore come oggetto narrativo in 'Il ricorso del metodo'", en Crovetto, Pier L. *Storia...* op.cit., 1981.
- Gaña, Clotilde y Donato, A. : "Símbolos, signos e imágenes del rosismo", en Prieto, Adolfo *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959.

- Quatrocchi-Woisson, D. : "La tríada mítica. San Martín-Rosas-Perón", en *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Royo, Amelia : "Juana M. Gorriti, una perspectiva de la tiranía de Rosas", en Royo, A.(comp.) *Juanamanuela , mucho papel*, Salta : Ediciones del Robledal, 1999.
- Romano, Eduardo : "Sobre héroes y tumbas> en sus contextos", en Cuadernos hispanoamericanos, No.391-393, Madrid, 1983.
- Sacca, Zulma : "La ficción de toda narratividad", inédito, 1999.
- Sarlo, Beatriz : "Eva Perón: algunos temas", en Altamirano, Carlos (ed.) *La Argentina en el siglo XX*, Bs.As.:Ariel.1999.
- Sebreli, Juan José : *Eva Perón. ¿Aventurera o militante?*, Buenos Aires, La pleyade. 1982.
- Sigal, Silvia y Verón, E.: *Perón o muerte*, Bs. As. : Legasa, 1985.
- Sigal, Silvia : "Las plazas de Mayo", en Altamirano, C. (ed.) *La Argentina en...*, op.cit. 1999.
- Soriano, Michèle : "Estudio sociocrítico de *Gatica, el Mono* de Leonardo Favio. Peronismo y cultura popular." en *Sociocriticism*, Vol. 15, CERS, Montpellier, Francia.
- \_\_\_\_\_ : "El alzamiento de los héroes", en *Ernesto Sábato, gnosis y apocalipsis. Estudio sociocrítico de 'Abaddón el exterminador'*, Madrid: Pliegos. 1994.

## I - Rosas: Vida, pasiones y mito

## PODER Y RETRATO DE FAMILIA: MUJERES DE ROSAS

Inés Santa Cruz  
Universidad Nacional de Rosario

Los gobiernos fuertes y personalistas favorecen la aparición de las mujeres en el ámbito público.

¿Cómo pasan a integrar la memoria colectiva? ¿Como individualidades o como espejo del proyecto que legitima su presencia? ¿Como sujetos sociales o como emblemas? Generalmente sus imágenes adoptan, en el transcurso de los diversos discursos que las evocan, prolíficos en adjetivos de adhesión o repudio, la morfología de iconos bifrontes, capaces de abastecer la necesidad de creencia de sectores sociales enfrentados en torno de sus figuras.

En 1907, José María Ramos Mejía en *Rosas y su tiempo*<sup>1</sup> dedica dos capítulos a analizar la manera en que el Restaurador se valió de las mujeres del pueblo y, sobre todo, de su familia, para extender su poder. Fueron -según el autor- elementos de «propaganda». Encarnación trabajó en la voluntad de los poderosos, María Josefa en la adhesión de la servidumbre, Manuelita hizo de su salón una doméstica cancillería, con la ingenua participación de su tía Agustina Rozas de Mansilla.

1. Cfr. Ramos Mejía, José María: *Rosas y su Tiempo*, Buenos Aires, Félix Lajouane y Cía. Editores, 1907.

La historiografía ha insistido en el tema, recogiendo cartas, informes testamentarios, referencias personales, memorias de viajeros. María Sáenz Quesada<sup>2</sup> hilvana con precisión y sensibilidad este material en *Mujeres de Rosas*. Pero, la novela requiere acertar con un discurso apropiado para tratar el tema. Requiere de una torsión retórica que le permita apresar lo instantáneo, cristalizar los «ahora» cotidianos desde un soporte creíble. Los recursos no son muchos: la lente de un retrato trabajado a la manera de Mármol, o la cercanía confidencial de un «yo» ficcional en memorias autobiográficas o el «diario íntimo» -como el de Pedro de Angelis- en *La Princesa Federal* de María Rosa Lojo o la ampliación de alguna perturbada confesión<sup>3</sup>. Pero subsiste un problema: ¿Quién se arroja el poder de decidir qué hay que mostrar? Las plumas de los cronistas tempranos -Mármol o Sarmiento- fijaron retratos inolvidables. La novela posterior, a pesar del refinamiento retórico, apenas puede hacer una torsión, un rizo, una ampliación o una selección. El retrato está hecho.

### La retórica del retrato femenino en «Amalia» de Mármol.

José Mármol no fue nuestro primer novelista<sup>4</sup>, pero *Amalia*, por su repercusión, es la primera novela. ¿A qué atribuir su éxito? No fue el único texto anti rosista, documental y con señas autobiográficas<sup>5</sup>. ¿Su efi-

2. Sáenz Quesada, María: *Mujeres de Rosas*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

3. Las confesiones que María Guadalupe Cuenca, esposa de Moreno, realiza a Argerich en *Lupe* de Silvia Miguens (Bs. As. Tusquet, 1997). La construcción de un «yo» ficcional en las obras de Andrés Rivera es susceptible de un interesante juego retórico en *El farmer* y sobre todo en la prismática presencia de Castelli como sujeto de la enunciación y del enunciado de sus «cuadernos» en *La revolución es un sueño eterno* (Bs. As. Alfaguara, 1999, Primera edic. 1987).

4. *Amalia* no fue la primera novela, aunque sí puede considerársela. Comenzó a aparecer periódicamente en «*La semana*», Montevideo, 1851; se interrumpió en 1852 debido a alguna tregua acordada entre unitarios y federales, luego fue aumentada y alcanzó su forma definitiva en 1855. Habían intentado el género Juan María Gutiérrez: *El capitán de Patricios* (1843), Bartolomé Mitre: *Soledad* (1847), Vicente Fidel López: *La novia del hereje* (1851), Juana Manso: *Los misterios del Plata* (1846), Juana Manuela Gorriti: *La quena* (1845), Marcos Sastre: *Cartas a Germania* (1840), Juan B. Alberdi: *Tobías o la cárcel o la vela* (1844, aparece como folletín en *El Mercurio*, Chile 1851). No todas eran conocidas en el momento en que aparece *Amalia*.

5. Adolfo Mitre reflexiona sobre el carácter biográfico de los dos personajes de

cacia estuvo apuntalada por los elementos rescatables o por su cursi residuo de opereta<sup>6</sup>? En realidad podríamos apostar a que *Amalia* perduró en el recuerdo gracias -entre otros méritos- a la maestría de Mármol en crear retratos inolvidables, como lo hizo Sarmiento. No se esfuerza por el cuidado de un estilo que no tiene modelos cristalizados en nuestras letras, se ciñe con honestidad al contenido de sus visiones<sup>7</sup>, aunque en algún caso se traten de ilusiones ópticas (Mantovani, 1951: 39).

El retrato como forma de representación plástica tuvo -según José León Pagano<sup>8</sup>- un auge inusitado en la época, por una razón curiosa: a

Mármol en *Amalia* -Daniel Bello y Eduardo Belgrano- como desdoblamiento de las experiencias de José Mármol, en el Prólogo a *Amalia*, Buenos Aires, Estrada, Colección Clásicos Argentinos, 1944, renovada en 1970.

6. Cfr. Schultz de Mantovani, Frida en «A cien años de Amalia», conferencia leída en la Sociedad Argentina de Escritores, Bs.As., 1951, p. 45, señala como absolutamente perdonables ciertos rasgos ingenuos: «Hay en la novela demasiada prolijidad, «pizzicatti» de ternura floja que nos recuerdan alguna opera superada».

7. Jorge Romero Brest en *Pintores y grabadores rioplatenses* Buenos Aires, Argos, 1951, p. 287 dice: «Los pioneros de la pintura en la Argentina tuvieron esa certera intuición y, en lugar de cuidar el estilo que siempre es peligroso cuando él no surge de una formación que pudiera decirse cristalográfica, volcaron el pobre pero honestamente serio contenido de sus visiones, como Echeverría y Mármol, tan ceñidos a los modelos naturales.»

8. Cfr. Pagano, José León: *Historia de la Nación Argentina*, Academia Nac. de la Historia, Bs. As, Ateneo, 1951, T.VII. explica que el género más lucrativo en el siglo XIX fue el retrato. Respecto de la época de Rosas asegura que el poder se ejercía desde este tipo de representación: «Exorna los salones de la gente principal y adorna la vivienda menos señorial; está en la porcelana de ricos esmaltes, en las tinajas de alfarería humilde. Va a las fiestas y a los saraos. Es la presencia de la efigie multiplicada, profusamente difundida en toda forma y tamaño. Está en los almanaques, en el forro de los sombreros, en los naipes, en las tabaqueras, en la vajilla, en los relojes de bolsillo, en las monedas, en las medallas. Va en los abanicos de las damas, en los guantes y en los pañuelos de las bellas; va estampada en las colgantes divisas galanas, prendidas en las solapas, sobre el corazón de los ciudadanos proyectos, en las chaquetillas del militar (...) Por eso la litografía tuvo un desarrollo imprevisto». T.VII, pp. 334-335. León Pagano reseña el panorama de la pintura en la época de Rosas. García del Molino fue el pintor de la Federación (su retrato de Rosas de cuerpo entero se paseaba por toda Buenos Aires), pintó a Encarnación, Manuelita, María Josefá Ezcurra y a Agustina. Pero sin duda el más conocido después de muerto fue Pridiliano Pueyrredón, se lo recuerda por el retrato de Manuelita. El tenía 28 años y pinta una Manuelita de treinta y cuatro años. Sinfonía en rojo: la alfombra, la cortina, el salón, el vestido. No hay nada indeciso, pero el detalle expresivo destaca: cuello, rostro, hombros, escote y manos, no acude al fondo oscuro, trabaja con la atmósfera.

Rosas no le gustaba frecuentar reuniones, pero sí que su retrato presidiese todo. Además, esta forma de figuración servía, obviamente, para fijar la memoria del incipiente patriciado.

La descripción de una dama porteña de 1840 constituía una coartada para exhaustivizar la crítica, porque a través de la figura femenina se podían expresar los signos más afinados de la ideología. El modelo masculino, en cambio, ofrecía un encasillamiento establecido para diferenciar federales de unitarios: chaqueta, corte de pelo, bigote y altura de las patillas a «lo federal», para los primeros; levita, frac, patilla en U o sota-barba para los segundos. Pero entre las damas, ya había desaparecido el contraste entre el estilo hispano-rural de Agustina López Osornio de Rozas y el cosmopolitismo de esa suerte de Madame Récamier que, según Gutiérrez<sup>9</sup>, era Mariquita Sánchez. Ahora, la imaginaria Florencia Dupasquier y Agustina Rosas de Mansilla pueden -según la primera versión de *Amalia*- intercambiar modelos. Fijar las diferencias entre las porteñas elegantes requería hacer funcionar un vasto repertorio de sutilezas. Cada textura corresponde a un estado de ánimo en Amalia<sup>10</sup>, cada tonalidad es una señal política, la estrategia para lucir o esconder la divisa federal alcanzó -según Mármol- una verdadera retórica. En el baile del 24 de Mayo, Agustina la sostiene con un lazo de diamantes, Amalia la esconde bajo dos vueltas de trenzas, Florencia la suplanta por pálidas flores naturales que bailotean en su cabeza, sobre tres vueltas de trenzas, aunque incluye una rosa roja en el escote. Una ostenta, la otra esconde, la tercera, sin transgredir, distrae.

### La retórica del retrato

De algún modo el retrato fija la presencia del sujeto femenino en la historia. De acuerdo con la manera en que Mármol idealiza: las mujeres

9. Ibarguren, Carlos: En *La penumbra de la Historia Argentina* Buenos Aires, Unión de Editores Latinos, 1956, p. 124 cita una carta de Gutiérrez a Mariquita Sánchez, donde le insinúa su parecido con Madame Récamier.

10. Mármol, José: *Amalia*, Buenos Aires, Kapeluz, 1980, Edición en dos tomos, con estudio preliminar y notas de Alfredo Veiravé, Parte V, Cap.13, p. 671. Todas las citas de *Amalia* (en las que se especifica Parte, Capítulo y Página) utilizadas en este trabajo corresponden a dicha edición.

de la época son «flores» entre la maleza. A excepción de la diabólica Josefa Ezcurra y su séquito, la mujer porteña constituyó, ya por ingenuidad o por decisión, el límite de alguna resistencia, más encomiable que la de los hombres<sup>11</sup>. Mármol exalta incluso rasgos de las mujeres de la familia Rosas.

Pero esa imagen de mujer «flor»: Amalia es «una azucena»; Agustina, «una magnolia»; Florencia, «un clavel de aire», en la primera versión- es una tendencia del inicio, que, más adelante, refuerza con símiles cósmicos: «estrella», «rayo del alba», más intangibles pero menos frágiles. Es que el retrato, según Omar Calabrese<sup>12</sup>, participa de la euforia y la disforia de la «naturaleza muerta» en la pintura: es lo que está y lo que inevitablemente pasará. Mármol resuelve la deiticidad del «aquí y ahora», fijando la edad de cada una. Y aunque busque la fascinación de lo estático, el golpe de ojo, la exaltación táctil, que ubican al modelo -en especial al de Amalia- como «lo más de lo más», no deja de incluir señales disfóricas (el rastro del luto casi permanente) que anuncian el desenlace. El rostro de Manuela, fluctúa entre la sonrisa y un rictus de desesperación anticipada. En las otras prevalece la fijación del instante, porque la crónica, limitada entre mayo y octubre de 1840, las abandona. No obstante, Mármol ofrecía continuación en «La Agustina» y «Noches de Palermo,» anunciadas el 25 de mayo de 1852 en «El Paraná»<sup>13</sup>, donde -aunque dichas novelas no se conocieron- sin duda las damas rosistas volverían a escena.

### Anuncio, encuadre y detalle

El retrato textualizado mediante el discurso literario se constituye en secuencias frásticas continuas y discontinuas, que implican -según Barthes- alguna suerte de *anuncio*<sup>14</sup>. El narrador en primera persona tiene el poder total de la presentación, pero a veces lo delega en algún persona-

11. *Amalia*, Parte V, Cap.1, pp. 573/74.

12. Cfr. Calabrese, Omar: *La macchina della pittura* Roma, Laterza, 1985, p. 149.

13. Cfr. Arrieta, Rafael A.: Prólogo a *José Mármol: Poesías Completas*, Tomo I, *Cantos del Peregrino*, Academia Nacional de Letras, Buenos Aires, MCMXLVI, P.LXVIII.

14. Cfr. Barthes, Roland: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, "El retrato", p. 50.

je que, requiriendo la presencia de las protagonistas, las hace aparecer y las define en un mismo acto. Amalia deja la lectura de las *Memorias* de Lamartine para acudir al llamado suplicante de Daniel Bello, el héroe libertario. Manuela es despertada por una orden de su padre dictador. María Josefa Ezcurra, albacea del espionaje federal, sale a escena solicitada por otra estrategia: Florencia Dupasquier.

A Mercedes Rosas no la anuncia, ni la llama nadie, sólo se la señala importunando en una conversación entre Daniel y Agustina, a Florencia y a Agustina las presenta el narrador a través de una alerta que enfatiza una importancia que el lector desconoce. Es probable que estos dos retratos marginales atesoren significados para el autor.

Respecto de Agustina el narrador alerta: «Aquí debemos especializar la ligerísima observación que estamos haciendo porque el objeto bien merece la pena de escribirse y leerse»<sup>15</sup>. Esto es una señal de que el retrato de Agustina está sobre-escrito, tiene una versión modificada sobre la inicial, es una suerte de «palimpsesto», donde se superponen imágenes confluyentes y contradictorias que nos la figuran simultáneamente reina, maga, niña o aldeana. Su figura es perfecta, discordante, luminosa, inapropiada. La imagen de Agustina Rosas de Mansilla se va entramando trabajosamente en la imaginación discursiva de Mármol, es casi un texto que dará lugar a otras escrituras: «una belleza para la historia»<sup>16</sup>.

Suscita diversas lecturas, de acuerdo a los códigos estéticos y culturales con que se la enfoque. Desde «lo bello poético del siglo XIX» -según el narrador- le sobra bizarría; desde la «politesse» del siglo XVII - óptica de la dama unitaria anónima- le falta refinamiento, mientras Florencia Dupasquier se define, por su medida y aristocracia. Agustina es casi un tópico que convoca a un cruce de estéticas y permite la digresión teórica del narrador<sup>17</sup>.

El *encuadre* implica fijar los límites de la presencia retratada en el esquema de una organización descriptiva. La técnica de encuadre de las siete focalizaciones de Amalia, indica que hay que salvar -quizás para acrecentar el suspenso y el efecto de una aparición inminente-, un largo recorrido textual, para ubicar su imagen como centro. En efecto: realiza un

15. *Amalia*, Parte I, Cap. 5 y Cap. 6. p. 253. Anuncio, encuadre y detalle del retrato de Agustina.

16. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 6, p. 252 "Agustina, una belleza para la historia".

17. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 6, p. 254: digresiones estéticas del narrador.

desplazamiento discursivo rico en información acerca de las calles de Buenos Aires hasta dar con las señales de su aparición y escuchar su voz<sup>18</sup>; hace un balance de todos los detalles del dormitorio y retrete hasta recalar en su escarpín<sup>19</sup>; revisa el salón de baile y el desfile de las bellas hasta su aparición<sup>20</sup>; recuerda el paisaje de Tucumán y su biografía hasta disfrutar de la voluptuosidad de su sala de baño<sup>21</sup>; se adentra en la desolación de las barrancas y el río hasta escuchar sus suspiros<sup>22</sup>; atraviesa lentamente lo que dista de un Buenos Aires monocromado en rojo hasta deleitarnos con la diversidad tonal de su vestuario<sup>23</sup>; hace una repetición del recorrido inicial hasta llegar a su espejo, donde se inicia una comparación con siete heroínas del Antiguo Testamento<sup>24</sup>.

A la focalización de Manuela la precede la descripción de la casa de Rosas, donde es un objeto dormido y sin nombre<sup>25</sup>. Agustina emerge desde las luces del salón o de las tentaciones del vestidor de Amalia, en el primero es una maga, en el segundo una niña de ocho años<sup>26</sup>. Florencia Dupasquier, la novia de Daniel Bello, estrategia escondida en su propia caparazón, aparece asomando sólo la mano enguantada desde una abertura de su carruaje amarillo<sup>27</sup>. Esa cabritilla adherente y reversible es el símil de su propia estrategia. Josefa Ezcurra, está en su casa, última frontera entre la civilización y la barbarie<sup>28</sup>. Aparece espiando detrás de una puerta. Ella es la puerta para llegar a Rosas. Cuando Florencia y Josefa cruzan sus manos, muestran cómo donde termina el mundo de una, comienza el de la otra, («El Angel y el Diablo»). A Mercedes Rosas de Rivera<sup>29</sup> se la ubica siempre como la pieza discordante, es inoportuna, no cabe en sus vestidos, o invita a sentarse en un sofá con poco espacio.

18. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 1, pp. 57-8: primer encuadre.

19. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 2, pp. 68-9: segundo encuadre.

20. *Ob. cit.*, Parte II, Cap. I, pp. 199-203: tercer encuadre.

21. *Ob. cit.*, Parte II, Cap. I, p. 255: cuarto encuadre.

22. *Ob. cit.*, Parte IV, Cap. 13, pp. 535-6: quinto encuadre.

23. *Ob. cit.*, Parte V, Cap. 13, pp. 668-676.: sexto encuadre "El traje de novia".

24. *Ob. cit.*, Parte V, Cap. 18, pp. 704-8: séptimo encuadre.

25. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 6, p. 42: Manuela Rosas.

26. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 5, p. 245; Parte I, Cap. 6, p. 253 y Parte III, Cap. 8, p. 366: Agustina Rosas de Mansilla. Anuncio, encuadre y detalle.

27. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 9, p. 140: Florencia Dupasquier.

28. *Ob. cit.*, Parte I, Cap. 9, p. 142-3: María Josefa Ezcurra.

29. *Ob. cit.*, Parte II, Cap. 6, p. 290: Mercedes Rosas de Rivera.

En síntesis, los encuadres indican lugares emblemáticos: el altar escondido para Amalia-diosa, la casa cuartel para Manuela-víctima, la caparazón para Florencia-aristócrata, el salón-vitrina o juguetería para Agustina-niña, el no lugar para Mercedes-torpe, la frontera para Josefa-demonio.

El *detalle* alcanza también la máxima minuciosidad descriptiva en Amalia. Pero todas las figuras son completadas siguiendo el orden del haz de rasgos anatómicos que permite apreciar la indumentaria femenina de mediados de siglo XIX. Los diseños incorporan la marcación de la cintura, invisible en los perfiles de las damas en las primeras décadas. Este detalle es un valioso punto de comparación para marcar adhesiones del narrador a las doce pulgadas de la cintura de Florencia o rechazo a la redondez inadecuada en la de Agustina. Además el talle marcado, es «el vaso» donde emerge la «flor» visible: senos, hombros, brazos, manos, cuello, y cabeza (donde no se omiten alusiones a tez, cabellos, cejas, ojos, nariz y labios). Sin salir de esa acotada topografía, Mármol invoca una enciclopedia de tonalidades y una agitadísima coreografía de gestos, así como reconstruye un manual de indumentaria, colores y texturas

El catálogo de beldades se conforma por selección de individualidades y por combinación de figuras en base a distintos parámetros. Por ubicación en el imaginario romántico, Amalia es la belleza universal -la diosa-; Manuela la gracia criolla -la buena moza-. Por criterios estéticos, Amalia es lo indefinido que aspira «el espíritu del siglo», Agustina presenta la figura rotunda y completa del neoclasicismo, forma sin espíritu: la bella tonta. Por «pathos», Amalia es la pasión manifiesta del romanticismo; Florencia, «la politesse» del siglo XVII. Por estilización y parodia del modelo romántico, Amalia es la culminación y Mercedes Rosas la divulgación cursi, el pastiche. De acuerdo con un enfoque programático, Josefa Ezcurra es el emblema de la barbarie, Florencia de la civilización. Este parámetro es rígido hasta la ingenuidad: las damas federales enrojecen, se agitan, transpiran, las unitarias permanecen pálidas e inaltables.

¿Dónde se ubicaba la mira estética de Mármol?

Hay cierta ambigüedad en la ubicación de su mirada. Está alentado por el pathos romántico, se siente como «el peregrino», el más agraviado y ofendido (Mantovani 1951: 36), el que solo y contra todos puede perci-

bir el destello de la verdad, cuyo emblema es Amalia<sup>30</sup>. En ese emblema sintetiza su cruzada. Los restantes retratos constituyen el margen para otras digresiones. Curiosamente detesta lo «romántico», que es para él «exageración de lo natural», cursilidad, «demagogia democrática», que satiriza en Mercedes, *la Safo Federal*<sup>31</sup>.

El límite de lo armónico es la estrategia civilizada, la inteligencia, el auto-control de Florencia Dupasquier, «una princesa de la casa de los Austrias», acorde con los códigos de la corte de Luis XIII, posiblemente gratos a la dama unitaria<sup>32</sup> anónima y quizás al mismo autor. Es decir los signos de una aristocracia que, como la antigua elegancia del salón de la Marquesa de Sobremonte<sup>33</sup>, derivaban de una autoridad jerarquizada.

Detesta en Rosas la degradación del poder y la contaminación demagógica de las clases. No más su crueldad que la guaranguería. Como flujo y reflujo, acepta y rechaza a los jóvenes de la Asociación de Mayo. Adolfo Mitre<sup>34</sup> le adjudica al remanente absolutista de los viejos unitarios.

30. Cfr. Argullol, Rafael: *El Héroe y el Único*, Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1990. De acuerdo con Rafael Argullol en "El héroe y el único", la diferencia entre lo clásico y lo romántico, se da por el grado de posesión o distanciamiento del héroe respecto de un solo objetivo: ser el único que tiene confianza en su contacto con la verdad, la belleza, lo noble, lo armónico, la salud, representada por la apoteosis de la Edad de Oro. Esta Edad de Oro es contrapuesta al Espíritu del Siglo o de la Epoca, de los románticos donde el héroe percibe que su búsqueda es imposible porque su época está desprovista de grandeza. Argullol cita una tipología de héroes románticos, cuyo periplo es la manifestación de una individualidad trágica. Dicha tipología muestra siete ejemplos: la heroicidad trágica, el super-hombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada, el suicida.

Mármol, se siente nómada o peregrino en una etapa sin grandeza. Pero dentro del desierto, arrasado por la indignidad, el suave destello de "lo único", entendido como resistencia incontaminada, lo constituye la mujer porteña (Mármol, 573). Las compara con las mujeres del sitio de Cádiz.

31. *Amalia*, el narrador refiriéndose irónicamente a Mercedes dice "Esa señora cuya vocación son las Musas y cuyos instintos eran por la democracia" en Parte II, Cap. 11, p. 290.

32. *Ibid.*, Parte I, Cap. 6, p. 256: la dama unitaria "con todos los aires de una marquesa de la corte de Luis XIII".

33. *Ibid.*, Parte I, Cap. 6, p. 247: "...los vastos salones en que la marquesa de Sobremonte daba sus espléndidos bailes y alegres tertulias de revesino, radiantes de lujo en tiempos de la presidencia, testigos de intrigas amorosas y de disgustos domésticos en tiempos del gobernador Dorrego, derruidos y saqueados en tiempo del Restaurador de Leyes".

34. Adolfo Mitre en ob. cit. nota 3, p. XII explica las razones que quizás llevaron

Pero hay algún corte con la generación de los rivadavianos. Aunque trabajó con todos, nunca terminó de sentirse cómodo en Montevideo (esa «coqueta del Plata»), ni en Buenos Aires después de Caseros. Es su «Belgrano» intransigente y su «Daniel Bello» conciliador. Pero, por no acordar con nadie, actuó sin titubeos en la letra. Buscó perfiles rotundos: un unitario sin matices y una heroína síntesis de la belleza eterna y universal. Con ellos, a despecho de la socarronería intelectual, inmortaliza un romance que poco tenía que agregar en una sociedad que había convivido con el drama de Camila O'Gorman.

### Las réplicas

Entre sus retratos femeninos el de Manuela fue quizás el aceptado por todos<sup>35</sup>. Pero el de Agustina R. de Mansilla, constituyó el enclave para la reacción. Hubo titubeos en el mismo Mármol, manifiestos en la exclusión del capítulo titulado «La magnolia y el clavel del aire», donde no retaceaba críticas sobre el matrimonio Mansilla. Lucio, en principio, lo retó a duelo. Años más tarde -quizás por venganza- instala el sesgo de la crónica sencilla, fresca y humorística, que se impuso por sobre las exageraciones estilísticas del detractor materno.

Dentro del nuevo registro, se suma la réplica, un tanto solapada, de Vicente Calzadilla en «Las beldades de mi tiempo»<sup>36</sup>. Se limita a mostrar

a Echeverría a marginar a Mármol en su *Ojeada Retrospectiva*, donde se lo incluye a pesar de “no coincidir con las ideas de la juventud” de Mayo: “A diferencia de ellos -deístas tildados de “saint-simonianos”- el poeta de los denuetos terribles es hombre chapado a la antigua tradición de la estirpe, que desconoce o malquiere las teorías revolucionarias y sigue fiel a la religión católica de sus mayores. A su vez se mantiene estrictamente fiel al sistema “unitario”, que entiende es el único que puede asegurar el orden al país. Por momentos se diría que añora el viejo régimen español. No es un demócrata -al menos en el sentido místico del vocablo-, y si reacciona tan encarnizadamente contra la tiranía es acaso por aversión íntima violenta a la forma cómo ésta prostituye el principio de autoridad”.

35. José Mármol había publicado *Manuelita Rosas: rasgos biográficos*, en 1851. Allí fijó su perfil para la historia y aunque en la Sala de Representantes se lo repudió, Rosas no destruyó el ejemplar mandado por Mármol. Cfr. Elvira Burlando de Moyer, “El nacimiento de la novela: Mármol”, Revista Capítulo, Número 10, Centro Editor de América Latina, bajo la dirección de Adolfo Prieto.

36. Cfr. Calzadilla, Vicente: *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Vaccaro, 1919.

la elegancia o el cotorreo de las féminas sin discriminación entre unitarias y federales. Pero con humor misógino alude a los estragos que el paso de tres décadas ha dejado en rostros y siluetas. Saldías felicita su espontaneidad e ironiza sobre el éxito de nuestros románticos, sólo adjudicable -según su parecer- al escaso gusto de los lectores<sup>37</sup>. Ya por el rigor estético de sus amigos como por la socarronería de sus enemigos, la imaginaria *Amalia*, quedó como señal de «la edad de la inocencia», que casi siempre corresponde al maniqueísmo y entusiasmo del modelo fundacional. Agustina Rosas de Mansilla, por su parte, dejó de ser tonta a través de plumas más objetivas<sup>38</sup>, pero jamás volvió a ser tan bella como lo permitía el énfasis de Mármol.

### Las mujeres de Rosas y la narrativa actual

La novela histórica en la Argentina ha adoptado diversos registros en lo que va del siglo. Rozada por el romanticismo, el modernismo, no puede despegarse totalmente del verosímil realista. Pero en 1973, en la obra de Enrique Molina, *Una sombra en la que sueña Camila O'Gorman*<sup>39</sup>, se

Las más nombradas son Agustina Rosas de Mansilla, Avelina Sáenz de Sáenz Valiente, Manuela Machado (p. 8), Agustina Casares, la amazona (p. 27), la tertulia de las Sáenz (p. 37), la casa del Sr. Riglos, a cuya balconada acudían en épocas de calma Manuela Rosas, Juanita Sosa, y Agustina a presenciar desde allí los actos oficiales (p. 39). Sobre el aporte de Calzadilla Cfr. Adolfo Prieto: *La literatura Autobiográfica Argentina*, Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1963.

37. Adolfo Saldías en el prólogo a *Las beldades de mi tiempo* encuadra la visión de Calzadilla dentro de la suya y alaba su prosa desprovista de la solemnidad y el empaque de nuestros románticos, insinuando que la pretendida erudición europea de la sociedad e intelectuales que frecuentaban el teatro de la Victoria era un simple barniz reducido a algo de Dumas e incluso de la empalagosa sensiblería de un volumen de alta circulación hasta muy entrado el siglo XX como lo fue *Oscar y Amanda*, novela de la irlandesa María Regina Roget, de 1797, junto con *Los amantes de Teruel*, *La reina de Chipre*, *Matilde* y la trilogía de los Mosqueteros de Dumas.

38. Cfr. Ramos Mejía, José María *ob. cit.* Tomo II, Cap. III “Las mujeres de la Tiranía en la propaganda”, pp. 93-140 y Cap. IV “Concurso que prestan las mujeres de la plebe” pp. 141-180.

39. Molina, Enrique: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Losada, 1975 (segunda edición).

abre con una audacia significativa a la experiencia surrealista. Se despega del costumbrismo crítico o complaciente, pero siempre funcional en la reconstrucción de épocas pasadas, para correr el telón de la conciencia y sumergirse en la trama onírica de una sociedad reprimida y violenta, donde fluye el deseo ocultado, el tabú y el miedo.

Imágenes incestuosas envuelven los sueños de Rosas y de Manuelita. La sensualidad diabólica de los encantos -cabellos y caderas- de la niña, que ama bailar desnuda acariciándose los pezones con un jazmín, está enmarcada en un contexto fantasmagórico que perturba no sólo a estos personajes, sino a todos los partícipes de una etapa de barbarie y muerte que se abre con la muerte de Dorrego y culmina con la de Camila. Molina no busca explicaciones ni suelta hipótesis, sólo quiere navegar poética y licenciosamente por el imaginario de una época patológica.

Andrés Rivera en *El farmer*<sup>40</sup> apela a un discurso crispado, con imágenes hiperrealistas, para mimetizar la enunciación desesperada de Rosas en el exilio. Reconstruye un monólogo que más que balance es un ininterrumpido exabrupto. En él se rememoran obscenamente -como lo calificaría Lucio Mansilla<sup>41</sup>- sus relaciones con todas sus mujeres importantes: su madre Agustina Osornio de Rozas, su mujer Encarnación, su hija Manuelita, su manceba Eugenia, hasta sus benefactoras y amigas como Josefa Gómez. A fin de reflotar en el discurso las marcas de un machismo exacerbado se envuelve a todas en escenas de brutal genitalidad, donde se roza lo incestuoso, el sadomasoquismo y la denigración, mediante imágenes que asaltan al lector más como delirios que como posibles recuerdos.

En la etapa de experimentación que se inicia en la década del setenta se abren otras perspectivas, en especial las reseñadas por Seymour Menton en *La nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*<sup>42</sup>, que

40. Rivera, Andrés *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

41. Mansilla, Lucio: en *Los siete platos de arroz con leche (1889)* califica a Rosas de "obsceno" por sus bromas fuera de lugar, que no rozaban la urbanidad real de las mujeres que las presenciaban. Dice Mansilla: "Rosas no era un temperamento libidinoso, sino un neurótico obsceno, que Esquirol mismo se habría sentido embarazado para determinar sus aficciones mentales de origen esencialmente cerebral. Manuelita, su hija era casta y buena y lo mejor de Buenos Aires la rodeaba", en *Los siete platos de arroz con leche*, Buenos Aires, Huemul, s/f. p. 90.

42. Cfr. Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

juega con una relativa fidelidad al documento, con otras formas de enunciación, donde lo dialógico y la heteroglosia contribuyen al descentramiento de la versión unívoca.

Las damas rosistas vuelven a escena y, dentro de ellas, la más nombrada es Manuela Rosas de Terrero, ya no en el ponderado y salvador segundo plano que le adjudicó Mármol. María Rosa Lojo en *La princesa federal*<sup>43</sup> la ubica como co-ejecutora del poder de su padre, y además, dueña de un carisma femenino capaz de ejercer cierta fascinación tanto en la plebe como en los hombres poderosos o útiles al poder. A través de una equilibrada resonancia de tres voces que se complementan o superponen, se consigue ahondar en un perfil oscilante que no contradice la opinión de la historiadora María Sáenz Quesada respecto a «Manuelita, un mito sin polémicas»<sup>44</sup>. Lojo logra un friso de la etapa rosista confrontando recuerdos del joven Victorica ligado a una fuerte genealogía federal pero aspirante de un mundo nuevo, la de la misma Manuela fiel a su padre, pero emancipada en su propio proyecto y, el más atractivo, el diario -apócrifo- de Pedro De Angelis que revisa su conflictiva relación con la familia Rosas. María Rosa Lojo introduce la interesante biografía de Pedro de Angelis cuyo perfil daría lugar a otra novela. La complementación de tres perspectivas que giran sobre sus propios ejes produce un extraño equilibrio. La idea de Manuelita como sujeto consciente y complacido del poder que ejerce es apuntada por Marta Mirkin<sup>45</sup> quien en *Camila O'Gorman. Historia de un amor inoportuno* la ubica manejando su tertulia de los miércoles como una trinchera cortesana del poder rosista.

La Manuela acorralada, cristalizada en las imágenes de Mármol, aún conserva su estampa segundona en *Una sombra en la que sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina, de la que va despegando de su estampa en *La amante del Restaurador*<sup>46</sup> de María Esther de Miguel, para acomodarse ya en la matrona desangelada que engrosa en su reposo londinense a la que aluden Lojo y, tangencialmente, Andrés Rivera en *El farmer*. María Sáenz Quesada nos da su versión documental, donde caben todas las

43. Lojo, María Rosa: *La princesa federal*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

44. Sáenz Quesada, María: "Manuelita, un mito sin polémicas" en *Todo es historia*, mayo 1971.

45. Mirkin, Marta: *Camila O'Gorman. La historia de un amor inoportuno*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

46. de Miguel María Esther: *La amante del restaurador*, Buenos Aires, 1993.

Manuelas y es quizás la fuente más directa de Lojo. La versión actual resulta más verosímil que la de José Mármol, pero depende de lo que se quiera creer.

Así como se endurece la figura de Manuela, se dulcifica la de María Josefa Ezcurra. Demonizada por Mármol, reivindicada por alguna pluma amiga, llega a enternecernos como una heroína de las revistas del corazón, a medida en que se difunden sus amores secretos con Manuel Belgrano. Amores trágicos cuya figuración literaria señalan a una mujer transgresora, valiente, exquisita y víctima de una sociedad mezquina. La trae a escena María Esther de Miguel en *Las batallas secretas de Belgrano*<sup>47</sup> y es Carmen Verlichak quien la entroniza como amante ardiente en *María Josefa Ezcurra. El amor prohibido de Belgrano*<sup>48</sup>. ¿Conocía Mármol esta historia folletinesca de la Ezcurra? ¿Podría en ese caso haber sido tan dura con ese imaginario Eduardo Belgrano, apellido tan caro a sus afectos? Sin embargo hay una frase en *Amalia* que adjudica esa capacidad de connivencia con el horror de María Josefa Ezcurra a «Circunstancias especiales de su vida habían contribuido a desenvolver gérmenes de su naturaleza» (Mármol, 1980: 145). ¿Cuáles eran dichas «circunstancias especiales» que la ferocidad de la pluma de su detractor calla?

Es difícil aceptar la versión endulcorada de Carmen Verlichak, sobreimprimir una exquisita, ponderada, sensible e inteligente dama en el esperpento de Mármol, que llega a justificar a Encarnación y no a María Josefa, quien -según su análisis- no estaba predispuesta por la naturaleza «para las impresiones generales de la mujer», y resumía el influjo de «muchas de las malas semillas que las manos del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche según la fantasía de Offmann» (Mármol, 1980: 144).

Sin embargo, María Josefa se niega a ayudar a Rosas en el exilio, según los documentos. Su adhesión era menos ciega que la que observa Mármol. Pero, desactivar la vieja figuración requiere de otro proyecto novelístico.

Creo que en la nueva versión de María Josefa Ezcurra prima la vocación de un nueva estética novelesca, complaciente y melodramática de la

47. de Miguel, María Esther: *Las batallas secretas de Belgrano*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

48. Verlichak, Carmen: *María Josefa Ezcurra. El amor prohibido de Belgrano*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

«biografía apasionada», por sobre una actitud revisionista o reparadora. Y se corresponde con el registro de la novela histórica de la década del noventa, donde por diversas razones accedemos a una melodramatización de la historia<sup>49</sup>.

La novela de Carmen Verlichak nos ofrece las pautas para urbanizar el problema. En principio, dar una explicación contractual a la adhesión de Josefa a Rosas: María Josefa fue secuaz de su cuñado porque estaba atada a él por un secreto: su hijo ilegítimo, Pedro Rosas y Belgrano, criado por Rosas y Encarnación.

Verlichak realiza un curioso ejercicio de urbanización doméstica. La casa de María Josefa era uno de los refugios de Juan Manuel, quizás uno de sus despachos. Según Mármol el espectáculo de la mansión de la calle Alsina (entonces Potosí) parecía un deplorable apeadero poblado de chinas con los pies embarrados, patos, gallinas, de «cuanto animal ha creado Dios» (Mármol, 1980: 142). Al punto que la refinada Florencia Dupasquier tuvo que recurrir «a toda la fuerza de su espíritu y a su pañuelo perfumado» para penetrar en ella.

Para la nueva versión de Verlichak la casa Ezcurra merece un capítulo aparte, donde se abunda en señales de refinamiento de mobiliario, el run run delicioso de la tertulia de familia, se subraya ociosamente la procedencia francesa del arpa (*EWAV facteur de pianos et harpes. 13 et 21 rue de Mail*) sin dejar de destacar la fruición de una higiene capaz de ordenar el mundo: «amaba el olor de la cera que recubría los pisos, el brillo de la platería y la blancura de la porcelana, los manteles finos y el sol colándose por los visillos» (Verlichak, 1999: 19). Se trata de la misma casa. Una fortaleza de tres patios con doble sótano. Pero resultaba necesario exorcizar su leyenda. El relato eclipsa detalles de la etapa febril de la Federación y apela a fin de obliterar explicaciones a una solución mágica: las desgracias que la tuvieron como escenario, provenían de una maldición ancestral que emanaba del fondo de un aljibe.

Quedan a disposición de la imaginación novelesca Mercedes Rosas de Rivero y Agustina Rosas de Mansilla -personaje que atraía al mismo Mármol, que planea una continuación de *Amalia* en *La Agustina*-, una embretada en la literatura otra, según Mármol, en las ensoñaciones infantiles y frívolas. No dependían del hermano, no son el espejo de su despo-

49. Santa Cruz, Inés: "Melodramatización de la historia" en *Novela histórica y Literatura Argentina*, Rosario, Fundación Ross, 1999.

tismo, hasta ahora quedan como el emblema de la cursilería o de la frivolidad y sus historias permanecen como «cosa juzgada».

¿Pueden las obras modernas cambiar el retrato cristalizado por la pluma inicial de José Mármol? No mucho. Sí pueden agregarse algunas cruzadas emancipadoras con personajes más anónimos como el de Eugenia Castro -la amante de Rosas-, que rastrea María Esther de Miguel, Marta Mirkin y -por supuesto- María Sáenz Quesada. El tema llega a la biografía apasionada de Susana Bilbao, que ya había incursionado en la etapa rosista a través de *Luna federal*- y en 1999 da a conocer *Amadísimo patrón, Eugenia Castro, la manceba de Rosas*<sup>50</sup>. La figura de Encarnación Ezcurra de Rosas es reconstruida dentro de esta misma tónica, basándose en su correspondencia, por Vera Pichel<sup>51</sup> en *Encarnación Ezcurra, la mujer que inventó a Rosas* (1999). La amiga, Josefa Gómez, reseñada por Sáenz Quesada, y vitalizada por Marta Mirkin en *Camila O'Gorman. Historia de un amor inoportuno* como depositaria de secretos de la familia Rosas, diestra en una suerte de doble moral criolla, capaz de transgresiones y de lealtades incondicionales, permanece como un personaje complejo, digno de una novela aún no emprendida.

¿Qué hace la literatura? ¿Novela de acuerdo al sistema de creencias que ya ha fabricado la telaraña del creer? No, siempre se registra y fabula en busca de una comprensión nueva; cada proyecto gradúa su propia búsqueda en diversas instancias: a veces insisten en lo documental, o sobre el mismo proceso de textualización, y, en otras, no se desestiman las expectativas del mercado lector.

¿Por qué el lector se fascina por estas presencias? En principio porque le muestran la trama pequeña, cotidiana del poder. Porque rescata lo que queda afuera, el resto, el cono de sombras. Además, la fruición por la intimidad del pasado coloniza el presente cuando no se vislumbra claramente un futuro.

50. Bilbao, Susana: *Amadísimo patrón. Eugenia Castro, la manceba de Rosas*, Sudamericana, 1999.

51. Pichel, Vera: *Encarnación Ezcurra, la mujer que inventó a Rosas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

## LA AMANTE DEL RESTAURADOR: DE LA HISTORIA A LA FICCIÓN LITERARIA

Stella Maris Falú de Olivo

En su hermoso libro *Tiempo y Narración*<sup>1</sup>, Paul Ricœur escribe: «... el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de nuestra existencia temporal»<sup>2</sup>. Y en las conclusiones de su largo y profundo análisis del tiempo, muestra de qué modo el relato histórico (historiografía) y el relato de ficción (novela) son dos modos diferentes, pero congruentes entre sí, de atrapar el tiempo y otorgarle significación. Para este autor, tanto *historia* como *novela* constituyen un lugar de encuentro, de entrecruzamiento en el que se refiguran, para el lector, los acontecimientos de nuestra existencia temporal.

Nuestra lectura de *La amante del Restaurador*<sup>3</sup> de María Esther de Miguel se ha hecho desde esta doble perspectiva, dado que la ficción novelesca asume, en la configuración de su trama, un período bien determinado de nuestro pasado histórico: los últimos años del régimen rosista. Pero, además, esa recuperación de la historia *efectiva* se hace desde un

1. Ricœur, Paul: *Tiempo y narración*, Ed. Cristiandad, Madrid, 3 tomos.

2. Ibídem, tomo I, p. 113.

3. De Miguel, María Esther: *La amante del Restaurador*, Edit. Planeta, Bs. As., 1993. Todas las citas se hacen por esta edición.

lugar diferente de la historiografía: desde la visión particular de un personaje femenino, Juanita Sosa, la «edecanita», dama de compañía de Manuelita Rosas<sup>4</sup>, convertida en protagonista de la narración novelesca. Su dolorosa indagación acerca de su destino en un momento particular de nuestra historia conlleva no solamente la recuperación, por la memoria, de acontecimientos ya pasados, sino esencialmente una visión distinta, más profunda y más humana, de esos hechos históricos que sirven de sustento a la ficción.

## 1

La novela se configura sobre la base de dos estrategias enunciativas: los *Capítulos* y las *Estatuas*.

En los veinticuatro capítulos titulados sugestivamente (por ejemplo, «Chocolateada con difunto», «El brigadier tiene quien le escriba», «Donde comienza el acabóse»), un narrador en tercera persona asume las voces de distintos personajes —ficticios algunos, históricos la mayoría— y da unidad, con su visión *desde afuera* a los acontecimientos narrados.

El tramo de historia que estos capítulos recrean, abarca más o menos doce años, desde 1839 en que se produce la «Revolución de los libres del Sur», sofocada por las fuerzas rosistas en Chascomús<sup>5</sup>, hasta la entrada en Palermo del ejército de Urquiza, después de la batalla de Caseros (febrero de 1852). Sin embargo, aunque en la novela se alude constantemente a los acontecimientos históricos de ese largo período (Juan Lavalle y su fantasmal «Legión Libertadora», el sitio de Montevideo, el bloqueo anglofrancés, las negociaciones de la cancillería de la Confederación con plenipotenciarios ingleses y franceses), la intriga novelesca se centra en los últimos años del régimen, en que se produce la ruptura de las rela-

4. Juana Sosa, bautizada en diciembre de 1826, era hija natural del coronel Hilario Sosa y de Juana Olmos. En su juventud formó parte del séquito de Manuelita Rosas, en Palermo. (ver Sáenz Quesada: María, *Las mujeres de Rosas*, Edit. Planeta, Bs. As. 1996, pp. 203-216).

5. Uno de los estancieros que estaba al frente del ejército revolucionario era **Pedro Castelli**. Ultimado por las fuerzas de Rosas, su cabeza fue expuesta por mucho tiempo en la plaza de Dolores, conforme al macabro ceremonial de estilo. El recuerdo de este episodio histórico constituye el sustento de la primera *estatua* de Juanita Sosa, «*Soy un degollado*» (pp. 9-12).

ciones diplomáticas con Brasil, el pronunciamiento de Urquiza contra Rosas, la formación y la marcha del Ejército Grande, la sublevación de algunos jefes en Espinillo, la batalla de Monte Caseros y el exilio de Rosas y Manuelita en Inglaterra.

Entrecruzada con este referente histórico, la trama narrativa despliega la historia particular de la «edecanita» de Palermo, Juanita Sosa y la de su amado Javier Insiarte, escribiente del Gobernador. Una y otro, ya sea desde la experiencia personal en Palermo, o bien desde una clara postura ideológica (Javier Insiarte conspira contra Rosas), logran transmitir una versión distinta, más subjetiva y más rica, de esos hechos complejos asentados en la historiografía y que sirven de sustento a la narración.

Precisamente, Javier Insiarte, el joven escribiente del Gobernador, educado en París y enrolado en la causa de los exiliados por el régimen, aparece en la novela como el héroe romántico que vuelve desde Europa para colaborar, a través de la conspiración, como muchos otros jóvenes idealistas de esa época, en la caída de Rosas.

El mozo era una pieza en el tablero de ese ajedrez político. Pero ¿cuál? La partida estaba por iniciarse y en el Janeiro estuvo averiguando su misión. Cuando tomó el rumbo de Bs. As., se dijo: *allá voy, para probar qué suerte tenemos. Yo y mi patria.* (p. 57)

Su bandera, como la de muchos otros personajes (Pedro Ortiz, Sarmiento, Mármol) cuyas voces son asumidas por la novela a través del estilo indirecto libre o de la cita, es la de la *civilización*, opuesta al menos como ideal a la imagen bárbara que esas mismas voces dan del régimen rosista. Instalado en Palermo no sólo conspira contra Rosas: sus reflexiones y análisis políticos van develando ante los ojos de Juanita Sosa (y ante el lector) otra «cara» del «Restaurador de las Leyes» y de la situación política y social de la Confederación, que contrasta con la imagen que se pretende dar en Palermo en particular y en el país y el exterior en general:

—¿Y qué te extraña? ¿No sabés que es capaz de cualquier cosa? ¿Acaso no permitió un día que Biguá tiroteara con huevos al General Guido, héroe de la Independencia? ¿Y no fue su excelencia en persona quien recibió al General Soler en calzoncillos? ¿Y no lo llama al General Pacheco, Angelito? Y esos dos son también guerreros de la independencia que entregaron su vida al país. Pero,

qué hablar de esos desaires si no trepida en el asesinato. Fíjate que en La Habana se dice que a la gente la acaba el vómito negro, en Lima, las tercianas, pero en la Confederación ¿sabés qué? En plena salud y juventud la gente pierde su vida por esa enfermedad que se llama degüello. ¿Qué tal? (pp. 162-163).

—Que la Legislatura diga siempre sí a las sugerencias del Restaurador, es parte de las libertades democráticas que permite Tatita. Por la imagen, te das cuenta. Pero la Legislatura es una junta de compadres, Juani, que se encarga de otorgarle una vez y otra las facultades extraordinarias para que él pueda mandar a su antojo. (p. 167).

Los abusos cometidos por el gobierno de Rosas, el terror desatado por la acción de la Mazorca, la violencia instalada en todos los órdenes — aunque el Gobernador quiera hacer aparecer lo contrario—, no solamente van desocultándose a través de la voz reflexiva e idealista de Javier Insiarte, sino también en los distintos capítulos a cargo de la tercera persona narrativa que insiste en esa imagen violenta del Restaurador. Así, no es gratuita la narración del castigo desmesurado a María Patria Sosa<sup>6</sup>, ex cautiva de los indios y al servicio de Juanita Sosa, por mantener relaciones amorosas con un criado de Palermo

...tres para cumplir el castigo. Por lo menos se ignora en manos de quién estuvo el látigo cuando brotó la primera salpicadura roja. O en la de quién cuando el alarido hirió aire y oídos. O cuando la cabeza cayó de la banqueta al suelo, y hubo que levantarla y echar agua en la cara empapada de lágrimas, sudores y sangre y volverla a poner en la banqueta como a Cristo pusieron en la cruz, y proseguir la cuenta como si nada: *veinte, treinta*, que la virtud se impone a latigazos y a fustazos se pone en vereda a las muchachas con sangre alborotada en primavera por desasosiego de pasión: miren cómo queda (p. 46).

6. "Juan Méndez Avellaneda publicó en *Todo es historia* (abril de 1991, p.50) una noticia sobre el mal trato sufrido por María Sosa, sirvienta que acompañaba a Juanita en la casa del Restaurador y que fue azotada, engrillada y puesta en cepo durante meses por haberse atrevido a recibir de noche en su habitación a un sirviente del gobernador. Una prueba más de la doble moral que allí imperaba" (Sáenz Quesada, op. cit. p. 216).

Tampoco es gratuita la alusión recurrente a la ejecución, por orden de Rosas, de Camila O' Gorman y Ladislao Gutiérrez:

El caso de Camila y Ladislao tenía algo de anticipo. La busca de libertad se estaba haciendo imposible de detener. Claro que esos dos se adelantaron con sus amores como si ya estuvieran en otra época. Pero ¿acaso a los veinte años se puede pedir cordura? La respuesta del divo de la Restauración había sido atroz; no hubo comprensión ni perdón. (p. 79)

O a las acciones cruentas de la Mazorca, desde el primero hasta el último capítulo de la novela.

A poco de partir, en el país prosperó cierto procedimiento inusitado para el degüello. Con reminiscencias musicales, el método, que se hizo usual y oficial se llamó *violín y violón*...

También por esos días se inventó la Refalosa para acompañar los degüellos. ¿Por morbosidad? ¿Para acallar los gritos de los desgraciados? Quién sabe. Pero la burocracia rosina estaba encontrando su ritmo. La Mazorca recorría las calles y casas con una lista en la mano (pp. 55-56).

Por otra parte, la imagen de orden y bienestar que Rosas pretende mostrar, a pesar de los problemas internos y externos que vive el régimen, es descalificada por esa voz narrativa en tercera persona, a través de la *ironía y de la carnavalización* de personajes y acontecimientos. Ejemplos de estos dos procedimientos aparecen a lo largo de toda la narración, pero sobresalen especialmente en dos capítulos: «La princesa de las Pampas y su Edecanita» y «Noches de teatro». La mirada del narrador se desplaza hacia el personaje de Manuelita Rosas; el primero, ofreciendo una imagen de la Niña como «Samaritana de pobres, pobrecitos y pobretones» en medio de un paisaje que se pretende que sea bucólico, pero en el que no pasean «ni elfos, ni Pomonas, ni Ceres, sino negros relucientes, mestizos ahumados, viejos que parecen escarabajos, mujeres emparentadas, puede sospecharse, con las calabazas» :

En «Noches de teatro», se carnavaliza el homenaje exagerado a Manuelita en el Teatro Argentino, en medio de una lluvia de flores, canciones y fervor colectivo, mientras se cierne sobre todos la sombra de la guerra: barcos brasileños han sido avistados en el Paraná y el Ejército Grande está en marcha desde Entre Ríos.

Sin embargo, esta imagen de la barbarie que una y otra voz (la de Insiarte como el héroe romántico que defiende el ideal de la civilización, y la del narrador en tercera persona, desde su visión objetiva de los hechos) adjudican al régimen de Rosas, se extiende, si no del todo a su contrincante político, Urquiza, el «Zapallero entrerriano», sí a las fuerzas que conforman el ejército que él dirige. Esto se manifiesta desde el comienzo de la novela a través de las reflexiones de Javier Insiarte:

Y se habían, él y los suyos, planteado muchos interrogantes. ¿Bastarían las fuerzas que se estaban preparando, para derrocar a ese hombre? Al fin y al cabo, no había mucha diferencia entre los ejércitos al servicio del Restaurador y los que podía preparar el Entrerriano. Por lo que sabía, iba a ser un reunte bélico impresionante en su mezcolanza: desde orientales a brasileños, pasando por los correntinos, que casi son un país aparte. Y no uno de los más civilizados (pp. 38-39).

y se fortalece y reafirma en los capítulos finales de la novela. En el titulado «*La traición del Espinillo*», la barbarie que se adjudica a los métodos rosistas, se apodera de algunos integrantes del ejército libertador: degüellan a traición y en la oscuridad al coronel Aquino y a algunos de sus soldados, antes de huir a Buenos Aires para incorporarse al ejército de Rosas. Y en los dos últimos capítulos, «*La batalla de Monte Caseros*» y «*Centinela, ¿qué sabes de la noche?*», la narración literaria reescribe los sucesos sangrientos que tuvieron lugar después de la Batalla de Caseros, mientras Urquiza se aposentaba en Palermo y el caos y el terror reinaban en Buenos Aires:

El campo de Monte Caseros quedó empapado en sangre. Cuántas señales obscenas del odio de los hombres. Cuerpos derrengados, miembros mutilados, clamores de heridos, jadeos de moribundos. Cuánto escándalo a la luz del sol, primero, del ojo vívido de la luna, después. Abandonados sobre el campo de batalla, todos los cuerpos parecen iguales. [...] Con todo ¿podrá dormir tranquilo el general Urquiza? ¿Podrá el ex Gobernador? (pp. 245-246)

Quedaron siete mil prisioneros. Acollarados como animales en redada, quedaron. A muchos fusilaron. Al valiente coronel Chilavert lo fusilaron sus propios guardias. [...] La división íntegra

sublevada en El Espinillo fue pasada por las armas. A medida que se los iba identificando, al otro mundo. (p.246)

La ciudad era un pandemonium [...] ¿Qué provocaba semejante confusión? Se daban dos versiones encontradas. Unos decían que los rosines, agraviados por la derrota, buscaban resarcirse antes de escapar. Otros aseguraban que eran los vencedores quienes habían entrado a sangre y fuego y robo en la ciudad vencida. Heridos en su sensibilidad y en su miedo, los ciudadanos se escondieron en sus casas. Nadie ayuda a nadie. Se oye el bochinche externo como quien escucha el fragor de una tormenta contra la cual nada se puede hacer (pp. 253-254).

Es decir, de los dos polos de la antinomia sarmientina, el primero, *Civilización*, queda reducido a la categoría de un ideal que se sueña y anhela alcanzar (por eso, Javier Insiarte muere). De hecho, los acontecimientos de ese tiempo histórico que la ficción novelesca recrea, muestran que la *barbarie* no es privativa de Rosas y de su régimen; sino también de las fuerzas que intentan y logran derrocarlo: la violencia y los excesos de poder se dan en uno y otro bando. Pero la novela no juzga ni a los unos ni a los otros, solamente des-oculta sus verdaderos rostros, dejando que el lector saque sus propias conclusiones acerca de este tramo tan conflictivo y polémico de nuestra historia.

## 2

La otra estrategia enunciativa es la que María Esther de Miguel denomina «Estatuas». Son catorce segmentos textuales en que el pasado se recupera a través de la memoria personal de Juanita Sosa, internada en el Hospital Nacional de Alienadas por esquizofrenia catatónica.

Este trastorno mental de la «Edecanita» está documentado en una carta de la señora Dolores Lavalle de Lavalle, a Capdevila, transcripta por María Sáenz Quesada en su libro *Mujeres de Rosas*. Allí podemos leer:

Era de estatura pequeña, facciones finas y unos grandes ojos negros de mirada muy triste, que llamaban la atención. Pregunté su nombre y me dijeron 'Se llama Juana Sosa, y ha sido muy amiga de Manuela Rosas con quien pasaba largas horas en Palermo'. Es

una loca muy tranquila, nunca tiene accesos de locura y su única manía es transformarse en estatua, lo que hace perfectamente. Desde que supe esto me interesé más por aquella desgraciada pensando: ¡Pobre infeliz! ¡Qué habrá visto en Palermo y qué habrá pasado por ella hasta perder la razón!» (S. Quesada, 1996: 214)

La referencia historiográfica a la alienación mental de Juanita Sosa y la manifestación de su trauma en posturas estáticas son aprovechadas magistralmente por María Esther De Miguel en la ficción literaria: en la novela, también la «Edecanita», en el manicomio y con más de cincuenta años a cuesta, asume, a través del juego de las estatuas, la identidad de los distintos personajes que poblaron, junto con ella, la quinta de Palermo. Pero esas imágenes estáticas, se conjugan con la enunciación bajo forma de monólogo interior en primera persona. Se instaura así otra manera de «contar» la historia, más subjetiva, más íntima, más humana: la propia protagonista permite que el lector se introduzca en su mundo interior, mientras ella va hilvanando para sí misma los recuerdos que afloran en forma discontinua y que ella no puede ni quiere expresar por la palabra. Vuelven a aparecer entonces casi los mismos acontecimientos y personajes del régimen rosista plasmados en los Capítulos, pero esta vez desde la visión subjetiva, personal de quien fue una de sus víctimas y testigo.

En la primera de las «estatuas», *Soy un degollado*, hay un constante ir y venir entre el doloroso presente del manicomio («Ya tengo el oído más bien hecho al silencio y medio siglo de vida encima y soy un amasijo de pasiones desquiciadas [...] encerrada como estoy en este lugar de muros altos», p. 11) y el recuerdo de un episodio violento de la que fue testigo cuando tenía doce años: la muerte a degüello de uno de los jefes de la Revolución de los Libres del Sur, y la exposición de su cabeza en la plaza de Dolores:

...y el servicio que debía cumplir mi papá no era de guerra pero casi: tenía que cuidar la cabeza de Castelli, que estaba en la Plaza y en alto mástil, porque era allí donde debía permanecer y no en camposanto según corresponde a todo cristiano, pero no a un desalmado traidor, y la orden de don Prudencio Ortiz de Rosas, que era orden del Gobernador, fue terminante: Usted, don Hilario Sosa no se me mueva de este poblado de mierda que anda con ganas de enterrar la cabeza del degenerado unitario (p. 10).

La recuperación por la memoria de este episodio, enlazado en el fluir de la conciencia de Juanita Sosa con otros también dolorosos, la muerte del general Lavalle en Jujuy y el fusilamiento de Camila O'Gorman por orden expresa del Gobernador, manifiesta una de las características sobresalientes de ese tramo de la historia de nuestro país: la violencia y el temor aparejado a ella, como método, a nivel político, de «persuadir» o eliminar al otro, al que piensa de manera distinta.

Pero la violencia y el abuso de poder -esas dos caras de la barbarie- no se dan solamente en el plano político, sino también en otros órdenes de la vida. De hecho, la novela, a través de las otras estatuas, va mostrando otras formas de violencia instaladas en el ámbito social y familiar del Restaurador y que pueden resumirse en las palabras de María Patria Sosa:

MARÍA PATRIA SOSA ME DECÍA: cuando el Restaurador nació no dio un berrido sino una voz de mando, y no era por reflexión propia que lo decía, sino por conocimiento de gente cercana a los Rosas y a los López Osorio; así ha de haber sido porque para poder llegar a donde llegó, **siempre distribuyendo miedos y fervores, siempre a su disposición la vida de las personas**, y eso durante tanto tiempo, quiere decir que era hombre marcado desde la cuna. (Estatua VII, *Soy Clara la Inglesa*, p. 113).

En el ámbito privado de Palermo, que en los recuerdos de Juanita Sosa aparece como el espacio privilegiado de una pequeña corte feliz y despreocupada, muchos sufren, especialmente las mujeres, la prepotencia del Gobernador. Así, Manuelita, la «Princesita de las Pampas», halagada y mimada por todos, debe esperar el exilio para poder casarse con Terrero, porque, por disposición paterna, ella debe permanecer a su lado cumpliendo las funciones de «primera dama».

Claro que la Manuelita llevó también su carga, primero por el asunto de Antonio Reyes, su enamorado de la primera hora con el cual no pudo cuajar la relación por interferencias paternas y después con el Terrero, con el que mucho jarabe de pico y palique y chevalier servant y las horas sobándose los dos a escondidas pero sin concretar nada de esas concreciones que quieren las mujeres: casamiento, quiero decir críos y vajilla de porcelana y eso por muy Manuelita Rosas y Escurra que sea y con más de treinta años encima, díganme ¿quién quiere esperar? Porque cuando una se quiere

acordar llega el tiempo de la preguntita ¿qué se ha hecho de mi juventud y alegría?» (Estatua IX, Soy un alma en pena, p. 149).

Y Eugenia Castro, la «Cautiva», que comparte el lecho con Rosas y le ofrece un «simulacro de hogar», no puede, por ser solamente una criada, aspirar a ser su esposa. Tampoco los hijos bastardos, los «Castrito» que llenan con su ternura, bromas y pillerías la soledad del Restaurador, tienen su reconocimiento legal (sólo Juan y Manuela Rosas Ezcurra son oficialmente *sus hijos*).

Eugenia, la *Cautiva*, ríe con los niños y ríe con su señor, a carcajadas ríe, goza con las gracias y travesuras de sus hijos, se le inflama de alegría el corazón al ver a su hombre divirtiéndose con ellos, por un momento se olvida de tanto abuso de que es objeto en la penumbra de la alcoba, piensa que la vida podría pasar así y no tiempo de nada como ahora es el mío que distraigo igual que los bastarditos del Gobernador cuando éste les daba asueto en sus estudios, celebrando el día de San Vacanuto porque otra no me queda.» (Estatua IV, Soy el Soldadito, p. 74).

Manuela, Eugenia Castro, Angelita, *el Soldadito*, María Patria Sosa... todos son recuerdos que Juanita Sosa «va tanteando a fin de tramar historias que se hacen estatuas» y llenar así las largas horas de soledad en el manicomio. Pero los recuerdos de los demás desembocan indefectiblemente en ella misma, en la indagación de su propia vida en Palermo, el origen de su locura y su triste destino. Por eso, de las catorce *estatuas* que ella interpreta con su cuerpo, mientras en el fluir de su conciencia se hilvanan los recuerdos, cinco constituyen la evocación de sí misma: *Soy la sorpresa*, *Soy una muchacha violada*, *Soy una estatua de nada*, *Soy la desolación* y *Soy un alma a punto de arrancar*. En las cinco, de manera recurrente, se insiste en la evocación de dos experiencias traumáticas en la existencia de la edecanita, y que tienen que ver también con el abuso del poder y la violencia: la primera, en el orden sexual, por haber sido víctima no sólo del acoso sino también de una doble violación por parte del Restaurador, sin que ella pudiera decir ni hacer nada, solamente tratar de desprenderse de la realidad, primer síntoma de su esquizofrenia posterior:

Pero al final el Gobernador después de escarbar en mi cuerpo para satisfacer necesidades unilaterales llegó al término de sus manio-

bras, resolvió clamorosamente y tiró la extensión de su humanidad al lado de esta desgraciada que estaba quieta, que estaba helada, que estaba muerta. ¿Por qué? Porque esta desgraciada quería evitar el escándalo y el griterío y el bochorno, como el que pasó aquella vez con María Patria: cerca de allí estaba Manuelita, y más allá el hombre cuyo nombre no puedo decir y más allá las chicas de Manuelita y cómo iba yo a pasar a ser mujer de dominio público, y cómo explicar que todo era puro atropellamiento y salvajada de Gobernador en celo.

...me fui a un rincón y me tiré al suelo y me ovillé como un perrito, como el feto que quería volver a ser en el vientre de Madre, en un gesto que ahora entiendo era de pena y desamparo como el de ahora cuando estoy puro ovillito buscando mi centro, aislándome de todo lo de afuera porque lo que viene de afuera es siempre dañino y siempre te destroza y así me quedé inutilizada para la vida... (Estatua X, Soy la desolación, p. 172).

La otra experiencia traumática en su vida es, sin duda, la terrible muerte del hombre a quien ella verdaderamente amó: Javier Insiarte, escribiente de Rosas y conspirador, muere asfixiado en una habitación subterránea, al intentar salvarse de los mazorqueros del régimen del Restaurador.

En la ficción literaria, el recuerdo del «hombre cuyo nombre no puede nombrar» cumple, a nuestro juicio, la función de mostrar, en forma contrastiva, la antinomia *Civilización/Barbarie*. De hecho, en los recuerdos de la «edecanita», Rosas aparece bajo la imagen de la barbarie, mientras Javier aparece con todas las características del héroe romántico que anhela y lucha por la libertad:

...el hombre del nombre que no puedo pronunciar, para nada se movía entre paisanos de mano pesada o cuchilleros de Santos Lugares, sino que era personaje de libros y manuscritos, de folios y de imprenta y en su mano sólo sostenía, a veces, el cabo de plata de un rebenque y, siempre, un nido de caricias que apenas me veían echaban a volar y por eso cuando su figura planea en mi turbada memoria todo se anula, el frenesí me invade, se me vuelca en la sangre tanto fuego inaguantable que exploto, y yo ya no soy yo... (Estatua I, Soy un degollado, p.12).

Sin embargo, como vimos en los *Capítulos*, también en la indagación del pasado que hace Juanita Sosa, la violencia aparece asociada a quienes derrocaron a Rosas:

...me aparecí con atuendo completo federal de caballería, el chiripá rojo sangre, punzó la camiseta, nazarenas las espuelas, brillante la lanza, corvo el sable, la tercerola terciada a la espalda [...] hasta que apareció el general de la caballería entrerriana y preguntó: ¿y ésta quién es? Juanita Sosa le contestó uno que había conocido mis días de gloria, pero al de San José (que ya era de Palermo) no le hizo ninguna gracia mi estatua y dijo simplemente como quien da parte de guerra, sáquenla de aquí [...] y me llevaron afuera y me tiraron como a un perro y yo en mi mudez junté ánimos para mandarlos adonde correspondía y cuando pude deshacer mi estatua les dije desgraciados y me cagué en la madre del entrerriano y esas cosas pero después de ese desahogo ya no fui yo sino que me fui volviendo cada vez más pobre de palabra, pobrísima de sonrisa, desquiciada de ánimo, atolondrada de espíritu... (p. 236).

La ficción literaria vuelve a plantear aquí que la *civilización*, y todo lo que ella implica, es en ese período de nuestra historia, solamente un ideal a alcanzar.

Por eso, la última estatua, *Soy un alma a punto de arrancar*, nos muestra a una Juanita Sosa distinta: liberada de las sombras dolorosas de su pasado, asume todo lo vivido como destino:

... ni fuerzas tengo, aunque tengo otra cosa: como una gran lucidez tengo para ver las etapas superpuestas de mi vida, como una comprensión de que todo tuvo que ser así nomás; vida se llama esta amalgama extraña que mezcla penas y alegrías, dolores y gozos, luces y sombras. Pero debajo de tanta nada y de semejante caos algo ha de haber, me digo, y de tanto decírmelo lo estoy entendiendo cada vez más clarito [...] y así sigo, en el transcurrir de estos pensamientos, sosegada en mi espíritu, acalladas tristezas y fanfarronerías, parcos mis sueños y presagios, para la muerte me estoy preparando, hacia la muerte me encamino, lo presiento, y por eso, [...] doy la vueltila de siempre, tomo impulso, levanto la cabeza, extendiendo los brazos en trance de vuelo y espero el empujón para esta estatua que es la estatua de un alma a punto de arrancar (p. 260).

Una vida narrada, ya sea por el relato histórico o el de ficción, es siempre una vida purificada, clarificada. Y esto que se aplica a la vida individual, es válido también para toda una comunidad. *La amante del restaurador* es, para nosotros, un modo de conocimiento, de descubrimiento no sólo de una vida individual, la de Juanita Sosa, sino mucho más que eso: un modo de indagar y comprender también un tramo difícil, doloroso y polémico de nuestra historia, pero que tiene que ver con lo que hoy somos y queremos ser como país.

### BIBLIOGRAFÍA

- De Boeck, María Gabriela: *"Poder y vida privada en el discurso de El general en su laberinto y La amante del Restaurador"* en *Literatura: espacio de contactos culturales*, Actas de IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Tucumán, 1998.
- De Miguel, María Esther: *La amante del Restaurador*, Buenos Aires, edit. Planeta, 1993.
- Gallardo, Juan Luis: *Crónica de cinco siglos. 1492-1992*, Buenos Aires, edit. Vórtice, 1998.
- Ricœur, Paul: *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1989.
- Sáenz Quesada, María: *Mujeres de Rosas*, Buenos Aires, edit. Planeta, 1996.
- Terrón de Bellomo: *"El discurso del poder en La amante del Restaurador, en Argentina en su literatura"*, Cuaderno 7 de I.L.A. y C., Universidad Nacional de Tucumán, 1998.

### **POLVO Y ESPANTO DE ABELARDO ARIAS Y UNA SOMBRA DONDE SUEÑA CAMILA O'GORMAN DE ENRIQUE MOLINA: OTRAS VERSIONES DE LA HISTORIA ARGENTINA**

Nilda Ma. Flawiá de Fernández  
Universidad Nacional de Tucumán

*El pasado es una reconstrucción de las sociedades y de los seres humanos de ayer, hecha por hombres y para hombres comprometidos en la complicada red de realidades de hoy en día.*

Lucien Febre

*Nos interesa escribir novelas que interroguen de qué historia se trata y cómo la contamos.*

J.C. Martini

*La historia no nos dio la espalda: habla a nuestras espaldas.*

A. Rivera

En la historia argentina, hay figuras que, más allá de los protagonistas en hechos que marcaron épocas, rumbos y no pocas divisiones en el país, no trascendieron en relatos que intentaran desde diferentes perspec-

tivas, la interpretación de los momentos históricos que les tocaron vivir. Muy distinta es, en este sentido, la figura de Juan Manuel de Rosas, una de las figuras más requeridas por la literatura argentina durante la segunda mitad del siglo XIX y gran parte del XX. No es intención de este trabajo emitir juicios o entablar confrontaciones acerca del gobierno de Rosas o de sus consecuencias posteriores, sino poner en diálogo el momento cultural que sirve de referente a las novelas elegidas<sup>1</sup> con aquellos tiempos y voces de enunciación que, de manera casi sistemática, apelaron a esta figura para cuestionar no ya el pasado sino el presente de la segunda mitad del siglo XX; para manifestar problemáticas que, si bien relacionadas con lo político, ponen en el centro de la escena crítica relaciones genéricas y disciplinares importantes en la construcción de un discurso literario que intenta ahondar en la problemática identitaria. Consideraremos, entonces, el discurso literario en relación con los demás discursos sociales para observar en qué medida la literatura los transgrede o los acepta.

Sin duda, no podemos hablar puramente de retórica literaria sin tener en cuenta que justamente el discurso identitario se nutre tanto del pensamiento filosófico-político como de un lenguaje literario que lo construye<sup>2</sup>.

La idea de la nación es una narración permanente del progreso de una sociedad, de la complacencia y optimismo de la generación que lo construye; construcción multifacética por la articulación de sus múltiples elementos, con tantas aristas como el rostro de Jano<sup>3</sup>.

Este trabajo se organiza, poniendo en acento en las relaciones entre la ficción y el ensayo; en creaciones alrededor de la figura de Juan Manuel de Rosas; en los análisis de las novelas elegidas, relacionados con diferentes discursos culturales y sociales de la sociedad argentina. En ellos, pondremos mayor énfasis en las estrategias de legitimación de discursos fuertemente marcados por la oposición al poder y por la lucha ante el autoritarismo y la censura.

En Argentina, a partir del Romanticismo, con el criterio de intentar

1. A. Arias: *Polvo y Espanto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. E. Molina: *Una sombra donde suena Camila O'Gorman*; en *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires, Corregidor, 1984. En adelante se citarán estas ediciones.

2. M. Bajtin: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

3. H. Babha: "Introduction" *Narrating the nation*, Londres, Routledge, 1990.

comprender el pasado, la literatura asume el rol de «leer» el problema de las dictaduras. *Facundo*, *Amalia*, *El Matadero*, desde diferentes géneros, centran su atención en la construcción del significado de la tiranía y de sus desastrosas consecuencias en la cultura argentina. Los textos ya metafóricos, ya metonímicos ponen el problema de manera dialógica entre autor y lector.

Es decir, profundizar en estos textos hace necesario además de realizar inmersiones cada vez más profundas en sus significados, ponerlos en diálogo con el acto de lectura misma ya que siguiendo a R. Barthes, el espacio donde se re-organiza y re-semantiza toda la información de un texto es en el espacio del lector *en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen sino en su destino*<sup>4</sup>.

Sin duda, la literatura tuvo desde nuestros comienzos como país independiente, fuertes ataduras con la realidad política, de acuerdo con compromisos programáticos, interpretativos, cuestionadores, todos con intencionalidades claras de fundamentar un discurso propio que dijera nuestra cultura americana desde diferentes posturas ideológicas, de mayor cercanía o lejanía con lo europeo. Esta intencionalidad se manifiesta en todos los géneros literarios que se cultivan, en especial en las textualidades ensayísticas y ficcionales. Responden pues tanto a imperativos literarios como a problemáticas socio-políticas y culturales. Son espacios de un contar fuera de las narraciones oficiales, de denunciar e interpretar todo aquello que no estaba dentro de estos límites de comunicación.

Se llegaba al poder por el camino de la escritura o a esta por necesidades del poder. Pensemos en los escritos de Mariano Moreno, Bernardo de Monteagudo, Juan B. Alberdi, Domingo F. Sarmiento por citar algunos, para los cuales las reflexiones políticas hacían necesarias las apelaciones a la ficción a fin de que la recepción tuviera mejores posibilidades de interpretación y de representación. Tal es la finalidad, por ejemplo, del texto *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII* de B. de Monteagudo, además de los más conocidos de los autores mencionados, el cual medianamente un largo como original diálogo entre estos personajes —con características de literatura fantástica ya que ocurre después de la muerte de ambos en los Campos Elíseos— relaciona el concepto de libertad reclamada por

4. R. Barthes: "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura y la palabra*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 71.

Fernando VII durante la invasión napoleónica a España con la actitud del indígena frente a las tropas españolas y aun más ante la independencia americana. Sustenta el texto el concepto del libre albedrío de los pueblos en la elección de sus gobiernos así como el valor negativo de cualquier imposición por la fuerza.

Todo el texto se organiza utilizando formas retóricas consideradas propiamente literarias con la agilidad escrituraria del periodismo que manejaba Monteagudo. Afirma la intencionalidad de la experiencia literaria que legitima una transgresión a la que torna eficaz en cuanto a su prédica social. Importa el juego de la creación de un locus, de un lenguaje que dice su verdad, más allá de la Verdad, sin deuda con formas retóricas vigentes pero carentes ya de significado. Es una mirada marginal desde la perspectiva española y cuestionadora de lugares comunes acerca de la relación de la metrópolis con las colonias.

El ensayo, como la ficción apela, en su escritura, en esta primera parte del siglo XIX, al mito, a la biografía novelada, a la autobiografía, a los relatos orales de diferentes versiones y hasta a textos lindantes con la literatura fantástica para fortalecer sus posturas acerca de la democracia y de la libertad. Hay así una construcción socio política a la vez que ética del hecho literario. Son manifestaciones que van más allá de la mera transgresión o adhesión a determinados discursos; textualizan series de representaciones culturales y políticas de cada época histórica.

Ambos géneros llevan la intencionalidad de autorreconocerse e identificarse en momentos de fuertes cuestionamientos políticos y sociales. Por diferentes vías intentan respuestas que se organizan desde de quiénes somos y cuál es nuestro papel como nación en el continente y frente a los demás países civilizados hasta el problema de la democracia en momentos de dictadura<sup>5</sup>.

La ficción deja traslucir en su superficie narrativa un claro y delimitado espacio de reflexión a la vez que el ensayo incursiona y relaciona libremente todos los géneros. Se ubica así -Alfonso Reyes lo define como

5. Coincido con José Javier Maristany en que "cada texto se sitúa de manera diferente en el esquema de resistencia/ adhesión, según el grado de fidelidad o de transgresión a los principios ideológicos del relato del Estado y según las manipulaciones que este relato sufre al momento de reaparecer en la ficción." En *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, p. 20.

*el Centauro de los géneros*— en el punto de inflexión entre ficción e interpretación; entre sus posibilidades de texto muy marcado subjetivamente, testimonial en muchos casos y discurso objetivo muy cercano a la impersonalidad del discurso científico.

El ensayo legitima, pues, no sólo la reflexión sobre el objeto de su escritura sino también la metarreflexión sobre su propia construcción tanto desde perspectivas estéticas como éticas. Es decir, hablando de literatura, *hablamos de ideologías de discursos sociales, de debates culturales; hablamos del impacto, de las huellas que dejan en los textos*<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista del ensayo historiográfico, que es el que en este caso nos interesa, no podemos negar la cercanía con la ficción. Como dice E. Puppo Walker: [...] *se echaron a un lado los asuntos oficiales para relatar, escrupulosamente, milagros y estampas ligeras que protagonizaron frailes, viajeros y otra gente de vida azarosa y de ese modo, quedó reunido en aquellos libros un caudal abundante de sucesos que en el siglo XIX serán laboriosamente rescatados por los escritores costumbristas*<sup>7</sup>.

Historiografía y ficción se entretajan en muchos de estos escritos, lo que lleva a preguntarse en cuanto al género ¿novela?, ¿historia? ¿novela o ensayo, protonovela o cuasi-ficción? ¿Qué brota de la contemplación analítica de escritos tan señeros como *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega; *El lazarrillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo; *El carnero* de Rodríguez Freyre; *Los infortunios* de Alonso Ramires de Sigüenza y Góngora; *El matadero* de E. Echeverría; *Facundo* de D.F. Sarmiento por nombrar solamente los casos conocidos?<sup>8</sup>

Esta simbiosis de géneros fue moneda corriente hasta el siglo XIX, el siglo de la historiografía, cuando este discurso y el ficcional se distancian y diferencian. Sin embargo, el primero siguió apasionando a novelistas que buscaron en él las explicaciones a un presente crítico y sombrío. Es interesante echar una nueva mirada sobre estos textos para evaluar el proceso mediante el cual la ficción apela a la reflexión crítica y personal del

6. A. Giordano: *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, 26.

7. E. Puppo Walker: *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1991, p. 191.

8. D.W. Foster: *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano*, Madrid, Studia Humanitatis, 1983, p. 21.

ensayo para fortalecer su mensaje, que desea ser nada más y nada menos que interpretaciones de la realidad.

Desde mediados del siglo XIX y aún más en el XX, se erige como una forma de mostrar la contracara de la escritura dicha desde el poder, espacio de confrontación y de contradicciones con el ensayo historiográfico y político. Son ensayos que inician o clausuran utopías y distopías, espacio metafórico por excelencia de una realidad cuyos andariveles se alejan cada vez más de propuestas cercanas ideológica y éticamente de lo deseable.

El efecto de lectura de recurrir a un discurso como soporte del otro es desocultar, muchas veces, no sólo un discurso directo, referencial sino otro figurado. Es decir, una época puede surgir a la superficie textual ya sea por minuciosa descripción o por otros tropos que juegan el papel de traer a la memoria del receptor no los hechos en sí mismos sino el proceso de pensamiento de una época.

Estos textos están dichos desde un lenguaje sin fronteras, espacio de extinción de lo superficial y aparente, que logra engarzar en una incansable búsqueda de hilos últimos de lo verdaderamente esencial de la realidad, últimas esperanzas de «decir» la otra cara de la verdad arrasada por el huracán escriturario de la historia oficial.

Es decir, hay en el ensayo una forma de expresar el itinerario intelectual de quien lo escribe, una búsqueda incansable de lo propio y de la identidad que se une, de manera natural, a la función última y permanente de nuestra narrativa ficcional. Ensayo y narrativa ficcional, como todo discurso social, son construcciones de legitimación socio-históricas. Constituyen el espacio por excelencia de la manifestación de ideologías que responde o cuestiona los discursos y épocas de manera tal que *componen un juego a la vista que rompe el ilusionismo de la novela, con la imprevista consecuencia de permitir que nos asomemos a la continuidad histórica de un pueblo americano*<sup>9</sup>.

La novelística argentina tiene un sustrato común con el ensayo, una base que puede leerse en todas las épocas y que constituye una marca identitaria: el permanente cuestionamiento sobre la realidad socio-histórica; la confrontación ideológica en angustiosa búsqueda. Cuando ya la reflexión desnuda del ensayo parece no obtener el espacio receptor busca-

9. A. Rama: *La crítica de la cultura en América Latina*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 314.

do, se apela a otros discursos tal como lo expresa E. Schoo en un artículo periodístico en el que se cuestiona la fuerza del escrito periodístico y el juicio por asesinato de un soldado del ejército al decir: *quién será más capaz de revelar la oscura trama —muy escondida de la sentina del alma nacional— de culpa no expiada y de perdurable miedo del indígena exterminado, en los vericuetos del caso Carrasco (nuestro caso Dreyfus): ¿el cronista, por agudo que sea, o el narrador que levante el sórdido tema a la altura de tragedia colectiva que le corresponde?*<sup>10</sup>

A los novelistas, no les interesa el anonimato cuasi «objetivo» de la voz narradora para adscribirse con fuerza al texto y ofrecerlo como testimonio de lo que dicen. Se reescriben a sí mismos al mismo tiempo que reescriben la ficción y la historia nacional desde versiones que ubican en un plano de incertidumbre la «verdad» de la voz del poder. Son voces que asumen el protagonismo y la responsabilidad de «decir» sin ambages su verdad.

De ese modo, la novela se organiza desde una zona fronteriza entre ficción y veracidad histórica; entre ficción y ensayo. Es lo ficcional y sus estrategias testimoniales y orales lo que otorga el estatuto de veracidad a lo narrado, muchas veces ya conocido desde discursos oficiales o silenciados. Lo documental escrito desde las diferentes esferas del poder importa menos que las conciencias en acción para llegar a la escritura e instaurar un nuevo espacio de decir otras versiones de lo conocido. Por la escritura, asoma así toda una serie de datos que pertenecen a las estructuras sociales que los forman como tales, que dicen más allá de lo creativo individual.

En este tipo de textualidades, la historia escrita se combina con la oral a fin de configurar una sociedad y tiempo particulares, a la vez que manifiesta la relación individuo-sociedad. La realidad argentina, como la latinoamericana, compleja y multidimensional genera textos de diferentes categorías y en franca ruptura con los cánones tradicionales. Novela, ensayo, testimonio se entrecruzan de manera permanente y ponen en la superficie textual lecturas posibles de una sociedad palimpséstica. En coincidencia con Fernando del Paso se trata de no dejar de lado la historia sino de conciliar su afán de veracidad con la exactitud y minuciosidad novelesca.

10. E. Schoo: "Novelas de la cultura light" en *La Nación*, domingo 7 de enero de 1996, Sección VI, Cultura

Durante el siglo XIX, a la vez que la historiografía se constituye en ciencia, la ficción en nuestro país toma la historia nacional como uno de sus temas predilectos. Genéricamente este tipo de novela sigue el modelo que Walter Scott ensaya en sus textos. Poco después estas textualidades asumen el nombre de «novelas históricas» con las características conocidas. Amado Alonso en su estudio sobre *La Gloria de don Ramiro* analiza los rasgos de estas obras y las considera el instrumento adecuado para la búsqueda de la identidad nacional ya que estimulaban mediante la narración aquellos acontecimientos que unían al pueblo con su ideal cultural.

Resalta así lo popular, lo arqueológico, la memoria del pasado, los ideales de libertad. En Europa, Scott, Manzoni, Tolstoy, Víctor Hugo, Alejandro Dumas son algunos de los nombres que jalonan el siglo XIX y marcan el auge y a la vez la clausura de este tipo de novelas. Buscan en el pasado la explicación del presente a la vez que mediante estos actos enunciativos se exilian del presente buscando el anclaje en otros momentos más acordes con su pensamiento. Apelan por sobre todo a la libertad creativa de acuerdo con los cánones estéticos del Romanticismo.

En nuestro país, la novela histórica nace con Vicente Fidel López, autor de *La novia del hereje* o *la Inquisición en Lima* y *La loca de la guardia*. La primera ubicada en la época de la colonia; la segunda, en la de las luchas por la independencia. Ambas respetan los cronotopos propios de este tipo de creación en su organización procesal.

Sin embargo, aquella convención de que a los novelistas *les atraía representar objetos y modos de vida caducados, esto es, de validez limitada, a un tiempo y a una región, y justamente en lo que tenían de limitación y de periclitados*<sup>11</sup> no puede con la voluntad de los novelistas románticos argentinos de dar cuenta de la riqueza de material histórico que el gobierno de Rosas les ofrece. Explicación del pasado y denuncia del presente son desafíos muy poderosos para los que se oponen al régimen. En 1851, José Mármol en su novela *Amalia* transgrede el canon en lo que respecta a la concepción del tiempo histórico como parte de la ficción.

Inicia así una fecunda veta de novelas centradas en el tema de la tiranía de Rosas que de ninguna manera caduca en el siglo XIX una vez vencido en Caseros sino que se continúa escribiéndose durante casi todo

11. A. Alonso: *El Modernismo en La Gloria de don Ramiro*, Madrid, Gredos, 1984, 32.

el siglo XX aunque con intencionalidades diferentes. Sin embargo, todas ellas comparten la finalidad de la interpretación crítica del pasado y, sobre todo, de los efectos de la opresión y de la censura, ejes que en el siglo XX no son precisamente ajenos a la sociedad, o como dice Fernando Ainsa pretenden *desacralizar* la historia, descubrir su intencionalidad<sup>12</sup>. Esta trae aparejado recursos discursivos que permiten leer una época en otra sin mayores dificultades ya sea porque de manera explícita están en la superficie textual ya porque la «enciclopedia» receptora puede a partir de ciertos acontecimientos reflexionar analógicamente sobre otros momentos históricos aun cuando se transgredan características acuñadas como fundamentales por los críticos en lo que a la construcción del género se refiere. Lo importante es que estas novelas se construyen como espacios de conocimiento de otras formas de pensar. Tomemos como ejemplo, brevemente, el caso de *Amalia* de José Mármol, novela a la que la crítica no ha considerado como «histórica» pero que revela además de este discurso los demás de la época rosista vistos desde el espacio opositor de la dictadura en un ceñido entramado de géneros y discursos.

En la carta prólogo que precede el texto, expone su concepción de la novela y de la historia con estas palabras:

Nuestras existencias están entramadas en el tiempo: un pasado nos asalta y con él a cuestras nos lanzamos al futuro. Además de existir, coexistimos con nuestro pueblo. Si una acción humana afecta el desenvolvimiento colectivo, la llamamos histórica. Pero lo cierto es que toda acción es histórica por privada que parezca, pues en cada instante somos sujetos de la historia, agentes de un proceso espiritual. Lo que, gracias a los documentos, sabemos por seguro del pasado, nos ayuda a imaginarnos lo que no podemos saber pero que intuimos vivamente por qué después de todo, el drama humano es uno. La novela, con lo que se sabe y con lo que se imagina, salva el pasado. No hay, pues, conflicto entre los hechos efectivos y las atmósferas con que nuestra fantasía los envuelve<sup>13</sup>.

Deja en claro el espacio asignado a la novela, el del conocimiento del

12. Fernando Ainsa: "La invención literaria y la 'reconstrucción' histórica" en *Histoire et imaginaire dans le roman hispano-américain contemporain*, Cahiers du Criccal, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

13. J. Mármol.

pasado al unir documentos e imaginación acerca del desarrollo de los acontecimientos. Su texto no hace hincapié en la mayor o menor distancia temporal que separa la voz narradora de los hechos narrados sino justamente en la posibilidad interpretativa de unir verosimilitud y veracidad. De lo dicho, parecería que opta por darle al género finalidades que más allá de lo estético se inclinaría por lo didáctico e histórico; sin embargo, son aquellos valores los que prevalecen al incluir aspectos diferentes de lo documental como las versiones individuales, el rumor social o lo testimonial. Y estas características son las que la acercan a la escritura novelesca de la historia argentina en las últimas décadas del siglo XX, la manera de legitimar su discurso.

Textos como *Amalia* ofrecen la figura de Juan Manuel de Rosas como atractiva para la ficción ya que es vista no sólo como paradigmática de un determinado régimen de gobierno sino que las posibilidades infinitas de imaginar aristas personales que originen y justifiquen estas acciones públicas se transformaron en un desafío creativo ante el cual los novelistas no pudieron sustraerse.

Siguiendo un somero orden cronológico no podemos dejar de lado las novelas de Manuel Gálvez, escritor apegado en muchos casos al documento que, con afán revisionista, trata de adecuar la ficción a la historia sin que esta última sufra los embates partidistas de épocas anteriores. Intenta rescatar valores, fuerzas, destinos a la vez que legitimar su escritura como líder cultural del Centenario.

A muchas décadas de distancia todavía no puede evitar analizar de actitudes partidarias en lo concerniente a su escritura: [...] *Dentro de cien años, cuando haya desaparecido la furia con que hoy combaten unos contra otros los rosistas y los antirrosistas, ¡qué estupendas novelas podrán escribirse!. Por ahora, estamos todavía cerca de ese período*<sup>14</sup>.

En *El general Quiroga* última novela del ciclo rosista que emprende con ahínco declara su posición política desde la que aborda la tarea creativa a la que acerca demasiado a la del historiador: [...] *he suprimido el calificativo de «terribles» que aplico a las palabras que pronuncia Santos Pérez y así queda restablecida la verdad histórica, pues hoy por hoy ningún historiador responsable cree en la culpabilidad de Rosas en el crimen de Barranca Yaco*.<sup>15</sup>

14. M. Gálvez: *Recuerdos de la vida literaria III, Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette, 1962, 112.

15. *Ibíd.*, 121.

La escritura metarreflexiva de estos como de otros tantos prólogos de sus novelas no cumplen sino la tarea de ser intentos de legitimación de un tipo de escritura así como de ofrecimiento a la par de la ficción de veracidad y sobre todo de la posibilidad de construir un texto que, más allá de cualquier partidismo, ostentara la posibilidad de la objetividad, aquello que Roland Barthes llama «efecto de realidad»<sup>16</sup>. Sin embargo los distintos niveles enunciativos revelan un discurso dicho desde una posición socio política propia del nacionalismo al que adscribía. Este tipo de novela convenía a tal situación, sobre todo en sus postulados acerca de la búsqueda de la identidad nacional. En coincidencia con Noé Jitrik, [este tipo de novelas] *responde a una decisión intelectual de hacerla, de índole política, ética o programática*<sup>17</sup>.

Gálvez dedica su mirada a estudiar figuras como la de Rosas, Facundo o Lavalle, de fuertes tonalidades autoritarias para enfocar el fenómeno del caudillismo y la dictadura no como simples aberraciones de sociedades primitivas sino como productos de una relación particular de Latinoamérica, en la que detrás de dichas figuras el imaginario colectivo las aceptaba como providenciales. Esto nos lleva a plantear la escritura de Gálvez no sólo como un intento de desenmascarar imágenes dictatoriales sino realidades violentas e ilegales<sup>18</sup>.

Hasta mediados del siglo XX, la novela histórica que gira alrededor de la figura de Rosas sigue, en su mayor parte, los cronotopos canónicos. Escrituras diferentes encontraremos, a mediados del siglo XX, en novelas de Abelardo Arias y de Enrique Molina.

Las novelas elegidas, *Polvo y espanto* de A. Arias y *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de E. Molina se escriben a partir de la década de 1970 lo que les da un carácter muy fuertemente marcado de contraescrituras del poder y de su legitimidad. El tema de la dictadura es pues una isotopía difícil de obviar por las circunstancias mismas de sus enunciaciones. La figura de Rosas se convierte así en la metáfora de una realidad a la que la censura del poder político no permitía abordar; constituye la esencia misma de la violencia y de lo ilegítimo del poder.

16. R. Barthes: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós 1987.

17. N. Jitrik: *La imaginación histórica*, Buenos Aires, Biblos, 1995, 26.

18. C. Zelarayán: "La construcción de la identidad nacional a través de la figura del poder y de la lucha civil en tres novelas de Manuel Gálvez", en Nilda M. Flawiá de Fernández (comp.): *Discurso e identidad*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán. 2000.

Abelardo Arias pertenece al grupo de narradores argentinos que publican su obra entre las décadas del '40 -'50. Pertenece a la que la crítica ha denominado «Generación intermedia», es decir una generación cuya escritura se ubica entre los postulados de Florida y Boedo y la caída del peronismo. A su vez, coetáneo de la llamada Generación del 40 en lo que a la lírica se refiere, comparte marcas históricas que justifican éticamente su escritura: los sucesos originados en la revolución del 30 y el inicio de la década infame.

No abandonan todavía, los escritores de estas décadas las estrategias del realismo anterior. Buscan, por el contrario, construir documentos de épocas para lo cual valoraron más enunciados histórico-políticos que estéticos tales son los casos de Alfredo Varela, Joaquín Gómez Bas entre otros. En el caso de A. Arias, éste prioriza la veracidad del escenario social, la auscultación de lo psicológico, el lenguaje y un fuerte anclaje en lo histórico mediato pero que funcionalmente opera como vehículo en la memoria receptora de lo político inmediato.

En *Polvo y Espanto*, A. Arias intenta superar la mera explicación histórica, para que su escritura devenga fuertemente reflexiva acerca del presente. La historia se hace desde fuera del documento oficial y acerca las voces de los vencidos, los rumores sociales fuertemente acallados desde el poder. Ello lo lleva a poner el acento en las individualidades más que en los aspectos públicos inmovilizados en determinadas imágenes sociales. Elige así figuras de fuertes contrastes con el poder y su escritura establece un juego entre lo privado y lo público, en oposiciones de caracteres y de contrafiguras que permiten analógicamente reconstrucciones de climas presentes.

*Polvo y espanto* textualiza dos focalizaciones diferentes sobre un mismo acontecimiento encuadrados bajo los títulos de «Cuaderno unitario» y «Cuaderno federal». El primero se escribe desde la memoria de Agustina Palacio de Libarona, heroína épica en su enfrentamiento con el poder del caudillo y gobernador de Santiago del Estero, Felipe Ibarra y el segundo desde los sentimientos y valores de este, cuyas características personales y actuaciones públicas traen de inmediato la imagen de su contemporáneo, del Gobernador de las Provincias del Río de la Plata, Juan Manuel de Rosas.

No interesa en la novela el estricto seguimiento de la línea temporal, sino el juego dialéctico que se plantea entre ambas visiones, la del poder y la de la víctima del mismo. Entre ambas van desocultando no sólo los

años de la dictadura rosista sino una historia argentina de violencia y de sangre, de permanentes rupturas así como de continuidades de comportamientos sociales y políticos.

Los enunciados históricos abarcan los acontecimientos entre 1840 y 1844, años de auge del caudillismo. Se respetan datos históricos y fechas; sin embargo, la memoria de los personajes introducen otros niveles de significación a los que la frialdad de los documentos no pueden alcanzar, es el mundo de lo personal, el de los sentimientos en la toma de decisiones políticas. De esa forma, el «Cuaderno unitario» es la reconstrucción desde la memoria de la víctima, desde los sufrimientos y acontecimientos posteriores a que dieron lugar hechos políticos.

Este juego de la memoria introduce además otras particularidades como el permanente vaivén temporal así como la mezcla entre los enunciados de hechos públicos y motivaciones personales. Diferente es el planteo del «Cuaderno federal» que, en estilo directo, pone en representación la relación personaje-realidad. El discurso se abre en un abanico que tiene como centro los datos oficiales, la relación de Ibarra con el poder central y la relación de Ibarra con el pueblo de Santiago, que se nutren a su vez de otros discursos que muestran la importancia de la delación y de la censura en un sistema autoritario como ese. Constituyen los testimonios ausentes de la historia.

Este permanente diálogo entre ambos cuadernos va construyendo las miradas de los personajes sobre sí mismos y sobre el oponente, completados, a su vez, con otras miradas sociales en las que se destacan cómo lo interior en su complejidad excede el contraste entre virtudes y defectos de la misma manera que las marchas y contramarchas de la historia nacional. Instala un espacio de ambigüedad fronterizo en el cual otras alternativas hubieran sido posibles. Es decir, la escritura de *Polvo y espanto* es un intento de clausurar una forma de discurso identitario, de permanente dicotomía y de personalismos en decisiones colectivas. Es el discurso de la puesta en relación entre el poder y el pueblo, de la necesidad que este posee de figuras fuertes y paternas con las cuales identificarse para enfrentar a la hegemonía de la clase ilustrada.

Agustina Palacio de Libarona es la encarnación de esta clase social pero a la vez es el símbolo de la nueva mujer o de un nuevo discurso sobre ella ya que es la que se enfrenta al poder sin los temores que tradicionalmente se adjudicaban a su rol femenino. Significa también la apertura y aceptación de otras responsabilidades sociales, además de los privados. Su

figura cobra nuevos significados ya que no es sólo la heroína a la manera de María de *La Cautiva* sino la que puede ofrecer su memoria como espacio de oposición al poder y de legitimación de comportamientos sociales, los de la esfera pública.

La construcción de su discurso en el límite entre razón e inconsciencia permite la profundización de la mirada no solamente desde la interioridad del personaje de sus circunstancias inmediatas sino el abordaje de otras circunstancias más alejadas de su realidad pero sobre las que su delirio ofrece aristas impensadas. Su mirada además establece relaciones entre el personaje y el poder así como entre el personaje y el paisaje del exilio. Este no significa únicamente dejar hogar e hijos sino internarse en un espacio interior de silencio y de tortura, cuyo símbolo es el chaco santiagueño, absolutamente inhóspito y extraño. Pero, quizás, lo más importante es la construcción de la historia desde las actitudes tanto del victimario como de la víctima, el castigo como venganza personal y como expiación y sufrimiento injustos.

Éste es el escenario físico y político donde la actitud de Agustina se eleva del plano de lo cotidiano al de lo trágico y donde su figura cobra dimensiones heroicas, ante la pérdida de todo contacto con su pasado y la necesidad de construir la memoria que conserve las tradiciones familiares, a la vez que clausure discursos anteriores.

Cuando el exilio de Agustina finaliza, su memoria es el mejor testimonio contra el poder. El valor de su hazaña no está en el relato mítico ante su desaparición sino en su palabra acusadora, fuerte alarido ante el poder. No es el soporte privado del hombre sino que toma su lugar en la lucha contra la opresión y se transforma en testimonio viviente del mismo. Situación que relaciona todo el texto con el momento de enunciación, los violentos años setenta en Argentina, con un concepto de historia que refracta, de manera permanente, formas y situaciones políticas.

La mujer se construye como sujeto y objeto a la vez, sujeto de sus acciones y objeto de sí misma en cuanto ser reflexivo, capaz de dejar de lado su tarea de madre para asumir completamente el rol de esposa y de perseguida. Lo interesante de la creación de este personaje es *la posibilidad, a partir de esas limitaciones y del conflicto que provocan, de construir el propio imaginario y buscar una manera singular de darle forma*<sup>19</sup>.

19. L. Heker: *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, 137.

En ese discurso identitario la figura del dictador es una constante, produce representaciones colectivas y respuestas muy diversas. *Polvo y espanto* enfrenta a la historia de este período a manera de espejos consigo mismo y con otros momentos de este siglo, a medida que construye una realidad multiforme para cuya lectura las focalizaciones y diferentes enunciaciones son necesarias, propias de la heterogeneidad socio-cultural. Es la forma de decir el país y de decirlo de manera poética. La identidad no era ya un discurso de construcción de lo homogéneo sino por el contrario de aceptación de lo diferente.

Enrique Molina apela, por su parte, a otra forma de conocimiento de la realidad para plantear su cuestionamiento de la historia. El Surrealismo, al que adhiere desde su juventud —fue el creador en 1952 de *A partir de cero*, revista dedicada a las manifestaciones estéticas de éste— le permite otra manera de abordar el mundo y el hombre. Sueños, deseos reprimidos, inconsciente, son espacios en los que abreva para poner al hombre en el límite de su conciencia ante la imposibilidad de capturar en un mismo acto la realidad exterior y la interior. Acción vital y estética de encarar la poesía con una actitud de praxis de vida que le permite acercarse al punto en el cual lo real y lo onírico se funden en otra realidad; lo posible se simbioza con lo imposible; lo bajo con lo alto; lo racional con lo instintivo; lo consciente con lo inconsciente; la vigilia con el sueño.

Desde esta perspectiva, el arte, concebido como una práctica esencial no tiende a producir la evasión del poeta de la sociedad sino justamente lo contrario, a influir sobre la historia para rescatar lo inexplicable, a lanzar sobre ella una nueva mirada que desacralice lo ya dado para poner de manifiesto aquello tan profundo como tradicionalmente reprimido.

Prosa auténticamente poética la de Enrique Molina; proviene de una lírica *luminosa y fácil* al decir de Octavio Paz, centra su asombro epifánico en las profundas sensaciones que produce la vida, la experiencia. Coincido con Julio Ortega en que *en Molina más que una invención de la realidad hay una manifestación de ésta: la realidad invade a la poesía, se muestra, se dice en ella*.<sup>20</sup>

Enrique Molina centra su atención en el lenguaje al que transforma en instrumento constructor de imágenes que sirven de significantes de la experiencia. Vivir es una aventura que logra su instancia perfecta en la

20. J. Ortega: "Notas sobre Enrique Molina" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N.º 69, 1969, p. 531.

verbalización de sí, [...] *deseo y asombro están poniendo un primer día de la experiencia, su actualidad plena; y por ello este comienzo intacto es también un inicio de la realidad, su fundación.*<sup>21</sup>

Estos conceptos no expresan solamente la poesía de E. Molina sino también su concepto de prosa, de la función del lenguaje que origina su novela *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, intertextualiza la historia con una ficción de absoluta poesía.

Publicada en 1973, se estructura sobre un relato fielmente histórico –incluso de incluyen los documentos sobre los que el autor procede– para llegar a construir el espacio donde el hombre aborda la disolución de su mundo con la creación de sí mismo, unido a una totalidad pre-existente con el cosmos absoluto.

En *Una sombra donde sueña...*, Molina deja caer su mirada de poeta en la interpretación de la historia nacional a partir del episodio del amor clandestino entre Camila y el sacerdote Uladislao Gutiérrez, focalización que irá más allá del episodio amoroso y personal para «leer» la historia nacional como una historia de censuras y de represión en todos los órdenes de la vida, incluso en el intelectual, lo que la torna incompatible para cualquier tipo de poesía auténticamente concebida.

Ya en el prólogo, aclara su compromiso estético al asumir la escritura de Camila [...] *del mismo modo que es posible un análisis sociológico, económico, etc., de la historia, imagino también un análisis poético dirigido a captar esa última resonancia de la misma, ya sólo en el tiempo puro de la conciencia. Para evocar la orgullosa pasión de Camila he tratado de instalarme en esa zona donde se funden en una verdad única el mundo exterior y el interior. Por lo demás, los datos históricos se han respetado estrictamente, incluso se ofrecen algunos documentos hasta ahora inéditos*<sup>22</sup>

La historia de estos amores son bien conocidos para el lector cuyo interés no es el suspenso por el acontecimiento sino la forma en que Molina aborda la figura de Camila, *la más resplandeciente y exaltante heroína de la Argentina*. Sin duda la personificación de la libertad. Interesa la visión poética del hecho mismo, la desacralización de la historia.

21. *Ibíd.*

22. E. Molina: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Corregidor, 1984.

A la manera de las crónicas o nivelas de siglos pasados subtitula cada macrosecuencia con un resumen del enunciado. El espacio se va construyendo como un gran vacío en el que impera la violencia más instintiva. Ese vacío es sobre todo cultural. En este sentido, el texto se expande y amplía a partir de la reiteración de imágenes de los primeros capítulos. Pensemos, por ejemplo, en aquellas en las cuales los perros cimarrones asolaban toda población en el límite de la pampa. Son motivos que escriben en el texto todo lo instintivo y lo oculto que estas tierras tienden a dejar aflorar en el hombre a la vez que, paulatinamente, se van homologando estas representaciones con la represión de la década de 1970.

Sin embargo, en estas imágenes a la vez que los perros cercan al hombre y lo invaden de terror también, lo sorprenden en su desenfundada danza nocturna de violencia y muerte. El hombre siente el vértigo y la fascinación de estas fuerzas oscuras que también se desatan en su interior.[...] *Venía de muy lejos aquella incitación permanente a la violencia, que constituía el verdadero clima moral de la República, la espontánea aptitud para el exterminio, la depredación, la intolerancia más acerba ante cualquier idea que contradijera las profesadas, esa pasión por la intranquillidad absoluta, dividida en sangre y fuego, en blanco y negro, en lo que sea o muerte [...]*<sup>23</sup>.

El narrador alterna los datos sobre Camila y Uladislao Gutiérrez con las historias de los personajes que ya antes habían construido el país desde sus aciertos y errores, enfocados ahora desde sus ocultas realidades interiores. De esa forma se imponen al lector los amores de Liniers y de la Perichona, abuela de Camila; de Lavalle y Damasita Boedo, entre otros. A medida que estas historias son contadas, se las relaciona con la historia principal. De esa forma, esta secuenciación logra insertar el episodio de Camila en la larga cadena de muchos otros, que reflejados o no por la historia, portan todos el signo del desencuentro y de la muerte, metáforas del país.

Todo ello crea un clima de oscuridad, de censura en el que lo exterior violento prevalece sobre el mundo interior. La opresión y la intolerancia son los ejes isotópicos con los que es posible focalizar la historia del país desde su nacimiento, signos que la sociedad una vez transcurridos los crímenes, intenta corregir mediante desagrazos que nada sirven a las experiencias trágicas anteriores.

23. E. Molina: *Ibíd.*, pp. 24-25.

Las estatuas son opresoras. No representan hombres sino principios, ideas, abstracciones. Su solemnidad –siempre ultrajada por las palomas– quiere significar la seguridad de lo establecido, un fetiche para exorcizar el horror del tiempo. Y cuando el orden que las erige pierde vigencia, la helada secta de paradigmas con labios de mármol, todos los fantasmas petrificados en parques y plazas, arrojan al cuello de los vivos un lazo de estrangulador.<sup>24</sup>

Dado que los episodios que se cuentan son conocidos por el receptor, el narrador prefiere dar las visiones de la subjetividad, de la poesía, de la libertad creadora, más que de la información. Para ello utiliza formas verbales apelativas que incluyen expresamente al lector en el texto mediante la primera persona plural y lo hace co-escritor de esa aventura de construcción de un espacio de unión de los contrarios, de otra forma de concebir la realidad y de aceptar lo diferente como parte de nuestra identidad.

Nuevamente la figura del dictador, con sus connotaciones de violencia física y moral y la de una realidad multifacética atrapan al narrador y lector en un juego dialéctico cuya síntesis no se consigue. El texto se organiza mediante ejes de sentido que ligan al hombre por un lado con un mundo exterior violento y generador de inconformismo y por otro con uno interior hecho de deseos, de sueños y de asombro epifánico. El primer eje liga a los protagonistas con la historia del país, el segundo con la poesía en una sucesión de imágenes que unen el erotismo, el deseo a la necesidad de transformar la realidad cotidiana del hombre.

Ambas secuencias funcionan en todos los planos y van organizando una historia en cuyo proceso el hombre no puede luchar contra las potentes fuerzas interiores. No le interesa a Molina disimular el documento referencial, por el contrario constituye un fuerte paratexto porque su intención es mostrar la otra cara del mismo, la que no se lee pero que se intuye y que constituye uno de los sentidos del texto, el de la libertad.

Camila es así la histórica acción de construcción de un sueño, de instauración de nuevos códigos y, sobre todo, de la vivencia existencial de los mismos, única focalización posible ante un orden político implacable que no deja resquicio a la poesía.

La isotopía que funciona en todo el texto de Molina es la de la libertad. Libertad en tanto novela histórica, libertad en tanto novela; libertad en

24. E. Molina: *Ibid.*, p. 138.

manifestar el espacio interior del hombre como lo esencial, desposeído de todo menos de sí mismo, libertad de la palabra poética para crear otro mundo sin censura; libertad frente al poder. Todo esto llevado a tal grado de elaboración que más que historia ficcionalizada, este texto aceptaría la denominación de historia poetizada, en la desesperada búsqueda del hombre de un mundo diferente. Recupera la mirada de los que han quedado marginados de la historia en sus diferentes versiones.

Tanto *Polvo y espanto* como *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* ponen la historia en acción a partir de las biografías de Felipe Ibarra, la primera, y de Camila O'Gorman, la segunda para iluminar aquellos espacios que permiten leerla desde los límites de las construcciones globales<sup>25</sup>. Al encarar la historia por la vía de la literatura, intentan equiparar ambas versiones como otras tantas posibles, cuestionando el valor de una única verdad dicha desde el poder. En ese juego, el pasado se desacraliza mediante la aparición de los discursos de la memoria y de las versiones populares al poner en tela de juicio la construcción de una identidad establecida desde un solo lugar, el del poder, sin que se hubieren considerado otras aristas profundas y arraigadas de la misma en el imaginario social. Son entonces, estos fragmentos de memoria, de individualidades, de restos de genealogías los que van construyendo en los textos analizados, otros discursos heterogéneos, múltiples a los cuales el receptor debe aportar el propio para completar sus sentidos.

25. M de Certeau: *L'écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 1975, p. 92.