

Elisa Calabrese\*

## ⇒ Escribir la barbarie argentina. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno

**Resumen:** Este trabajo se propone explorar la genealogía de algunas de las figuras de la barbarie en la literatura argentina. El punto de partida supone la importancia del imaginario –individual y social– como lugar privilegiado donde se gestan las imágenes según las cuales una comunidad se autorrepresenta. Con este fin, se efectúa un recorrido que parte de uno de los textos fundacionales argentinos, el *Facundo* de Sarmiento, para seguir por algunos momentos literarios considerados hitos de esta trayectoria, hasta un texto de muy reciente publicación, *La lengua del malón*, de Guillermo Saccomanno, donde esta temática es un motivo descollante.

**Palabras clave:** Imaginario; Barbarie; Literatura; Argentina; Siglos XIX y XX.

### 1. Un imaginario fundante

Sueño, imaginación, ficción, literatura. Términos asociados en nuestra mente por su común pertenencia a un territorio ambiguo, sin fronteras precisas, cuyo denominador común es su antagonismo con lo real. Pero, ¿es verdaderamente así? ¿O, tal vez, mirando más de cerca, constituyen el gemelo siniestro, la sombra sin la cual el cuerpo no se revela? Quisiera, aquí, examinar algunos aspectos de la función de la ficción en la construcción de los imaginarios sociales, a la luz de algunas configuraciones discursivas de la barbarie. Ello implica postular que aquello que llamamos literatura, aunque no podamos asignarle –en teoría– una índole invariante, es decir, ahistórica, se entreteje con la actividad fictiva del hombre, por ende, cumple un rol decisivo tanto en la constitución de la subjetividad cuanto en las representaciones del imaginario colectivo, y por lo tanto, lejos de ser una suerte de plus o suplemento de lo real, condiciona las modalidades de su captación; de allí el paradójico valor de verdad que culturas muy diferentes, situadas en edades históricas distantes, han atribuido a las ficciones.

Dado que la realidad en tanto tal no es captada por el hombre directamente, sino por medio de su aparato de aprehensión, constituido por el sistema simbólico –esto es el len-

---

\* *Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es docente e investigadora en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Su área de trabajo es la literatura argentina. Ha publicado últimamente: Miguel Briante: genealogía de un olvido (2001), en colaboración con Luciano Martínez, y entre otros artículos “Genealogías sesentistas” (2002), y “Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé” (2002). Correo electrónico: elisacalabrese@yahoo.com.ar.*

guaje— aquello que denominamos ‘lo real’ es, asimismo, un universo modelizado semióticamente, según una estructuración asentada en los códigos determinados por la cultura en la cual el imaginario del sujeto y de la comunidad se inscriben. De aquí se desprende una consecuencia fundamental, y es que la ficción y la realidad se interpenetran, sus fronteras son permeables y es el imaginario el lugar donde tal encuentro se instituye. Es por ello que la literatura —ese reservorio de ficciones— no solamente remite a lo real, lo re-presenta, desvela los imaginarios culturales de la comunidad de donde emerge, sino que los produce: la ficción genera imaginarios a la vez que los recupera, les da forma.

Desde aquí se puede atisbar una constelación de sentidos desde la que podemos leer (y me refiero, al decir ‘leer’ al desciframiento no sólo de textos, sino de los múltiples aspectos de la actividad humana donde todo significa) instancias culturales situadas en ámbitos diversos: prácticas, conductas, instituciones, y desde nuestra perspectiva disciplinar, discursos, entre los que la literatura ocupa un lugar de privilegio.<sup>1</sup> No puede sorprender, entonces, que las representaciones aglutinadas en los imaginarios sociales se hagan perceptibles por su emergencia discursiva, y la construcción de la idea de nación, institución nuclear de las sociedades modernas, reconozca su anclaje en el imaginario de la comunidad que, al habitarla, instaura así su propio ámbito de pertenencia, pues este concepto, lejos de ser un lugar inamovible y permanente, se caracteriza por su dinámica de proyección hacia el horizonte virtual del deseo, por lo cual siempre puede comenzar a ser. En tal proyección tienen su espacio privilegiado las ficciones, las invenciones según las cuales una comunidad se imagina, según un cierto estilo o modalidad cultural, perceptible en cómo se narra a sí misma. Es en esta función imaginaria que cumplen un rol fundamental algunos relatos donde se cuajan ciertas representaciones que articulan el imaginario social, por ello es que atribuimos un valor fundacional a esos textos literarios cuya energía fictiva efectúa dicha emergencia. Benedict Anderson lo explica de esta manera: “Communities are to be distinguished not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (Anderson 1991: 6).

Si queremos remontarnos hasta la procedencia de tal invención y desplegar las líneas de una genealogía, recordaremos que en el siglo XIX, a poco de proclamada la independencia de España, la Argentina se encuentra desgarrada entre proyectos y fuerzas en pugna, representadas por las facciones enfrentadas, dos rostros de una realidad: unitarios y federales. Es por ello que el gobierno de Juan Manuel de Rosas constituye una bisagra histórica cuya marca no concluye con él. Adolfo Prieto, en un texto ya clásico consagrado a la autobiografía, ha señalado cómo esta figura, surgida hacia 1820, afecta en todos los planos la sensibilidad colectiva, tornándose “materia polémica inagotable”. Y precisa:

El rosismo provoca un trauma en la conciencia colectiva, con repercusiones que se registrarán fácilmente hasta medio siglo después de extinguido el régimen político dominado por la figura de Rosas (Prieto 1982: 77-78).

<sup>1</sup> Recuerdo a este respecto las reflexiones de Michel Foucault acerca del discurso, donde la noción de enunciado se impone con una amplitud mucho más abarcadora que la de la lingüística. En efecto, mientras que para esta disciplina, un enunciado es parte del discurso, pero está constituido por unidades discretas de orden lingüístico (los signos, las proposiciones, etc.); en los escritos de Foucault se observa que el enunciado es una función de existencia que se incluye en el orden de los signos, pero que se imbrica con los dominios de objetos e interactúa en dispositivos; produciendo así modos de subjetivación y objetividades, de allí el poder constitutivo y constrictivo que el filósofo le atribuye.

Pero, así como este autor no restringe dicha influencia hegemónica al período histórico del gobierno de Rosas, tampoco reduce su imaginario ni las ficciones que lo articulan a la literatura pro rosista. Muy por el contrario, pues sin duda es el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, uno de esos textos fundacionales donde precisamente se articula con peculiar fuerza expresiva lo que podríamos llamar el discurso de la barbarie, pese a o, por decirlo mejor, debido a que lo configura bajo la forma de una antinomia constitutiva: civilización o barbarie.

“Una determinada organización de la economía, tal sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen como sistemas sociales simbólicamente sancionados”, escribe Castoriadis (2003: 38). Por eso, cuando tales sistemas se encuentran en la etapa de conformación de ese proyecto móvil que llamamos nación, los imaginarios se encuentran en pugna y entonces adquiere una importancia relevante la energía de su puesta en escritura, que consolida la dicotomía fundante. ¿Qué recordar acerca de un texto sobre el que se ha escrito tanto y tan bien? ¿Por qué podría aproximarnos al reconocimiento de la escritura bárbara, si Sarmiento aboga por el proyecto civilizador?

En principio, dejando hablar a la escritura, no a los propósitos conscientemente asumidos por el autor, que son de sobra conocidos: escribiendo desde el exilio, determinado por la institución de un gobierno encarnado en el poder unipersonal de quien llama el tirano Rosas, pretende detectar los males de un país con la condena a ese tipo de poder y, especialmente en los dos últimos capítulos, añadidos a posteriori (“Gobierno unitario” y “Presente y porvenir”), un escrito programático tendiente a conducirlo a la futura presidencia de la nación, como en efecto ocurrirá.

Sarmiento no vacila en atribuir la barbarie tanto al desierto como a su poblador —el gaucho—, identificado con la naturaleza, mientras la civilización es la culta Buenos Aires, el puerto, la ciudad que nos conecta a Europa. Pero en esta oposición, que es una de las formas de la tensa relación naturaleza/cultura, cuyos avatares recorren la antropología, la escritura, si por un lado procura desplegarse hacia el horizonte aún utópico de la civilización, lo hace como un anuncio no encarnado, mientras que la densidad, la fuerza y la admiración se detienen en la pintura de la barbarie.

En efecto, luego de describir el mal que nos aqueja, cifrado especialmente en la enorme extensión de un territorio despoblado, atribuye a esa nada primordial de la llanura un efecto abismal sobre el espíritu, cuya consecuencia será una natural tendencia del argentino a la poesía. Y ¿no es acaso poética la famosísima invocación a la “sombra terrible” del caudillo, al fantasma de Facundo Quiroga, el Tigre de los llanos? Este ceder la palabra al muerto —pues nadie mejor que él, el feroz Tigre, para mostrar cuán deslumbrante es lo originario, lo primitivo—, ¿no significa un replegarse en la identificación? ¿Quién, sino el mismo Sarmiento, siente la fascinación por la barbarie, la secreta admiración por su *alter ego*, “provinciano, valiente, bárbaro, audaz”? Escritura bárbara, entonces: situada en los márgenes de los géneros y no sólo porque participa del ensayo presuntamente científico, desmentido por la poética invocación y la convocatoria a la sombra del Tigre, que puede explicar mejor los males del país que el propio autor, quien se atribuye la autoridad del saber. También porque es un panfleto —así lo califica el propio Sarmiento— cuya fuerza política emerge del odio a Rosas que sobrevuela los argumentos otorgando a la escritura un poder pasional que aún deslumbra, superando el envejecimiento del determinismo propio de la época. Más aún: porque si supuestamente la biografía del caudillo Quiroga se hibrida con el ensayo explicativo para ofrecer un ejemplo convincente de sus

argumentos, los anonada con la vitalidad de la figura mítica que coagula en el imaginario una imagen perdurable del temerario y trágico Tigre.

## 2. Una reescritura célebre: el Quiroga de Borges

No resulta sorprendente, así, que se pueda construir una genealogía discursiva de la barbarie en la que se inscriben nombres importantes: es obvio mencionar al más célebre: Jorge Luis Borges. No me detendré en lo que es de sobra conocido: la gigantesca operación cultural que Borges realiza al apropiarse de la vastedad de la cultura occidental a la vez que al universalizar los imaginarios de nuestra propia cultura, con procedimientos entre los cuales la reescritura y resignificación de la gauchesca como centro de la tradición nacional ocupa un lugar destacado.<sup>2</sup> Baste mencionar uno de los poemas de sus primeros volúmenes, “El general Quiroga va en coche al muere”, para observar la reescritura del texto sarmientino. Es curioso advertir que, con su característica ironía, en el prólogo escrito en 1969 a un volumen donde se reeditan *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, es decir cuarenta años más tarde de la aparición del segundo título, al referirse al citado poema, el escritor finge sorprenderse ante su éxito entre los lectores, pues su único mérito consistiría en poseer “la vistosa belleza de una calcomanía” (Borges 1969: 11).

Pero no nos engañemos: es una constante borgesiana burlarse de su propia retórica, especialmente en lo referente a su etapa criollista, pese a lo cual esos versos “olvidados y olvidables” reaparecen, aunque siempre reescritos, en ediciones posteriores. Volvamos a la escritura para ver cómo la imagen de Quiroga se inscribe en la estirpe bárbara fundada por Sarmiento. Así, se repone el mito del Tigre, pues el caudillo pertenece al orden de la naturaleza, o mejor, es su encarnación misma:

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes  
y cuyo nombre pone retemblo en las lanzas  
no he de soltar la vida por estos pedregales.  
¿Muere acaso el pampero? ¿Se mueren las espadas?  
(“El general Quiroga va en coche al muere”, Borges 1969: 37).

El poeta retoma al Quiroga que se autodefine en un desafío temerario a la muerte, pues a pesar de que le han advertido de la emboscada, opta por desoír tal aviso. En el poema, el asesinato de Quiroga se atribuye a Rosas, en pos de —como aclara Borges con su humor característico— repetir la leyenda, en honor de sus ancestros unitarios. Texto unitario, entonces, que reitera la ideología sarmientina, y sin embargo, escritura de la barbarie, por los mismos motivos que el de su predecesor. Barbarie que concita y reúne otros textos dedicados a constituir un homenaje a la gauchesca, pues, como nadie, Borges sabe que si en el comienzo de la literatura está el mito, nuestro imaginario fundacional es bárbaro: como el de Quiroga, asume la máscara del Tigre.

<sup>2</sup> Ver Calabrese (1996) y Sarlo (1995), uno de los textos críticos donde más claramente se expone la cuestión.

### 3. El rostro moderno de la barbarie. Peronismo y literatura

La década de los sesenta constituye una categoría historiográfica cuyo recorte se sustenta en las profundas transformaciones políticas, ideológicas y culturales donde precisamente se han situado los albores de la posmodernidad, pero no es menos evidente que, en lo que a la Argentina respecta, tal momento se recorta también en función del peronismo y de cómo se resignifica, en el imaginario de las élites intelectuales, el sentido y valor del movimiento popular. De tal modo, se toma en cuenta, para periodizar los sesenta, el corte producido por la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, lo que desplaza la fecha de inicio hasta 1955, mientras el final de la década se ubicaría en 1965, precisamente antes del golpe de Estado encabezado por el general Juan Carlos Onganía. Son los años de la emergencia, en Argentina, de lo que se conoce como “nueva izquierda”, donde debemos inscribir a más de una promoción de escritores jóvenes, aunque no podemos desconocer el ejemplo de quienes, algo mayores, ya habían adelantado una actitud de diferenciación respecto del pensamiento liberal y conservador, pero asimismo de lo que consideraban izquierdas tradicionales. Así, en el primer número de *Contorno*, revista que apareció desde 1953 hasta 1959, Ismael Viñas, al proclamarse portavoz generacional, declara que su grupo carece a la vez de ortodoxias y de maestros, no porque, como en los lúdicos juegos de los años veinte a treinta, se ejecutara un gozoso parricidio, sino porque sus mayores los han decepcionado. Es en este contexto donde se sitúa la profunda huella del pensamiento de Jean Paul Sartre y su concepción de la misión del intelectual, que marca el imaginario literario de los escritores con la noción de la literatura como compromiso, directriz fundamental en las producciones de las décadas de los sesenta y setenta.<sup>3</sup>

El espacio de este trabajo me impide explayarme sobre fenómenos socio-políticos muy complejos; me limitaré a exponer la construcción de la genealogía literaria aquí trazada en lo que respecta al discurso de la barbarie. Si cité al comienzo la autorizada opinión de Adolfo Prieto sobre la perduración de Rosas como referente ideológico, es para sostener ahora que en los comienzos del peronismo, el imaginario discursivo argentino lee a Rosas desde Perón y a Perón en Rosas. ¿Cómo aparecía la representación del peronismo en sus comienzos para el imaginario de los intelectuales liberales o de izquierda, en general provenientes de las capas medias urbanas? Arriesgándome a la simplificación, y exceptuando a ciertos grupos de intelectuales nacionalistas y católicos, podría citar, a modo de ejemplo, el siguiente pasaje de *Sobre héroes y tumbas*, una novela paradigmática en este sentido:

[...] todo giraba vertiginosamente en torno de la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo, partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco (Sabato 1961: 186).

<sup>3</sup> Puede consultarse, al respecto, la reproducción de fragmentos de un extenso reportaje que se publica en la revista *El escarabajo de oro* (Nº 47, diciembre de 1973-febrero de 1974) que dirigía el escritor Abelardo Castillo, una de las fuentes más importantes de difusión del pensamiento sartreano, a la que la crítica no ha dedicado la importancia que merece.

Estas representaciones del país, como dividido en mitades contrapuestas e inconciliables, se encontraban en circulación en los discursos del momento, tanto de la oposición, cuanto en el interior del peronismo mismo, y la asociación con el pasado –concretamente con el rosismo, período homologable, entre otras cosas, por la escisión interna– era un lugar común. Luego de la caída del segundo gobierno peronista en 1955, y durante los dieciocho años de exilio de Perón en España (período conocido como “la Resistencia” en que el peronismo debió mantenerse en la clandestinidad) surge la necesidad generacional de reinterpretarlo, por advertirse su profunda raigambre popular y que, lejos de significar un obstáculo a la ‘correcta’ marcha hacia el socialismo, tal como habían evaluado las izquierdas tradicionales, opositoras en los comienzos del peronismo, este movimiento había sido un momento de inflexión hacia el polo ideológico del antiimperialismo.<sup>4</sup> Así pues, se produce la emergencia de lo conocido como “nueva izquierda” que no solamente se opone a la lectura y a las actitudes que las izquierdas tradicionales asumieron ante los comienzos del peronismo, sino que imbrican, en esta resignificación, un cruce nocional con la mirada ideológica del revisionismo histórico característica del nacionalismo, en una hibridación que ‘contamina’ modos de pensamiento de procedencias antagónicas –marxismo y nacionalismo–, pero cuya convivencia puede explicarse desde ese polo ideológicamente dominante del antiimperialismo, sin dejar de lado, por otra parte, tanto las incitaciones provocadas por los acontecimientos mundiales, especialmente la revolución cubana, cuanto los aportes de otros fenómenos como el catolicismo tercermundista y la expansión de los movimientos estudiantiles. Volveremos más adelante sobre estos temas al inscribir a Guillermo Saccomanno en esta genealogía, pero digamos por el momento que el levantamiento militar, autodenominado “Revolución Libertadora” que derrocó al régimen peronista en 1955, procede respecto de éste de modo excluyente y persecutorio. Al respecto escribe Juan Pablo Neyret:

[...] comienza en la Argentina un proceso de exclusión de signo radicalmente opuesto al ocurrido durante el régimen peronista. Si durante éste, el Otro, el “cabecita negra” que amenaza la estabilidad liberal impuesta en 1880, tanto como el “segundo Rosas” venían a representar el triunfo de la barbarie en el marco del populismo, ahora se pretende –en el sentido que el término tiene de simulación– una restauración civilizadora. Pronto se verá que no es tal, y un episodio clave serán los fusilamientos de un grupo de revolucionarios peronistas en los basurales de José León Suárez en 1956, testimoniados por Rodolfo Walsh en *Operación masacre* (Neyret 2003: 29).<sup>5</sup>

#### 4. Walsh: la escritura como compromiso político

Si pensamos en el nombre de Rodolfo Walsh, necesariamente se nos aparece como el paradigma de un narrador estéticamente excelente y políticamente comprometido.

<sup>4</sup> Al panorama de estudios ya clásicos sobre la década del sesenta, se agrega recientemente el libro de Carlos Altamirano (2001), de muy productiva lectura sobre estos aspectos puntuales de la relectura del peronismo hecha en los sesenta y setenta.

<sup>5</sup> La expresión “cabecita negra” se refiere al apodo despectivo con que ciertos sectores sociales designaban a los obreros del interior del país que se trasladaron masivamente a Buenos Aires durante el gobierno peronista.

Recuerdo su muy comentada respuesta a Ricardo Piglia, en un reportaje hecho en 1970, donde está presuponiendo esa ideología sartreana del compromiso literario que tan profundamente marcó el campo intelectual argentino, dejando una profunda marca en su imaginario:

Un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable [...] No concibo el arte hoy si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado [...] porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política (Walsh 1973: 19).

Es un denominador común en la crítica distinguir al primer Walsh –que se inicia como escritor de relatos policiales según el modelo clásico o de enigma– del segundo, fundador del género paradójicamente denominado de “no ficción”, donde la investigación periodística deriva en un tipo de novela testimonial y de denuncia sobre hechos reales. Sin embargo, considerado desde la perspectiva de la escritura, hay dos constantes que vinculan ambas etapas: el cruce entre el periodismo y la literatura, por un lado; por otro, la investigación como dispositivo generador de la narración. Así ocurre con “Esa mujer”, uno de los cuentos que infaliblemente aparece en las antologías como uno de los mejores relatos argentinos. En él un periodista, a cargo de la voz narrativa, que lleva a cabo una investigación, es la matriz productora de la escritura, y el relato se construye como una entrevista. Texto político, si los hay, pues la búsqueda es nada menos que la de un célebre cuerpo escamoteado: el cadáver embalsamado de Eva Perón, que fuera robado por el gobierno militar que derrocó a Perón y cuyo paradero es un enigma sagrado, el Grial cuyo hallazgo significaría el reencuentro con el símbolo más caro a la resistencia peronista. El texto se mueve en los márgenes entre dos historias; el diálogo entre el periodista y su entrevistado –el coronel de apellido alemán responsable del operativo– oscila entre el enigma y el secreto.<sup>6</sup>

Si al periodista lo mueve la necesidad de develar el enigma, esto es, el paradero del cuerpo, al coronel lo asedia la culpa por su secreto vergonzoso: su pasión necrófila por el cadáver de “esa mujer”; pasión necrófila, por otra parte, que metaforiza el culto popular al cadáver, la idolatría por un cuerpo cuyo devenir parece concentrar sentidos múltiples: el embalsamamiento decidido por Perón, que ya anuncia una deificación evocadora de la remota antigüedad, hasta la reliquia similar a los restos milagrosos de la hagiografía cristiana medieval. El relato dosifica con maestría la técnica del suspenso: se inicia *in medias res*, y su procedimiento primordial es la elisión: desde el nombre de “esa mujer”, hasta el uso de un punto de vista desde fuera, presuntamente objetivo, a la manera del policial negro, que sin embargo, en los detalles del ambiente, en los gestos y actitudes del entrevistado, deja entrever una atmósfera de pesada negatividad, de culpa, de amenaza oscura e innominada. Si la verdad, objeto de deseo para el periodista, no se alcanza, pues el coronel no cede a sus crecientes demandas, nos espera, en cambio, la revelación del secreto en la frase que cierra el texto: “Esa mujer es mía”.

<sup>6</sup> Walsh apunta en el prólogo que la entrevista efectivamente ocurrió y tiempo más tarde él decidió darle la forma de un cuento. También conocemos la identidad del coronel, pues una nota de otro texto del escritor, *Operación masacre*, nos aclara que se trataba del coronel Moore Koenig.

Relato que en su sobriedad y depuración de recursos constituye una de las más fuertes y severas vindicaciones políticas en clave ficcional de lo que para el imaginario de las clases sociales altas representaba la barbarie. En efecto, si la irrupción de las masas como protagonistas de la escena política argentina fue el rasgo dominante del peronismo, este fenómeno era vivido, desde los sectores sociales que le eran hostiles, como una alarmante invasión cuyas tendencias populistas irritaban su refinada sensibilidad cultural. Como ejemplo célebre de esa visión basta recordar el famoso cuento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares “La fiesta del monstruo”, paródica reescritura de “La refalosa” de Hilario Ascasubi, en el que se describen hasta la caricatura los elementos típicos de la fiesta popular cuando Perón congregaba al pueblo en la Plaza de Mayo, y donde la figura de Evita era el núcleo de la adoración. El texto de Walsh inscribe todos estos significantes de manera compleja: así, “esa mujer” asume polifacéticas connotaciones en el discurso del coronel que, al irse embriagando paulatinamente durante el transcurso de la entrevista, deja entrecruzar sus recuerdos. Si por una parte es una visión virginal, objeto de deseo en su indefensa desnudez, por otra es también una imagen feroz, análoga a la de Facundo, con quien se la compara explícitamente, evocando uno de los apelativos que le daban sus opositores: la mujer del látigo. Ciertos fragmentos del texto pueden mostrarlo mejor:

–Esa mujer –le oigo murmurar–. Estaba desnuda y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente...

[...].

–Desnuda –dice–. Éramos cuatro o cinco y no queríamos mirarnos. Estaba ese capitán de navío, y el gallego que la embalsamó, y no me acuerdo quién más. Y cuando la sacamos del ataúd –el coronel se pasa la mano por la frente–, cuando la sacamos, ese gallego asqueroso...

[...]

–Pero esa mujer estaba desnuda –dice, argumenta contra un invisible contradictor–. Tuve que teparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano.

[...]

–Llueve día por medio –dice el coronel–. Día por medio llueve en un jardín donde todo se pudre: las rosas, el pino, el cinturón franciscano.

Dónde, pienso, dónde.

–¡Está parada! –grita el coronel–. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho! (Walsh 1971: 195-199).

El relato de Walsh complejiza el lugar de la barbarie, pues pone en escena la profunda herida que atraviesa a la sociedad argentina: la desaparición del cuerpo no solamente no consigue borrar el culto a la figura política, como creyeron los militares, sino que lo ahonda al devenir en un mito múltiple. Por otra parte, puede ser visto, también como una profética alegoría de lo que ocurrirá una década más tarde, cuando la última dictadura militar reitere el recurso a la desaparición como tributo a la perversa necrofilia que encarna aquí el coronel, retomada como huella de un imaginario donde se ha invertido el lugar social de la barbarie.

## 5. Una extraña alianza entre la poesía y la historia

En este trayecto genealógico por los imaginarios bárbaros, incluiría el tan extraño como inclasificable texto *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1975), del poeta Enrique Molina.

Como se dijo más arriba, las décadas de los sesenta y setenta son unánimemente reconocidas como de auge vanguardista, tanto en lo estético cuanto en lo político. Es así que los proyectos de escritura se caracterizan por la experimentación en una búsqueda de lo nuevo en la técnica, en los procedimientos, pero el sesgo político se impone a la hora de las decisiones culturales: de allí el privilegio de lo nacional y lo popular. El surgimiento de narradores que buscan tan compleja síntesis, como es el caso de Osvaldo Lamborghini por ejemplo, lo atestigua. Un rodeo explicativo me permite llegar a Enrique Molina y su texto de sombra. No cabe duda de que Molina, poeta cuya vasta producción abarca más de cuarenta años prolíficos —se inicia en 1941— y cuya obra poética ha sido traducida a varios idiomas, no solamente es considerado con justicia una voz de singular relevancia, sino que precisamente ha sido enrolado en esa línea que, desde la ladera del culto a la palabra, en la estela del procesamiento de las vanguardias francesas, especialmente del surrealismo, se opone a la de los así llamados “sesentistas”, asociados con poéticas que, hostiles a la gratuidad y lo estetizante del arte, incorporan al mundo poético lo político y lo popular.

Esto es así, sin duda, pero mirando las cosas más de cerca, *Una sombra...* pone en cuestión tan neta división, pues sin renunciar a la exquisitez formal, a la innovación y a la exigencia estética, retoma la tradición de la barbarie. De lo primero, apunto que este relato de un episodio real ocurrido en el siglo XIX —el trágico y prohibido amor de Camila O’Gorman, niña de la aristocracia porteña, por un sacerdote y la huida de ambos que, al culminar en el fusilamiento de los amantes, adquiere un aura de pasión romántica y violenta que sedujo a numerosos autores argentinos y que la película *Camila*, de María Luisa Bemberg, hizo llegar al gran público— es de una particular índole. En efecto, la narración se dibuja en ese tipo de lenguaje que provoca a los críticos y teóricos muchos dolores de cabeza, pues da lugar a calificaciones como “prosa poética” o “poema en prosa”, tipología, cuanto menos, contradictoria. Lo que interesa destacar ahora, es que tal atmósfera poética —lindante, por momentos, con el delirio o con el sueño que revelan su estirpe surrealista— está puesta al servicio de la recreación de lo histórico. La omisión de todo visible documentalismo, típico de una mirada reconstructivista propia del realismo estético, con excepción de algunos documentos transcritos literalmente y sin explicaciones, es una de las virtudes del texto: no hacen falta los datos; cualquier lector reconoce, en los efectos del clima arcaizante que la escritura promueve, la indudable puesta en escena de la época de Rosas.

Se inscribe así en esa tradición memorable del imaginario literario argentino que, desde el *Facundo* y “El matadero” de Esteban Echeverría, pasando por Borges, llega a contemporáneos de la producción de Molina, como es el caso del poeta Leónidas Lamborghini, hermano del anteriormente citado, y uno de los pioneros en ese tipo de poesía que, sin renunciar a la experimentación, incorpora discursos absolutamente hostiles al género, especialmente el eslogan político y las jergas urbanas, precisamente como una reivindicación del peronismo en clave poética. Se me dirá, y es cierto, que la visión ideológica de los dos primeros —unitarios— así como la de Borges, es diametralmente opuesta a la de Lamborghini, quien, con títulos como *Las patas en las fuentes* o *Eva Perón en la hoguera*, exalta lo popular ubicando lo poético en el margen social. Pero lo que importa destacar es que todas estas producciones construyen fuertes figuraciones estético-míticas de la barbarie, autorizando así su inscripción en tal genealogía donde también incluir la singular novela de Molina.

Una de las escenas en las que el texto se desvía de la historia de Camila (ella es sólo una testigo) describe, con tintes pictóricos de un barroquismo exasperado, las exequias de doña Encarnación Ezcurra, esposa del Ilustre Restaurador Juan Manuel de Rosas. No hay duda de que ciertas condiciones del cuadro han sido trabajadas sobre documentos de época, que la escritura incorpora fragmentariamente:

[...] Fue el primer gran acontecimiento fúnebre de la ciudad, al que nadie dejó de asistir. Su esposo, el Restaurador, decretó luto general. Hombres y mujeres lloraban a Doña Encarnación, vendados de negro.

Las casas, las campanas, los caballos, hasta los perros, estaban cubiertos de crespón negro. [...] El monumental carromato que conducía a la Heroína avanzó despacio, entre dos filas de antorchas, en la penumbra de los astros, las vagas siluetas en el humo, en un silencio sólo interrumpido por el castañeteo de los dientes. Las mujeres marchaban con la cabellera suelta cubriéndoles el rostro, las faldas desgarradas, por cuyos jirones aparecía a veces un muslo, la curva de una nalga, con la huella de una dentadura marcada por un mordisco. Moscas del tamaño de un puño seguían el cortejo, y al paso de Doña Encarnación, con su terrible rostro de mazorquera cubierto por las escamas de la muerte, los salvajes unitarios se retorcían sobre las piedras (Molina 1983: 226-227).

Más allá de su linaje literario, ¿no aparece de inmediato esta escena como antecedente ficcional del culto a Eva Perón, cuyo cadáver desaparecido puede leerse como el gran vacío que en lugar de hacer desaparecer la muerte la burila más hondamente en el imaginario de la sociedad argentina? Esta reflexión permite trazar toda una genealogía en la literatura argentina de aquellos textos que celebran la fiesta bárbara, aunque la execren, desde “El matadero” de Esteban Echeverría y “La refalosa” de Hilario Ascasubi, hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares. Y en esta línea se inscribe una singular novela de reciente aparición: *La lengua del malón* (2003), de Guillermo Saccomanno.<sup>7</sup>

## 6. El cuestionamiento del lugar de la barbarie en Guillermo Saccomanno

Si Sarmiento instauró –tal vez para siempre– su poderosa metáfora para corporizar la barbarie, éste es un saber del que Saccomanno está plenamente consciente, por eso, su personaje narrador-escritor, Juan Gómez, comienza con una breve parodia-homenaje al texto fundacional argentino, *El gaucho Martín Fierro*, pues también a él –sostiene– lo “desvela una pena extraordinaria”. Y si nombrar el dolor implica necesariamente una pérdida, eso justifica la pregunta inicial con la que Gómez se autointerroga acerca de lo que va a contarnos: ¿a quién puede interesarle una historia de homosexuales bajo las bombas del 55? La evidente respuesta es la novela misma, todo lo que vamos a leer a

<sup>7</sup> Guillermo Saccomanno (Buenos Aires, 1948) es periodista y un narrador de singulares características con una producción cuentística originalísima, entre cuyos títulos se destacan *Bajo bandera* y *Animales domésticos*. Aparte del éxito de público ha sido reconocido por la crítica: obtuvo el Primer y Segundo Premio Municipal de Cuento, el Premio Revista Crisis de Narrativa Latinoamericana y el premio Club de los XIII. En 2001 le fue otorgado el Premio Nacional de Novela por *El buen dolor* (Emecé, 2000).

continuación, cuyo inicio son imágenes –sangrientas, vívidas, bárbaras– del bombardeo a la Plaza de Mayo en junio de 1955, escena primigenia, pues constituye el *arché* desde el que la escritura vuelve al mismo lugar, que ya es otro. Este posicionamiento temporal construye un imaginario político claramente marcado, pues no es gratuito fijar ese momento como motivo generador de la escritura. El autor, por su parte, lo ha explicado así: “Yo me había propuesto escribir una novela sobre los setenta pero me di cuenta de que para eso debía volver al 55”.<sup>8</sup> En efecto, es una constante en los historiadores argentinos el intento de explicar la emergencia de la violencia que se enseñoreó del país en esa década, y que se manifestó, por ejemplo, en los sangrientos enfrentamientos entre las facciones de izquierda y de derecha que se disputaban la hegemonía ideológica dentro del peronismo: así ocurrió la masacre en Ezeiza –el aeropuerto internacional de Buenos Aires– donde se había concentrado una enorme multitud a esperar el regreso de Perón al país luego de su largo exilio. Pero ya previamente, en los años de la dictadura militar del general Lanusse, quien finalmente permitió elecciones libres que dieron el triunfo al peronismo por un caudal masivo de votos en 1973, se habían gestado hechos de violencia por obra de las organizaciones armadas, la más importante de las cuales fue la denominada Montoneros.

Recordemos que desde 1955 el peronismo había quedado reducido a la clandestinidad y la prohibición política se hacía extensiva incluso al nombre de Perón y a cualquier símbolo que lo evocara, en un acto de violencia semiótica. En este orden de lo semiótico-político, se producen, durante los sesenta, dos fenómenos notables: uno es la circulación de discursos subterráneos (cartas, instrucciones para la acción desde la clandestinidad, discursos grabados) enviados por el propio Perón desde su exilio a través de distintos albaceas sucesivamente designados por él, que tuvieron enorme influencia; estos discursos soterrados son el espacio donde el movimiento popular se reagrupa, se reafirma y continua existiendo. El otro fenómeno, es la concentración de las fuerzas de izquierda argentinas en torno del eje peronista.<sup>9</sup> El hito con que se suele señalar el comienzo de la ola de violencia es el secuestro y muerte, en 1971, del general Pedro Eugenio Aramburu<sup>10</sup>, que los Montoneros se atribuyeron públicamente en un famoso manifiesto titulado “Cómo murió Aramburu”.

Ahora bien, en este “cómo”, si lo leemos semióticamente, se juegan los imaginarios ideológicos de una época y sus lecturas posteriores. Mientras para un sector de la sociedad el secuestro y la muerte de Aramburu fueron un asesinato, producto de la venganza, para los Montoneros y quienes adherían a una ideología revolucionaria, fue un ajusticiamiento, producto de un juicio sumario que Montoneros, como vanguardia esclarecida, hizo en nombre del pueblo oprimido por las dictaduras. Esta lectura da un giro a la historia: la violencia de los setenta no sería el hito fundacional, sino una respuesta a una violencia anterior manifiesta en los cargos que se le hicieron a Aramburu: el haber ordenado

---

<sup>8</sup> Saccomano ofreció esta respuesta en el marco de una conferencia inscripta en un ciclo de encuentros con escritores organizados por la editorial Planeta, que tuvo lugar en la ciudad de Mar del Plata, en marzo de 2004.

<sup>9</sup> Al decir “izquierda” me refiero no solamente a un posicionamiento político, sino también a la militancia de las diferentes organizaciones guerrilleras, entre las que destacó Montoneros, cuyos militantes eran mayoritariamente pertenecientes a las clases medias y medias altas.

<sup>10</sup> Aramburu asumió la presidencia de la nación después del golpe de Estado de 1955 que derrocó a Perón.

los fusilamientos del 55 y el robo y ocultamiento del cadáver embalsamado de Eva Perón.<sup>11</sup> Éste es el lugar donde se sitúa la mirada y la memoria del personaje de la novela de Saccomanno, lo cual permite entender la frase del autor que he citado más arriba: ver los setenta desde el 55.

Esta marca en la memoria, el *regressus* que ancla subjetivamente una historia plena de desvíos, de cavilaciones, de reflexiones sobre la cultura y la política, sobre el erotismo y la sexualidad, extrae su poder de dos motores irresistibles: el deseo y la pasión. Y así la narración deviene un *decir la barbarie* por parte del personaje, quien al contar sus propias pasiones y al descubrirlas en sí y en quienes ama, nos ofrece un sentir el país, su historia, su política, su violencia y sus contradicciones; naturalmente, también su historia literaria.

Respondiendo polémicamente a Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada observó que el sanjuanino no alcanzó a comprender que civilización y barbarie eran la misma cosa. Pero si el iracundo y profético Martínez Estrada piensa la Argentina desde la culpa primigenia –el arrasamiento violento de la Conquista– y lo expone con un discurso reflexivo y sobrecargado de complejas influencias filosóficas, literarias, sociológicas, históricas, Gómez lo hace desde su misma subjetividad, donde las fuertes experiencias que atraviesa nuclea a la vez lo personal y lo colectivo. Si el peronismo era el nuevo rostro para la barbarie en los años cincuenta, Gómez, peronista por sentimiento, por procedencia, (es un “cabecita negra”, hijo ilegítimo, pero a la vez un profesor, un especialista en literatura inglesa, un traductor y un apasionado por la literatura) es también un bárbaro, aunque un paradójico bárbaro letrado, capaz de presentar descarnadamente su propio resentimiento, su propia violencia, su propia cobardía, su homoerotismo prohibido, y a la vez su generosidad, sus lealtades, su amistad incondicional, su solidaridad, su delicadeza de sentimientos.

Y es en estos vaivenes donde reconocemos, como lectores, análogas contradicciones en el cuerpo social –dentro del peronismo, pero también fuera de él–, a la vez que de modo implícito recorremos nuestra historia literaria y cultural, los ecos de otros textos también fundadores (y la mención de Martínez Estrada sería un mero ejemplo de tales resonancias múltiples), pues si en toda escritura inciden las lecturas del autor, aquí imperan con vigor las huellas de quienes se han formulado los mismos interrogantes. De esto

---

<sup>11</sup> El espacio de este trabajo no me permite profundizar en un tema a la vez tan sugerente como urticante. Por otra parte, no pretendo plantear una lectura histórica sino una mirada crítica, cuyos fundamentos he tratado de diseñar teóricamente de modo esquemático. Aún resta mucho por hacer, desde el enfoque específicamente historiográfico, sobre esta convulsionada época, respecto de la cual hay más incursiones desde el periodismo que desde la historia. Es de imprescindible consulta el libro recientemente reeditado de Silvia Sigal y Eliseo Verón (1988). Entre los estudios recientemente aparecidos, se destaca el ensayo de Beatriz Sarlo (2003). Puede notarse allí, lo consignado en este párrafo: Sarlo denomina “asesinato” a la muerte de Aramburu y la concibe como producto de una “venganza”. Para dar un solo ejemplo de una lectura diferente, cito al escritor José Pablo Feinmann, quien fuera militante montonero. Si bien Feinmann, luego del regreso de la Argentina a la democracia en 1984, en diversos escritos hace una crítica de la política tal como la pensaban los Montoneros –es decir, como guerra– y declara la necesidad de la convivencia democrática, ofrece sin embargo un despliegue argumentativo claro para comprender la manera en que los Montoneros entendían la historia argentina. Oponiéndose a la “historia oficial”, es decir, a la versión liberal, se ubicaban en la posición del revisionismo histórico con la reivindicación de la barbarie. Por ende, desde el presente miraban el pasado para imponer desde el aquí una versión opuesta a la consagrada, en función de la máxima “saber es poder”. Véase, al respecto Feinmann (1988).

surge una operatoria central a la escritura de esta novela, constituida por ese anclaje que desde la historia de las experiencias personales atraviesa, con un corte histórico en un momento puntual –1955 y su violencia– el devenir de la Argentina, recayendo siempre en las rupturas traumáticas de un proyecto de país trabajosamente esbozado pero nunca plenamente consolidado.

Los episodios laterales –por ejemplo, el encarcelamiento de Victoria Ocampo, y el fanático odio al peronismo de la legendaria promotora de la cultura que supuestamente habría prestado su casa para la conspiración que organiza ese bombardeo a la plaza– tienen ese mismo propósito: decir la barbarie en todos los espacios sociales y políticos.<sup>12</sup>

¿Por qué, entonces, interesa una historia de homosexuales bajo las bombas, como la historia de amor de las dos mujeres, Delia y Lía? Interesa por su sinceridad, por su carnadura, por la potencia de su erotismo. Si, además, podemos pensar que no es casual que los tres –Gómez, Delia, Lía– sean malditos, como lo es el peronismo; si advertimos la correlación foucaultiana entre sexualidad y política, entre censura y represión, entre goce y muerte, no es porque estemos en posesión de tales saberes, sino gracias a *La lengua del malón*, la otra historia, la novela cuyos originales Gómez decide dar a conocer muchos años después de muerta su autora –Delia, una de sus dos amigas– porque también ha muerto el capitán de marina que era su esposo, cuya venganza Gómez temía.

Esa otra historia, febril, dispersa, diferida, es también la de un amor maldito. En las huellas del Borges de “Historia del guerrero y la cautiva”, Saccomanno no vacila en corregir al maestro: allí donde Borges hace callar a la mujer del indio, pues no hay palabras para la barbarie, el autor exhibe a Delia arrastrada por la pasión entre Pichimán, el capitanejo indio y la protagonista de su relato, que lo ha elegido y, al hacerlo, ha optado por una vida feral, de violento erotismo. Nuevamente se dice la barbarie, y se incorpora, invirtiéndola, la tradición literaria desde el romanticismo del Echeverría de *La Cautiva* hasta ese inclasificable relato de un *dandy* admirador de la cultura bárbara de los aborígenes, como lo fue el Lucio V. Mansilla de *Una excursión a los indios ranqueles*. Pero si la cautiva del primero es la heroína de la civilización perdida en el desierto que, en lucha contra el inevitable *fatum* como fuerza de la naturaleza, trata de salvar a su amado y regresar a la civilización, la protagonista de *La lengua del malón*, fascinada por el deseo bárbaro, se lanza al goce mortal. El gesto de contar su historia –esa historia que no podremos leer, así como desconocemos la lengua aborígen, *La lengua del malón*– constituye un incentivo más para el lector, al permitirle ingresar sólo en detalles dispersos de los papeles atesorados por Gómez.

El intento de estas páginas ha sido, apenas, trazar una línea de puntos en lo que aspiraría a ser un mapa del imaginario de la barbarie en la literatura argentina.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos (2001): *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editor.  
 Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London/New York: Verso.

<sup>12</sup> Es forzoso que la memoria traiga el eco de la frase de Walter Benjamin: no hay documento de cultura que no sea, a la vez, un documento de barbarie.

- Borges, Jorge Luis (1969): *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis/Bioy Casares, Adolfo (1979): “La fiesta del monstruo”. En: *Jorge Luis Borges. Obras en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, pp. 392-402.
- Calabrese, Elisa (1996): “Borges: escritura y genealogía”. En: Calabrese, Elisa *et al.* (eds.): *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 97-137.
- Castoriadis, Cornelius (2003): *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1: *Marxismo y teoría revolucionaria*. Buenos Aires: Tusquets.
- Feinmann, José Pablo (1986): “Racionalidad e irracionalidad del Facundo”. En: Feinmann, José Pablo: *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Legasa, pp. 28-34.
- (1988): “Política y verdad. La constructividad del poder”. En: Sosnovsy, Saúl (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 79-94.
- Jitrik, Noé (1988): “Literatura y política en el imaginario social”. En: Jitrik, Noé: *El balcón barroco*. México: UNAM, pp. 91-123.
- Molina, Enrique (1983): *Páginas de Enrique Molina seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- Neyret, Juan Pablo (2003): “Dos modelos para la muerte. Historia y ficción en *Cómo murió Aramburu*, de Montoneros, y *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez”. Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Elisa Calabrese. Mar del Plata, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMdP (Documento inédito).
- Piglia, Ricardo (1973): “Reportaje a Rodolfo Walsh”. En: Rodolfo Walsh: *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 19.
- Prieto, Adolfo (1982): *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sabato, Ernesto (1961): *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Saccomanno, Guillermo (2003): *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.
- Sarlo, Beatriz (1995): *Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.
- (2003): *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2002) [1845]: *Facundo o civilización y barbarie*. (Estudio preliminar de Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño). Buenos Aires: Losada.
- Sigal, Silvia/Verón, Eliseo (1988): *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Walsh, Rodolfo (1971): “Esa mujer”. En: *70 años de narrativa argentina: 1900-1970*. (Selección de Roberto Yahni). Buenos Aires: Alianza Editorial.
- (1973): *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.