



Narrando la violencia:
algunos cruces entre la historia y la literatura
argentinas

Joaquín Correa y Benjamín Matias Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen: El siguiente trabajo tiene objetivo tender algunos lazos entre la historia y la literatura argentinas, y en el mismo movimiento indagar o rozar al menos algunos de los principales interrogantes o cuestionamientos de esta relación: la idea de literatura como re-creación, la ficción como elemento de ayuda para la disciplina histórica, como fuente quizás, o como mero acercamiento al acontecimiento o contexto a husmear. Se tomarán por ello escenas fundamentales de la cultura, unidas por el hilo conductor de la violencia que atraviesa toda nuestra constitución histórica.
Palabras clave: literatura argentina, historia argentina, violencia

Violencia XIX:

“¿Quiro
ga
entonces
asoma la
cabeza, y
hace por
un
momento
vacilar a
aquella
turba.
Pregunta
por el
comanda
nte de la
partida, le
manda
acercarse,
y a la
cuestión
de
Quiroga:
‘¿Qué
significa
esto?’,
recibe por
toda
contestaci
ón un
balazo en
un ojo
que le
deja
muerto”
*Domingo
F.
Sarmient
o*

Como punto de partida, debemos afirmar que en los textos que observaremos a lo largo de esta travesía de lectura tendremos una violencia de tipo física, lingüística - discursiva y de raíz simbólica. En eso coincidimos con Saer quien afirma que “la

tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia”[1]. De esta manera, las escenas se prolongan en el tiempo, tendiendo en el devenir espacio-temporal un hilo de sangre que tiñe a ciertos momentos históricos de modo más evidente, a la vez que colabora en la construcción de un *otro* al cual se dirige la segregación, la penalización, dando lugar así a la producción de lo agresivo.

Para una primera parte de este trabajo nos abocamos a analizar dos obras propias del siglo XIX, pero que en nuestra relectura se harán contemporáneas. *El matadero* y *Facundo* son dos pilares fundamentales para comprender el derrotero histórico de nuestro país en aquel siglo. Al mismo tiempo, fueron parte de incontables respuestas desde los más remotos ámbitos, demostrando su calidad de “clásicos”. Borges finaliza su prólogo al *Facundo* con una frase contundente, diciendo: “(...) si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor” [2]. Borges sentencia. Se ve él en la piel de Sarmiento: la ilustración, las luces, la ciudad.

Pero antes de ello comencemos por Echeverría y su matadero. Esteban Echeverría es fruto de la tradición romántica, ¿pero de qué tradición romántica hablamos? ¿Qué elementos porta de la tradición europea? En este punto brotan más las ausencias que las presencias de aquellos rasgos del viejo continente. Carlos Real de Azúa nos señala algunos elementos del romanticismo uruguayo que según Myers pueden extrapolarse al argentino con algunos matices propios de esta orilla:

El romanticismo uruguayo no rebasó por ningún lado el área temática, ni el espectro de tonos y sentimientos que secularizaron al romanticismo europeo. [...] faltó, por ejemplo, en nuestro romanticismo, toda manifestación de la rebeldía metafísica, religiosa y social que del otro lado del océano se expidió a través de algunos grandes escritores de Francia y de Inglaterra. Tampoco se encuentra en él la desmesura imaginativa, llevada a extremos de fantasía visionaria que es propia, en especial, del romanticismo alemán [3].

No obstante, existen rasgos comunes. A saber: la necesidad de fundar una literatura nacional; la tensa relación entre el romanticismo y el pensamiento liberal, a pesar de que Echeverría coincidía con Hugo en que el romanticismo no es más que el liberalismo en literatura; el privilegio acordado por los escritores románticos a ciertos géneros y formas literarias; la exaltación romántica de lo sublime; el peso del espacio; la configuración del héroe; etc. Todos estos rasgos configuran un canon que según Myers podría ser llamado el “campo de las resonancias” románticas de aquellos reflejos del romanticismo europeo que tenemos en el Río de la Plata [4]. Aun así, este canon no implica que la totalidad de los rasgos esbozados se encuentren presentes en todas las obras.

Sin embargo, para la literatura argentina de los orígenes, surge un problema que pone en cuestión los fundamentos románticos: la aparición en la escena de Juan Manuel de Rosas. Si el romanticismo había sido una respuesta contra el Iluminismo y Rosas no era “ilustrado”, ¿entonces era un romántico? He aquí el dilema principal de la generación del 37. Echeverría no lo evita, se burla alegóricamente del régimen rosista. Lo tiñe de sangre, nos muestra el clima de época:

Se originó de aquí una especie de *guerra intestina* entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vociferaciones de los ministros de la Iglesia, quienes, como es su deber, no transigen con vicio alguno que tienda a relajar las costumbres católicas [5]

Guerra intestina es la que se da por aquél entonces, una guerra civil, una guerra entre proyectos políticos distintos. La sátira prosigue: es Rosas el amigo del asado, de la faena, de la matanza [6]. *La imagen del matadero termina siendo grotesca, para los ojos y no para ser contada*. La faena será el simulacro “del modo bárbaro en que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales” (Mat. 30). Rosas, el tirano. Bajo el yugo de la tiranía los derechos no prevalecen: prevalece el despotismo, el poder ilimitado, la injusticia. Y aparece el unitario, la alegoría se acaba. Si la violencia hasta entonces se encontraba en relación con la faena propia del matadero, ahora se dirige hacia otro, identificado como el enemigo, como un opositor, como un gringo. Matasiete es el héroe bárbaro. El ejecutor de la violencia política de Rosas: es la mazorca, es la exaltación de la federación. El unitario está sólo; es valiente y no tiene miedo de morir por su causa. Pero no es un salvaje. Usa la palabra como una forma de violencia, de combate. El episodio narrado llega a su fin: muere el unitario, revienta de rabia y corre a borbotones su sangre cual río torrentoso. La diversión se acaba. Echeverría concluye el relato:

En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, *a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad*; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero”. (Mat. 43)

El final resume todo y nos anticipa a Sarmiento. El matadero: la imagen del período rosista. Su violencia se canaliza principalmente en el acto físico: la tortura, el ataque, la violación. El unitario utiliza la palabra, pero su tono sigue siendo violento, incita al desenlace que va a suceder fatalmente. El medio le es hostil, la muerte le es inevitable.

Veámos ya en Echeverría este dilema que Sarmiento proclama: Civilización y Barbarie. Sarmiento nos remitirá incluso al propio dilema shakespereano: ¿ser o no ser civilizado? La transformación que hace operar en la dicotomía elimina la salida.

Como mencionamos con anterioridad, Rosas era el problema para la Generación del 37, y sin embargo fue Sarmiento quien logró dar una respuesta contundente ante el enigma rosista. Así lo dice E. J. Palti:

Sarmiento es quien había de radicalizar las aristas problemáticas resultantes de esa contradicción fundamental que la afirmación del poder de Rosas venía a plantear a la generación del 37 (lo que le permite explorarla conceptualmente y explotarla literariamente). Sólo Sarmiento afirmaría simultáneamente la fatalidad histórica del curso necesario del progreso de la civilización y, a la vez, la idea de que, aunque se trataba de un fenómeno absolutamente irracional y extraño a dicho curso, el poder de Rosas no era, sin embargo, un incidente circunstancial y pasajero. (Palti, 44)

Sarmiento no pertenecía a la Generación del 37, puesto que fueron sus más exquisitos exponentes los que no le dieron el lugar que pudo haber ocupado dentro de ella (sus polémicas con Alberdi lo demuestran). De allí, obviamente su afán propagandístico, la propia publicidad que él mismo se crea. Podemos reconocerle que es quien mejor conjuga la escritura romántica con las ideas ilustradas, y será *Facundo* el libro a través del cual consigue hacerlo.

El tono mismo de su escritura deviene de la confrontación a la que nos llama el panfleto. Quiroga es el ejemplo que Sarmiento utiliza para criticar a Rosas. Otro de los interlocutores es el Gral. Paz, a quien está dedicada la obra. La victoria de Caaguazú lo había erigido como el continuador de las luchas de Lavalle y Lamadrid contra Rosas, aunque su captura reciente parecía esfumar las posibilidades de oposición al tirano, al menos hasta Caseros.

Sarmiento reconoce de modo inteligente que el momento necesita de otras opciones, pero sabe que en el fondo para vencer al tirano se deberán mantener las mismas formas que habían existido hasta entonces. ¿Bajo qué legitimidad se encuentra la acción sarmientina? Si bien el sanjuanino proclama en *Recuerdos de Provincia*:

Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a otro; la vida de la República naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro. A la historia de mi familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria [8].

Sarmiento busca con esto una nueva legitimidad en donde apoyarse. La República aparece como un anhelo de nueva legitimidad. Sin embargo él fue criado en la anterior, en la legitimidad de los caudillos y de las facciones, en la misma de Rosas:

[Mientras Sarmiento consideró a la lucha como un enfrentamiento entre puros principios, en tanto que tales debió aceptar que su destino sólo podría resolverse en los fragores mismos de la contienda: aquél que lograra montar una fuerza superior habría necesariamente de alzarse con el triunfo (Palti, 83)

Unida a la legitimidad, la violencia aparece en Sarmiento de todas las formas posibles. Como discurso, como acciones físicas, como símbolos. La barbarie, el salvajismo, el desierto. La ciudad debe imponerse sobre ellos y es de este modo que la violencia culmina siendo, nuevamente, la imposición de una fuerza sobre otra:

[El terror entre nosotros es un invención gubernativa para ahogar toda conciencia, todo espíritu de ciudad, y forzar al fin a los hombres a reconocer como cabeza pensadora el pie que les oprime la garganta; es un despique que toma el hombre inepto armado del puñal para vengarse del desprecio que sabe que su nulidad inspira a un público que le es infinitamente superior [9].

Violencia XX:

“nosotr
os éramos
los niños
endiablad
os del
amor de
las
familias
más
argentina
s que nos
dormimos
sin rezar

el Padre
Nuestro
al
redentor”
Fito Páez

De este modo, *La fiesta del monstruo* y *El niño proletario* ya estaban escritos en el siglo XIX. Reactualizan aquellos códigos e incluso llevan la violencia a un status impensado. Pero se leen desde Rosas, desde el invariable Rosas en tanto creación de un sistema, de un modo de pensar las relaciones discursivas, de poder. Las relaciones sociales en la Argentina, a lo largo de toda su corta historia.

Quizás la diferencia radique en la apariencia de los bandos opuestos, en tanto se definen por lo clasista y lo partidario (con ambos parámetros muy cercanos entre sí), mientras que los anteriores se delimitaban por lo político-faccioso. Sin embargo, el modo de oponerse, de definirse mutuamente, de crearse un adversario es logrado mediante estrategias similares.

La fiesta del monstruo debe leerse simultáneamente desde dos lugares: el prólogo de Borges a *Facundo* y el epígrafe proveniente de *La refalosa* de H. Ascasubi. Esas inscripciones presentan al texto con mayor claridad al momento de ver allí una continuidad con el pasado. Bioy y Borges despliegan la descripción de una travesía por los barrios populares para llegar al discurso del Monstruo. Para ello utilizan la voz del otro, violan su palabra, le quitan expresión para, justamente, decir. Es la violencia desde el lugar de la “cultura” ejecutada contra aquello que se cree una amenaza. La reacción frente al populismo, frente al peronismo. En medio de jergas, lugares de la época, robos menores y alabanzas al Monstruo, se produce el episodio del asesinato del judío. La escena pone en el papel una antinomia que no se define por una oposición regular, ya que judíos frente a peronistas evocan categorizaciones de índole diversa. Lo que puede leerse allí es la marca que trae el judío desde los discursos anti-inmigratorios de la segunda mitad del siglo XIX, exacerbados ya en el s. XX como así también el choque de la fuerza de la masa popular frente al individuo representante de lo menor.

La alegría, la sangre, el rito y el baile, el festín vinculan este asesinato y su narración con *El matadero* y *La refalosa*. Borges y Bioy advierten el parentesco entre el fenómeno rosista y el peronista. Violencia física en este caso, narrada desde la ortopedia de una voz que es otra, que pertenece al otro odiado. Así, entra en funcionamiento aquella cita de *La refalosa* al escribir de un modo semejante, por una causa semejante quizás. Es la lectura del intelectual, del emigrado (se publicó en Montevideo primero). Es la lectura de Sarmiento huyendo y escribiendo con carbón sobre las paredes de la frontera.

El niño proletario es ya el grado extremo de esta violencia analizada hasta aquí, y por eso tal vez resulte impensable desde que se inició esta trayectoria de escritura. Pero ya estaba su germen en aquellos textos del siglo XIX. Es su exacerbación. La distancia se produce desde el modo de narrar: la voz de un niño o al menos la simplicidad en el decir. Con ello se deja de lado las otras opciones: la ironía demasiado evidente (panfletaria) de Echeverría, lo programático tejiendo y ordenando las palabras en Sarmiento, la estructura rítmica de Ascasubi y la imposibilidad de lectura producida por las jergas y topos de época generados en el nebuloso discurso de Bioy-Borges. Lamborghini llega al nivel de lo indecible, de *eso que no se puede decir* justamente desde el menor nivel de habla, el más sencillo, desprejuiciado (y paradójicamente cargado de prejuicios).

En primer lugar, la toma de la palabra del sujeto otro. Luego su criminalización a partir de la descripción naturalista de su hogar y la herencia que produce éste de

miseria, alcohol, violencia y suciedad en su sangre. El narrador-empresario es el patrón de la gauchesca, el intelectual exiliado: aquel que lleva en sí la potencialidad de la violencia.

Los ultrajes, las violaciones varias y el asesinato de Estropeado son ilegibles. Al igual que el cuerpo del niño proletario, este texto llega a su destrucción. Difícil sería decir más sobre la violencia, algo más siquiera. Lo lingüístico, lo simbólico y lo físico - material, todo, todo está allí de un modo que torna repulsivo su lectura. El goce, la muerte cantada por el dominador, el violador, el orgullo y odio de clase.

Para finalizar, una última actualización de esta serie: Fito Páez y su canción *Acerca del niño proletario*. La letra sigue fielmente al texto de Lamborghini, describe el mismo suceso, lo canta sencillamente. Pero hay pequeñas variaciones que son significativas al momento de definir a este nuevo otro nacido en los noventa. El niño proletario es de Villa 22 y el trío, por su parte, es de barrio, fruto del amor de “las familias más argentinas” que duermen sin el *Padre Nuestro* al redentor. La oposición se teje en torno a la pobreza (el alcohol, la mugre, lo endiablado, el nacimiento y la muerte en el barro) y la riqueza (la familia, lo argentino, el amor odio, la santidad). Nace allí el nuevo sujeto a marcar: el pobre, el desclasado, el indigente, aquel que vive en el límite (el Conurbano bonaerense) y que en su sangre lleva la herencia de años de cultura popular: “andá cantarle a Gardel andá cantarle a Perón / tengo 20 mil años”.

“Estoy en el aire”. Fito Páez reproduce así mediante su frase final la idea de la continuidad de la violencia y sus posibilidades latentes de expresión en la sociedad argentina. Sólo se necesita crear al niño proletario, viene a decir; un sujeto en el cual poder expresarse con el consentimiento de todas las familias argentinas:

Este tipo de representaciones son altamente significativas puesto que resultará monstruoso todo aquello que se enfrente por oposición a lo que se entienda como buen gobierno, humanidad, moralidad, piedad, tolerancia o sensatez en ese justo momento del tiempo y del espacio históricos.

La figura del monstruo y su contexto son los elementos propios de todas las culturas que desembocan en el Río de la Plata que, más allá del periodo histórico, ha resultado un recurso permanente para la exclusión de las ideas o de los individuos inconvenientes para las clases dominantes[10].

Desde los fundadores de la Nación o sus bases hasta los intelectuales más importantes del siglo XX, todos ayudaron a la creación de un modo de leer el presente desde la dicotomización, la polarización y la culpabilización de un sujeto social portador de males, amenaza para el progreso del país. Una pedagogía de la sangre: la barbarie asesina del otro, del mismo. La violencia en las dos direcciones; o al menos la perpetuación de la violencia por usurpación de la voz o de la expresión del bárbaro para narrar.

Notas:

[1] Saer, J. J.; “El escritor argentino en su tradición” en *La Nación*, Cultura, 28-07-02.

- [2] Jorge Luis Borges, “Prólogo” en Domingo F. Sarmiento, *Facundo*. Booket, Bs. As., 2007. p. 17
- [3] Citado por Myers en “Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un sujeto oscuro” en Batticuore, G., Gallo, K., y J. Myers. (Comps.); *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*; Ed. Eudeba; Buenos Aires; 2005; Pág. 40.
- [4] Echeverría, E.; “Clasicismo y romanticismo” en: *El matadero*; Buenos Aires; Alfaguara; 2006; Pág. 39.
- [5] Echeverría, E.; *El matadero*; Buenos Aires, Alfaguara, 2006. p. 23 (El subrayado es nuestro) Abreviamos **Mat**.
- [6] Es más que evidente la siguiente cita: “El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado. Una comisión de carniceros marchó a ofrecérselo en nombre de los federales del matadero, manifestándole *in voce* su agradecimiento por la acertada providencia del gobierno, su adhesión ilimitada al Restaurador y su odio entrañable a los salvajes unitarios, enemigos de Dios y de los hombres”; en (**Mat**. 25)
- [7] Expresiones características de lo que planteamos pueden ser: “De rabia porque no puedo sofocarte entre mis brazos. (...) Tengo de sobra voluntad y coraje para ti, infame. (...) Uno de hiel te haría beber yo, infame”. Incluso expresa frases de alto contenido político: “La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres. (...) Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas; infames. (...) Porque lo llevo en el corazón por la Patria, ¡por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!”. (**Mat**. 40-41).
- [8] Sarmiento, D. F.; *Recuerdos de Provincia*; Eudeba; Buenos Aires; 1961; p. 156
- [9] Sarmiento, D. F.; *Facundo*; Booket Buenos Aires, 2007. p. 211.
- [10] Gabo Ferro, *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Marea, Bs. As., 2008. p. 230

© Joaquín Correa y Benjamín Matias Rodríguez 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

