

ROSAS Y PERÓN,  
REPRESENTACIONES CONVERGENTES  
EN EL SISTEMA LITERARIO ARGENTINO

1. PROEMIO

Con este planteo intento ofrecer a la discusión estudios que vengo realizando<sup>1</sup> a partir de las preocupaciones que suscita la recurrencia de algunas líneas isotópicas en la literatura argentina con adherencias referenciales ancladas en la historia política.

Si bien todo avance investigativo debe constituir aportes originales (y dirigir la mira a Rosas en la literatura nacional puede inducir a sospecha de falta de novedad), el núcleo valedero de esta propuesta se asienta en la resemantización que alcanza la figura del dictador decimonónico en paralelo interpretativo con un Perón ingresado al imaginario en su tiempo y permanentemente literaturizado. Esta confluencia llega al punto de convocar lexicalizaciones subyacentes del rosismo, nunca expulsadas de cierto idiolecto argentino.

Hay además un plus de sentido para el análisis de algunas representaciones a las puertas de un nuevo milenio. Cuando de hacer hermeneusis del fenómeno exitoso de la nueva novela histórica se trata, apelamos a lo que postula Noé Jitrik de los siglos precedentes:

(...) el imaginario que permite que surja y se concrete la novela histórica a fines del siglo XVIII y a principios del XIX está movido o

---

<sup>1</sup> Me refiero a la dirección de un proyecto específico que avanzo desde 1997 acreditado ante el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Argentina: "Rosas y Perón, nudos históricos conflictivos, su transposición en la escritura argentina actual". Algunos resultados ya han sido publicados como avances de los miembros del equipo.

recorrido por lo que podrían denominarse dos pulsiones o tendencias. La primera canaliza un deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara; la segunda persigue una definición de identidad que, a causa de ciertos acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada. (1955: 17).

Pues basta con bucear en la realidad contemporánea para hacerse cargo de que las motivaciones actuales para la resignificación de los saberes históricos, a través de la literatura, responden a las mismas *pulsiones* de las que habla Jitrik: reconocerse en el pasado y asumir una identidad con miras al futuro.

El caso argentino no difiere en demasía del trazo historiográfico que enhebra colonia, independencia, luchas fratricidas y modernidad periférica que incluye todo tipo de condicionamiento político. Pero el presente de singular vigencia de los dos peronismos — la mística del llamado peronismo histórico, que abarca desde 1945 a 1955, y el que va de 1973 a 1999, en el violento tránsito de Cámpora a Menem — configura cierta fisonomía socio-cultural capaz de ser el mejor continente para la enunciación de estas reflexiones.

Tal como el peronismo del 45 convocó el imaginario de la tiranía de Rosas, el mandato prolongado de un peronista sui generis como lo es Carlos Menem (1983-1999) conlleva la revisión de las representaciones simbólicas del antecedente inmediato y del engendramiento morfogenético — en términos de Edmond Cros (1992) — de la matriz mediata plasmada en *El matadero* de ECHEVERRÍA o en el *Facundo* de SARMIENTO.

Es entonces una mirada actual de textualidades ya estudiadas y una aproximación metacrítica que abre el espectro a nuevas producciones, lo que procuraré entregar en las páginas que siguen. A sabiendas de que el encuentro de una línea de producción literaria (la que reescribe el largo período de Rosas y también el auge, caída y retorno de Perón), con otra línea de investigación crítica sobre el fenómeno escriturario convergente en esos temas tiene que ver con un concepto de cultura, intentaré redefinir este constructo.

Entre otras muchas definiciones posibles, 'cultura' puede entenderse como espacio ideológico en el que una comunidad hunde las raíces de su conciencia identitaria. Tiene por lo tanto la función de activar y conservar la memoria colectiva, esta garantía es vivida a niveles oficiales como guardiana de mandatos que el sujeto colectivo debe observar, constituyendo así el patrimonio que hace una sociedad diferente de otra, (E. CROS, 1997: 9).

A estas consideraciones se anexa la idea de que la cultura es una construcción en eterno desequilibrio por influjo de factores de crisis. En efecto, las tensiones políticas y los cataclismos sociales, en secuencias relevantes, suelen erosionar fisionomías culturales. La cultura mantiene, sin embargo, aspectos de su esencialidad que emergen en las representaciones artísticas, muchas veces a despecho de móviles estéticos individuales. En otros términos: la ideología como humor incontrolable, asoma en lenguaje, en prácticas discursivas y en todo tipo de bien simbólico, generado a instancias de la dialéctica entre la subjetividad recreadora y la colectividad conservadora.

No hace falta decir que Juan Manuel de Rosas, su poder omnímodo, la relación con sectores populares, el ejercicio represivo de sus huestes, los crímenes en nombre del Restaurador y de la Santa Federación fueron, a su hora —entre 1820 y 1852— una cantera inagotable de productividad ficcional. Ese imaginario fundante, tan caro al Romanticismo hispanoamericano, sienta las bases de una interpretación de la cultura en clave de un binarismo insoslayable: el de civilización/barbarie.

La escritura de los proscriptos de entonces ingresa al canon de la literatura nacional y continental, su influjo modélico traslada el esquema de antinomia a otro momento en que la barbarie queda corporizada en la inmigración<sup>2</sup>. Pero

---

<sup>2</sup> Cf. GLADYS ONEGA, *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, 85-153.

MARÍA ROSA LOJO, "Cambaceres: la barbarie de los señores/la inmigración y los nuevos bárbaros", en *La barbarie en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1995; ELENA AGUIRRE, "EE. UU. — Argentina.

el advenimiento del peronismo con su conjunto de notas homólogas a lo que los herederos de la tradición liberal entienden como signos de barbarie, no sólo disparará el caudal simbólico, sino que exhumará toda suerte de representaciones ya acuñadas por la literatura contraria a Rosas.

En esta serie es particularmente significativo “el apareamiento metafórico con sememas que remiten a la animalidad, la muerte y el salvajismo” —afirma Leonor Arias (1998)—, así, en la prosa sarmientina, Rosas es *lobezno, víbora, monstruo, caníbal*, todas designaciones que cobran actualidad durante la primera presidencia de Perón, frecuentemente de manera velada por el carácter fantástico (o paródico) de los relatos<sup>3</sup>, pero otras en forma de reescritura sobre textos paradigmáticos de condena a la barbarie federal y mazorquera<sup>4</sup>. El caso testigo es el cuento de autoría compartida entre BORGES y BIOY CASARES titulado “La fiesta del monstruo” (1947); la atmósfera ferozmente recreada es la de *El Matadero*, pero el personaje victimado, en medio de una marea humana enardecida, es un judío.

Esta sustitución del joven unitario —inmolado en el relato escrito por Esteban Echeverría hacia 1839— tiene doble referencialidad en su tensión contestataria: la que cuestiona la masa popular animalizada y la que, por imperio del análogo metafórico, identifica a Perón con Hitler y, por sus

---

La imagen del inmigrante en la obra de Hamlin Garland y de Eugenio Cambaceres” en *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Córdoba, Universidad Nacional, 1996.

<sup>3</sup> Son numerosos los ejemplos, por ahora bastaría con mencionar los cuentos de SILVINA OCAMPO, particularmente “La furia” en *La furia y otros cuentos*, o de Bioy Casares.

<sup>4</sup> Me parecen ilustrativos de los anatemas que el peronismo actualiza lo que Goldar (1971: 74-75) recorta de la novela *Uno* de ELVIRA ORPHÉE, “De pronto, como conjuradas, aparecen en algunas manos cacerolas viejas; el ritmo de los golpes resucita tambores de *brujo*. Es la selva podrida, sexual, acumulada, que da una furia de crecimiento y un miedo a que la muerte en acecho salte encima antes de que el sexo se cumpla... La *afrodística reunión política de sudamérica* se ha desatado. De la multitud que se mueve sale un *fermento salvaje*”. [Subrayado mío].

estrategias de dominación, al peronismo con el nazismo. Aspectos de coyuntura contextual que abonan la tesis de la dictadura (Perón = Dictador) inventada desde los sectores innegablemente opositores al avance de las políticas populares.

La eficacia literaria de los autores de "La fiesta del monstruo" — por entonces bajo el seudónimo de Bustos Domeq — reside en la adopción del registro paródico en la voz narradora de un "grasa", típico partidario peronista. Aquí el actor encarna la barbarie y el escenario tiene resonancias que permiten reconocer una práctica política cuyo epítome fuera el 17 de octubre de 1945.

Si bien en Borges-Bioy el *monstruo* remite al propio Perón: "[...] *nos puso blandos al tacto con la imposición de deponer en cada paredón el nombre del monstruo* [...]" (1994: 19), en otros autores de esa vertiente intelectual la representación cobra entidad colectiva y traduce todos los disvalores de clase, particularmente el concerniente a rasgos fisonómicos ajenos a la progenie europea. Julio Cortázar es uno de esos escritores, pero por ser quien es, desde el punto de vista de la recepción crítica, sería ocioso detenerme en él. Baste con recordar que en su *Bestiario* (1951) la enunciación cortazariana se ensaña con personajes anónimos que emblematizan el aluvión migratorio del interior: "los cabecitas negras"<sup>5</sup>.

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los *monstruos* [...] las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes [...] el pelo duro peinado con fatiga ... Además está el olor, no se concibe a los *monstruos* sin ese olor a talco mojado contra la piel [...] después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara de todas ellas ... (CORTÁZAR, 1951) [Subrayado mío].

<sup>5</sup> La expresión es suficientemente conocida tanto en el discurso de las ciencias sociales como en el de la literatura, de todos modos se puede cf. RODOLFO BORELLO, *El peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, University of Ottawa, 1991, págs. 147-181.

Hemos desarrollado más puntualmente el tema en ROYO y GUZMÁN PINEDO, "El peronismo: 'los cabecitas negras' como representación de la migración interna" comunicación al II Coloquio Internacional La frontera, una nueva concepción cultural. La Paz, Baja California Sur-México, 1998.

Los estudios críticos que tienen por objeto relevar la producción que tematiza el esplendor y la caída de estas insoslayables personalidades históricas son numerosos y no siempre objetivos<sup>6</sup>. En la presente década ha recrudecido el interés por investigar el siglo XIX (como tramo donde se gesta la nación) y, a su amparo, se vuelve sobre conocidos textos para auscultar nuevas marcas o para cargar de sentido viejos datos.

La explicación del resurgimiento de la lectura crítica sobre el rosismo puede encontrarse en una andanada de publicaciones recientes que vuelven a transitar el tópico, cito a modo de ejemplo algunas novelas: *El farmer* (1997) de ANDRÉS RIVERA, *La amante del Restaurador* (1993) de MARÍA ESTHER DE MIGUEL, *Camila O'Gorman. La historia de un amor inoportuno* (1998) de MARTA MERKIN y *La princesa federal* (1998) de MARÍA ROSA LOJO. El teatro por su parte descolló en la década anterior con dramaturgos como Griselda Gambaro y Ricardo Monti<sup>7</sup> quienes capitalizan los temas en común entre el autoritarismo de la más conocida dictadura del Plata durante el siglo XIX y la más cruenta represión militar vivida en el cono Sur en este siglo. En suma Rosas ha servido antes y cobra vigencia en el presente toda vez que la escritura se compromete en la impugnación al poder ilimitado y a la violencia irracional.

---

<sup>6</sup> Además del completísimo volumen que bajo el título de *Los proscritos en la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, t. III, Buenos Aires, Coni, 1920, existen estudios específicos como el de ADOLFO PRIETO, *Proyecciones del Rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Univ. Nacional del Litoral, 1959. Más recientemente se edita *Letras y divisas*, Cristina Iglesias (coord.), Buenos Aires, EUDEBA, 1998. En esta línea incluyo muchísimas antologías que evito citar. Sobre el peronismo sobresalen Goldar y Romano (cf. bibliografía).

<sup>7</sup> Ambos autores conforman el corpus del proyecto ya mencionado, remito a ZULMA SACCA, "Proyección histórica de la dicotomía víctima/victimario en Griselda Gambaro"; ROYO y GUZMÁN PINEDO, "Rosas referente histórico en Gambaro y Monti", comunicaciones al VII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, UNBA, 1998.

## 2. DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS

Todo un tópico es la textualización del tristemente célebre episodio del fusilamiento de Camila O'Gorman — y de su amante, el cura Uladislao Gutiérrez — por orden de Rosas en 1848, hecho aprovechado políticamente por los detractores del régimen y resignificado en la actualidad, con acento en la condición de mártir de Camila que es llevada al paredón sin contemplar su estado de gravidez. *Una pasión sudamericana* (1989) de RICARDO MONTI sugiere, en su acumulación simbólica, una versión de los orígenes de la nación encarnada en el niño que nace de los amantes que acaban de ser fusilados.

Coincido parcialmente con la interpretación de la crítica, según OSVALDO PÉLLETIERI:

El nacimiento del niño no acaba con la edad de hierro [...]. Se habla reiteradamente de que se 'está haciendo un mundo'. Todo está por hacer: 'Barro, fiebre y sangre amasándose. Acá Dios no terminó de soplar. La Creación está en el horno'. Esto lo dice el Brigadier antes de tomar sus 'fundacionales' decisiones finales. (1995: 18-19).

Nada menos que la de fusilar a la pareja que desafía la moral pública. A la luz de los hechos transcurridos en Argentina en la década del 70 y revelados, en toda su crueldad, más recientemente, a mi entender el nombrado especialista en crítica teatral deja por fuera otra lectura posible. Se trata de la que empalma aquel luctuoso suceso del siglo pasado con las circunstancias de producción-escenificación del texto de Monti: desde 1983, en Argentina se ponen al descubierto todos los atropellos que tuvieron como víctimas de tortura y muerte a muchas parejas jóvenes. En ese contexto las mujeres embarazadas corrieron el mismo trágico destino que Camila, con el agravante de que sus hijos nacidos en cautiverio fueron enajenados en nombre del futuro de la patria y de la preservación de las instituciones.

En la pieza de Monti, después de la ejecución de los amantes transgresores, el Brigadier (que es como se inviste a Rosas) murmura (para sí) *Tiempo. Hace falta tiempo*. El sentido se completa en la didascalía: (*Se escucha el llanto*

*de un niño cada vez más cercano. Entra el edecán sosteniendo en sus brazos extendidos, como una ofrenda, a un recién nacido, todavía ensangrentado, que se retuerce en sus manos torpes*. (MONTI, 1995: 128).

Es obvio que el conjunto de elementos simbólicos — empezando por el intertexto bíblico ya manifiesto en el subtítulo: *Misterio en un acto* — funciona como obstáculo para una interpretación referencial del tipo de la que ensayamos renglones atrás, no se puede descartar sin embargo la posibilidad cierta de que *Una pasión sudamericana* responda a un rasgo común de toda la producción del autor en donde

La causalidad predominante es la *indirecta* y su sistema de personajes se caracteriza por estructurarse alrededor de roles sociales o políticos (...) [que] reúnen una serie de rasgos típicos de un determinado comportamiento social<sup>8</sup>. (PELLETIERI, 1995: 13).

Es precisamente en esta lógica donde se sostiene mi hipótesis de que la pieza es impugnadora y que en cualquier caso todo el trasfondo mítico-simbólico (locos, Barrabás, San Benito y los escribientes) que convoca la escritura está al servicio de alusiones al contexto de producción. En esta coordenada se inscriben algunos de los textos de Griselda Gambaro con quien Monti conforma la serie caracterizada por el móvil de “dejar ver lo invisible de la trama social” (PELLETIERI, 1995: 15), lo que denuncian estos escritores era todavía parcialmente

---

<sup>8</sup> El parlamento del Brigadier a la hora de tomar la decisión fatal es imprescindible para entender el planteo expresado por la crítica:

“Mire todos: corrieron asustados a sus casas, temblando, cuando apareció esa marcha. Es un escándalo, sí. Porque toda pasión así, enorme, es un escándalo para el mundo. Porque lo revuelve y lo desintegra. Porque el mundo no es más que una red infinita de pequeñas cobardías. Y acá la red se rompió. (...) ¡Qué ironía, Flores, que yo con mi valentía sea el representante de la cobardía general! ¡Que yo cometa este acto atroz para que mañana todo ese hato de borregos respire aliviado y mande a sus hijas a misa sin el temor de que un cura les salga detrás del altar con la pija en la mano. (...) Yo no puedo soportar solo este pueblo, Flores, me pesa demasiado...” (MONTI, 1995: 126).

invisible en 1981, año de *La malasangre* de G. GAMBARO, y aún en 1989 cuando se conoce la pieza de Monti que examino.

Para no perder de vista que rastreo las representaciones convergentes diré que la novela de ANDRÉS RIVERA —*El farmer*— sobre un ex dictador, enfermo en el exilio no está muy lejos de la imagen de Rosas que construye TOMÁS ELOY MARTÍNEZ en un cuento concebido en 1969<sup>9</sup>.

Si bien el Rosas de la ficción configura un arquetipo de larga tradición en el sistema argentino —e incluso en el hispanoamericano— un granjero, como lo representa Rivera, casi anciano, que evoca sus glorias pasadas y que sufre el olvido de sus conciudadanos en un puerto perdido de Gran Bretaña, de alguna manera se asimila a Perón como personaje del nombrado Tomás Eloy Martínez —autor de una ya conocida trilogía sobre el peronismo<sup>10</sup>—, en algunos segmentos de *La novela de Perón*.

A juicio de CRISTINA PONS la novela histórica se produce en “coyunturas históricas particulares, [su] emergencia [...] responde a grandes transformaciones que traen aparejada [...] la necesidad de ubicarse frente a la historia” (1996: 17). Para el plano latinoamericano el resurgir de la novela histórica se atribuye al fracaso de los ideales revolucionarios de los años sesenta; también a la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América. En el orden nacional, a la crisis de la democracia en la década del setenta, se suma la seguidilla de catástrofes económicas, no superadas con la llegada de la democracia de Alfonsín, en Argentina.

---

<sup>9</sup> Resulta importante destacar que ambos autores —Martínez y Rivera— pertenecen al mismo campo cultural y en reiteradas ocasiones han tematizado hechos y personajes de la historia. El cuento a que aludo es “Los últimos años de Juan Manuel Rosas” y pertenece al libro *Lugar común la muerte* (1983). Conviene señalar que, en una edición reciente, el mismo texto aparece con otro nombre: “Cae la noche sobre Southampton”.

<sup>10</sup> En 1985 publica *La novela de Perón*, en 1996 *Santa Evita* y por último *Las memorias del General*, en 1997, todas en Buenos Aires, por Planeta, pero traducidas a varios idiomas en el extranjero.

Pese a la multiplicidad de factores que devienen crisis y, consecuentemente, estimulan la producción artística, destaco el económico porque a sus expensas intentaré explicar el corpus de temática histórica de la presente década.

## 2.1. EXPLICO ALGUNAS COSAS

Después de la debacle inflacionaria del último tramo alfonsinista sobreviene un largo período de estabilidad monetaria, libre mercado y desestatización de los servicios públicos. Todo ello con su correlato de subempleo, desocupación y marginalidad. El panorama, así sufrido por los sectores medios y bajos, se completa con una creciente conciencia burguesa alentada por gestos gubernamentales de gran desparpajo y frivolidad.

El actor central de una política que promueve corrupción y desencanto, en dosis tan marcadas como adhesiones y rechazos generaron otros gobiernos fuertes, ha sido objeto de analogías con tiranos y *restauradores* merced a la profundidad de las transformaciones político-económicas que opera<sup>11</sup>. El “menemato”, como llaman algunas fracciones antagónicas de Menem, se impuso a fuerza de decretos ley, toda vez que el Congreso quiso resistir los cambios estructurales. Esta suerte de tiranía institucionalizada y la economía neoliberal ejercida —nada menos que— por un heredero del movimiento de mayor arraigo popular de la historia argentina; no podía sino despertar la comezón de la novela con su carga de proféticas ironías.

---

<sup>11</sup> No olvidar que el gobierno de Carlos Menem impulsa la reforma de la Constitución Nacional vigente desde 1853 (al amparo de esa enmienda se aprueba su reelección y accede a un segundo mandato 1995/1999), implementa la transformación educativa removiendo la Ley 1420 que data de 1880, privatiza casi todas las empresas del Estado con lo cual desmoviliza a pleno el movimiento obrero amparado por el peronismo del 45.

A tono con los temas literarios, quizás lo que más irritó fue el indulto a altos jefes militares, responsables de la represión genocida.

Si como sostiene R. Williams<sup>12</sup> este tipo de novela es esporádica y *residual*, reescribir episodios de rosismo y peronismo en la instancia de las transformaciones que, a la sombra del movimiento justicialista, consolida el poder en desmedro de las clases populares, era esperable la respuesta de una literatura crítica que recogiera los flancos más vulnerables de la política y de la vida personal del dictador y de su entorno.

ANDRÉS RIVERA repite con *El farmer* el procedimiento de amplificación adoptado para su novela *En esta dulce tierra* (1985) en la cual textualiza un breve relato de JORGE L. BORGES sobre el rosismo "Pedro Salvadores", incluido en *Elogio de la sombra* (1969). Esta vez, en cambio el hipotexto parece ser el ya mencionado relato de Tomás Eloy Martínez (cf. supra)<sup>13</sup>. Por cierto que está funcionando en su escritura una amplia competencia histórica que apela a toda la proyección del macro tema en el sistema literario argentino, arriesgamos la afirmación de la existencia de un puente entre Martínez y Rivera porque ambos focalizan la vejez del patriarca en el exilio.

*El farmer* responde al registro del monólogo desde la conciencia de un anciano que recuerda; en ese discurrir de la memoria convoca a los grandes antagonistas de su tiempo de esplendor y de su caída: Sarmiento, Lavalle y Urquiza. El título preanuncia irónicamente que el Rosas protagonista no es el hacendado más importante de la provincia de Buenos Aires, ni mucho menos el político que concentra "la suma del poder público", es apenas un hombre en el ocaso de su vida, un hombre que, por añoranza de su quehacer pampeano, se hace granjero en el exilio:

Ordeñé bajo este cielo que me será siempre ajeno, las dos vacas, y dejé que sus ubres me calentaran las manos, (...).

<sup>12</sup> Citado por M. C. PONS, *op. cit.* (18).

<sup>13</sup> Sobre ese relato existe un *paper* de A. ROYO y GUZMÁN PINEDO: "Dictaduras y exilios, ¿una práctica social? (A propósito de textos de T. E. MARTÍNEZ)", Proyecto N° 685 CIUNSA, 1998.

Nieva en el reino de Gran Bretaña. (...)

Y yo, hoy, 27 de diciembre de 1871 me senté con mis 78 años, cerca del brasero, y removí los carbones encendidos del brasero, y pregunté a ningún espejo:

¿Sabe alguien qué es el destierro?

¿Sabe alguien cuánto son veinte años de destierro? (RIVERA, 1996: 14-15).

El monólogo interior es un excelente ardid discursivo para disparar la reflexión del lector sobre hechos y consecuencias ideológicas de aquella dictadura. Detenerse en el análisis de lo fáctico es una práctica constante de todo quehacer intelectual preocupado por la identidad nacional, pero que el personaje se pregunte sobre *qué es Rosas para hombres que mueren al grito de Viva Rosas* (38), y que lo haga a través de la mediación del discurso de Sarmiento, supone una estrategia mucho más sofisticada y efectiva. Tras citar argumentos de *Facundo*<sup>14</sup>, el yo enunciativo ensaya una interpelación al presente (con este presente intento significar lector empírico):

Inteligencias como las del señor Sarmiento, que se dan pocas en la tierra de Dios, no pueden responder a la pregunta de *qué es Rosas*...

¿A qué reta y a quién el *Viva Rosas* de esos paisanos, que pelearon en mis ejércitos y en los del finado Urquiza? ¿Y el *Viva Rosas* de sus hijos y de sus nietos? *Contesten* eso, si les da la lengua para contestar eso. (RIVERA, 1996: 39). [Subrayado mío].

La ficción transita de una semiología de lo ideológico político a otro mitema en la saga de Rosas y de su entorno familiar: el de la sospecha sobre la verdadera naturaleza del vínculo padre/hija. Es suficientemente conocida la imagen de Manuelita Rosas que inmortaliza José Mármol desde la voz

<sup>14</sup> En bastardilla Rivera intertextualiza tramos de Sarmiento: "*Fisonomías graves como árabes y como antiguos soldados. Caras llenas de cicatrices y de arrugas (...). Comieron solo carne asada en el fuego y nunca murmuraron... Tenían por él, Rosas, una afección profunda, una veneración que disimulaban apenas... ¿Qué era Rosas para esos hombres? ¿Son hombres estos seres?*" (1996: 38).

de un romanticismo militante: a la malignidad con que se dibuja al padre, se opone una imagen angelical, prácticamente destinada al celibato, que corresponde a la hija.

La escritura actual, empeñada en desvelar aspectos más íntimos de la vida cotidiana o de las perversiones del ámbito privado de las celebridades del bronce, exhuma el costado más morboso de las relaciones parentales (incluidas las que instituye la Iglesia como las de padrino/ahijada). La opción por esta práctica discursiva es tal vez un gesto vindicativo de una literatura menos folletinesca de la que cultivara la intelectualidad inmersa en la escena política de los años cuarenta del XIX (pienso en Sarmiento, Mármol, Eduardo Gutiérrez, y como epígono de éstos, Juana Manuela Gorriti). Sin embargo la producción que observamos termina ratificando marcas discursivas fieles al canon y a la ideología canónica de los grandes referentes literarios.

Desde un ángulo revisionista debería resultar accesorio un erotismo a la violeta que actualiza los lejanos rumores acerca del incesto. *El farmer* entre otros excesos<sup>15</sup> que apuntan a denostar el patriarcado, textualiza el resentimiento de Rosas por la boda de su hija:

Estoy solo, veinte años solo sin mujer [...] No está Manuelita que era mi espejo. [...] Ella y yo solos [...].

Supongo que aquí [Gran Bretaña] el aliento fétido del perro en celo de su entretenedor le rozó la nuca, y los jugos de mujer treintañera le bañaron la vagina. (84-85).

Tanto Rivera como De Miguel, en las caracterizaciones a nivel actancial recalcan en la misma polaridad maniquea,

<sup>15</sup> El texto, para referirse a las mujeres de la familia, pone en boca del personaje frases cargadas de un machismo animal. La metaforización con semas de la actividad ganadera hace más brutal el relato: *Cuando uno es toro la leche empuja para abajo, para el lado donde nacen las piernas, y late, la leche, como un corazón abajo, arriba la verga.* [...] (68).

"Doña Encarnación [se trata de Encarnación Ezcurra, esposa de Rosas] era buena para el ordeño" (RIVERA, 1996: 70).

En otros tramos la anécdota remonta la genealogía y la descripción de la vida sexual de los padres es definitivamente sádica.

orientando la axiología a través de idénticas descalificaciones proferidas por la tradición unitaria y liberal del siglo XIX: la *animalidad y el oscuro desenfreno*<sup>16</sup>.

Así, en el texto de María E. de Miguel, un hombre de Rosas es: “[...] un morochón fornido, espalda tremebunda y ojos bovinos, turbios como un barrial [...] sus manos toscas (dos pesados pájaros que apenas se mueven)” (22).

Un recorrido rápido por los encadenamientos semánticos presenta a Rosas y a su gente de manera figurativa con sintagmas como *el sabueso [que] resuella y resopla*; como ademán de amor *lanza un zarpazo [...] de gato silencioso, o se pone rojo como gallo de riña*.

Desde la mirada historiográfica existe documentación que prueba la agitada vida amorosa del dictador, de ella se nutre *La amante del Restaurador* de MARÍA ESTER DE MIGUEL a propósito de la relación más conocida, la de Rosas con María Eugenia Castro, su ahijada (Cap. IV). No es éste, sin embargo el núcleo significativo de la trama, más bien esta historia opera como disparador de otra más compleja y callada por la versión oficial de los hechos. Es así como *la amante* del enunciado anticipador adquiere doble valencia y, por tanto mayor equívocidad respecto del sujeto actor protagónico.

De acuerdo con los recursos estructurantes el texto construye dos narradores, uno de ellos identificado con Juanita Sosa —dama de compañía de Manuelita— que habla desde

<sup>16</sup> No se puede dejar de mencionar que la labor crítica ya ha señalado aspectos que alimentan mi reflexión. Veamos, Ernesto Goldar, *op. cit.* recogió en textos detractores del peronismo este ejemplo que refuncionalizamos como mostrativo de lo que venimos afirmando: *Los hombres estaban allí. Elsa vio ante sí un cerco de pieles oscuras, caras barbudas, ropas sucias, ojos irritados por la excitación o el alcohol, manos enormes y negruzcas.* (Murena citado por Goldar, 39). Los dos ciclos (producción literaria sobre Rosas y peronismo en la literatura) se potencian y retroalimentan dando pie a la afirmación de Michéle Soriano al definir *El matadero* como matriz cultural de la Argentina. Cf. *Logos et abjection: la différence en jeu. Analyse sociocritique de l'enjeu spéculaire dans l'économie archique du discours libéral argentin*, *Imprévue* 1995-2, Montpellier, Univ. Paul Valéry, France.

la memoria de un presente demencial (con ecos de la Carlota de FERNANDO DEL PASO en *Noticias del Imperio*) y se remonta a su infancia, juventud y a todas las vicisitudes que la convierten en amante esporádica de Rosas - *Estatua V Soy una muchacha violada*<sup>17</sup>.

En su demencia *La amante del Restaurador* juega a las estatuas en el Hospital de Alienadas y, cada mudanza en una nueva estatua da acceso a un tramo de su vida o de la vida del país narrado en personajes y situaciones tan elocuentes como: *Soy Manuelita* (30) o *Soy un soldado federal* (235).

Del incompleto relevamiento que antecede se desprende como isotopía común al texto de Rivera la insinuación discursivizada por el personaje que recuerda la ocasión en que *al Brigadier se le dio por estar zafado (...) empezó a decirle cosas a Manuelita y ella a ponerse colorada* (47). La anécdota refiere que frente a un visitante americano, *el Gobernador comenzó a desmandarse como si lo hubiera picado un bicho perverso: Esta [Manuelita] es mi mujer, le dijo al extranjero.*

Trascendiendo lo anecdótico es evidente que la escritura fustiga los alardes de machismo porque a través de ellos se revela un espacio muy dudoso para el rol femenino.

## 2.2. LA RATIO DE LO INEXPLICABLE

Por ser la mujer, en tanto lugar afectivo y espacio político cercano al poder, otro punto de inflexión entre Rosas y Perón, en las páginas que siguen buscaré definir la semanticidad de tal presencia en una breve ampliación del corpus sobre el peronismo. De los estudios monográficos hasta aquí citados

<sup>17</sup> Por otro lado, a través del narrador omnisciente que, intercaladamente concatena las secuencias cronológicas, se van entretrejiendo los dos relatos: el de Juanita y el otro que articula hechos de la historia pública y privada de esos años. Las marcas gráficas y la designación *Estatuas* (enunciado en primera persona) y Capítulos conforman aspectos formales del todo simétrico.

no se recoge que la crítica haya avanzado más allá de la llamada narrativa del '55 que incluye autores como Rodolfo Walsh, G. Rozenmacher, Pedro Orgambide y muchos otros, he registrado no obstante abordajes menos específicos que dan voz a autores como Osvaldo Soriano y a Leónidas Lamborghini, autores muy cercanos al tema.

Por estos días la figura mítica de Eva Perón ha sido textualizada a través de diversos códigos, pues su aura se trasladada a la versión operística, fílmica, y aun ritual si se atiende al hecho de que se exhiben y venden sus trajes, con alto nivel de demanda por parte de fanáticos y coleccionistas. Este fenómeno comporta la contracultura de lo que fue el secuestro y largo deambular del cadáver de Evita, operación de fondo que intentó "anular la memoria y la identidad de las clases populares", como argumenta Aníbal Ford (1988).

Si bien esa política pareció conseguir su propósito durante décadas, evitando la mitificación con cuerpo presente, la literatura se encargó de desmentir palmariamente el triunfo de una cultura del olvido: en esta década se han publicado dos novelas de enorme difusión y valoración crítica<sup>18</sup> precedidas de innumerables biografías y toda suerte de íconos de belleza, generosidad y del vigor carismático de ese emblema de la liberación femenina en nuestra cultura.

La tematización puntual del peronismo por parte de Osvaldo Soriano (1943-1997) ocurre en una de sus más sonadas novelas: *No habrá más penas ni olvidos*, pero es entre los textos de *Cuentos de los años felices* (1993) donde se puede reconocer el magma discursivo de una memoria opuesta a lo que planificó la revolución libertadora del '55. Aquel plan que intentó sofocar (con el robo del cadáver) "un culto al perfil manso (...) de atención solidaria" encarnado por Eva Duarte se estrella contra un entramado místico solidario. Éste da cuenta de la representación más leal e inalterable, emergente

---

<sup>18</sup> Me refiero a la ya nombrada *Santa Evita* de TOMÁS ELOY MARTÍNEZ y *La pasión según Eva* (1995) de ABEL POSSE, por no aludir a otras menos conocidas.

de un sujeto cultural *otro* al que se arrogara el destino nacional en aras de la opción 'civilizada'.

Los años felices de este yo autobiográfico coinciden con el segundo gobierno peronista, el narrador escoge como lugar de enunciación el seno del afecto, pretendidamente desidiologizado, aunque el adverbio exige profundizar la reflexión teórica que encamine una mejor lectura de Soriano.

Los asertos de la sociocrítica montpelleriana apuestan a que el sujeto emerge del modelo cultural, en todo caso el yo de la escritura en tanto usuario del lenguaje, es apenas un *lugarteniente* de ellos (los otros). Según estas consideraciones el sujeto no habla, es hablado en su discurso, es decir: cuando se hace patente en yo es inmediatamente atrapado por una red de signos y de trazados ideológicos (CROS, 1997: 15-16).

¿Cuál es entonces la verdadera identidad del enunciador en un texto aparentemente autobiográfico que evoca desde el sentimiento, las imágenes hoy históricas e *illo tempore* construcciones de la propaganda?

El general nos envolvía con su voz de mago lejano. Yo vivía a mil kilómetros de Buenos Aires y la radio de onda corta traía su tono ronco y un poco melancólico. Evita, en cambio, tenía un encanto de madre severa con ese pelo rubio atado a la nuca que le disimulaba la belleza de los treinta años. (SORIANO, 1994: 22).

Pese al nosotros inclusivo que se pronuncia desde la apertura del texto: *Cuando yo era chico Perón era nuestro Rey Mago*, el enunciado fluctúa entre el yo y la primera plural, esa alternatividad permite inferir la preponderancia ideológica de una enunciación que se involucra con la niñez, con el pasado. El signo no convoca una realidad, convoca una memoria y los objetos-sujetos convocados se traducen en representaciones. De esta manera las imágenes de Perón y Evita se articulan con el título —“Aquel peronismo de juguete”— que por un lado remite a la práctica política de la dádiva generosa del Estado, materializada en día de Reyes, y por el otro, encierra nada menos que un severo *enbata*

crítico, vehiculado por el sintagma [aquel] *peronismo de juguete*<sup>19</sup>.

La diégesis se desplaza focalizando diferentes sujetos: *yo*, *mi padre* —*un contrera*— y *nosotros*, en las transformaciones ideológicas manifiestas por el *yo*, este enunciador CREE verter su verdad cuando declara: *Yo ya había cambiado a Perón por otra causa (...) No volví a creer en Perón* (24). Sin embargo en la macroestructura de *Cuentos de los años felices* también hay que considerar la presencia de “Gorilas”, relato en el que la enunciación es equívoca porque el sujeto aparece representado *Se me iba la edad de los Reyes Magos y no quería aceptar las razones de mi padre* (contrario a Perón), *ni los gritos de mi madre* (50). Esta autorrepresentación resulta atravesada por una cultura de la nostalgia de lo que pudo haber sido (y no fue, como dice el tango).

La mutación del *yo* en *nosotros* en la instancia de recordar el bombardeo de la marina a Plaza de Mayo cuando la revolución libertadora derrocó a Perón, vuelca la enunciación hacia una causa que es la de hacer presente una verdad colectiva y profética —*y el odio se nos metió en las uñas, por los ojos y para SIEMPRE...*— (50).

Mucho más inequívoco es el tratamiento del tema en la poesía de LEÓNIDAS LAMBORGHINI (1929)<sup>20</sup>; aunque por razones de género la versión dista de la yuxtaposición con la historia, el título escogido no elide la referencialidad: “Eva Perón en la hoguera”, incluido en *Partitas* (1972). Inserto entre escrito-

<sup>19</sup> Título que en su semánticidad es homólogo de otro: *La novela de Perón* —de TOMÁS E. MARTÍNEZ, ya mentada en estas págs.— porque traducen /el peronismo fue un juego/, Perón es una novela/, que es como decir Perón y peronismo fueron engaños, mentiras, quimeras, en fin: que toda la felicidad prometida a la clase obrera fueron sueños.

<sup>20</sup> Uno de cuyos textos es *Las patas en la fuente*, título que por sí solo revela el alto coeficiente de referencialidad connotada en la frase que, para los argentinos evoca la explosión popular del 17 de octubre de 1945, día de la lealtad de la clase obrera al gral. Perón. Este dato volverá a funcionar durante el análisis del poema que me ocupa. La ocasión es válida para llamar la atención sobre la otra expresión muy connotada en este marco histórico, “Gorilas” (citado en el 2º párrafo de esta pág.) remite a antiperonismo, a antipueblo.

res de las llamadas generaciones perdidas Lamborghini se caracteriza por una escritura "delirio en la que se mira la realidad política del país y de Latinoamérica", según sus propias palabras.

El texto se enmarca en la serie producida sobre el personaje por poetas contemporáneos como Juan Gelman y Néstor Perlongher, escrituras rupturales que recogen sólo algunos de los trazos de la historia, pero en propósito más ético-estético que testimonial. Con todo, poetizar el destino trágico de la heroína inexorablemente deviene reflexión ideológica. Partir del lexema-metáfora *hoguera* induciría a una lectura en clave realista que pusiera el acento en el ideosema de la condena social a la pecadora y resentida, como se estigmatizara a 'esa mujer' desde la oligarquía y aun desde la burguesía intelectual (como ya lo destacara al comienzo). Pero *hoguera* adquiere en el poema otras valencias, si bien conserva algunos de los semas que corresponden a la conjetura inicial.

La cadena semántica *hoguera* = fuego ---> arder ---> consumir(se) ---> llama ---> luz se abre en el canto IV y coincide con una suerte de relato onírico-poético con el *encuentro* entre el yo lírico con lo otro que, en el texto representará *el líder* (así textualizado recién en el canto VI)

un día hay:	un momento: en qué
un maravilloso:	el encuentro: en qué
ese fue	mi día: fuego, lo vi desde
lo vi desde	ese fue: de mí en todas las vidas
un momento hay:	(1972: 58)

el encuentro, el comienzo de mi  
en todas las vidas hay:  
lo que hacer la cosa.

El fragmento ilustra el violento quiebre sintáctico, permite no obstante un recorrido por secuencias que se articulan con los otros cantos y se alimentan con la cooperación de la competencia —en términos de U. Eco— de un lector al tanto de la historia argentina. Conviene aquí señalar que hablo de cantos en virtud del aporte paratextual, el autor acude a la definición de diccionario para explicar el título global del

libro: "Partita equivale a variaciones. Una partita o partida musical es un juego completo que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo..." [las comillas están en el original]. Esta definición ayuda a orientarse no sólo en el plano formal, sino a interpretar el sentido de la ausencia de cohesión junto a visibles marcas rítmicas por la vía de la aliteración y los paralelismos anafóricos condensados en determinados sujetos *por él/ a él/ para él (...)* a él- que en el canto I sugiere el amor encarnado, pero innombrable:

todo lo que siento:  
de él.  
todo el amor de mí:  
a él.  
mi todo a su todo:  
a él. (55).

La usina de sentidos que energizará la metonimia central reside en el canto VI porque narrativamente corresponde a la secuencia en que Eva cobra protagonismo por la liberación del líder —*la semana de octubre*— insinúa el texto. Es a partir de ese episodio donde se identifica acción responsable con *arder*.

El discurso poético, simulando auténticas variaciones melódicas, deconstruye toda lógica sintáctica en un ritmo vertiginoso que, precisamente busca ese efecto: la inmediatez devoradora del fuego, en su símil, la música. Así, con la reiteración apostrofica de un *encárgate* que parece haber depositado en ella el sino de *arder* con la fuerza militante de la defensa<sup>21</sup> y de la vigilia por los otros, por todos, el yo de la palabra poética se consume en signos rotos: *sentí arder. una gran que / conservo. una luz: de allí vino. los humildes que / laten: el muestrario. / generosamente. de allí vino: en ese. / a*

<sup>21</sup> Nótese que la modelización discursiva es coincidente con la escritura de Soriano cuyo personaje refiere una carta de Perón como sigue: "Acá te mando las camisetas. Pórtense [los chicos del equipo de fútbol] bien y acuérdense de *Evita que nos guía desde el cielo*". Y firmaba Perón de puño y letra. (23) [subrayado mío].

*medida que: las puertas. / a medida que: el muestrario. bajo el cielo: arder. / arder. (60).*

De la desarticulación en el plano lingüístico por arbitrariedad en el uso de las normas, y otras asimetrías emerge el sentido; el performativo *encárgate*, como un latigazo le trazó el destino de ser *esa*; dejar de ser una para empezar a ser *Evita* y, consecuentemente, *ese trabajo / ese deber / la justicia. (63).*

El poema de Lamborghini, en su complejidad amerita un análisis específico y más profundo, lo dicho aquí es apenas una aproximación que intenta, como en el caso anterior, evidenciar esta constante de la memoria. Una llama supérstite de la memoria que el poeta erige en *sol*, en *pájaro* como símbolos de libertad, ello no sólo contradice a “los profetas del odio” (como los llamara Arturo Jauretche) del ciclo literario posicionado en las antípodas de lo popular (cf. supra), sino que reinstaura el mito al transponer nombre y esencia del referente histórico a la entidad de referente literario.

Es evidente que como lectura dejo trunco cada tratamiento, a pesar de ello creo que el aporte alcanza para comprobar una innegable red de relaciones, atajos y encabalgamientos genotextuales. Toca al discurso crítico, como foto en negativo ir transparentando a dónde apuntan estas imágenes superpuestas, estos rostros espejados, estos seres y circunstancias vueltos a textualizar, como si el sentido de sus vidas estuviera impercederamente unido al destino nacional.

AMELIA ROYO

Universidad Nacional de Salta, Argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, LEONOR, "El juego de la metáfora en el ensayo argentino", en *Ideas e imágenes*, Suplemento cultural de *La nueva provincia*, Bahía Blanca, 19-11-98.
- CROS, EDMOND, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- FORD, ANÍBAL, "Del robo del cadáver de Evita a la cultura del proceso", en *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Punto sur, 1987.
- GIRONA F., NURIA, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años '80*, Valencia, Universidad de Valencia (España), 1995.
- GOLDAR, ERNESTO, *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Freeland, 1971.
- JITRIK, NOÉ, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- MIGUEL, M. ESTHER DE, *La amante del Restaurador*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS, *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.
- MONTI, RICARDO, *Teatro*, t. II. Estudio preliminar de Oswaldo Pelleri, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- RIVERA, ANDRÉS, *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- PONS, M. CRISTINA, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo veinte*, México, Siglo XXI, 1996.
- ROMANO, EDUARDO, "Sobre héroes y tumbas en sus contextos", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 391-393, Madrid, 1983.
- SEBRELI, JUAN J., *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1971.
- SORIANO, OSVALDO, *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- VV. AA. *Tramas*. Generaciones perdidas II, IV, V, núm. 8, Córdoba, 1998.
- , *El peronismo. Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, IMFC, 1994.