



El terror como enfermedad. Facundo y las fascinaciones de la barbarie en Sarmiento y en Gorriti

Sandra Gasparini¹

Universidad de Buenos Aires
sandra_gasparini@hotmail.com

Resumen: Los momentos inmediatamente posteriores a la batalla de Tucumán (1812), librada entre las fuerzas federales de Facundo Quiroga y el ejército unitario del general Lamadrid, son un episodio de la historia argentina decimonónica que parece condensar el terror provocado por quienes detentan el poder. Las narraciones que se articulan sobre este suceso y sus consecuencias son al menos dos: el capítulo 12 de *Facundo* (1845), de Sarmiento y “La novia del muerto” (1865), de Juana Manuela Gorriti. Sarmiento preferirá centrarse en la escena en la que las damas tucumanas, luego de la batalla, piden a Quiroga por sus familiares, y plantea el carácter sintomático del terror, al que define como “enfermedad”. Gorriti, en cambio, preferirá tomar como eje una historia amorosa y narrar las consecuencias que en el mundo privado alcanzan estas acciones públicas, que derivarán en la locura de la protagonista. Esta lectura trabaja con algunos elementos de la estética gótica y romántica y analiza cómo se figuran los cuerpos cruzados por el terror político.

Palabras clave: Terror político – Gótico – Historia argentina – Siglo XIX

Abstract: The events that occurred right after the Battle of Tucuman (1812) between the Federal forces of Facundo Quiroga and the United Armies of General Lamadrid represent an episode of nineteenth-century Argentine history that seems to concentrate the horror caused by those who held power. There are at least two stories about this episode and its consequences: Chapter 12

¹ **Sandra Gasparini** es doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, área Literatura, donde es docente de Literatura Argentina I y de la maestría de Literaturas Española y Latinoamericana. Participa de dos proyectos de investigación sobre literatura argentina y terror. Dictó conferencias y escribió fundamentalmente sobre literatura fantástica argentina y sus lazos con el discurso científico. Realizó ediciones críticas de textos de Eduardo L. Holmberg, Esteban Echeverría, A. Bioy Casares y un ensayo sobre Juan Filloy, En 2012 publicó *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*,

of *Facundo Quiroga* by Sarmiento (1845) and “La novia del muerto” (1865) by Juana M. Gorriti. Sarmiento prefers focusing on the scene in which the ladies from Tucuman, after the battle, ask Quiroga about their relatives and he lays out the symptomatic feature of horror as ‘disease’. On the other hand, Gorriti prefers focusing on a love story and narrating how public acts affect the private world. This paper analyzes some elements of both Gothic and Romantic aesthetics and the appearance of bodies that are crossed by political horror.

Keywords: Political terror – Gothic – Argentine History – 19th Century

La teoría literaria y los estudios sociológicos se han ocupado de diferenciar los conceptos de terror y horror. En la entrada firmada por Fred Botting en *The Handbook to Gothic Literature*, el horror aparece asociado a emociones intensas, a lo repulsivo. Induce parálisis, pérdida de la conciencia y confusión mental; se vincula con el borramiento de las imágenes, la disolución, el “derretimiento” (124). La causa del horror es menos discernible que la del terror. El horror aparece cuando el miedo se acerca un poco más a lo familiar y nada tiene que ver con lo sublime. Puede estar representado por los laberintos y criptas propias del gótico (A. Robert Lee 1998). El terror, en cambio, está conectado a una amenaza inmediata. Se trata de una emoción movilizante, liberadora de una energía que estimula en el sujeto un elevado sentido de sí y un movimiento de trascendencia (Botting 1998). Se conecta con el dominio sociopolítico y se asocia con el sello de un régimen. Combina la inmersión en una condición de “abyección política” con la ilusión de escapar de esa situación y “re-emerger” del escondite. En cambio, el horror capitaliza la impotencia.²

Buena parte de los textos inaugurales de la literatura argentina comparten un interés por la indagación sobre el terror político. Esteban Echeverría (1805-1851), Domingo F. Sarmiento (1811-1888), José Mármol (1817-1871), José Rivera Indarte (1814-1845) y, más tarde, Juana Manuela Gorriti (1818-1892) han trabajado sobre este núcleo que tiene su escalada máxima fijada en el año 1840, al que la historiografía ha denominado “del terror”, cuando Juan Manuel de Rosas (1793-1877) se vio acorralado por diversos factores internos y externos (Lynch Rosas 1986).³ El discurso histórico y el literario han elaborado diferentes relatos a partir de esta arma gubernamental eficaz y mortífera. Textos emblemáticos decimonónicos como “El matadero” (¿1838?), de Echeverría, o *Amalia* (1851-1855),

² Ann Radcliffe propuso que el terror se caracteriza por la oscuridad o indeterminación en su tratamiento de eventos potencialmente horribles, indeterminación que eleva al lector al sentimiento de lo sublime. En cambio, el horror aniquila la capacidad de respuesta del lector con su despliegue de atrocidad, independientemente de que Radcliffe camine a menudo en el límite entre ambos.

³ Lynch afirma que “el terror no era anárquico. Ni era tampoco un poder delegado, tramado y aplicado por subordinados [...] En este régimen, el terrorista era el gobierno [...] El terror no era masivo ni continuado, sino limitado y esporádico. Y tampoco era un instrumento de clase. Dentro de sus objetivos esencialmente políticos, es verdad, había una cierta tendencia clasista, porque las víctimas principales eran las que constituían la élite unitaria [cuya intención era] destruir una clase dirigente rival” (Lynch 201).

de Mármol, han intentado desentrañar el enigma del funcionamiento de esta máquina, pero pocos lo han hecho remontándose a quien consideraban el origen del terror rosista, su prototipo en estado puro: la figura de Facundo Quiroga (1788-1835). En esa construcción se han condensado elementos del imaginario romántico y gótico que articulan narraciones transversales.

Esta lectura se centra en un mismo episodio histórico (fechado en 1831), anterior a esta matriz narrativa, contado por dos autores diferentes y alejados entre sí en el tiempo veinte años: el capítulo 12 de *Facundo* (1845) y “La novia del muerto” (publicado en 1865 aunque probablemente escrito antes), de Juana Manuela Gorriti. A través de él, Sarmiento plantea el carácter sintomático del terror, al que define como “enfermedad”. Gorriti, en cambio, preferirá narrar las consecuencias que en el mundo privado, en los cuerpos, alcanzan las acciones públicas, que derivarán en la locura de la protagonista.

Alegoría política y terror

En el capítulo 12 de *Facundo* (subtitulado “Ciudadela”), Sarmiento construye narrativamente el terror a partir de un episodio de la historia patria. Elige como escenario la Ciudadela de Tucumán, antigua fortaleza en la que el general Belgrano había instalado en 1812 sus cuarteles en la lucha del ejército libertador contra las fuerzas realistas. Es ese “antiguo campamento de los ejércitos de la patria” (Sarmiento 191) el que será tomado por sorpresa por un ejército eficaz en su velocidad y estrategia, suceso histórico que tuvo lugar el 4 de noviembre de 1831.

En contraste con este pasado épico, el terror se enfoca en un escenario exento de gloria y, en cambio, cargado de sangre y agonía. Un epígrafe marca la antítesis: es una escena idílica de Malte-Brun sobre los tucumanos, en la que al codificado paisaje bucólico que enmarca al del pasado, cargado por los honores de los soldados de la Independencia, se superpondrá, pocos párrafos más adelante, el sistema de terror implementado por Facundo.

Desde un primer momento, Sarmiento se encarga de postular el carácter político de este terror que gana la batalla: “El ejército [del general Lamadrid] se

presentaba a la batalla medio *federalizado*, medio *montonizado*, mientras que el de Facundo traía esa unidad que dan el terror y la obediencia a un caudillo que no es *causa*, sino *persona*, y que, por tanto, aleja el libre albedrío y ahoga toda individualidad” (192). Es decir, no es una “causa revolucionaria” la que mueve a este ejército, sino la personificación del terror en un sujeto que lo administra, Facundo, porque la causa *revolucionaria* está posada en el otro bando (unitario) o en el pasado de Mayo.

El “terror revolucionario”, alimentado por una ideología contestataria o presiones meramente políticas o sociales que alientan a las masas, como puntualiza Arno Mayer (87-88), no es el que prevalece en este capítulo. La figura de Facundo, así construida, tampoco es la de un conductor que abraza una ideología categórica para promover su atribución de poder. Perjudicado por malas decisiones de estrategia militar, el ejército opositor se presenta caótico y disgregado frente a la unidad (“que dan el terror y la obediencia”) del liderado por Facundo, “unidad de hierro” que entra en evidente analogía con la obediencia ciega que genera Rosas. Al superponer en palimpsesto la imagen de la Ciudadela heroica de Belgrano, que Alberdi ya en 1834 había descripto en ruinas en la *Memoria descriptiva del Tucumán*, y la invasión del monstruo-caudillo, se logra el efecto de terror en la narración del episodio histórico.⁴ El proceso de “beatificación” de Tucumán, como núcleo de los sentimientos patrióticos asociados al grupo del 37, tiene que ver no sólo con el período de las guerras de independencia de las que fuera escenario esta ciudad en la naciente Argentina ni con la proclama del 9 de julio de 1816. La construcción de esta imagen juega un contraste que pone a Buenos Aires en el lugar opuesto, el de la ciudad tomada por el monstruo más sediento de sangre y más representativo del mundo rural, Rosas.⁵

⁴ Caudillaje y monstruosidad aparecen emparentados en *Facundo* y remiten a la figura en segundo plano de Rosas, el monstruo mayor. Cohen propone que “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place” (4). Si el monstruo existe para ser leído (etimológicamente “revelado”, “descifrado”, señala Cohen) ésta es la lectura que Sarmiento postula: el terror y la ansiedad provocadas por la figura del monstruo-caudillo preparan el terreno para el reino de la “Esfinge”.

⁵ A lo largo de *Facundo*, Rosas aparece muchas veces en el plano alegórico de la mitología y de lo teratológico. La formulación parece apuntar tanto a una personificación del terror en la figura del “tirano” como a conferirle un carácter universal vinculado a situaciones de despotismo, que

La construcción de la ciudad de San Miguel de Tucumán, codificada como una exótica aldea oriental cargada de perfumes naturales y selva exuberante que enmarca la belleza de las tucumanas, tiene segmentos significativos en la *Memoria descriptiva*, en el *Facundo*, en *Amalia*, y en el relato de Gorriti.⁶ En la “descripción” de Alberdi, en la que el paisaje bucólico se convierte en ruina, se agrega la superposición de fragmentos autobiográficos de la propia infancia y la “infancia de la patria” en Tucumán. Presencia de ruinas, contrastes diametrales, mujeres angelicales opuestas a sátiros perversos, son algunos de los elementos que profundizan las relaciones entre el género gótico y estos textos que tienen un lugar fundamental en la constitución del canon de la literatura argentina del siglo XIX (Ansolabehere).

El laberinto del fauno

En su emblemático libro sobre el caudillo riojano, Sarmiento hace además un uso político de la mitología clásica: en Tucumán “el Cupido o el sátiro [Facundo] no estaba ocioso” (199). La monstruosidad implícita en la figura del sátiro, mitad humana, mitad animal, se refuerza en la morosa narración de las trampas del fauno/Facundo frente al corro de señoras y señoritas que acuden a él, desesperadas, para pedir por las vidas de hermanos, esposos y novios, ahora prisioneros de guerra. El minotauro, el “león” que descansa luego de la batalla, las recibe en su laberinto de mirtos y cedros –“una de esas enramadas sombrías” (Sarmiento 195)– y las deja hablar no sin “complacencia y contento” (Sarmiento 195). El monstruo maneja el tiempo (“no estaba ocioso”, se nos advierte): amablemente pide detalles y se interesa por las familias de las muchachas. La

el texto analogiza con representaciones orientalistas (Piglia; Altamirano). No debe pasar inadvertido que el soporte en el que se publica el texto (en entregas, en el diario *El Progreso*) le agrega un ritmo propio de folletín con sus oposiciones tajantes y sus apelaciones a lo grotesco e impactante. Rosas es, para Sarmiento, “el monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República [...] la Esfinge argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario” (Sarmiento 14); es “el monstruo [del que huían los unitarios y que] buscaba a la *ciudad*, a las instituciones civiles” (149), “el monstruo de la Pampa”, “aquel monstruo sediento de sangre y de crímenes”.

⁶ Adolfo Prieto ha señalado el vínculo intertextual entre la *Memoria descriptiva del Tucumán* (1834) de Alberdi y el pasaje de *Facundo* con el libro del viajero inglés Joseph Andrews, *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica* (1827), que habría funcionado como texto modelizador.

cima del terror es alcanzada cuando Facundo les advierte sobre el ruido de las descargas del pelotón de fusilamiento que, entretanto, se había preparado para cumplir la orden que jamás había sido suspendida. El cuerpo del monstruo es pura cultura, constructo y proyección; sólo existe para ser leído por quien sepa descifrarlo: significa algo diferente (Cohen 4). La mirada de Sarmiento carga este episodio de valoraciones negativas. Para introducir esta orientación apela inmediatamente a la identificación del lector con los sujetos victimizados: “dos hermanitos” se abrazan para morir fusilados (Sarmiento 196); y, más adelante: “Si al horror de estas escenas puede añadirse algo”... (196).

Facundo maneja lo público y lo privado: en la plaza hace fusilar, desnudos, a los familiares y amados de las muchachas e incluso los manda buscar en las camas para traspasarlos con las balas hasta “incendiar” las sábanas. Desde la plaza, el pelotón arrastra los restos mortales hasta el cementerio (dos espacios públicos hábilmente utilizados por la máquina punitiva), aunque los fragmentos y despojos que se disputan los perros famélicos marcan como un reguero el itinerario del terror político: “¡Cuántas glorias arrastradas así por el lodo!” (Sarmiento 196), alegoriza el narrador.

El terror, experiencia conectada a una amenaza inmediata, en este caso el abuso de poder del bando federal, remite al rosismo del presente de la escritura (el exilio en Santiago de Chile, 1845). Ya señalé que Botting define el terror como una emoción vinculada al dominio sociopolítico que libera una energía capaz de estimular un elevado sentido de sí en el sujeto y un movimiento de trascendencia.⁷ El horror, en cambio, convoca la revulsión, el disgusto y aversión e induce estados de parálisis, pérdida del habla y confusión mental: también algo de ese orden puede vislumbrarse en los despojos mortales de los unitarios, enlazados en los caballos de los soldados y arrastrados hasta el cementerio, aunque “algunos pedazos de cráneos, un brazo y otros miembros quedan en la plaza de Tucumán y sirven de pasto a los perros” (Sarmiento 196).

⁷ Botting (Mulvey-Roberts *The handbook* 1998) vincula la idea de “uplifting emotion” (que puede traducirse como emoción que eleva el espíritu, que levanta el ánimo) con la expresión “terrific” (“tremendo, increíble” pero también “espantoso”) para caracterizar el terror.

De las palabras de Sarmiento mencionadas más arriba se desprende que el terror provocado por Facundo, que se presenta como génesis del desarrollado posteriormente por Rosas, no es un terror revolucionario de corte jacobino, sino algo mucho más visceral y atávico, como el pánico que acompaña al instinto de supervivencia. Y es que una naturaleza frondosa rodea estos sucesos sangrientos: el narrador enmarca la escena del ruego de las jóvenes ingenuas con la descripción de la vegetación tucumana que recrea el texto del viajero inglés Joseph Andrews como si quisiera ubicar a los actores en el escenario romántico más salvaje y primitivo, paisaje también recreado en el cuento de Gorriti. De modo que es una mezcla de terror político y terror atávico lo que hace marchar el poder de Facundo.

Si el monstruo es el que trasgrede los códigos de la razón y de la moralidad presentando “excesiva y viciosamente” escenas y personajes impropios (Botting 163), Facundo encarna en este capítulo lo monstruoso. El monstruo –aunque ligado al presente en las condiciones de producción: el gobierno de Rosas que lo obliga al exilio y a “defenderse” mediante la escritura de batalla– representa una cultura anterior que quiere desecharse, lo que justifica su desplazamiento o exterminación como un acto heroico (Cohen pp. 7-8). Los rasgos monstruosos de Facundo aparecen duplicados, deformados y aumentados en la figura del Restaurador, operación textual que remite al tema del doble, asociado al repertorio del fantástico.

La materialidad que los cuerpos adquieren, en este capítulo en especial, tiene una relevancia significativa: se enfocan la desnudez, las laceraciones, las heridas, las torturas, las marcas en los cuerpos vivos y muertos, la belleza exagerada de las mujeres, la juventud o vejez de los rostros y las reacciones que los estímulos del terror producen en ellos (pasmos, espasmos, diarrea, palidez extrema, gritos, llanto). Esta cuestión se une a un núcleo de sentido muy productivo que propone Sarmiento para explicar las estrategias del poder rosista y que formula de esta manera: “Es que el terror es una enfermedad del ánimo que aqueja a las poblaciones, como el cólera morbus, la viruela, la escarlatina” (138). En simultaneidad con la ubicación de esta “enfermedad” en una serie de

patologías, el narrador se distancia a través de un efecto cientificista logrado por el uso del léxico médico que ensaya diagnósticos sobre somatizaciones. El médico que diagnostica nunca está enfermo; tiene un aura luminosa que lo inmuniza de las pestes sociales.

La oposición a Facundo (y a Rosas) está *enferma* de terror y esta situación se sustenta en una estrategia política: la disentería es la enfermedad del terror, manifestado en el rechazo del cuerpo y su vaciamiento por los esfínteres (náuseas y vómitos, dolores abdominales y diarreas profusas). El narrador enumera y describe las torturas de “limpieza”, *flogísticas* (lavativas de ají y aguarrás) que utilizaba la Mazorca, brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora, para conjurar la ironía o la risa, como escarmiento frente a las negativas a demostrar adhesión a la causa rosista. Y es que para Sarmiento el gobierno de Rosas carece de humor. O el humor del gobierno de Rosas no coincide con el de Sarmiento. La hipótesis sobre la relación causal entre terror y disentería podrá ser médicamente inexacta, pero la homonimia de esta palabra con “disentir” parece muy conveniente para la argumentación del autor⁸. La disentería es producto de una circunstancia social y sanitaria muy específica compatible seguramente con un estado de guerra que puede ser concomitante, a su vez, con un estado de terror propiciador de esas condiciones. Padecer esta enfermedad aparece como la consecuencia del disenso: oponerse a la máquina de guerra federal tiene efectos inmediatos en los cuerpos.

La exhibición pública de las mutilaciones, los escarmientos frente a todo el pueblo y el cumplimiento de “prendas” siniestras relacionadas perversamente con el delito del que los prisioneros de guerra o los pobladores comunes son acusados hacen serie con la infantilización de los ciudadanos opositores, casi como una consecuencia de esta metodología de tortura. Esa infantilización y sometimiento puede leerse también en “El matadero” de Echeverría (retomada en “El niño proletario” -1973-, de Osvaldo Lamborghini), en “La refalosa” (incluida en el *Paulino Lucero*, 1839-1851) de Hilario Ascasubi, en los relatos testimoniales sobre los centros clandestinos de detención de la literatura

⁸ La disentería es una afección producida por una bacteria que llega al tubo digestivo humano por ingesta de agua u otros alimentos contaminados y se aloja en el intestino grueso, es decir, no simplemente se produce como consecuencia de un estado emocional en particular.

posdictatorial y en sus ficcionalizaciones en la narrativa argentina de los últimos diez años. Volver niños a los ciudadanos a través de situaciones lúdicas solo gozadas por los verdugos es privarlos de sus derechos como adultos y someterlos a una estricta tutela idiotizante que quiere revelar el carácter omnímodo del poder.⁹ El terror político provoca enfermedad; se transforma en práctica concreta en la tortura de cuerpos y psiquis de los enemigos, construye sistemas de control con posiciones de dominación definidas en las que los verdugos asumen el rol de adultos y las víctimas, de niños indefensos.

La otra mirada

Juana Manuela Gorriti está instalada en Lima cuando, en 1865, Vicente G. Quesada publica en Buenos Aires *Sueños y realidades*, al que pertenece su relato “La novia del muerto”. De familia unitaria, la escritora debió afrontar la proscripción desde muy pequeña durante el gobierno de Rosas, exilio que finaliza en 1885, cuando se instala en Buenos Aires aunque el regreso a Salta en 1886 cierra verdaderamente el círculo.¹⁰ Su padre, José Ignacio Gorriti, congresal de la independencia en 1816 y más tarde gobernador de la provincia de Salta, partió al destierro en 1831 como consecuencia del triunfo de Facundo Quiroga en Tucumán. Allí comienza la vida itinerante de la escritora en Bolivia, su larga y productiva estadía en Perú, sus idas y vueltas a Buenos Aires hasta su muerte, en 1892.¹¹

⁹ Hacer caminar desnudos a los prisioneros por todo el pueblo exhibiendo sus heridas, obligarlos a cantar durante el tormento, a formar fila tomando distancia entre uno y otro como si estuvieran en la escuela o a hacer una “ronda” son algunas situaciones que se describen en diferentes textos citados en el párrafo y en testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio nacionales.

¹⁰ Para una lectura sobre la construcción de la figura de autora en Gorriti, ver Cristina Iglesia, “Juana Manuela Gorriti: la escritora del destierro”, en María Esther de Miguel, *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*, Buenos Aires: Altea, Taurus, Alfaguara, 1998.

¹¹ Graciela Batticuore ha estudiado la cuestión de la “autoría femenina” en la producción de Gorriti y otras escritoras del siglo XIX. Si bien lo que denomina “ficciones patrias” son “una serie de relatos menos autobiográficos” de la autora, vinculados a la literatura sobre Juan Manuel de Rosas, afirma que es posible sostener que “*la inseparabilidad entre la vida y la obra* de Gorriti, así como la relevancia de su nombre en el escenario cultural de mediados del siglo XIX, tal vez solo pueda ser comparable, por su popularidad y su éxito, a la de Lucio Mansilla, cuyo temperamento excéntrico precedió también y acompañó el interés del público de sus escritos” (Batticuore 284. *Cursivas del original*).

Muchas de sus narraciones están atravesadas por la política en su vertiente de las luchas facciosas latinoamericanas y, a la vez, en el modo de las luchas de género sexual entendidas como una negociación de posiciones de poder. Algunos cuentos de Gorriti como “Una visita infernal”, “La hija del mazorquero” y “El fantasma de un rencor” incorporan elementos del repertorio gótico como la sangre, los fantasmas y los monstruos, estos últimos de modo metafórico y asociados al fenómeno histórico de la lucha de facciones.¹² La novedad de su narrativa reside principalmente en la reescritura de tópicos de la literatura gótica y romántica europea y en el hecho de que propone, muy tempranamente, temas que se reelaborarán en Buenos Aires a partir de 1870, período decisivo para la constitución nacional de géneros como las ficciones científicas y el fantástico moderno (Gasparini 2012). Sus relatos instalan el protagonismo femenino –que esas estéticas europeas ya habían construido– en el marco de las luchas políticas de Sudamérica aunque con un rol más activo.

En tanto reelaboración de la novela gótica y de la estética romántica, los relatos fantásticos de Gorriti presentan a las mujeres como subjetividades atravesadas por una sensibilidad extrema que les permite acceder a otras realidades y conectarse con saberes contrahegemónicos que usan eventualmente para dominar a los hombres y volverse peligrosas. Así, la “excéntrica” magnetizadora de “Quien escucha su mal oye” (1876), la protagonista de “Una visita al manicomio” (1876) (a la que el paciente/ “diablo [de] la décima legión” le confiesa su “desgracia”), la Rosalía moribunda de “El fantasma de un rencor” (1876) –quien protagoniza quizás una comunicación

¹² “La hija del del mashorquero”, incluido en *Sueños y realidades* (1865), comienza con la presentación de Roque Almanegra, personaje de la Mazorca delineado con trazos gruesos que apuntan a construir un monstruo que es brazo de la violencia federal: “Roque Almanegra era el terror de Buenos Aires. Verdugo por excelencia en una asociación de verdugos llamada Mashorca y consagrado en cuerpo y alma al tremendo fundador de aquella terrible hermandad (...) Cada semejanza con la humanidad había desaparecido de la fisonomía de aquel hombre y su lenguaje” (Gorriti 153). En “El fantasma de un rencor” (incluido en *Panoramas de la vida*, 1876), Rosalía, una enferma de tisis a punto de morir, protagoniza un drama familiar originado en “una cuestión política” que concluye con el suicidio de su novio, malquistado con la familia por su futuro cuñado, presa de un “odio de partido”. Cuando el hermano de Rosalía cabalga para darle el último adiós se cruza con su sudario, lo cual espanta a su caballo. Se ha adelantado el momento de su muerte, ha contemplado a su “doble espectral”. En el segundo caso puede leerse un ejemplo de uso desviado del fantasma como motivo capaz de convocar conflictos asociados a los sujetos atravesados por la política de facciones. En el primero, se construye un monstruo a partir de los rasgos que le impone la violencia política.

telepática- son ejemplos de una obsesiva tendencia a señalar capacidades femeninas ocultas por un dominio predominantemente masculino que comienza a perder hegemonía.

El cadáver del novio

En “La novia del muerto”, que se inscribe en la serie del repertorio de las luchas de facciones, Tucumán es, como en *Facundo*, una ciudad de “aspecto oriental” (Sarmiento 193), con todos los tópicos que ya hemos señalado sobre esta provincia vinculada con la historia de la independencia nacional. El orientalismo, relacionado con la barbarie, al que se agrega el exotismo que el romanticismo había cultivado, agregan elementos amenazantes al espacio gótico construido a partir de la presencia del caudillo y del uso que hace de él.¹³ Pero Gorriti elige otra perspectiva. Focaliza la acción en el antes y después de la batalla de la Ciudadela. Su reconstrucción de los hechos históricos se compone desde el ámbito familiar y los militares que remiten a ese episodio no son los personajes centrales. El comandante efectivo de las fuerzas unitarias, el general Lamadrid, principal culpable de la derrota según Sarmiento, ni siquiera es mencionado. En cambio, la mención del general Alvarado, “de funesto agüero” (Gorriti 182), tiende a insinuar que su ausencia, combinada con el mal manejo del general López, habría resultado concluyente para el desastre bélico. El relato, finalmente, coincide con el de Sarmiento: la desinteligencia entre militares unitarios provocó la deshonrosa derrota que decidió la suerte de esta batalla decisiva en la lucha de facciones.

¹³ Said (1990), en su clásico ensayo sobre el orientalismo lo define como una tradición que se remonta hasta antes del siglo XIX y que posee un vocabulario, imágenes y retórica propias con el cual decirlo (Said 64). El orientalismo reforzó la idea de que Europa y Occidente dominaban la mayor parte del mundo. Hay un conjunto de figuras representativas o tropos que construyen la geografía imaginaria orientalista que suponen estereotipos tendientes a representar a Oriente como algo exótico, presentado sólo para el público europeo (Said 99). En el caso del *Facundo*, agrega Altamirano sobre la metáfora orientalista: “la sola idea del encanto exotista y sus recursos, sin embargo, no dejaba entrever que uno de esos procedimientos, el más frecuente, si bien no el único, el de las analogías orientalistas, iba asociado a una red de elementos que agrupaba no sólo estereotipos literarios, sino también estereotipos ideológicos, inscriptos todos ellos en una empresa de dominación” (88).

El espacio se carga, en “La novia del muerto”, de elementos del género gótico. Lo que tímidamente se insinuaba en *Facundo*, aquí es exasperado en función de lograr una atmósfera de opresión y fatales contrastes que tienen su correlato en el contexto faccioso: día/noche, sombra/luz, oscuros uniformes/blancos velos de virgen, montoneros federales/soldados unitarios. No falta ni el ulular del búho en la aislada “enramada” (como la morada del Facundo/fauno sarmientino), ni la reja móvil en la ventana de la doncella ni mucho menos el monje lujurioso: a la casa de Vital, la precede “un jardín plantado de limoneros y tupidas lianas” (Gorriti 184); cuando desensilla cerca de ese lugar, el romántico Ravelo calla porque escucha un ruido entre el ramaje – “era un búho espantado que se llevó en el siniestro viento de su ala aquella exclamación de esperanza” (187)–. Pero este gótico tardío, donde también la sangre se derrama y se confunde con el rojo de las casacas federales, centraliza su interés, como en otros relatos de Gorriti, en las reacciones emocionales que las prácticas de la guerra provocan en las mujeres. Aquí el monstruo no es sólo Quiroga. “El villano del gótico es la contracara de la víctima indefensa, donde se concentra la relación de sado-masochismo”, recuerda José Amícola (93), y ese villano encarna en “La novia del muerto”, por un desplazamiento, por una duplicación –como en *Facundo*– la representación del clero corrupto.

El relato roza el repertorio fantástico pero no se apropia de sus estrategias, no transgrede las leyes de la naturaleza. En este punto también Gorriti se destaca en función de su singularidad. Cuando Vital, la protagonista, comprueba que había pasado la noche anterior no con su amado, un oficial del ejército unitario, sino con alguien (un monje dominico) que se hizo pasar por él, en silencio, en la oscuridad de la habitación, inmediatamente ingresa en una demencia que, hasta el presente de la escritura, treinta años después, no la abandona: “Desde ese día, Vital se volvió un ser fantástico que se deslizaba entre los vivientes como un alma en pena” (Gorriti “La novia” 192. *Cursivas mías*).¹⁴ La

¹⁴ Cabe otra posibilidad de lectura: cuando Vital comprueba que Ravelo, su amado, había sido fusilado el día anterior y que el anillo que dejó en su mano el hombre con el que pasó la noche es el que ella le había regalado al comienzo de la relación entre ambos, enloquece al pensar que estuvo con su fantasma. De todos modos, el narrador desmiente esta posibilidad al introducir comentarios sobre las intensas reacciones que provoca en el sacerdote tanto la contemplación de Vital durante la misa como el encargo que le hace Ravelo, moribundo, de entregarle a su

comparación provoca el distanciamiento y el adjetivo “fantástico” restringe el alcance terrorífico de “fantasma”, aunque está unido a él etimológicamente; no hay una irrupción de lo irracional que invierta las leyes naturales. El terror como enfermedad, entonces, no se manifiesta por el vaciamiento de los esfínteres sino por una afección más incontrolable que había comenzado a preocupar a neurólogos y médicos, la locura.

El trastrocamiento de identidades (amado unitario bello y heroico / monje federal corrupto y lujurioso) y la violación de las reglas de una sociedad que se asoma a la anomia total tras el caos de la guerra civil y la corrupción del clero, cómplice del poder, se inscriben en el repertorio gótico y refuerzan la catástrofe privada impactada por la pública: Vital es la hija del montonero federal Avendaño, de modo que su unión con el soldado unitario se vuelve imposible.¹⁵

Enfermedad y control: algunas conclusiones

El terror funciona articulando en los textos de Sarmiento y de Gorriti la fascinación que ejerce la barbarie en los narradores. En *Facundo* la enumeración de hechos de sangre termina por saturar el relato, por lo que el narrador advierte a lo largo del texto que “Diciendo más, los cuadros saldrían recargados, innobles, repulsivos ” (Sarmiento 113). A la voz que cuenta la “La novia del muerto” le seduce ubicarse en la perspectiva de la hija del montonero federal para explicar, desde la intimidad de una pareja deshecha, la irracionalidad de la guerra, que transforma a los personajes en Montesco/Capuleto, Orsini/Colonna, reenviándolos a la tradición literaria europea.

En conclusión, provoque locura o disentería, el terror político articula en estas narraciones hipótesis sobre el control que el poder pretende ejercer sobre los cuerpos. Y es que el terror está implícito en el espíritu de las ceremonias punitivas, como advirtió Foucault, ya que el ejemplo debe inscribirse en el corazón de los hombres, constituyendo así una política que pretende “hacer sensible a todos, sobre el cuerpo del criminal, la presencia del soberano”

amada el anillo que ella le había regalado. Queda fuertemente sugerido que el cura aprovecha de modo macabro la situación para hacerse pasar por el amante muerto que Vital cree aún vivo.

¹⁵ Ver Graciela Batticuore, “La novela de la historia”, en Iglesia.

(Foucault 54). En estos textos la criminalización se advierte en un proceso de escritura que hace recaer el delito en el verdugo del bando político opositor y no en el sujeto criminalizado y sometido a suplicio y muerte por la facción triunfante.

Como lo habían intuido ya Sarmiento y Mármol, el terror político que genera la máquina rosista productora de relatos sobre el terror cuenta además con un plus, el de la azarosa irracionalidad para seleccionar su objeto. “Eso es, exactamente, el Terror”, señala Eduardo Grüner: “la completa arbitrariedad del Significante que –al decir de Sartre– *serializa* al sujeto para transformarlo en un átomo de (in)significancia” (p. 10). Y en esa serie, la enfermedad adquiere un poder, el de construir un refugio contra la violencia.

Bibliografía

Amícola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.

Ansolabehere, Pablo. “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina”. *Miradas y saberes sobre lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

Altamirano, Carlos. “El Orientalismo y la idea de despotismo en el *Facundo*”. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Ariel, 1997. 83- 102.

Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

Botting, Fred. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NYU Press, 1998.

Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis–London: Minnesota University Press, 1996.

Cousillas Rodríguez Manuel et al. (eds.). *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio. Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. A Coruña: SELICUP–Universidade da Coruña, 2006.

de Miguel, María Esther. *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Altea–Taurus–Alfaguara, 1998.

Domínguez, Nora (comp.). *Miradas y saberes sobre lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2012.

Gorriti, Juana Manuela. *Ficciones patrias*. Prólogo de Graciela Batticuore. Barcelona: La Biblioteca Argentina-Clarín, 2001.

Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora Doña Juana Manuela Gorriti publicadas bajo la dirección de Vicente G. Quesada*. Tomo 2: Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle Editor, 1865.

Grüner, Eduardo. "Arte y Terror: una cuestión 'moderna'". *Pensamiento de los Confines*. 18 (2006).
http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/artes_y_terror_una_question_moderna_0.pdf. Fecha de acceso 02/03/2012.

Iglesia, Cristina (comp.). *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.

Lee, A. Robert. "Terror". *The Handbook to Gothic Literature*. Ed. Marie Mulvey-Roberts. New York: NYU Press, 1998.

López Martín, Lola. "Universo simbólico de la cultura popular hispanoamericana en la obra de Juana Manuela Gorriti". *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio. Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*. A Coruña: SELICUP-Universidade da Coruña, 2006. 763-776.

Lynch, John. "El terror". *Juan Manuel de Rosas*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

Mayer, Arno J. *The Furies. Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Piglia, Ricardo. "Notas sobre Facundo". *Punto de vista* 3.8 (1980): 15-18.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Radcliffe, Anne. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine* 16.1 (1826): 145-152.

Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1990.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Póslogo, notas y propuestas de trabajo de Alejandra Laera. Buenos Aires: Colihue, 2000.

Wiñazki, Miguel. *Ataque de pánico. Crónicas del miedo en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1996.