

## *Conjurar los monstruos. Una lectura gótica sobre la crítica teatral y el folletín en los escritos de Sarmiento en el exilio [1840-1849]*

PAOLINI, Daniela / Universidad de Buenos Aires - danpaolini@hotmail.com

Eje: Literatura argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Aldao – Crítica teatral – Facundo – Folletín – Gótico – Sarmiento*

### » **Resumen**

En el exilio de Domingo F. Sarmiento en Chile, durante el segundo gobierno de Rosas (1835-1852), el diarismo se impone a la escritura como la forma de promover y generar las condiciones necesarias para el advenimiento de la civilización. En este sentido, la crítica sarmientina en el periódico apunta a una traducción de la cultura europea al suelo sudamericano. Aun no existe el espacio para la literatura nacional, porque primero se debe combatir al Otro instalando en el medio de lo Propio: la barbarie, condición telúrica de la sociedad que acecha y encanta a la vez. Sin embargo, lo bárbaro llega también desde Europa, a través de libretos teatrales que acarrear rastros del monstruo romántico. Los horrores de algunas representaciones dramáticas tensan una frontera lábil entre el terror y el humor, y la presentación de lo irracional, irreal e inmoral se exhibe para generar su contrario; lo monstruoso, de este modo, hace visible lo condenable.

Las entregas del folletín sobre la vida de fray Félix Aldao y Facundo Quiroga en el diario *El Progreso*, intercaladas con sus reseñas teatrales y sus artículos políticos, articulan la experiencia de Sarmiento en la escena cultural chilena. El Fraile déspota, la Sombra-Terrible-de-Facundo y la Esfinge-Rosas encarnan figuraciones góticas que en el teatro confunden los límites entre realidad y ficción. De este modo, lo enigmático del folletín, como investigación literaria y política, connota el poder fantasmal y fantástico de la representación. La propuesta del análisis es indagar las relaciones entre *Aldao*, *Facundo* y la crítica teatral, a partir de una lectura que interprete el enclave gótico de estos textos en función de una búsqueda de lo *literario por venir* en la escritura de Sarmiento.

### » **Conjurar los monstruos**

En 1841 el territorio sudamericano no está preparado, todavía, para la construcción de una literatura propia; antes es necesario civilizar la sociedad y fomentar la cultura. Para ello, el exiliado Domingo F. Sarmiento encuentra en la prensa chilena un espacio propicio de intervención, a través del cual traducir la cultura europea a la atrasada cultura americana. Si aún faltan las condiciones necesarias para la producción de una la literatura nacional, el escritor debe sacrificar al autor y colocarse como crítico, para “hacer efectiva la libertad, el progreso y las instituciones” (Sarmiento, 1948, p.151). De este modo, el Sarmiento que escribe en el *Mercurio* de Valparaíso y luego en *El Progreso* de Santiago no es, por ahora, autor; la forma de su escritura es la crítica, y su función la de mediar entre el pueblo y la cultura.

Quizás el lugar privilegiado para fomentar esa cultura sea, para Sarmiento, el teatro: ese “foco de civilización” (p.76) que ejerce sobre nosotros una “influencia poderosa y vital” (p.278). Sus reseñas teatrales dan cuenta de cómo los libretos europeos son adaptados a las necesidades del espectador sudamericano que, siguiendo la impronta romántica, se deja llevar por la puesta en escena, despreocupado por las reglas de unidad de acción, de tiempo y de lugar.<sup>1</sup> En este sentido, Sarmiento elabora una apreciación ética y estética del teatro que le otorga un valor sustancial a la instancia receptora del drama moderno. Entre sus artículos de crítica teatral, se destaca uno en particular que elabora estas cuestiones y que insistirá, fantasmalmente, en su escritura: la reseña de la pieza *La Nona sangrienta* –*La Nonne sanglante* (1835) del original en francés– drama en cinco actos de Auguste Anicet-Bourgeois y J. Mallian. Tal vez la única obra que podríamos denominar “gótica” que Sarmiento presenció y reseñó más de una vez, la puesta en escena de *La Nona sangrienta* significó un escándalo a la moral, puesto que detrás de “nona” se ocultaba la palabra “monja” y la perturbación del espacio de la Iglesia a través de la acumulación de excesos, escenografías góticas y elementos sobrenaturales: “Catacumbas, venenos, espectros, fantasmas, el desconocido, la visión, las calaveras, el hilo, la antorcha, la polvareda, las llamas, la víctima, los gitanos, el puñal, la muerte, el lecho nupcial, lo horroroso hasta no más” (p.110). En esta reseña de 1841, Sarmiento considera que todas las características irracionales, horrorosas y criminales del drama fomentan la generación de una moral por contraste: al igual que en la novela gótica del siglo XVIII, la trasgresión de los límites de lo

---

<sup>1</sup> La recepción del romanticismo tiene, en la coyuntura cultural chilena, un debate particular, conocido como “la polémica del romanticismo”, en el que Sarmiento, Vicente Fidel López, Salvador Sanfuentes, Jotabeche y Antonio García Reyes intervienen en la prensa para discutir sus implicancias y alcances en las sociedades modernas. En oposición al clasicismo, el romanticismo es atacado por sus extravagancias inverosímiles, pero también rescatado, especialmente por Sarmiento, por su capacidad de movilizar al lector o el espectador.

racional y la moral habilita también la definición e incorporación de esos mismos límites; el aprendizaje ético se produce, de este modo, al hacer visible lo condenable. La participación de elementos sobrenaturales en el drama supone un criterio de verosimilitud que no se ajusta a la mimesis de lo real, sino a la expresión emocional del imaginario popular; en palabras de Sarmiento: “las creaciones de la imaginación son verosímiles desde que ella gusta de crearse un mundo ideal de ficciones, de fantasmas, de preocupaciones populares” (Ibíd.).

Sin embargo, las exageraciones del gótico producen también la parodización del género en su interior, y la escritura de Sarmiento no es ajena a este efecto, que tensa una frontera lábil entre el terror y el humor, el acercamiento emocional y el distanciamiento crítico. En 1845 Sarmiento vuelve a presenciar y reseñar *La Nona sangrienta*, y el título del artículo sugiere un cansancio en la insistencia: “Otra vez la ‘Nona Sangrienta’”.<sup>2</sup> Por un lado, en la *Nona* de 1841 Sarmiento decide ceder al engaño escénico de la representación y confundirse con el espectador común: “Figúrense nuestros lectores que la pieza es de magia, ¿y qué entendemos nosotros de los círculos mágicos, ni de cómo se hacen las apariciones y las brujerías?” (p.111). Por otro lado, en la reseña de la *Nona* de 1845 prevalece un tono irónico que pone en evidencia los mecanismos escénicos de la representación: “por allá se levanta enrollándose una especie de sábana teñida de rojo para imitar las furiosas llamas...” (p.204). Desarticulada la ilusión dramática, el gótico se muestra como artificio y pierde en la forma su propósito de movilizar al espectador.

Nicolás Rosa (2003) considera que la crítica de Sarmiento se sostiene en una actitud experimental, al construir un saber empírico que, no obstante, fomenta la dependencia cultural. El proceso de apropiación de los elementos de la cultura pasa por una elaboración crítica de esos elementos sin que esta elaboración alcance, para Rosa, una significación nueva. Es por esto que el drama gótico es atacado por sus excesos pero rescatado por las condiciones de libertad que impone la rotura de la “regla de unidades” y la mezcla de géneros. En palabras de Rosa, esta ambivalencia en la valoración de un mismo elemento “proviene de una hipótesis falsa de la libertad artística absoluta como consecuencia de una propuesta política progresista (libertad = liberalismo) y una aplicación didáctica del arte de la que no pudo escaparse ningún crítico de la época” (p.16). Sin desmentir la evidente consigna liberal que condiciona y define la prosa sarmientina, la ambivalencia de la valoración del drama se sostiene, en este análisis, en el potencial metaempírico de la escritura, como aprendizaje gótico de la crítica sarmientina. En este punto, quisiéramos

---

<sup>2</sup> En su vejez, en 1881, Sarmiento publicará en la *Nueva Revista de Buenos Aires* sus reminiscencias de la vida literaria y política en Chile, y volverá a mencionar ese truculento dramón, que lo recordará no como un tejido de horrores, sino de errores (Sarmiento, 1948, 343).

abordar otra producción importante de este período del exilio, el folletín, en función de la vacilación ética y estética que propone la postura crítica y que configura, a modo de hipótesis, la forma de la literatura por venir en los textos de Sarmiento.

El mismo día que publica en *El progreso* su segunda reseña del melodrama gótico, aparece también, en la sección del folletín, la novena entrega de la *Vida de Quiroga*, que corresponde en el libro al comienzo del capítulo V, en el que se relata la escena mítica del origen del sobrenombre “Tigre de los llanos”. Si en la mayoría de sus reseñas teatrales Sarmiento oculta tanto su nombre como las referencias políticas ajenas a la representación teatral, en “Otra vez la ‘Nona Sangrienta’” la revelación de uno de los mecanismos escénicos resuena en la sección del folletín, puesto que, en el drama, “la priora no había muerto. Fue una *cinta roja como la de la Legación Argentina, y no sangre* lo que le había salido por el corazón” (Sarmiento, 2001, p.204, destacado nuestro). La identificación de la sangre con la cinta roja federal supone una connotación simbólica ineludible en el marco de lucha entre rosistas y antirosistas. En este sentido, el quiebre de la ilusión dramática es más complejo, porque revela un artificio que da cuenta de otra sangre, la derramada por el rosismo; sangre que, para Sarmiento, tiene la contundencia de lo real. El terror de esa realidad deja una impresión tan fuerte en la escritura que la Esfinge-Rosas deberá narrarse a través de otros monstruos, quizás menos terribles y más aprehensibles para la crítica: la fiera Facundo Quiroga, pero también el fraile déspota, Félix Aldao. En 1845 estas biografías funcionan como ejercicios de escritura literaria que cruzan el motivo del combate político con los efectos estéticos del *roman-feuilleton* y el melodrama. Elizabeth Garrels (1988) sostiene que si bien la génesis del *Facundo* no corresponde a las condiciones de producción del folletín, Sarmiento aprovecha algunos de sus elementos constructivos, como el suspenso en el corte de las entregas, con el fin de entretener y despertar el interés del lector. Asimismo, Sandra Contreras (2012) considera la comprensión del melodrama como sensibilidad moderna, al proponer que Sarmiento encuentra en el exceso melodramático un criterio de verdad estética para componer el drama de la revolución. En relación con estas consideraciones, retomaremos, en la lectura de estas biografías de caudillos, la crítica y el folletín como instancias que interactúan con la recepción popular para conjurar los monstruos que la escritura construye e interpela.

La *Vida del general Fray Félix Aldao* se empieza a publicar por entregas en *El Progreso* el 10 de febrero de 1845, mientras que la *Vida de Quiroga* aparece en la sección del folletín el 2 de mayo del mismo año. La proximidad temporal de estos folletines nos permite establecer una vinculación con la recepción lectora de la época: paralelismos, semejanzas y diferencias entre *Aldao* y *Facundo* pueden significar el efecto de continuidad y ruptura que las entregas de un mismo folletín producían en el siglo XIX. De este modo, la

comparación crítica puede revelar la refuncionalización de los elementos constructivos que caracterizan a ambos textos.

En *Aldao* se construye una escena de batalla en la cordillera de los Andes y aparece, antes que el nombre, el fantasma; en *Facundo* hay dos comienzos: primero, la invocación que *hace presente* el pasado, que vuelve como *Sombra Terrible*; segundo, la construcción de esa escena mitológica en la llanura donde el relato también difiere, hasta el final, el nombre del caudillo. Podríamos sostener que en estos comienzos se establecen dos formas diferentes de la re-presentación fantasmal. En *Aldao*, la figura se recorta de la escenografía de guerra porque desencaja con su atuendo de capellán: el fantasma, en este sentido, se construye a partir de una inadecuación espacial. Como sostiene Manzoni, la monstruosidad de *Aldao* se cifra en la heterogeneidad de la acumulación de epítetos: fraile, general y gobernador (Manzoni, 1988). Pero es su condición primera de “fraile” la que transforma sus pasiones en terribles excesos: el juego, el alcohol, las mujeres y, por sobre todo, la sed de sangre, hacen del fraile una aberración, casi un oxímoron; *Aldao* es un *fraile sangriento* como la monja del melodrama. En la novela gótica *El monje* (1796), de Mathew Lewis, en la que aparece también una monja sangrienta<sup>3</sup>, el orden eclesiástico es puesto en cuestión al revelar los desenfrenos en su interior; como sostiene Fred Botting (2014) en su ensayo sobre el género, la represión institucional, sea la Iglesia, la familia o la aristocracia, parece promover el exceso en la novela gótica (p.71). Este pacto inquebrantable con la religión, que hace de *Aldao* un fraile para siempre, es aquello que lo carcome por dentro y lo hace aún más terrible y reacio a la sociedad: “esta circunstancia de ser irrevocablemente fraile el teniente coronel don Félix *Aldao*, convertida en apodo en boca del pueblo, ha influido poderosamente sobre su carácter y sus acciones posteriores” (Sarmiento, 2010, p.15).

La importancia de la voz del pueblo aparece también en la evocación del fantasma de *Facundo*, el que aún vive “en las tradiciones populares” (Sarmiento, 2012, p.12). El poder fantasmático se sostiene en esta *presentización* del muerto que converge, no en la historia de su vida, sino en la historia del territorio argentino y de sus caracteres. La segunda aparición de *Facundo* se inscribe en una leyenda: aquí también se configura una escena que cifra todo lo que “vino después” en la vida de Quiroga (p.89). Esta novena entrega cierra con un episodio de violencia irracional que coloca a *Facundo* en la tipología del gaucho malo, pero Sarmiento arguye que, quizás, este acto pasional había sido premeditado: “¿Quería saciar el encono del *gaucho malo* contra la autoridad civil y añadir

---

<sup>3</sup> La *nonne sanglante* de la obra de Bourgeois y Mallian parece estar inspirada en la *bleeding nun* de Lewis, aunque la trama de la pieza no comparte prácticamente nada con la novela gótica, relato que sí retomarán Scribe y Delavigne para la escritura del libreto *La Nonne Sanglante* y que interpretará Gounod en su ópera homónima de 1854.

este nuevo hecho al brillo de su naciente fama? Lo uno y lo otro” (p.92). Al igual que en la crítica teatral, donde su escritura vacila entre dejarse llevar por la puesta en escena y desencantar al revelar los dispositivos formales, el carácter monstruoso de estos caudillos se somete a una indagación crítica que construye tanto su poder fantasmático como la impostura deliberada de su conducta. Esta intervención supone la recolección de fuentes diversas que conforman el saber empírico de la escritura; no obstante, el calor de la lucha facciosa hace que el autor sacrifique la pretensión literaria, y los errores aparecen, y los datos se trastocan; la información es imprecisa porque se obtiene de relatos orales del saber popular. En la décima entrega, Sarmiento cita fragmentos del *manuscrito* de un hombre *iletrado* que, a su parecer, resumen toda la vida de Quiroga (p.95). Facundo construye su renombre en la esfera pública a través de estos relatos infames, que “han servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa, entre hombres groseros, que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales” (p.97). La inscripción monstruosa de Facundo en el saber popular nos permite pensar en otro problema del gótico: la superstición. Las creencias profanas del vulgo ponen en cuestión el credo institucionalizado por la Iglesia, aunque su representación literaria asuma una suerte de exorcismo que reivindicque esos preceptos trastocados. Como sostiene Fred Botting, la novela gótica explota esa ambivalencia entre la aparición de lo sobrenatural y la explicación racional, para aplacar la superstición con sus excesos, o promoverla para intensificar el efecto de terror (Botting, 2014, p.62). Sarmiento asume ambas instancias en su escritura: la explicación crítica y racional, y la puesta en escena de la figuración monstruosa, portadora de una lógica secreta.

A un par de páginas de cerrar la biografía de Aldao, Sarmiento escribe: “Aquí termina la vida pública del general Fray Félix Aldao” (Sarmiento, 2010, p.36); esta frase tiene su paralelo en la décima entrega de *Facundo*, cuando está por finalizar el relato de la infancia y juventud del caudillo: “Aquí termina la vida privada de Quiroga” (Sarmiento, 2012, p.95). La relación entre lo público y lo privado configura dos formas monstruosas diferentes en el desarrollo de la narración. La vida de Aldao es pública y en eso radica su aberración; como sostiene Manzoni, el máximo punto de desenfreno es la exteriorización de los vicios del fraile (Manzoni, 1988). Esta biografía inmoral tiene, sin embargo, un momento privado reservado a la invención de Sarmiento: si la realidad le ofreció a Aldao una muerte honrada en la apacibilidad de la cama, el castigo de la Providencia será, en la invención fantástica de la escritura, el “horror de sí mismo” (Sarmiento, 2010, p.27) que lo aliena, hasta devenir en un cáncer que le devora lentamente la cara y que, finalmente, rompe una vena, y “un río inextinguible de sangre cubre su cara y su cuerpo todo, hasta que expira el 18 de enero. ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre!” (p.39). En este último lugar Sarmiento

construye una representación que *hace visible*, de la forma más cruda, la monstruosidad interna del fraile.

El anecdotario aberrante que construye la figura de Facundo Quiroga pasa inadvertidamente de lo público a lo privado, porque en el relato popular ya no se distingue al individuo particular del grande hombre, emblema de un pueblo, que no puede escapar de su condición bárbara y telúrica. Pero Facundo es consciente del terror que despierta, y avanza hacia su muerte creyendo que no existe hombre que pueda asesinarlo; “El orgullo y el terrorismo, los dos grandes móviles de su elevación, lo llevan, maniatado, a la sangrienta catástrofe que debe terminar su vida. Tiene a menos evitar el peligro, y cuenta con *el terror de su nombre*, para hacer caer las cuchillas levantadas sobre su cabeza” (Sarmiento 2012, p.214, destacado nuestro). El poder del nombre, que en uno de los relatos provoca la locura de un niño (p.196), funciona en la escritura como la puesta en evidencia de sus mecanismos y su explicación, a la vez que la acumulación de “crímenes espantosos” (p.180) fomenta el terror en la representación de ese poder. Adriana Rodríguez Pérsico, en su análisis de las “biografías de la barbarie”, sostiene que en la muerte de estos caudillos se impone la ley del Otro socavada por la investigación crítica que hace del enemigo político un criminal (Rodríguez Pérsico, 1993, p.101). En el caso de *Aldao*, es la justicia de la Providencia como venganza la que termina acomodándose a la ley gaucha (Rodríguez Pérsico, 1993, p.110). En *Facundo*, en cambio, la muerte se encuentra en la confrontación entre la creencia del caudillo en su propio poder y la realidad que lo esquiva: “¿Qué significa esto?” (Sarmiento, 2012, p.216), llega a decir Facundo, antes de recibir un balazo en un ojo. La ficción, en este sentido, conjura el poder del Otro al convertirlo en un monstruo que define los límites entre civilización y barbarie. Sin embargo, el poder sobrenatural del imaginario popular se imprime sobre el saber empírico de la explicación racional, y hasta podríamos considerar que lo subyuga. Como sostiene Irène Bessière, en su análisis sobre el relato fantástico, la superposición entre lo empírico y lo metaempírico construye una ambigüedad en la confrontación de dos órdenes diferentes: “las apariencias, apariciones y fantasmas son el resultado de un esfuerzo de racionalización. Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias” (Bessière, 1974, s/p.). En este sentido, consideramos que la escritura de Sarmiento participa del fantástico en clave gótica, a partir de la representación del poder sobrenatural de sus monstruos, donde la crítica debe confrontar el paradigma de creencias populares que acecha y encanta a la vez. Pero esas creencias son también invención de la escritura, y por eso el efecto de poder de la representación se sostiene sobre la representación misma.

Los caudillos sarmientinos someten al pueblo a una serie de crímenes y horrores que subvierten toda moral. En la realidad se deben aplacar los excesos, pero en la ficción es

necesario narrarlos puesto que, al igual que en el teatro, el terror moviliza la instrucción moral del lector. En clave gótica, el potencial literario de la escritura sarmientina se configura en una vacilación: entre condenar los monstruos y permanecer en el enigma de su representación fantasmática.

### › *Referencias bibliográficas*

- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse. Traducción realizada para la cátedra de Literatura argentina II.
- Botting, F. (2014). *Gothic*. London: Routledge.
- Contreras, S. (2012). *Facundo: la forma de la narración*. En Adriana Amante (dir. vol.), Noé Jitrik (dir. ob.), *Historia crítica de la literatura argentina, Sarmiento (Vol. IV)* (pp. 67-93). Buenos Aires: Emecé.
- Garrels, E. (1988). El *Facundo* como folletín. *Revista Iberoamericana, abril-junio* (143), 417-447.
- Manzoni, C. (1988). La vida de Aldao por D.F. Sarmiento. *Filología, año XXIII* (2), s/p. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/una-biografia-inmoral-la-vida-de-aldao/html/ac72bc20-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/una-biografia-inmoral-la-vida-de-aldao/html/ac72bc20-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0)
- Rodríguez Pérsico, A. (1993). Las instituciones y la guerra en las biografías de la barbarie de Sarmiento. En *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi* (pp. 98-117). Washington: Interamer-OEA.
- Rosa, N. (2003). Los discursos de la crítica. En *La letra argentina, crítica 1970-2002* (pp. 11-44). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Sarmiento, D. F. (1948). Atraso del teatro en Santiago. En *Obras completas, tomo I, Artículos críticos y literarios (1841-1842)* (pp.74-77). Buenos Aires: Luz del Día.
- (1948). La crítica teatral. En *Obras completas, tomo I, Artículos críticos y literarios (1841-1842)* (pp. 149-152). Ob. Cit.
- (1948). *La Nona sangrienta*, beneficio del Señor Peso. En *Obras completas, tomo I, Artículos críticos y literarios (1841-1842)* (pp. 109-114). Ob. Cit.
- (1948). El teatro como elemento de cultura. En *Obras completas, tomo I, Artículos críticos y literarios (1841-1842)* (pp. 276-280). Ob. Cit.
- (1948). Reminiscencias de la vida literaria. En *Obras completas, tomo I, Artículos críticos y literarios (1841-1842)* (pp. 335-345). Ob. Cit.
- (2001). Otra vez la "Nona Sangrienta". En *Obras completas, tomo II, Artículos críticos y literarios (1842-1853)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza.

----- (2012). *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

----- (2010). *Los Caudillos. El general Fray Félix Aldao, gobernador de Mendoza. El Chacho, último caudillo de la montonera de los Llanos*. Buenos Aires: Claridad.