

Vértigo de andar: maneras de trasladarse en algunos textos de Eduardo Gutiérrez

Mariano García

Un folletinista argentino

La vasta producción del novelista argentino Eduardo Gutiérrez (1851-1889) se compone de más de una treintena de extensos folletines que le valieron gran popularidad en el momento de su publicación (principalmente a lo largo de la década del 80), y cuya temática viene discriminada superficialmente por los rótulos genéricos con los que él mismo agrupó sus obras, tales como los “dramas policiales” o los “dramas del terror”, en un ingente alud de palabras del que sobreviven para la selectiva memoria de los lectores argentinos obras como *Hormiga Negra* pero más particularmente *Juan Moreira*. Producción desaparecida, escrita bajo los perentorios plazos cotidianos del “diarismo”, sobre todo para *La Patria Argentina*, de su hermano “Cacique” José María, la obra de Gutiérrez se caracterizará, como casi toda la novela popular del siglo XIX, por una apuesta a la cantidad en desmedro de la calidad, altas dosis de truculencia, un mundo maniqueo que ofrece “estructuras de consolación” para la clase media y media baja que consume tales productos, y la propuesta de héroes carismáticos al margen de la ley, elementos todos ya considerados por Antonio Gramsci (1967) y luego por Umberto Eco (1995) en sus trabajos dedicados a la novela popular europea. A partir del modelo europeo Gutiérrez propondrá una nacionalización del folletín, entre otras cosas a través de una extensa galería de gauchos en problemas entre los que habrá de perdurar particularmente Juan Moreira gracias a su traslado genérico de la novela al teatro.

Dejando de lado el caso de *Juan Moreira*, con sus ricas derivaciones y avatares en nuestra literatura (M.E.L., 1956; Rivera, 1967: 44

ss., Prieto, 2006: 83-140; Ludmer, 1999: 225-300), la crítica, que en general ha coincidido en la descalificación de Gutiérrez como novelista, suele rescatar dos curiosos libros de no ficción que, podría decirse, se ubican en las antípodas de su producción característica. Estos libros son *Croquis y siluetas militares* (1886), recuerdos de los años del autor en la Inspección General de Milicias (1870-1872), donde terminaría contrayendo una bronquitis que más tarde derivaría en tuberculosis y desencadenaría su temprana muerte; y *Un viaje infernal* (1899, edición póstuma), donde la tendencia satírica del autor no sucumbe bajo el aparatoso patetismo requerido por el melodrama folletinesco, y donde se destaca también el gusto por las evocaciones de tipo costumbrista. Si bien la crítica, como señala Alejandra Laera (57 n. 26), tiende a favorecer exageradamente este texto en desmedro del humor en la producción ficcional de nuestro autor,¹ en este trabajo me interesa presentarlo como punto relativo, opuesto pero quizá también complementario, de otros viajes propios (en sus ficciones) y ajenos (en la tradición de los viajeros extranjeros en la Argentina y de argentinos en el extranjero), a la luz del modelo que plantea la *Poética del relato de viajes* de Sofía Carrizo Rueda, cuyas definiciones permiten establecer una morfología del género.

Entre –y contra– el viaje utilitario y el viaje estético

Lo que llama de inmediato la atención de este “viaje infernal”, que en palabras de Rivera (43) se sitúa “en la confluencia del relato de viajes –describe las peripecias de una excursión entre La Rioja y el puerto de Rosario–, y del relato de costumbres”, es la manera en que ignora el sistema de literatura de viajes de la primera mitad del siglo, es decir el viaje utilitario, y también el sistema de la segunda mitad, el viaje de formación estética de sus compañeros de la generación del 80, con Domingo F. Sarmiento como referente inexorable, cuando se sabe que la intertextualidad “se potencia en el caso de los libros de viajes, ya que una característica de su construcción es que se articula sobre

1. Según Alejandra Laera (56-57), además, Jorge B. Rivera se equivoca al referirse a ellos como “producción no folletinesca” ya que por estructura los *Croquis* “son textos periodísticos en su sentido más estricto”. *Un viaje infernal*, por su parte, también se publicó en forma de folletín en *La Crónica* a lo largo de 1884. “Gutiérrez nunca escribió ningún libro que no fuera pensado primero para ser publicado en un diario”, concluye.

una serie de rasgos suministrados por otros géneros” (Carrizo Rueda, 29), sobre todo crónicas, tratados, biografías y relatos de otros viajeros.

Los viajes anteriores al 80 perseguían ya el perfeccionamiento de la formación intelectual, ya la apertura de horizontes, ya el mero consumo de bienes realizado al pie de la vaca, y los libros reflejaban el deslumbramiento, el conocimiento o el orgullo del satisfecho. En el 80 se produce una variante, los términos se congelan y el viaje se sacraliza: el que va a Europa es digno de viajar y Europa “debe” ser viajada por aquél, de donde el que vuelve regresa consagrado, como si hubiera tocado un cielo. (Jitrik, 85)

Un viaje infernal en apariencia no busca decir nada en concreto (lo que vagamente se conecta con la difusa tematización del vacío que aparece en algunos contemporáneos como Eduardo Wilde en “Nada en cinco minutos” o Lucio V. Mansilla en “Horror al vacío”), con lo cual, como ocurre con sus folletines, vuelve a proponer modelos *insatisfactorios* desde el punto de vista del canon y su ideología. La obra de Gutiérrez es, “efectivamente, [...] un modelo de ruptura y conflicto, frente al cual las expresiones literarias más características de la elite aparecen funcionando como cristalizaciones del pasado (literatura autobiográfica, libros de memorias) o como relativizaciones del espacio (libros de viajes, gusto por el espacio exótico en oposición al propio contorno). [...] Gutiérrez –hombre sentimentalmente ligado a una imagen del país que tiene muchos puntos de contacto con el mundo arcaico anterior a Caseros– contribuye a plantearnos con su obra el proceso de ruptura y la necesidad de reubicación que la generación del 80 –tal vez con la excepción de Cambaceres y Lucio V. López, sus únicos novelistas, por otra parte– parece ignorar al ofrecer sus *bellos gestos literarios*” (Rivera, 27-28).

Cuando es de rigor hacer el viaje iniciático a Europa (viaje que a la vez que imbuye al viajero de la cultura del Viejo Mundo determina en qué grados es cada viajero merecedor de esa cultura, según vimos) y hablar desde allí como desde casa, como Mansilla que le contesta en francés a un argentino que se le cruza en París, “*Monsieur, je n’ai pas l’honneur de vous connaître*” (*Entre nos*, 310), Gutiérrez nos plantea un viaje irrisorio, la reducción punto por punto de las diversas importancias que despliegan los libros de viajes de sus contemporáneos, donde la fórmula general mantiene la combinación de lo estético con lo utilitario. El público lector al que va dirigido el relato de viaje de Gutiérrez

evidentemente necesita por un lado el motor de la risa para seguir con interés el texto, y por otro que se le ahorren las consideraciones de un Mansilla o un Cané, que no significan nada porque hablan de y con un código que este público no comprende o desconoce.

Para poder seguir adelante es necesario saber qué consideramos libro de viajes:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (Carrizo Rueda, 1997: 29)

Lo que nos propone entonces Sofía Carrizo Rueda es un modelo formal que admite las innumerables semantizaciones de los diversos relatos de viajes, y el de Eduardo Gutiérrez, tal como veremos, puede quedar incluido dentro de esta definición al proponernos un determinado tipo de descripción, isotopías relacionadas con la sociedad receptora contemporánea y un desenlace circular que reemplaza la precipitación hacia el final por un esquema más afín con el relato de viajes. Nos iremos deteniendo con más detalle en cada uno de estos puntos.

Ahora bien, ¿cuál es en el contexto de la producción de Gutiérrez el sentido de contar un viaje dentro del propio país? Una respuesta es que Gutiérrez plantea el interior del país como territorio exótico, distinto de Buenos Aires (donde esa ciudad funciona como *el* país y la otredad de las provincias como el extranjero, según lo plantea en "La muerte de Buenos Aires"). Otra posibilidad es dejar sugerido que todavía tenemos mucho que aprender de nuestras propias costumbres y sociedades. Lo que impresiona en todo caso es, como dijimos, lo irrisorio del viaje en cuanto a experiencia (su futilidad sólo tolerable a partir del recurso al humor, ese humor bonachón que Gutiérrez no pierde ni siquiera en medio de las más espeluznantes escenas de sus folletines más truculentos). También puede tratarse de una respuesta implícita a ciertos libros de viajes de los extranjeros que miran con recelo algunas costumbres y cuyas descripciones suelen coincidir en

la expresión del horror interminable y monótono de la pampa; y a relatos de viaje de la generación argentina del 80. Es evidente que el relato instauro un diálogo con algunos textos previos o casi contemporáneos pero, sobre todo, a través de ellos o discutiendo con ellos, instauro un diálogo con la sociedad contemporánea, pero no cualquier o toda la sociedad contemporánea. Se sabe que Gutiérrez hizo su apuesta política por el Partido Autonomista que rechazaba la integración de la ciudad de Buenos Aires al resto de las provincias y cualquier articulación que incluyera el concepto de federalización. No nos extraña entonces que este simpático viaje en realidad esté dirigido específicamente a los porteños, que habrían de recibir las grotescas descripciones de los habitantes de Catamarca o La Rioja como una visión exótica de un país que poco o nada tenía que ver con Buenos Aires, según lo que sugiere el texto. En tal sentido el relato de Gutiérrez cifra su “situación de riesgo narrativo” (Carrizo Rueda, 23-25) en la avidez con que un lector porteño asimilaría noticias de esa tierra desconocida llamada “el interior del país”.

En *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Adolfo Prieto consigna cómo por un lado Juan Bautista Alberdi debe tomar del viajero Joseph Andrews la descripción de Tucumán para su *Memoria descriptiva*; por otro, Esteban Echeverría, que no conoce Tucumán, toma para su poema “Avellaneda” las descripciones de Alberdi (aunque sin querer reconocer sus hipotextos ingleses), o finalmente José Mármol que toma de Alberdi su descripción de la Patagonia (que según Alberdi ni siquiera valía la pena tener en cuenta), es decir que por un lado se asume la mirada del viajero, “aunque esa mirada no responde al trasfondo de [...] experiencias personales sino a la presión de códigos culturales en uso” (Prieto, 170) y por otro, a pesar de conocer una ínfima parte del escenario físico que se quiere representar a través de la literatura, se comprende que “el inventario de ese entorno físico [es] parte constitutiva de la representación” (171). Aunque Alberdi conoce Tucumán, recurre al texto de Joseph Andrews para configurar su propia “memoria descriptiva” pues “los relatos de viajes, o si se prefiere, la retórica generada por los relatos de viaje en uso, provee el repertorio de expectativas para el viaje” (Prieto, 182), por lo cual no extraña que Echeverría y Mármol puedan escribir sobre lugares para ellos desconocidos, aunque el caso paradigmático lo constituya Sarmiento:

Un lugar común en la crítica y en los comentarios escolares del *[Facundo]* de Sarmiento consiste en destacar, admirativamente, la

circunstancia de que éste no tenía conocimiento directo de la franja central y oriental de la llanura pampeana en el momento de describirla. Esa misma admiración, sin embargo, no parece haber encontrado el modo de destacar la circunstancia de que el espacio y la atención que se dedican a ese momento descriptivo exceden largamente, y de hecho usurpan, la atención y el espacio debidos a la descripción de aquella franja de la llanura “degradada en matorrales enfermizos y espinosos”, a los pies de los Andes, en la que nació y de la que recibió, supuestamente, sus inclinaciones, Facundo Quiroga. (Prieto, 191-192)

En lo que hace a topografías, escenarios, ambientaciones, la emergencia de la literatura nacional depende, entonces, en su retórica y en su temática, de una codificación previa (en este caso la inglesa, cabría pensar también en los textos de viajeros franceses y en el eje alemán Schmidl-Humboldt-Rugendas) en la que la experiencia personal pasa a un segundo plano (tal vez porque el paradigma incuestionable que consensúa esta costumbre está dado por la descripción de las inexistentes montañas de Florida que hace Chateaubriand en *Atala*). Es en el nivel de la forma y de la estructura donde importa seguir los pasos previos, pues ya se cuenta al menos con tres posibilidades abiertas por el género: 1) papel protagónico del viajero en la relación de sus viajes; 2) visión del entorno desde la perspectiva privilegiada que asume el viajero, y 3) valoración estética del paisaje a condición de que este gesto valorativo vaya acompañado por la reflexión utilitaria (Prieto, 184).

Para volver entonces a Gutiérrez y su viaje insignificante, ¿es su relación superflua y previsible en un momento en que no resulta tan fácil el viaje –al menos para el bolsillo de la clase media y media baja que lo lee– ni siquiera por las provincias? Habida cuenta de que al menos en la primera mitad del siglo XIX conocer toda la Argentina era raro en el caso de muchos escritores, ¿no se justifica una relación que al menos cuenta entre sus virtudes –además de la falta de pretensión de la que no muchos pueden jactarse– la observación directa de lo que se narra? Las risueñas desventuras del viajero probablemente sean tales precisamente debido a la experiencia directa que informa a la narración, lo cual le permite alejarse de abstracciones idealizantes. El texto-viaje de Gutiérrez nos permite pues pensar que quiere presentarnos el interior, su viaje de una R a otra R, como territorio exótico, como una alteridad cómica que sería consumida... ¿por su público de folletines, que difícilmente pondría un pie en La Rioja? ¿O es que Gu-

térrez insta al lector a reírse *con* las provincias y su gente, pues todos sabemos de qué habla y todo es un gran *entre nos* de distintos *understatements* para el público porteño?

Contenido y estructura

Desde el inicio el texto plantea una situación anómala a la estructura convencional de un libro de viajes: el narrador no nos explica qué hace en La Rioja sino tan sólo que debe viajar a Buenos Aires (en un “nosotros” que se aclara poco después) pasando por la sierra de Don Diego, “aquella sierra que inmortalizó Diego Bennati comiéndose la oreja del ventero” (Gutiérrez, *Un viaje infernal*, 7), episodio este último que creemos se narrará en mayor detalle más adelante aunque no será así. De cualquier manera queda planteado el procedimiento de crear suspenso al presentar elementos cuya explicación revela después o, dicho más directamente, apelando al recurso narrativo por antonomasia: el comienzo *in medias res*; es decir que la manera de estructurar narrativamente el relato, con elipsis, rodeos y revelaciones tardías, propias del oficio de narrador folletinesco que era Gutiérrez, influye definitivamente en esta no ficción y se aparta desde su primer párrafo de la generalidad de los libros de viajes del siglo XIX. La motivación del viaje, parcial e insatisfactoria, es que “nuestro compañero el mayor Herrera [...] había ido a La Rioja a visitar a sus viejos” (8). De más está decir que no existirá el elemento estético ni el elemento utilitario a lo largo de sus páginas, tal como no hay motivación previa lo bastante fundada, al menos en lo que hace al propio narrador.² Si aceptamos identificar al autor con el narrador, como en un texto de no ficción, encontramos que Gutiérrez prefiere ocupar un lugar secundario, de narrador testigo, digamos, frente a los sucesivos acontecimientos, algo poco usual frente a la visibilidad discursiva del narrador de relatos de viajes decimonónicos, que se va abriendo camino con su yo por delante.

A medida que se avanza quedará claro que los núcleos temáticos sobre los que gira y se desarrolla la narración, en consonancia con el carácter reducido de toda la aventura, se concentran principalmente

2. Ya en la *Embajada a Tamorlán*, texto del siglo XIV, encontramos un narrador desdibujado.

en el hambre y la sed. El hambre es el germen de la mayoría de las situaciones que se generan a lo largo del viaje y, si es reemplazado en su función, lo hace para ceder su lugar a la sed, en una suerte de deslizamiento indistinto. Como libro de viajes contextualizado en la generación del 80, en medio de sus hastíos y sus empachos, la presencia del hambre como resorte, casi como impulso vital de toda una aventura viajera, se perfila con cierto carácter insidioso.

En el segundo apartado (el libro no presenta capítulos numerados o titulados) se nos dice que el conductor de las mulas se llama "Ubé-linton (Wellington)", primera mención de una larga serie de acotaciones e incidencias *inglesas*. Aquí se trata de una referencia degradada del inglés, que se verá pronto realzada por la presencia de dos ingleses hechos y derechos: Ireloir y Don Ricardo. Ireloir, el primero con quien traban relación en la posta de Don Diego, es un minero buscador de oro, que viaja a Buenos Aires a recibir maquinaria inglesa para una mina en la que trabaja. Si bien la presencia de Ireloir parece destinada a acaparar protagonismo desde su aparición, la expectativa que produce el texto resulta engañosa en ese sentido, pues el personaje apenas si se limitará a abultar el número de viajeros, cediendo el protagonismo a Don Ricardo. Lo que resulta bastante llamativo en un texto donde la presencia de lo inglés será tan conspicua es el paralelismo inevitable que viene a la mente entre este Ireloir minero y el capitán Francis Bond Head, el otro minero inglés cuyas *Rough Notes Taken During Some Rapid Journeys Across the Pampas and Among the Andes* tanta influencia habrían de tener no sólo en el sistema de la literatura de viajes sino además en la emergencia de nuestra propia literatura, tal como lo ilustra largamente Prieto en su libro ya mencionado. Dentro del sistema de asimilaciones y rechazos, Gutiérrez parece aceptar juguetonamente la presencia de lo inglés, pero no es casual que sean dos ingleses los que acompañan como sombras a dos argentinos a lo largo de este viaje. El segundo inglés, curiosamente, no tiene nombre, o al menos así lo quiere el narrador: "No he conservado el nombre de este inglés especial, porque se nombró solo una vez durante el viaje. Don Ricardo le decía su compañero, y por don Ricardo quedó fijo en nuestra memoria" (*Un viaje infernal*, 16). Extraña es, en verdad, esta presentación. No sólo porque, como dijimos, será este segundo inglés y no el primero quien acapare la atención y el protagonismo con su guitarra y sus "crudos tucumanos", sino porque a pesar de que Ireloir le dice don Ricardo (si hemos de creer al narrador), el resto no considera que eso sea suficiente para dar por cierto su

no
es
un
¿Pe
"De
acr
me
int
fin
nos
Jor
"ga
la ;
una
glé
geo
del
hec
ta c
rri
ción
fray

Re

rea
me
su
má
la
chu
ra
un
tre
qu
ca
co
bá

nombre. ¿Debemos concluir entonces que el recurso presentado aquí es un realema o alguna clase de verosimilizador? Y si se lo nombró una vez, ¿no bastó con esa vez para que su nombre fuera recordado? ¿Por qué es *especial* el inglés? Un poco más adelante se nos aclara que “Don Ricardo, amante decidido de la República Argentina, se había acriollado de una manera completa” (16), lo cual lo convertiría en un medio inglés, cosa que de hecho se actualiza admirablemente en sus intervenciones dialógicas, que de paso permiten a Gutiérrez lucir su fino oído para captar las distintas hablas que intervienen aquí (riojanos, catamarqueños, italianos, franceses), recurso que, como observa Jorge Rivera, el autor desdeñaba a la hora de retratar a sus famosos “gauchos malos”, acaso como manera de distanciarse y distinguirse de la gauchesca y sus impostaciones de voz. Lo interesante, dentro de una lectura genérica de los relatos de viajes, es descubrir cómo lo inglés (el idioma de la primera verbalización sistemática de nuestra geografía) acompaña la narración, aunque aquí sin tomarlo como modelo ni apropiarse de ninguno de sus recursos o sus descripciones. De hecho, un lector ingenuo consideraría como una gran ausencia la falta de descripciones convencionales, pero como bien nos recuerda Carrizo Rueda en el modelo que seguimos, lo que sí tenemos son descripciones de personajes, de acciones y de situaciones que configuran un fragmento de mundo desde la mirada y las vivencias del narrador.

Referencias culturales

Las referencias culturales, para tratarse de un libro de viajes, son realmente escasas, pues el narrador prefiere, a la hora de crear sus metáforas o analogías, hacerlo con los elementos que se presentan a su vista, sin remitir a un código cultural demasiado complejo sino más bien a referencias a un mundo en general: así, por ejemplo, tras la muy comentada presencia de las chinches y la “sangre ajena” que chupan, se define a los ingleses como “garrapatas” (14) por la manera en que se aferran a una sogá; Don Ricardo, que es tísico, monta una “mula tuberculosa” (19); se puede decir entonces que es muy estrecho el límite entre las metáforas y el deslizamiento metonímico que sirve para producirlas. Aunque el narrador opta por crear un campo metafórico apelando a las analogías que presenta el propio contenido del texto, hay empero ciertas referencias culturales muy básicas: en primer lugar a la Biblia: “paciencia jobiana”, “aquella ver-

dadera *via crucis*", "predicar en el desierto", "dormía como un patriarca en día domingo" y demás, sin contar las innumerables referencias diseminadas casi página por página, verdadera isotopía ya desde el título, a lo "infernial", "diabólico", "satánico", etc., en campo semántico que sirve para enfatizar, muchas veces mediante hipérbole, las desdichadas condiciones del viaje o la furia de algunos personajes (vale aclarar, asimismo, que las construcciones metafóricas suelen sugerir distintas pero muy claras formas de violencia: "degollar" las cuerdas de la guitarra, "comer" los ojos de las mujeres, "reducir a cadáveres" las caramañolas de vino).

Si bien se apela a la isotopía de lo "infernial" como forma de acen-tuar los padecimientos en última instancia cómicos del viaje, lo religioso juega una parte clave en el texto ante la aparición del fraile Macario, verdadero aprovechado que se presenta como semidiós ante la ignorante gente de la sierra catamarqueña y que desconfía frente a cualquier extraño que eventualmente lo desenmascare. En esta instancia, como un poco más adelante con las viejas que los ubican en un galpón, la intención del texto revela su sesgo positivista, obligado a denunciar toda manifestación de fanatismo religioso:

La presencia de militares por aquellas alturas, no era muy tranquilizadora que digamos, y el buen fraile temía sin duda alguna bro-ma inocente, pero que le hiciera perder algo de la importancia divina que se daba ante aquella gente inocente y sencilla. (29)

Para aclarar algunas páginas más adelante:

En aquellas buenas gentes era tal el fanatismo religioso antes, que como un elogio estupendo decían aquello de "parece un frailito", ponderando la belleza de una persona.

Aquel elogio sentó a Don Ricardo como un puñetazo en la boca del estómago... (38)

Sin quererlo, este texto que a priori no tiene intenciones específicas, comienza a revelar algunas, aunque sean involuntarias. Si bien la actitud de Gutiérrez es ambigua frente al progreso, como lo señala Rivera, el narrador de *Un viaje infernal* no evitará, dentro de sus bromas más o menos graciosas, representar a la gente de las distintas provincias como semisalvajes, tal como lo demuestra más que gráfica y literalmente la pelea *a garrotazos* entre los jueces de paz de Cata-marca y Tucumán (55 ss.), donde el grupo de ingleses y militares ac-

túa como mediador. La antorcha de la razón que ingleses y militares esgrimen a lo largo de las tinieblas provinciales se ve contrariada, no obstante, por ciertas actitudes repetidas por el grupo en toda la extensión del texto; a saber, específicamente, el robo sistemático. Con esto tocamos uno de los puntos siempre complejos en Gutiérrez, que es producir comicidad (otras veces será heroísmo) a través de actos de una civilidad poco elogiabile. Si bien son cómicos algunos de los atrevidos lances, con su olor algo rancio a estudiantina en el estro de *Juvenilia*, se siente cierta rigidez al querer hacer pasar por cómicos actos que muchas veces esconden un sentimiento antisocial que acaso podríamos vincular con las perpetuas desobediencias que plantean los textos de Gutiérrez tanto en el contenido como en la forma. Una manera de verlo con claridad es el episodio en el galpón que les ofrecen unos viejitos para que puedan pasar allí la noche. Un “santiagueño encantado” tiende las cujas donde habrán de dormir; los dos ingleses comparten una, poniendo la guitarra como tabique divisorio entre los dos (al modo en que en las leyendas medievales el caballero respeta la castidad de su dama separando con la espada), se apaga la luz y comienza el suplicio de las chinches, aunque esta vez con el suplemento de una barahúnda “infernál”: al moverse los ingleses caen sobre las tablas con vajilla que allí guardan los viejitos, haciéndosela añicos. “La escena [...] no podía ser más cómica”, “El conflicto no podía ser mayor ni más risueño”, “aquellos dos sepultados por un torrente de loza no [podían] ser más [cómicos]” (40-41), comenta el narrador repetitivamente en dos páginas, con tanta insistencia que terminamos sospechando si la escena es después de todo tan risible para que la enunciación deba insistir tanto en la comicidad de su enunciado. También el pagar “sobre tablas” (es decir, de inmediato) las “tablas rotas” hace sospechar una generación autotextual, de carácter mimológico,³ de significante a significado, y en un remate por parte del autor, que se estaría alejando de los hechos para embellecer —o dar comicidad, sin mucha suerte en este caso— el relato.

El segundo blanco de ataque después de la Iglesia, y tal vez por ello segundo también en orden de importancia, lo constituye la política, más específicamente los políticos del interior, retratados en los dos

3. Me refiero a todo procedimiento literario que hace derivar su significado de una combinatoria de significantes, puro juego formal en el que lo referencial no es sino resultado de lúdicas manipulaciones (Genette, 1976; Martínez, 1997).

diputados angurrientos que viajan en el tren a Córdoba, pero también en el irascible juez de paz de Catamarca, poco menos que un simio vestido:

En aquel ranchito estaba el domicilio particular del Juez y el Juzgado de Paz.

Allí vivían su consorte, sus hijos, sus primos, sus cuñados, su suegra, sus cabros y sus dos soldados, que además de tales, eran sus peones y sus conchabados. (53)

Esta acumulación, símbolo de la promiscuidad con que los porteños veían la forma de vivir en las provincias, es innumerablemente mencionada en el caso de Juan Manuel de Rosas, que imitaba en su residencia de Palermo el uso campero de dormir y vivir todos en un mismo y gran ambiente. Aquí, del mismo modo, el juez de paz es un dictador en miniatura, un dictador patético que no logra imponer respeto a los extranjeros, aunque sí a los locales.

Para volver a las referencias culturales, tenemos entonces el campo semántico de lo bíblico y su reverso negativo, lo paródico infernal, que articula todo el texto. Segundas en orden de ocurrencia son algunas escasas referencias inglesas: además de ciertos nombres castellanizados (Ubéinton, Guasintón; curiosamente los dos verdaderos ingleses no tienen nombres ingleses: Ireloir es un apellido francés, y al otro lo llaman Don Ricardo), aparecen John Bull, Gulliver, Hamlet; luego hay dos referencias al Quijote, una a Martín Fierro y por último, a bordo del vapor que los lleva a Buenos Aires, por vía de la “dama romántica” (una burla algo tosca de los amaneramientos románticos), se menciona a Chopin y Schubert, en una suerte de contrapunto al previo y destemplado “concierto” que les ofrecieran en Quilino (75).

Eduardo Gutiérrez frente al viaje estético del 80

Si como dice David Viñas (1995), “reconocer al otro –en la variante del viaje estético– llega a ser un escándalo contra la propia esencia” porque “penetramos [...] en la extensa y aterciopelada comarca de la vida interior”, de la mano de un *gentleman*-escritor como Lucio V. López, “lo que resulta fundamental para comprender las motivaciones profundas del viaje estético: el impacto inmigratorio en el Río de la Plata como resultante mediata del programa liberal y la presencia y

avance de una nueva clase social y su proyección sobre Europa. El viaje estético, por lo tanto, puede ser caracterizado como una actitud no sólo de distanciamiento sino de huida: Buenos Aires después del 80 se va tornando imposible: olores, chimeneas y gringos; a Europa, por lo tanto" (43).

Así se define el viaje estético de la generación del 80 (podemos dejar de lado un gran viaje utilitario como el que hace Mansilla con los indios) y encontramos, una vez más, que el texto de Gutiérrez ignora o impugna esas pretensiones: por empezar, la meta anhelada es justamente Buenos Aires, "este venturoso Buenos Aires, teatro inmenso donde el corazón se agita con todas las pasiones humanas" (*Un viaje infernal*, 111), ciudad que tácitamente se equipara a "la buena madre" (111) que los recibe con los brazos abiertos. Por otro, es bastante llamativa la afinidad que demuestran, a lo largo de todo el texto, los militares argentinos (el narrador, el mayor Herrera, Lagos), no sólo y más obviamente con los ingleses (que debemos suponer los *gentlemen* no mirarían con ojeriza) sino, sobre todo, en el caso del empleado de telégrafos italiano. Al pasar por la ciudad catamarqueña de San Pedro, el grupo es testigo de la pelea entre un italiano y un catamarqueño. Según el italiano, el catamarqueño quería robarle unos códigos telegráficos para poder quitarle el empleo. Curiosamente, nuestros personajes defienden sin dudarle al italiano, en tanto que el juez de paz manda al cepo al catamarqueño (en realidad los manda a ambos, pero el italiano es "salvado" por el grupo). Como podemos ver, estamos lejos de la saña xenófoba de un Cambaceres ante lo italiano.⁴ Es a Eugenio Cambaceres, precisamente, a quien menciona Rivera como interesante contrapunto del libro de Gutiérrez, por la descripción de un viaje en el capítulo IV de su *Pot-pourri. Silbidos de un vago*. Se trata de una carta en la que el amigo del narrador describe su luna de miel en el campo de su abuelo: contra el hambre perpetua de los personajes de Gutiérrez se plantea casi un empacho de carne vacuna, una sobreabundancia de comida que linda con lo obsceno; frente al grupo masculino de Gutiérrez aquí se plantea una pareja de hombre y mujer (por lo cual las cujas, en lugar de separarse, se unen, debiendo el

4. A pesar de ello no olvidamos que la primera víctima de Juan Moreira en la novela homónima de Gutiérrez es Sardetti, el pulpero que se niega a devolverle un dinero prestado. "Moreira elimina de entrada al representante del pacto económico, que tiene apellido italiano, de inmigrante", dice Josefina Ludmer (1999: 232).

recién casado cortar su corbata para atar las patas) y junto a dos alusiones a la cultura inglesa (William Shakespeare, Walter Scott), Cambaceres acumula de manera calculadamente afectada todo tipo de referencias francesas: desde la opereta *La belle Hélène* de Jacob Offenbach hasta la nomenclatura gastronómica y diversas frases en ese idioma. Este “decantado edén”, como se burla el narrador, se opone primordialmente por ser un viaje estático, y un viaje donde la plenitud amenaza con convertirse en aburrimiento. En el relato de Gutiérrez no sólo los personajes están en continuo movimiento (a lomo de mula, a pie, en tren, en vapor) sino que una carencia básica y extendida a lo largo de todo el relato, como es el hambre, los mantiene necesariamente inquietos y movedizos, tanto de día como de noche.

Los viajes en la ficción

En Eduardo Gutiérrez el viaje asume las características de una agonía (general y explícitamente comparada con un vía crucis), de una tortura, que en sus ficciones suelen culminar en la muerte (José María Salvadores, el personaje que nunca hace su viaje, es una de las pocas víctimas de la Mazorca que sobrevive, aunque a un precio extravagante)⁵ pero que en *Un viaje infernal* es pretexto precisamente para ejercitar el humor. ¿El límite entre el *pathos* y el humor está marcado entonces por un mero cambio de modalidad entre ficción y no ficción? Es lo que intentaremos responder aquí, teniendo presente que el humor no necesariamente está ausente aun en los títulos más sombríos del autor, y que esta generalización es susceptible de excepciones.

Podríamos decir que es el extremo, el fin del viaje, lo que define su tono. En *Un viaje infernal* sin duda la expectativa de llegar a Buenos Aires llena de alborozo al menos a su narrador, y debemos suponer que también a sus acompañantes. El hambre sobrehumana, la quemante sed, las vampíricas chinches, las viejas egoístas y los torpes

5. En *Una tragedia de doce años*, uno de los “dramas del terror” que Gutiérrez dedicó a la dictadura rosista, Juan María Salvadores intenta tres veces escapar a Uruguay inútilmente y para salvarle la vida su mujer lo esconde en el sótano de la casa... durante doce años, hasta la batalla de Caseros. Esta aterradorra anécdota fue retomada por Jorge Luis Borges y por Andrés Rivera.

conciertos de pueblo son tolerados con sonrisas porque el fin del viaje (el hogar y la madre) justifica todas las penurias de su transcurso.

En *La Mazorca*, muy por el contrario, Rosas tiende una sádica trampa a los indios del cacique Cañuquil y los apresa en Bahía Blanca obligándolos a marchar hasta Buenos Aires, donde los hace fusilar en la antigua plaza de toros que hoy ocupa la plaza San Martín:

Aquellos ciento diez prisioneros fueron paseados por las calles para despertar la curiosidad pública y atraerlos más a la escena que se tramaba. Indios e indias marchaban a pie todo el día por las calles cubiertas de divisas federales, con los letreros de vivas y mueras que el lector conoce. Así aquellos infelices eran el ludibrio y escarnio de aquella chusma federal y desenfrenada. (*La Mazorca*, 79)

La analogía de vía crucis se repite al punto que uno comprende que para el autor resulta un esquema narrativo indispensable para producir algo parecido a la aleación de terror-piedad según la previsible presencia de lo teatral en el folletín, pues unas páginas más adelante volvemos a encontrar el mismo padecimiento móvil en el agónico y doloroso viaje de los martirizados hermanos Reynafé.

Todos los prisioneros, que eran cuatro, fueron atados y atravesados sobre las mulas. Al entrar a territorio boliviano, donde se creía seguro, Reynafé había despedido a los pocos soldados que lo escoltaban, quedando en su compañía sólo los tres amigos. Acto continuo se pusieron en marcha después de sacudir algunos palos a los viejos que se atrevieron a interceder por los presos. Aquella jornada fue terrible para los compañeros de desgracia.

No se les dirigía la palabra sino acompañándola con sendos palos y golpes de puño. El alimento que se les dio hasta Salta fue las más groseras injurias e insolencias. Los esbirros de Rosas estaban en su elemento. Tenían víctimas que escarnecer, sin correr el menor peligro, y esto los entretenía sobremanera. [...]

El resto del viaje hasta la ciudad clerical, fue un tormento interminable (*La Mazorca*, 108-109)

En este episodio de los Reynafé queda clara la capacidad de Gutiérrez para desarrollar en todas sus horror humano a partir de un único elemento sostenido (la marcha a pie de los reos), mediante la intervención de diálogos verosímiles, realistas, que mantienen los verdugos con los reos, y gracias a detalles

que superan, al menos para nosotros hoy, el rígido esquematismo folletinesco, cuando por ejemplo a los Reynafé, que no quieren avanzar a causa de sus pies llagados, les ponen pajas encendidas “como a los caballos retobados”, para que caminen. Otro tanto veremos sucederse en diversos episodios de “El puñal del tirano”, última entrega de la serie mazorquera de Gutiérrez y donde por lo visto queda confirmado que parte del castigo de un reo, al menos en su mundo de ficción, consistía en hacerlo cubrir distancias como la que separa Entre Ríos de Buenos Aires (en este caso al reo, un unitario al que obligan a caminar todo ese trayecto descalzo, naturalmente se le infectan los pies y lo empieza a devorar la gangrena).

En cuanto a sus novelas con gauchos suele ocurrir que el protagonista, sea Hormiga Negra o Juan Moreira o algunos de los muchos gauchos que caen en la “pendiente del crimen”, debe abandonar casa y familia para huir de la ley, efectuando de este modo traslados que van cubriendo distintos sectores de la provincia de Buenos Aires, sin posibilidad de volver a una vida sedentaria o de integración social, y donde el fin del viaje es la muerte (*Juan Moreira*) o la cárcel (*Hormiga Negra*). Se trata, como lo define Alejandra Laera (254-255), de “itinerarios extremos”, ya que “el arraigo y el asentamiento sólo son posibles cuando hay ley. Allí, la ley es reemplazada por una comunidad de gauchos malos que lo comparten todo, pero se trata apenas de una comunidad irrisoria, porque su carácter es meramente compensatorio y consolador”.

La errancia ocupa el espacio entero de la provincia de Buenos Aires [...] cada gaucho sigue una cierta orientación que delimita la zona en que se mueve: Juan Moreira se desplaza por el oeste, Hormiga Negra va siempre hacia el norte, el Tigre del Quequén, Pastor Luna y Julio Barrientos son de la zona sur. El único gaucho que ocupa el espacio entero de la provincia es el gaucho legendario, Santos Vega. (Laera, 246-247)

Pero no son únicamente los gauchos o los reos los condenados a moverse fatídicamente a su pesar. En su admirable *Dominga Rivadavia* Díaz es enviado de Córdoba a Tucumán por una carta falsa que le dice que su hermano está enfermo:

A medida que se alejaba de Córdoba, aumentaba su tristeza: no parecía sino que en Córdoba era donde estaban todos sus temores y angustias. [...]

Por fin, después de un viaje lleno de penurias por el estado excepcional de su espíritu, avistó la ciudad de Tucumán, arrancada reciente y heroicamente a la conquista española. (*Un viaje infernal*, 58-59)

Comprobando que su hermano está sano, sin descansar y afiebrado, Díaz emprende la vuelta en un estado anímico penoso.

Tres días después de su salida de Tucumán, Díaz seguía viaje solo: no tenía ni quien lo ayudara a mudar caballos.

Aquél era un vértigo de andar, que sólo podía resistirse en el estado excepcional de aquel pobre hombre. [...]

Y jadeante la mula y jadeante él mismo, llegó por fin al término de aquel viaje tan desesperante. (*Un viaje infernal*, 65-66)

Pero a Díaz le esperan más viajes, al punto que se lo puede definir como un personaje paradigmático de las ficciones de Gutiérrez, yendo de una ciudad a otra mientras muere lentamente montado en su caballo.

Si consideramos, con Sofía Carrizo Rueda, que uno de los aspectos clave para determinar el género es el de las situaciones de “riesgo narrativo”, que en los textos de ficción (o, digamos, en los textos que no son libros de viajes) aparecen para crear una expectativa en cuanto al desenlace de determinadas secuencias o el desenlace en general, pautando además durante su transcurso una alternancia de clímax y anticlímax; mientras que en los libros de viaje la situación de expectativa se genera no en un marco textual sino contextual,⁶ podemos ver más claramente que en los textos de ficción señalados hay, como dije, una tensión apuntada hacia el final del viaje (que no hace más que reflejar la tensión narrativa que apuesta al desenlace), que en el caso de estos folletines impregna al viaje mismo de una fuerte carga de *pathos*, en tanto que *Un viaje infernal* tiende más bien, a la manera de los libros de viajes, a privilegiar una simultaneidad y un cierto estatismo derivado de la descripción al desentenderse de la compulsión del desenlace. No obstante creo que es necesario señalar que *Un viaje infernal* no es un ejemplo característico del género en cuanto a

6. “Si dejando de lado el nivel del texto pasamos al del contexto y observamos [las] isotopías desde las circunstancias históricas, socioculturales o políticas que rodearon al viaje, se comprende que tienen dentro del texto una importancia muy superior a cualquier otro hecho” (Carrizo Rueda, 23).

que sus secuencias aparecen contaminadas de cierta tensión típicamente narrativa que establece una vacilación entre el género "libro de viajes" propiamente dicho y el género de aventuras.

Conclusión

Inscribiendo su libro de no ficción dentro de la línea de ruptura y conflicto que caracterizó toda su obra, Eduardo Gutiérrez presenta una narración que ignora abiertamente las instancias de viaje utilitario y viaje estético que constituían las dos opciones canónicas para enmarcar los relatos de viajes en la tradición literaria argentina, aun cuando el viaje utilitario se encuentra en las raíces mismas de la emergencia de nuestra literatura, según vimos siguiendo los ejemplos que aporta Adolfo Prieto, y cuando el viaje estético es la rigurosa premisa que caracteriza a los contemporáneos de Gutiérrez que escriben en la década de 1880. Entremedio nos encontramos con algunos ejemplos aislados e híbridos, como los viajes de Sarmiento o el viaje de Mansilla, y podríamos postular que el libro de Gutiérrez aspira también, desde su desobediente perspectiva del canon, a ocupar un lugar más destacado en virtud de sus pretensiones de autonomía genérica, que aquel que pautan los usos del momento para este tipo de literatura.

No obstante, a la luz de la investigación de Sofía Carrizo Rueda sobre la relación entre libros de viajes y picaresca, relación a partir de la cual esta última tomaría algunos de sus rasgos más importantes de la primera, podemos encontrar también que en el libro de Gutiérrez (además de una cierta intención cómica vinculada a carencias como el hambre, típica de la picaresca) se cumplen algunos puntos básicos:

- a) Estructura lineal que coincide con el desarrollo de un itinerario.
- b) Un discurso que, más que por el desarrollo y el desenlace del relato, se preocupa por describir el mundo en el que se mueve el pícaro.
- c) Elementos de las descripciones encaminados fundamentalmente a aspectos de la vida social, tratando de dejar al descubierto algunos de sus mecanismos.
- d) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales.

- e) Presencia de las clases más bajas y referencias a sus relaciones con el poder.
- f) Narración en primera persona.
- g) Mestizaje de la ficción literaria con lo histórico (Carrizo Rueda, 163).

Podemos ver, en efecto, hasta dónde, más allá del evidente tono picaresco del narrador, en *Un viaje infernal* se cumplen prácticamente todos los puntos consignados, salvo quizá el punto d), más frecuente en las ficciones de Gutiérrez que en éste, uno de sus textos no ficcionales. Asimismo es necesario tener presente que Gutiérrez, como demuestra punto por punto Alejandra Laera, surge como folletinista a partir de su escritura en la columna de *fait-divers*, “crónica” o “suceso” de *La Patria Argentina*, y que sus primeros folletines (en particular *Un capitán de ladrones*, *Juan Moreira* y *Hormiga Negra*) comienzan justificándose narrativamente como trabajos de recopilación periodística o como reportajes, con lo cual es hartó frecuente en toda su escritura la fusión de ficción con lo histórico o lo no ficcional.⁷

La comparación entre el viaje de Gutiérrez con el viaje de Cambaceres nos sirvió para plantear la metáfora social de una clase alta con tendencia a la inmovilidad frente a una clase media movediza pero, más que nada, quien quiera confrontar ambos textos notará una diferencia adicional: Cambaceres opera en modalidad irónica y, aplicando una imagen de Mijaíl Bajtín, se ríe a espaldas de sus personajes; Gutiérrez no establece el distanciamiento necesario para ironizar, y se ríe con sus personajes, algo que en buena medida aparece reflejado por la insistencia del nosotros por encima de una primera persona singular.⁸

7. Si bien, creo necesario aclarar, el resultado no tiene nada que ver con el realismo. A pesar de la famosa caracterización que hace Borges de Eduardo Gutiérrez como escritor realista, los folletines de éste, como los folletines en general, tienen una estructura de *romance*, o sea, no figurativa. Northrop Frye (1992) opone la escritura desplazada (realismo, naturalismo) a la escritura condensada (*romance* en todas sus derivaciones, desde la novela bizantina hasta el folletín).

8. Otro detalle estructural importante para establecer esta diferencia es que en *Pot-pourri* la ironía queda planteada por el autor implícito. En *Un viaje infernal*, en cambio, hay identificación entre autor, narrador y protagonista, y muy poca perspectiva para la distancia que posibilita la ironía. Aplicando el conocido esquema de Frye en *Anatomía de la crítica*, podemos decir que Gutiérrez opera en la modalidad del *romance*, mientras que Cambaceres lo hace en la de la ironía.

También quisimos señalar la violenta diferencia que se establece entre el abierto humorismo de *Un viaje infernal* con la mayoría de los viajes ficcionales de sus folletines: el viaje involuntario de los gauchos despojados de sus tierras, a la manera del *Martín Fierro* (aunque Gutiérrez no se basa en la obra de Hernández, como insinuó Ricardo Rojas); o las marchas de diversos presos políticos, cumbre patética en el juego de hipérboles que va apilando Gutiérrez, en un viaje que es siempre un trayecto sin rodeos hacia la muerte. *Un viaje infernal*, por el contrario, tiene como punto final de su periplo a la madre, implicando así la vida y la posibilidad de un nuevo comienzo, o una circularidad que desdeña el desenlace.⁹ Esto nos vuelve a confirmar la insistencia, típica de los relatos de viajes según la definición citada, en un orden de simultaneidad antes que de sucesión, donde se disuelve la urgencia por llegar al final y se desplaza la situación de riesgo narrativo de un interior del texto a un exterior: el de las expectativas del público al que está dirigido el viaje; en este caso, como dijimos, casi con exclusividad el público porteño.

Un viaje infernal no es un texto que desmienta en forma espectacular todas y cada una de las desprolijidades que Gutiérrez se permitió en sus folletines. Es sencillamente, hay que reconocerlo, una obra algo más cuidada que sus extensos novelones, y todavía resulta simpática porque hay una voz que nos apela directamente, sin pretensiones ni atavismos de clase o intelectuales como los de otros exponentes de la generación del 80. También, tal como intenté demostrarlo aquí, ofrece un interesante contrapunto al resto de su producción, y sobre todo a la expresión canónica del viaje tal como venía presentándose hasta ese momento. Por consiguiente, creo que se la debería postular como un título válido, por los interesantes desvíos que ofrece al tratamiento contemporáneo del género, de la producción decimonónica argentina de los relatos de viajes.

9. La motivación del viaje, como dijimos, era que el compañero del narrador visitara a sus padres en La Rioja. El libro queda enmarcado así muy claramente en su principio y fin por la presencia de lo paterno y materno, destacando por implicación cierto carácter juvenil de la aventura.

Referencias bibliográficas

Obras literarias

- CAMBACERES, Eugenio, *Pot-pourri. Silbidos de un vago* (1881), Buenos Aires, La Biblioteca Argentina, 2001.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, *La Mazorca*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1888.
- , *Un viaje infernal* (1899), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- , *Dominga Rivadavia* (1883), Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- MANSILLA, Lucio V., *Entre nos. Causeries de los jueves*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2000.

Estudios críticos

- CARRIZO RUEDA, S. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- ECO, U. (1995), *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen.
- FRYE, N. (1992), *La escritura profana* (1967), Caracas, Monte Ávila.
- (1977), *Anatomía de la crítica* (1967), Caracas, Monte Ávila.
- GENETTE, G. (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, París, Seuil.
- GRAMSCI, A. (1967), *Anatomía de la crítica* (1957), Madrid, Península.
- JITRIK, N. (1982), *El mundo del 80*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- LAERA, A. (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LUDMER, J. (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- MARTINES, A. (1997), *La letteratura combinatoria*, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”.
- M.E.L. (1956), *Juan Moreira, realidad y mito*, Buenos Aires, Imprenta López.
- PRIETO, A. (1996), *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- RIVERA, J.B. (1967), *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VIÑAS, D. (1995), *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Sudamericana.