

EDUARDO GUTIÉRREZ Y SUS “DRAMAS DEL TERROR”

JOSÉ MARIANO GARCÍA

Universidad Católica Argentina

RESUMEN

Dentro del contexto de la tardía emergencia de la novela argentina en el siglo XIX, los folletines de Eduardo Gutiérrez siguen el mismo patrón y etapas del folletín decimonónico europeo, a la vez que intentan nacionalizar el género apelando a diversos tópicos que, como incipientes formaciones culturales, terminan por cristalizar gracias, precisamente, a los textos de Gutiérrez. Una vez asentado el modelo de lo que Rivera llama “primera etapa del folletín” con su *Juan Moreira*, el ciclo conocido como “dramas del terror” se inscribirá en lo que se considera “segunda etapa” del folletín, para brindar así un panorama frenético, posromántico y fuertemente maniqueo de los años de la tiranía de Juan Manuel de Rosas. Más allá de sus excesos, la pluma de Gutiérrez logra plasmar la versión literaria más truculenta pero más duradera de este período.

Palabras clave: novela argentina, folletín, siglo XIX, Eduardo Gutiérrez, Juan Manuel de Rosas.

ABSTRACT

Within the context of the long overdue emergency of the Argentine novel in the nineteenth century, Eduardo Gutiérrez's feuilletons follow the same pattern and stages of the European decimononic feuilleton, aiming at the same time to nationalize the genre by the inclusion of a number of topics that, in the form of fledging cultural formations, will achieve a crystallization due precisely to those texts of Gutiérrez. Once settled the model of which Rivera calls “first stage of feuilleton” with his *Juan Moreira*, the cycle known as “terror dramas” will inscribe itself in what is considered as the “second stage” of feuilleton, so as to offer a frenetic, postromantic and highly manichean perspective of Juan Manuel de Rosas' years of tyranny. Beyond his excesses, Gutiérrez's quill is able to provide the most gruesome albeit lasting literary version of this period.

Key words: Argentine novel, feuilleton, nineteenth century, Eduardo Gutiérrez, Juan Manuel de Rosas.

1

El tardío desarrollo de la novela en la Argentina, sumado a una desaparecida estructura de proyectos abortados, vacilante asimilación de modelos extranjeros,

condiciones de mercado sometidas a las diversas urgencias políticas, posibilidad acceso de las distintas clases sociales al libro y en suma un generoso marco de complejidades históricas, sigue representando tanto hoy como en el siglo XIX una realidad que para los interesados en la literatura oscila entre la resignación y la sorpresa. Como lo demuestra desde su título el artículo de María Teresa Gramuglio (2002), los paradigmáticos avatares de escritura y publicación de un texto fundacional como “El matadero” revelan de manera significativa los “destiempos”, no sólo del realismo del que trata Gramuglio, sino en general de la ficción y, más particularmente, de la novela en aquello que llamamos literatura argentina.

Amalia de José Mármol es considerada de manera unánime la primera novela argentina, y también alrededor de ella se produce, y ella se produce en, una serie de circunstancias que valen en gran medida como factor común para el resto de la producción ficcional decimonónica. El asunto centrado en 1840, uno de los más sombríos años de la dictadura rosista, y su consiguiente tratamiento maniqueo, de fuertes contactos con la configuración romántica del problema del bien y el mal, la postulación de Buenos Aires como escenario civil, cultural y político para el desarrollo del drama o la confrontación ideológica entre distintas generaciones marcan una temática que deja su fuerte impronta para la literatura en ciernes. “Su publicación, en el filo mismo de la batalla de Caseros, la ungió con el carácter de definitiva, y la convirtió en el modelo obligado de casi toda la literatura posterior sobre el período de Rosas” (Marcon, 1959: 73). Pero también en algunos aspectos paratextuales la publicación de *Amalia* resulta el inevitable modelo a seguir: si “a lo largo del siglo XIX la prensa americana fue el principal archivo y soporte material de la producción escrita destinada al público” y “el espacio [...] donde se publicaron, antes que en libro, la mayoría de los textos de carácter científico y literario” (Román, 2003: 441), se comprende que la copiosa herencia de *Amalia* estuviera destinada, igual que ella, a ser publicada en lo que conocemos como folletín.

El proyecto de creación de una literatura nacional, que asoma en forma más o menos sistemática alrededor de los jóvenes del Salón del 37, tal vez no fuera lo bastante sólido como para resistir al hiato de cerca de dos décadas que impone el gobierno de Rosas, en el cual se alternarán en distintas dosis la censura, la desconfianza o el mero desprecio por parte del Restaurador hacia la producción cultural nacional¹. Pero tanto estas causas externas como toda la ajetreada historia del siglo XIX en nuestro país no necesariamente son los exclusivos elementos responsables del mal desarrollo de la literatura ficcional: después de Caseros, por ejemplo, ese mismo Mármol que traslada el noble material de su apellido a un eficaz monumento-molde, ya no será capaz de seguir escribiendo sin su *daimon* o “espíritu que siempre niega” delante. Simétricamente opuesto, Bartolomé Mitre, que acusa a Rosas de haber diferido su carrera como literato, habla de su proyecto inconcluso, y Vicente Fidel López termina trasladando lo que sería un esbozado

¹ “La torpe política policial de Rosas, su absoluto desprecio por la disponible colaboración de los intelectuales, forzó la proscripción de un talentoso grupo de ideólogos y escritores” (Prieto, 1959: 21).

ciclo-etopeya de novelas históricas en el estro de Walter Scott (un tipo de novela que en inglés queda comprendida dentro de la amplia categoría genérica de *romance*) a su famosa Historia. Hay una insistencia bastante llamativa entre estos hombres (a los que podríamos agregar a Miguel Cané, pero entre quienes cabría excluir a Sarmiento) a considerar la literatura de ficción como parte de un movimiento infantil y adolescente, como producto de un candor y un optimismo más afín con la vida semiociosa de los primeros años (del individuo y por extensión de la patria), sentimientos todos que deben ser reemplazados por el compromiso con la gravedad de asuntos que requieren urgente solución, y para los cuales ninguna novelita al estilo de Cooper o Scott ayudaría a resolver nada². Como dice Alejandra Laera, “Cané, ya en los ochenta [...] reniega del placer de la lectura de novelas que, pese a haberle permitido salvarse del fastidio, lo apartaron de lecturas más útiles y trabajosas. En vez de las novelas, lo que Cané aconseja, tomando distancia de las lecturas femeninas e infantiles, son los ensayos y los tratados de historia” (Laera, 2003: 421). Queda por decidir en cuál de los compartimentos por él establecidos habría que colocar sus propios textos, entre ellos la célebre aunque no muy útil ni trabajosa *Juvenilia*.

Por lo pronto queda claro que recién a partir de la década del 80, y no casualmente, las condiciones históricas parecen algo más favorables para la emergencia de una literatura sistemática, para la concreción de un programa literario menos nebuloso, y también para la intervención de doctos caballeros que, sin abandonar los ilustres afanes de sus profesiones *sensatas* (medicina, abogacía, milicia o “diarismo”), también se hacen un tiempo para borrar escritos cuya función puede considerarse un pasatiempo. No sólo hay más tiempo para “pasar”

² Vicente Fidel López, casi disculpándose por la reedición de su novela, escribe en 1854 una “Carta-Prólogo” algo quejosa donde repite que “en nuestros países [...] no se puede vivir de la literatura sino a través del diarismo” (Klahn y Corral, 35) y donde “por desgracia” no hay un medio que posibilite la expansión del género novelístico, aunque a lo largo del resto de su prólogo se entusiasma más con los aspectos históricos que presenta su novela, de los cuales ofrece una abultada síntesis, que con el problema del género novela o sus posibilidades de emergencia. De todos modos es sintomática su nostalgia por esa posibilidad, romántica según su opinión, de haber querido ser novelista. Su novela es el fruto de una “ilusión renunciada” en virtud de la realidad, que consiste en apartarse de lo que él llama amenidades del espíritu, pues le urgía vivir de su trabajo personal, lo que por lo visto resultaba imposible dedicándose a “novelar”. Vicente Fidel López, un historiador, concibe la novela como producto de ideales juveniles, como la proyección ambiciosa y por consiguiente imposible de un joven fascinado por la lectura de Walter Scott y Fenimore Cooper. Pero al mismo tiempo, esa concepción *manqué* de la tarea del novelista incluye el deseo de transmitir “un conocimiento claro y la conciencia de [las] tradiciones nacionales” (Klahn y Corral, 37), es decir que propone el género en su función didáctica como opción acaso más accesible que la historia. Bartolomé Mitre, en 1848, también confesaba haber escrito su novela en ratos de ocio, es decir robándole tiempo al “verdadero” trabajo que es en su caso el periodismo. Si para Vicente Fidel López la novela (que por definición es histórica) debía retratar aquel aspecto *familiar* de la historia, todo aquello que el tiempo borra y que la historia no registra, para Mitre la novela es vida en acción y vida sujeta a la lógica, un espejo stendhaliano que despierte “profundas meditaciones o saludables escarmientos” (Klahn y Corral, 43). También para Mitre la novela debe popularizar nuestra historia, que el pueblo ignora. Sin embargo, nuestra historia deberá esperar todavía un par de décadas para dejarse popularizar.

escribiendo, también hay más tiempo para leer, ya que “la lectura de novelas supone el acceso a un tiempo continuo y sin interrupciones, y la constitución de un espacio privado en un hogar que no será deshecho ni violado, como en los años de las luchas por la independencia y del rosismo, y del que la mujer se erige como guardiana” (Laera, 2003: 421). No obstante, la lista que se extiende entre el período improductivo, digamos, del rosismo, hasta la década de 1880 no es tan escueta como nos lo harían pensar las opiniones de los hombres del XIX así como nuestras propias impresiones al respecto: *Camila o la virtud triunfante* (1856) de E. del C. (¿Estanislao del Campo?); *La huérfana de Pago Largo* (1856) de Francisco López Torres; *El prisionero de Santos Lugares* (1857) de Federico Barbará; *¡Santa y mártir de veinte años!* (1857) de Carlos Luis Paz; *Aurora y Enrique o sea la guerra civil* (1858) de Toribio Arauz; *Espinás de un amor* (1860) de Amancio Alcorta. Estos títulos (a los que habría que agregar las dos novelas que el español Manuel María Nieves dedicó al tema del rosismo, y la *Camila O’Gorman* del francés Pelissot, pronto traducida al español, por no hablar de *La nueva Troya* de Dumas –1850– o *Rosas ou la Republique Orientale* de Alfred Villeneuve –1849–) en lo que atañe exclusivamente al tópico del rosismo³. Junto a ellos se mencionan siempre los aislados ejemplos del trunco proyecto de López (*La novia del hereje*, *La loca de la guardia*) y *Soledad* de Mitre, pero también *Esther* (1858) de Miguel Cané (padre), *Los misterios del Plata* (1844-1846) y *La familia del comendador* (1854) de Juana Manso; las tres novelas de Eduarda Mansilla publicadas a lo largo de la década del sesenta; *El hogar en la pampa* (1866) de Santiago de Estrada o las *Peregrinaciones de un alma triste* (1876) de Juana Manuela Gorriti⁴.

Los quejumbrosos acentos de Mitre y de López deben ser colocados, por un lado, junto a la producción que venimos de mencionar, y que se trata de una producción para nosotros prácticamente desconocida salvo por el caso de Gorriti y en menor medida de Mansilla, y a otra clase de títulos como “El matadero” y *Facundo*. En principio no parece casual que dos de los autores que producen una obra en cierta medida duradera durante ese interregno entre Caseros y el ochenta sean mujeres, tanto productoras como destinatarias de una disciplina que se considera ajena a los acontecimientos paroxísticos que las rodean (y que sin embargo incluyen en sus obras, precisamente, otro orden de paroxismos). Paralelamente “El matadero” y *Facundo*, los otros dos textos significativos, en cuanto a alcance como a elaboración, no pretenden injertar un modelo determinado (la novela histórica de Walter Scott) sino que se establecen como textos híbridos que intentan explorar, a la vez que la crean, una tradición autóctona. De modo que las excusas marginales de Mitre y López, aunque añadidas en posteriores ediciones de sus novelas, son parte de un desinterés personal en cuanto a lo que significa escribir ficción, actitud reforzada más tarde por las opiniones de Cané.

³ Antonio Pagés Larraya, “Tres olvidadas novelas sobre la tiranía”, *La Nación*, 4 de enero de 1959, apud *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, capítulo III, “La novela y el cuento”.

⁴ V. Alejandra Laera, “Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina T.2: La lucha de los lenguajes*.

En medio de semejante contexto, donde el lastre de represión política parece contagiarse a la literatura, o más bien a quienes daban su opinión autorizada sobre ella, no se puede considerar sorprendente que la aparición de las novelas populares de Eduardo Gutiérrez o la desafiante manera en que Cambaceres inscribe su obra desde su primer título, *Silbidos de un vago*, desataran los aullidos del escándalo. Eduardo Gutiérrez, como periodista devenido escritor, y Eugenio Cambaceres, como “ocioso” capaz de verter el cuestionable molde naturalista en nuestra literatura, desafían cada uno a su manera una situación establecida, muy debatida, es cierto, pero que cuando comenzó a cambiar no fue bien vista: poder vivir de la literatura, o dedicarse a la literatura y al ocio. Tampoco es casual que en las primeras novelas de ambos aparezcan tematizados estos aspectos.

Si bien hasta entonces, como dijimos, la prensa es el soporte privilegiado para difundir toda clase de escritos, literatura incluida, sólo a partir de la producción de Eduardo Gutiérrez (ya que Cambaceres solo recurrirá a la publicación folletinesca *ex post*, una vez escritas sus novelas) el “folletín” se pone en funcionamiento en toda la amplitud dinámica y estructural que el término sugiere.

El folletín, también conocido como novela por entregas o novela popular, puede circunscribirse, como lo hace Jorge Rivera (1968: 10), al mismo periodo en que se desarrolla y alcanza su maduración la novela realista europea: 1830-1914. El cuestionable rótulo de “novela popular” sirve en cierta medida para dar cuenta de la nueva amplitud de alcance que adquiriría la novela así distribuida y también para afinar ciertas caracterizaciones. Si pensamos que autores como Balzac, Dostoievski o Henry James publicaron algunas de sus novelas como folletines, eso nos los coloca a la misma altura que Dumas o Sue; si bien el canal mediante el cual se hacía llegar las novelas a la gente era el mismo, no siempre se trató de los mismos públicos ni de los mismos autores. Al mismo tiempo, no todos los escritores netamente folletinescos eran del todo deleznable, sino muchas veces lúcidos captadores de la sensibilidad imperante, a pesar de que lo hicieran para explotarla comercialmente. Sea como sea, la aparición del folletín determina un cambio en las condiciones de circulación que la literatura tenía hasta entonces, y si bien en muchos casos sus productos están signados por una evidente voluntad mercantil, es necesario conceder que aún las grandes plumas de la época, accediendo a este medio, intentaban acceder igualmente a una mayor popularidad y a mayores ingresos. El reemplazo de la prensa manual por las rotativas y la consiguiente multiplicación del periódico, junto a una nueva manera de escribir en concordancia con dicha velocidad, serán factores que aparecerán incluidos dentro de la estructura de las novelas escritas exclusivamente para este formato. Si antes los periódicos reservaban su espacio sólo para el ensayo político y literario, la nueva manera de distribuir ficciones incorporará un público para quienes “el ‘folletín’ es lo mismo que la ‘literatura’ para las personas cultas”, con la diferencia, según Gramsci, de que estos “se interesan y se apasionan por sus autores con mucha mayor sinceridad y más interés humano que los llamados salones cultos” (Gramsci, 1967: 169). Como lo sugiere Rivera (1968: 17) en un interesante comentario, al margen del primordial interés de captar suscriptores, el

periodismo se aparta de su función de noticia y de crítica apelando a lo ficticio, en tanto que lo ficticio incorporado dentro del periódico en algunos casos ostenta marcas documentales como efecto verosimilizador. El deslizamiento transitivo entre ficción y noticia y la explotación de sus convenientes límites borrosos es un recurso que continúa asegurando el interés del público.

De la genealogía que constituye al folletín sólo citaré aquellos precedentes que considero terminan derivando, en algunos casos de manera muy desplazada, en la producción de Gutiérrez: los periódicos sensacionalistas, con sus inventarios de truculencias y su apoyo en los procesos judiciales; el drama romántico derivado del *Sturm und Drang* y la novela gótica en la tradición de Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis y Robert Maturin; los héroes románticos de cuño byroniano; y por último el tipo de novela que se afilia con la creciente moda realista y que derivará en el folletín de tendencia progresista (Soulié, Souvestre, etc.) (Rivera, 1968: 20-21). Sobre estos esquemas previos, el folletín tradicional pulirá un modelo invariable que ofrece la base argumental de un ser desprotegido, por lo general desposeído de sus derechos por su antagonista, al que perseguirá y dará castigo ejemplar, abundantemente catártico y reparador.

“La novela de folletín sustituye (y favorece, al mismo tiempo) la fantasía del hombre del pueblo, es un soñar con los ojos abiertos. [...] en el pueblo la fantasía depende del ‘complejo de inferioridad’ (social) que determina largas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables, de los males que se soportan, etc.” (Gramsci, 1967: 173-4). Los típicos huérfanos dickensianos secuestrados son entonces la plasmación de los previos y complicados embrollos góticos en los cuales la heroína debe descubrir el secreto de sus orígenes y de paso terminar de autodescubrirse, tradición que, nos enseña Frye, se remonta mucho más lejos aún que estas piezas *frénétiques*, y que constituye una importante base del *romance*. La perfecta captación de esta catarsis aparece plasmada por ejemplo en *Jane Eyre*, que, tal como lo aclara con mucha intuición Raymond Williams, comparte directamente con el lector el alivio de sus prerrogativas reconquistadas. Pero según el folletín se desarrolla y por ende se diversifica, sus estilos catárticos igualmente comienzan a ampliarse y en cierta medida a multiplicarse. Porque lo que se suele llamar folletín se caracteriza por la presencia de un héroe carismático⁵, recto y honesto, que se ve arrastrado al crimen para llevar a cabo su venganza y recuperar aquello que le ha sido arrebatado, produciendo de esta manera en el ánimo del lector, según lo que se citó de Gramsci, una catarsis de reivindicación, con el consiguiente triunfo del bien sobre el mal. Pero los ejemplos de fo-

⁵ Se trata del “superhombre de masas” que analiza Umberto Eco en el libro de título homónimo, que surge a su vez de la reflexión de Gramsci de que el verdadero superhombre nietzscheano tiene su origen no tanto en “una elaboración mental situada en la esfera de la ‘alta cultura’” sino más bien en personajes como el conde de Montecristo, el Athos de *Los tres mosqueteros* y hasta en el Vautrin y el Rastignac balzaquianos, informados a su vez por otros tantos folletines (Gramsci, 1967: 189). Este tema del superhombre es asimismo el que articula parte de las reflexiones de *La sagrada familia. Crítica de la crítica crítica (Contra Bruno Bauer y consortes)*, donde Marx y Engels analizan diversos personajes de *Los misterios de París*, de Eugène Sue.

lletín, desde luego, desbordan este único esquema que, es verdad, respondió a la gran mayoría de lo que Rivera caracteriza como el primer período del folletín (1830-1848) y al que sigue un segundo momento (1852-1870) que se alinea en forma más directa con la novela histórica de Walter Scott y que se produce en una coyuntura política en la cual se tiende a la creación de las naciones europeas (Rivera, 1968: 46-7).

De manera general, las novelas con gauchos de Gutiérrez se pueden caracterizar dentro de ese primer momento del folletín, en tanto que sus ciclos de novelas sobre Rosas y el Chacho Peñaloza responderían al segundo movimiento, donde la intención en apariencia visible es presentar una historia todavía reciente para instruir al pueblo de la “república posible” y a las nuevas masas aluviales que se incorporan al proyecto de la nación.

2

No es un dato banal que la novela formando un verdadero sistema surja precisamente de la fusión de una pareja de opuestos hasta entonces privativos: periodismo o novela. La fabulosa sucesión de folletines de Eduardo Gutiérrez comienza en ese deslizamiento: del *fait-divers* y la crónica policial en *La Patria Argentina* a una progresiva asimilación de técnicas narrativas y a un ordenamiento de los datos del “caso” que configuran la estructura de una intriga apta para mantener en vilo al lector (Laera, 2004: 80-88). Tal es el comienzo de la carrera de Gutiérrez con *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, donde tampoco es casual que se tematicé la llegada al país de un carismático truhán español: el folletín extranjero presenta así, antes de ingresar, sus papeles en la aduana. El folletín siguiente será ya una afirmación de cómo el género ha sido asimilado, pues se trata nada menos que de *Juan Moreira*, al que seguirá una larga serie de novelas con gauchos gracias a la cual Gutiérrez conocería una notoriedad contemporánea y otra relativamente postrera.

A diferencia de las novelas con gauchos que forman parte de lo que Gutiérrez agrupa bajo el rótulo genérico de “dramas policiales”, sus “dramas del terror”, compuestos por cuatro novelas⁶ que para Jorge Rivera (1967: 37-8) no representan sino la típica versión de la retórica liberal sobre el asunto del rosismo, le imponen empero a Gutiérrez el desafío del trabajo con material histórico y ya no periodístico, para lo cual sigue aplicando algunos de los aspectos estructurales utilizados para los “dramas policiales”, en rigor sus esquemáticas polarizaciones:

⁶ La serie comienza a publicarse a partir del 27 de diciembre de 1881 en *La Patria Argentina* bajo el título “Dramas del terror”, a los tres días de finalizada *Juan Moreira* en el mismo diario. El folletín será recogido en libro bajo los siguientes títulos: *Don Juan Manuel de Rosas*, *La Mazorca*, *Una tragedia de doce años* y *El puñal del tirano*. El otro ciclo histórico que acomete Gutiérrez lo dedica al Chacho Peñaloza y comprende los títulos *El Chacho*, *Los montoneros* y *El rastreador*. Jorge Rivera, que sigue un criterio distinto al del propio Gutiérrez para la agrupación de sus obras, también incluye entre las novelas históricas *La muerte de Buenos Aires* y *La muerte de un héroe*.

la dicotomía estabilidad-inestabilidad, las oposiciones de carácter maniqueo entre buenos y malos, la contraposición entre un pasado seudoedénico de mayor inocencia y un presente beneficiado por el progreso (ferrocarril, telégrafo, alambrado) pero indiferente ante ciertos valores perdidos, las alternativas entre la violencia más desatada y los sentimientos candorosos, todo presentado a través de un uso privilegiado de la hipérbole por parte del narrador y de un efectivo registro coloquial por parte de los personajes⁷.

La discontinuidad que se produce en los materiales utilizados (los documentos, reportajes, datos de orden periodístico que son reemplazados por testimonios orales de los testigos) se enfrenta a la continuidad de los recursos antes señalados y también a otra continuidad significativa y englobante: si bien pasamos de los “dramas policiales” a los “dramas del terror”, seguimos bajo cierto estro de lo teatral. Esta insistencia se verifica en el tercer título de la serie, *Una tragedia de doce años*. La apelación de Gutiérrez a lo teatral coincide con los dilatados desarrollos de determinadas escenas, con su cualidad de crisis constante en la que se privilegian enfrentamientos entre dos o a lo sumo tres personajes, con el empleo de la ironía trágica (los lectores tienen información de la que en ocasiones carecen los personajes “buenos”). En el caso de los “dramas del terror” los dispositivos teatrales además viran al *grand-guignol* mediante el regodeo en las cabezas cercenadas, que por su acumulación hacen pensar al lector en una colección de cabezas de utilería. Incluso las escenas que ilustran las tapas de los folletines convertidos en libro (un puesto de carnicería que exhibe cabezas como mercadería; una mujer en camisión contemplando descompuesta la cabeza que le enseña un colorado) no escapan a la textura escenográfica de la propuesta.

Contra todo esto, sin embargo, existe una buena cantidad de elementos que supera la mera adopción de recursos teatrales o incluso operísticos más allá de la desobediencia al decoro. Como folletinista asumido que es, Gutiérrez no desdeña la omnisciencia característica del narrador de la novela popular, verbalizando a menudo los pensamientos de los personajes, interrumpiendo así un posible privilegio del “mostrar” por sobre el “contar”. La libertad de no estar restringido a un escenario es igualmente aprovechada en secuencias de diversos periplos por la ciudad (hay que reconocer que los personajes de Gutiérrez se trasladan todo el tiempo, dentro y fuera de la ciudad) y si bien hay como dije algo de utilería en la acumulación de cadáveres sin cabeza, esto se ve alternado por descripciones que desbordan la formularia truculencia folletinesca y que aspiran a un puntillismo de índole naturalista, como por ejemplo la descripción del final de Félix Aldao, atacado de *delirium tremens* y condenado a pudrirse vivo, igual que la gangrena que devora a un pobre unitario tras haber sido obligado a caminar descalzo desde Entre Ríos hasta Buenos Aires tras la batalla de Quebracho⁸. Contra las restricciones espaciales de lo teatral, entonces, Gutiérrez privilegia muchas veces la

⁷ No obstante el narrador en Gutiérrez adopta muchos giros y locuciones coloquiales, a la vez que sus personajes también son capaces de articular frases atravesadas por la hipérbole.

⁸ Ambos episodios aparecen en el capítulo “Por unitarios” de *El puñal del tirano*.

longitud del camino, el padecimiento de un viaje demasiado largo hacia la muerte, como los indios pampas a los que traiciona Rosas y que manda a pie desde Bahía Blanca hasta Buenos Aires para que sean fusilados en la Plaza de Toros (plaza San Martín) o el agónico calvario de los hermanos Reynafé, con cuyos pies llagados deben atravesar el camino que separa Córdoba de Buenos Aires⁹.

Frente a este tipo de escenas que podríamos caracterizar como dilatación del padecimiento, los desplazamientos dentro de la ciudad funcionan como un intermedio entre el tópico del prolongado calvario y la constricción de la unidad espacial: en “Los dos Maza” (*La Mazorca*), por ejemplo, las idas y venidas de Martínez Fontes entre las reuniones de conjurados en casa de Ramón Maza (que vive en un departamento contiguo al del “imbécil de Juan Rosas”, 147) y la casa de Corvalán, a donde acude a denunciar a estos últimos, más los simétricos desplazamientos del hijo de Corvalán¹⁰, que a su vez acude a Maza para denunciar la denuncia, responden a una estructura de *vaudeville* con sus personajes que entran por una puerta y salen por otra, si bien el escenario elegido no se limita a cuatro paredes sino a un circuito meticulosamente descrito a lo largo de la zona de Plaza de Mayo. Por fin en *Una tragedia de doce años* Gutiérrez intensifica, mediante una hipérbole que se transmite del lenguaje a la historia, la unidad espacial en desmedro de la unidad de tiempo (y manteniendo de paso una unidad de acción que no existe en los otros títulos de la serie) al encerrar a su José María Salvadores en una suerte de sótano del jardín de su casa durante los doce años del título. La acusada –y a largo plazo fascinante– desproporción entre unidad de lugar y (no) unidad de tiempo, sostenidas por la linealidad de la historia, produce aquí una formidable tensión que termina desmenuzando la noción de cotidianeidad (el tiempo deja de ser cronológico para convertirse en apocalíptico, es decir, en los extremos) para presentar aquello que Bajtín caracterizara como la situación de *crisis* de un hombre en el *umbral* y cuyo paradigma queda representado por el “hombre del subsuelo” dostoievskiano.

Si en *Historia de Juan Manuel de Rosas* Gutiérrez establece todavía cierto vínculo con sus novelas con gauchos al presentar, mediante una biografía novelada, a su protagonista dentro del polo de la “estabilidad”, es decir, todavía en relación con el mundo (el polo de la “inestabilidad” o “pendiente del crimen” representa ya la fase de conflicto con el mundo, –Rivera, 1967: 28–), recto, más amigo de los gauchos que de los patrones, poseído por una fuerza sobrenatural animada por fulgores que exceden a un ser humano normal –aunque volviendo a lo teatral, como apunta Gramsci (1967: 192), “en el carácter popular del ‘superhombre’ hay muchos elementos teatrales, exteriores, más propios de la *prima-donna* que del superhombre”–, dentro del esqueleto biográfico se introducen apuntes tendientes a explicar ese carácter singular mediante el uso del razonamiento positivista que Ramos Mejía emplea para su *Rosas y su tiempo* y *Las neu-*

⁹ Respectivamente en “La masacre” y “Los mártires”, en *La Mazorca*.

¹⁰ Rafael J. Corvalán, editor responsable de *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*.

rosis de los hombres célebres, pero al pasar al segundo título de la serie, *La Mazorca*, los recursos y la estructura cambian por completo, al punto que, fuera del tema en común que los vincula, a simple vista parece difícil, desde el tono o la textura, encontrar un hilo conductor evidente entre ambos títulos¹¹.

En el comienzo de *La Mazorca* la figura de Rosas pasa a un segundo plano (es decir que se alinea dentro de la tradición de textos del rosismo que trabajan con esta figura *in absentia*) y el narrador se ocupa en presentarnos la manera en que se establece la Sociedad Popular Restauradora y en describir a sus tenebrosos miembros. De allí en más el texto ofrece una serie de alternativas que responden a un rígido esquema único y cuya repetición arroja al lector a una atmósfera claustrofóbica de pura materialidad corporal amenazada, curiosamente similar al recurso de tema y variaciones llevadas a la exasperación que presentara Sade en sus novelas más largas como *Justine* o *Histoire de Juliette*. En ese sentido la secuencia que inaugura la narración es sintomática de la lógica redundante pero no por ello ineficaz que transmite su tonalidad al resto de la obra¹²: los esbirros de Rosas, conocidos como La Mazorca (aunque el pintoresco origen de su nombre es revelado más tarde, en el capítulo 3) se reúnen frente a la casa de don Lucas González para convertirla en su establecimiento. A partir de entonces toda motivación (por qué Lucas González, por qué esa casa) por parte de los malvados responderá al capricho, a la obstinación, a la envidia o al “ludibrio” (una palabra favorita de Gutiérrez). Al irrumpir en la casa decapitan al peoncito (el primero de la muy extensa lista de degüellos) y aterrorizan a Don Lucas hasta que este, intentando huir para salvar a su mujer, resbala en la sangre del peón y es igualmente decapitado. Se presenta un sereno que sugiere conducirlos a casa de la amante de Don Lucas, a cambio de que le den como recompensa a la mulatilla de ésta. Nueva irrupción, consiguiente destrozo de la casa, y delectación diabólica de los esbirros, que obligan a la bella amante de Don Lucas a besar su cabeza decapitada, para luego matarla a golpes. Al día siguiente dejan en el puesto del carnicero Ramón las cabezas, ya que éste tiene por costumbre, como venganza, venderles carne de unitarios a los unitarios. Aparece el terrible sereno Moreira (padre del famoso Juan, ya novelado por Gutiérrez en su anterior folletín), que arranca el cuero cabelludo a la cabeza de Don Lucas y lo ata a la cola de su caballo. Establecidos en su flamante antro, la casa expropiada de Lucas González,

¹¹ Entre *Historia de Juan Manuel de Rosas*- y *La Mazorca* (o sea entre el 26 de marzo y el 2 de mayo de 1882) hay dieciocho capítulos que no fueron recogidos en libro y que cubren el período que va desde la batalla del puente de Márquez hasta el asesinato de Facundo Quiroga aproximadamente. Consideramos que por la estructura y el tono, estos capítulos pueden considerarse como parte de *Historia de Juan Manuel de Rosas*. A partir de *La Mazorca* (designado como “libro tercero” en el folletín del 3 de mayo de 1882) cambia el registro de narración histórica y cronológica para concentrarse en una suerte de escenas de la vida privada bajo el terror.

¹² Del mismo modo en que Michael Riffaterre piensa la función del cliché, nosotros lo podemos aplicar al “protocolo obsesivo” de las repeticiones estructurales: poco importa que susciten o no reacciones desfavorables mientras que susciten alguna clase de reacciones, porque se trata de una estructura de estilo y por consiguiente “llama la atención hacia la *forma* del mensaje lingüístico” (Riffaterre 1976: 194). La misma repetición genera un campo “trillado” pero no ineficaz.

los integrantes de La Mazorca ven llegar a Gamboa, socio de Don Lucas que también vivía en la casa, pero que venía de pasar el fin de semana en San Fernando. A partir de allí se reinicia el ciclo, con variantes o detalles: degüello con el cuchillo mellado, corte de orejas, apertura de “ojales” en la carne del cadáver para depositar allí moños federales, cuerpos que caminan sin su cabeza, etc. Así esta narración, que se establece como ficción de origen (cómo nació La Mazorca) altera su secuencia cronológica para remontarse a las prehistorias de Troncoso, Cuitiño, Salomón, asimismo microhistorias de “hombres buenos” que se vieron lanzados al crimen (estructura del primer período del folletín), pero que retoman nuevamente el esquema antes indicado: persecución, acorralamiento y muerte de víctimas inocentes. El mismo esquema obtiene una variante algo más interesante en el capítulo “La masacre”, donde la víctima individual es reemplazada por una víctima colectiva representada por mujeres y niños indios fusilados y degollados en la antigua Plaza de Toros. Una vez que este esquema evidentemente llega a un nivel de repetición idiotizante en el capítulo “Crece el terror”, el resto de la novela se irá centrando paulatinamente en el complejísimo episodio del asesinato de Facundo Quiroga y sus supuestos asesinos, los hermanos Reynafé. Aquí resulta interesante que Gutiérrez decida, dentro de la lógica barroca folletinesca de adición versus selección, ofrecer un dilatado episodio que rivaliza con la garantizada truculencia del asesinato de Quiroga (escena clave, si las hay, de la formación cultural del “terror argentino”), al cambiar con consumada habilidad narrativa el punto de vista y narrar la persecución, ordalía, calvario, prisión, convalecencia y finalmente muerte de los Reynafé. La desembozada postura de Gutiérrez, que asimila a los Reynafé a unos santos (según lo confirman capítulos titulados como “El proceso de Pilatos” o “Los mártires”, o bien la escena en que al llegar a Rosario son insultados por la multitud) no atenúa con todo la intensidad de la narración y se podría decir aquí que el autor cumple cabalmente con sus objetivos. En este episodio de los Reynafé queda clara la capacidad de Gutiérrez para desarrollar en todas sus posibilidades un cuadro de dolor y horror humano a partir de un único elemento sostenido (la marcha a pie de los reos), mediante la intervención de diálogos verosímiles, realistas, que sostienen los verdugos con los reos, y gracias a detalles que superan, al menos para nosotros hoy, el rígido esquematismo folletinesco, como en la escena en que a los Reynafé, que no quieren avanzar a causa de sus pies llagados, les ponen pajas encendidas “como a los caballos retovados”, para que caminen. Esta larguísima secuencia, que abarca cerca de la mitad del texto, culmina en un capítulo inolvidable, “La matanza”, que describe con el mismo sádico puntillismo la escena de la muerte de los Reynafé y de Santos Pérez en la plaza de la Victoria (Plaza de Mayo) frente al “populacho” y a los ilustres, entre los que se cuenta Rosas.

Al ver que le apuntaban, Santos Perez perdió su aparente serenidad, entregándose á la desesperacion más tirante.

—A mi no me apunten, porque á mi me perdonan! Dijo!

Si no voy á hablar y á cantar cómo se ha hecho todo esto.

Y mientras gritaba se retorcia entre las ligaduras que lo sujetaban, al extremo de hacer crujir el banquillo.

–Yo no quiero morir! Eso no es lo conveniente.

La multitud chillaba y se entregaba á las brutales manifestaciones de su alegría.

Como si esto hubiera sido calculado, apareció en aquel momento en los balcones del Cabildo, la satánica fisonomía de Juan Manuel Rosas (*La Mazorca*, 191)¹³.

La pluma de Eduardo Gutiérrez es igualmente eficaz, en su humor involuntario, para retratar uno de los tópicos privilegiados del subgénero rosista: la temible cuñada del Restaurador.

Entre las sombras de la federación y ocupando el puesto más repugnante, se movía, semejante á un reptil horrible, aquel demonio de la perversidad¹⁴ que se llamó doña María Josefa Ezcurra.

[...]

Con una figura ridícula hasta la insolencia y una cara siniestramente antipática, aquella mujer era una especie de tarántula, cuyo vello negruzco y repelente, parecía verse brotar entre su piel escarlata, á consecuencia de su vida desordenada.

La fealdad tenebrosa de aquella mujer malvada, estaba completada por dos ojillos de basilisco que giraban como en un círculo de sangre [...].

¡Parecían aquellos ojos, dos estiletos revolviéndose en los labios de una herida! (*La Mazorca*, 214-5).

María Josefa, ya presentada en *Historia de Juan Manuel de Rosas* con atributos masculinizantes en oposición a los rasgos de ángel todavía luminoso de su futuro cuñado, es una figura grotesca (“ridícula”, como la designa el texto), paradigma de los recursos descriptivos de Gutiérrez que proceden por agregación y por desplazamiento metonímico (sus ojos son los “estiletos” de la federación, que ya hemos visto revolverse en diversas heridas). La utilización saturada de figuras como la hipérbole, la *occupatio* o preterición y la metonimia producen una tendencia de autosuficiencia textual por la que la forma remite al contenido y a la inversa. Los realemás (“Tenemos a la vista el original de aquella inmortal defensa [...]. Nos complacemos en extractarla, aunque *muy a la ligera*”, *La Mazorca*, 144, subr. mío), dentro de este contexto, sólo sirven para subrayar este efecto de universo textual que se crea y se remite sí mismo¹⁵. De una manera puramente retórica,

¹³ Respetamos en las citas la ortografía perteneciente a esta edición.

¹⁴ “Demonio de la perversidad”: es curioso señalar que en *La Patria Argentina* se publicaban traducciones de Edgar Allan Poe que seguramente no habrán escapado al ojo de Gutiérrez. “El pozo y el péndulo”, por ejemplo, se publicó en traducción de Edelmiro Mayer el 5 de febrero de 1882, dentro de una serie de folletines unitarios (por lo general traducciones) que aparecían los domingos. A Gutiérrez, como ya lo señaló Alejandra Laera, se le reconocen menos influencias y lecturas de las que parece haber tenido.

¹⁵ A veces sucede también, como en *Historia de Juan Manuel de Rosas*, que el narrador admite no haber podido obtener un dato determinado, o no recordar el nombre de ciertos personajes, todo lo cual no hace sino reforzar, como notación aparentemente insignificante (la no significación del dato inasequible, es decir, de la información que no provee el texto), el efecto de realidad, según lo razonado por Barthes en “L’effet du réel”.

el narrador invita al lector a confrontar las afirmaciones del texto con los testigos todavía vivos de la época que describe, y que obedece al tipo de invitaciones que de antemano se sabe que serán rechazadas.

En “¡Sangre!”, capítulo final de *La Mazorca*, se desbarata el movimiento revolucionario que organizan el teniente coronel Zelarrayán, junto a sus amigos Ríos y Céspedes, para apoyar la conjuración de Maza. Tras el consabido recorrido que les hacen hacer descalzos a los presos, Zelarrayán es fusilado y degollado; su cabeza queda empalada a la intemperie. Ríos, “que amaba con pasión a Zelarrayán” (328), y Céspedes, en lugar de seguir la misma suerte son obligados a observar la cabeza durante dos horas por espacio de cinco días, sin poder desviar la mirada bajo pena de renovados azotes. La cabeza, desde luego, comienza a descomponerse, y Ríos a sufrir las consecuencias de esta insólita tortura, que acaba con su razón:

La cabeza de Zelarrayán no se apartaba un momento de su vista, pues cuando se cumplía el tiempo de mirarla, la veía en el calabozo, sobre los hombros de sus centinelas, en cualquier parte en fin donde fijara la vista.

Y estaba tan impregnado del fuerte olor que despedía la cabeza, que lo tomaba hasta en los alimentos, de que se privó voluntariamente, pues no podía ya tragar un solo bocado.

Le parecía que comía de la cabeza de su amigo.

Al tercer día cuando lo sacaron del calabozo para conducirlo ante la cabeza, el capitán Ríos no podía dar un paso.

Se sentía débil, febril y atacado de un raro delirio.

Se le figuraba que lo obligaban a besar á aquella cabeza fétida y desfigurada (*La Mazorca*, 329-30).

El tópico del beso a la cabeza decapitada, que se adelanta en una década a la *Salomé* de Wilde, cierra esta entrega de los “dramas del terror” de la misma forma en que había servido para abrirla con el episodio de la amante de Lucas González. Una vez más Gutiérrez, pero por extensión el mecanismo de dilatación del padecimiento inherente al folletín, demuestra que el regodeo sádico es uno de los fundamentos de la cultura popular y que no se pueden comprender los productos a ella destinados si se ignora que la sexualidad y la violencia resultan para ella fundamentales (cf. Frye 1992: 39)¹⁶.

Pero a diferencia de Sade, donde el mal puede triunfar con la misma naturalidad con que triunfa el bien en las novelas populares, Gutiérrez apunta a una solución parcial al ofrecer un castigo compensatorio, simbólico acaso para todas las anteriores víctimas, en la persona de los dos Maza. Pero se trata de una catarsis imperfecta en sus alcances, ya que la reparación resulta muy tardía y poco simétrica entre la cuenta de víctimas inocentes acumuladas y los desmanes y crímenes cometidos y por cometer. Más satisfactoria resulta la doble catarsis que

¹⁶ En *El puñal del tirano* se repite un esquema similar: los presos de Santos Lugares son obligados a fusilar y a enterrar a sus compañeros bajo pena de azotes. Otra variante de este castigo es la de los presos obligados a cavar su propia tumba y a dormir en ella en vísperas a su fusilamiento.

se promueve en *Una tragedia de doce años*: por un lado, la recompensa del aire libre tras doce años de encierro para José María Salvadores, y por otro la reivindicación de su mujer doña Mercedes, segregada por familiares y vecinos en virtud de haber parido cinco hijos durante esos mismos años y que a los ojos del prójimo eran producto de un obstinado extravío¹⁷. Si bien se verifican asimismo ciertas microcatarsis en las muertes simétricas, estilo contrapaso dantesco, de algunos asesinos de la Mazorca, como en el fusilamiento del terrible Moreira¹⁸, se sobreentiende que la catarsis final y definitiva es la que clausura el ciclo con la previsible caída de Rosas en la batalla de Caseros, si bien “Los partidarios de Rosas que no fueron tomados con armas en la mano, no solo no fueron perseguidos sino que ni siquiera se les incomodó”. Al día siguiente de la batalla de Caseros “parte de las tropas vencedoras y de las que se habían entregado en la plaza, que vestían ya de la misma manera que aquellos, se habían entregado al saqueo más brutal” (*El puñal del tirano*, 239). El escamoteo de la catarsis que debería clausurar tantas páginas de crímenes impunes queda reflejado en el ambiguo último capítulo que cierra *El puñal del tirano* y la serie de los dramas del terror, “La última víctima”, en el cual un joven exiliado en Montevideo, Villegas, decide falsificar la firma de Rosas para cobrar dos millones de pesos. Su plan tiene éxito casi hasta el último momento, en que lo atrapan y fusilan, “siendo la suya la última sangre que se derramó por orden del tirano” (241). ¿La actitud de Villegas está destinada a despertar la simpatía o el rechazo del lector? El problema de identificación que plantea este final, suerte de coda que refleja la ausencia de tono triunfalista por parte del narrador al relatar el episodio de Caseros, nos enfrenta nuevamente a esos pequeños desvíos que se permite Gutiérrez dentro de los previsible mecanismos inductivos del folletín.

3

Al asumir la tarea de presentar a sus lectores diversos episodios del rosismo, Eduardo Gutiérrez parece cumplir con el dictamen de “enseñar historia al pueblo” decretado por Mitre y López (v. nota 2). Ahora bien, dentro de la estética necesariamente truculenta del folletín, los gestos de lo *familiar* de Vicente Fidel López aquí se vuelven mueca de espanto donde la estridente gama del rojo tiñe una sucesión casi infinita de cuerpos en convulsiones grotescas. Gutiérrez somete al esquema iterativo del folletín las anécdotas más populares de la Mazorca para poner en escena el grave espectáculo del terror argentino de un modo tal que el

¹⁷ La actitud del “héroe” José María Salvadores con su mujer, a la que embaraza cinco veces seguidas sabiendo que la expone al escarnio público, es un buen ejemplo del sadismo de los personajes positivos, y de esa regla folletinesca por la cual “los medios para hacer el bien y el mal son con frecuencia los mismos y todo se limita, al cabo, a una depuración de los fines” (Rivera, 1968: 29).

¹⁸ Los “buenos” (los Reynafé, Zelarrayán) aceptan la muerte como una bendición, como el final de los tormentos. Los “malos” (Santos Pérez, Ramón Maza), lloran, se desgañitan y aparecen en toda su cobardía antes de morir.

verdadero *Leitmotiv* de estos “dramas del terror” serán las cabezas decapitadas rodando, volando, colgadas de la cola de los caballos o utilizadas para golpear puertas. Los cuerpos, vivos y muertos, se ven sometidos a la laceración, el insulto, la tortura, para que el terror surja en su doble significación política y anímica y la frase “vivir bajo el terror” se literalice en la tercera entrega de estos dramas. La producción de terror se genera apelando y tensando al máximo el tópico de la justicia injusta o puesta al revés: no hay dónde recurrir puesto que es el Estado mismo el que se ha vuelto asesino. En este paisaje enrarecido los maleantes más tenebrosos representan la justicia y la reparten con sus cuchillas melladas. El lugar acordado a las víctimas es el de una visible y pública burguesía necesariamente ilustrada, necesariamente acorralada y por fin necesariamente asesinada por los bárbaros. Pero, en un sistema pendular que se acrecienta, de la representación más visible y pública con que comienza la serie, *Historia de Juan Manuel de Rosas*, que relata los años previos a convertirse en gobernador de Buenos Aires, la narración trata de individualizar a los personajes estructurando dramas “a puerta cerrada” que culminan en el dilatado encierro de José María Salvadores, para volver a abrirse luego, en *El puñal del tirano*, a una estructura que combina los métodos empleados en *Historia de Juan Manuel de Rosas* por un lado y *La Mazorca* por otro.

Si la posibilidad de adscribir los dramas del terror a la categoría de folletines por encima de novelas “problemáticas” o “serias” debe juzgarse según la oposición que brinda Umberto Eco (1995: 19), respectivamente novelas donde triunfa el bien o novelas donde la oposición bien/mal no se resuelve, la definición genérica en el caso de los dramas del terror como ciclo parece dudosa. Daría la sensación de que la pericia narrativa alcanzada con las novelas de gauchos encuentra escollos difíciles de superar frente a un material histórico como el que ha elegido Gutiérrez, y que el molde consolatorio que estructura al folletín se resiste a un idéntico tratamiento en este caso. Por lo pronto, el autor abre la serie presentando como protagonista a un héroe negativo, si bien la *Historia de Juan Manuel de Rosas* trata precisamente del viraje de un ser carismático y justo en un monstruo sanguinario. Ahora bien, si asentimos con Edward Said (2004: 262) en que la biografía como estructura organizadora de la novela es superada entre fines del XIX y principios del XX, en el paso de la *Historia de Juan Manuel de Rosas* a *La Mazorca* podemos encontrar una evolución similar.

El espeluznante episodio que, como ya vimos, abre *La Mazorca*, relata la confiscación de la propiedad del aparentemente “respetable” don Lucas González, a quien asesinan, para luego seguir sus andanzas en la casa de la amante de don Lucas, iniciando una serie de crímenes tan encadenados como inexorables. La espectacular “pasión” de los hermanos Reynafé, al igual que el asesinato de Maza, resultan altamente patéticas en su desarrollo, pero tanto en este caso como en los anteriores mencionados, existe en los referentes una ambigüedad (tanto dentro como fuera de la ficción, en su calidad desdoblada de personajes ficcionales e históricos a la vez) que vuelve problemática otra de las instancias necesarias del folletín, que es la de la identificación del lector con el padecimiento de los perso-

najes. De esto resulta una dimensión insospechada, y en gran medida involuntaria, que fractura para bien o para mal la intención con que está planteada la serie. Frente a ciertos personajes claramente estereotipados, como doña María Josefa Ezcurra, agente demoníaco que servía al sangriento desenlace de *Amalia*, aparecen otros no tan fácilmente ubicables, como Encarnación Ezcurra o el enigmático Martínez Fontes. La gran excepción de la serie la constituye el caso de Salvadores, cuya historia resulta la más folletinesca y que omite progresivamente el cúmulo de datos históricos de las otras novelas para concentrarse en el sufrimiento de una familia. Si bien está claro que la narración lleva al lector a identificarse con todo aquel que es perseguido por Rosas o por La Mazorca, la entropía que parece signar cada uno de los relatos determina que incluso algunos federales antes señalados por el texto como “malos” también se conviertan en víctimas, y es allí donde la identificación del lector vacila. De manera análoga se puede postular una vacilación genérica entre los procedimientos del folletín y los de la novela histórica, razón por la cual, a su vez, se podría entender la calidad desapareja y el desconcierto que producen los “dramas del terror” frente a las novelas con gauchos (o “dramas policiales”), incluso si estas últimas tienen sus defectos, ya que a pesar de ellos, al final de su lectura el texto transmite al menos la sensación de que ha triunfado el género. Los dramas del terror, por el contrario, presentan largas secuencias de gran eficacia dramática (el fusilamiento de indios en la Plaza de Toros, el largo episodio de los Reynafé, el asesinato de Maza, la cabeza de Zelarrayán) en medio de un conjunto al que por momentos la unidad se le escapa. El abuso en la incorporación de verosimilizadores y realementos como cartas, documentos, actas, más que contribuir a ajustar la intriga la dispersan. Sin quererlo, Eduardo Gutiérrez presenta una historia del gobierno de Rosas atomizada y fragmentaria, a la manera de un corpus mitológico que sin duda consiguió acunarse. Ya consideradas algunas de las influencias del folletín (Rivera, 1968: 20), vemos que la mezcla del melodrama, los periódicos sensacionalistas, el drama romántico entroncado con el *Sturm und Drang* y la novela de horror no permite una elaboración inconsútil del material, y que de hecho, si el folletín nace del *fait-divers*, lleva en su propia génesis la marca del fragmentarismo y de lo aditivo. Ahora bien, ese fragmentarismo, que en el caso de las novelas con gauchos encuentra una estructura motivada que hilvana los episodios (las distintas aventuras protagonizadas por un mismo gaucho o gauchos), en los “dramas del terror” acusan un punto algo más crítico cuya tensión interna, en apariencia, no encuentra una resolución tan clara. El folletín nace como una incorporación de la ficción a la noticia y transitivamente, por ello, el folletín es capaz de incorporar la noticia a la ficción. La novela histórica en el estro de Walter Scott, que también resulta ser uno de los fundamentos del folletín, emplea igualmente el material histórico para someterlo a las exigencias narrativas de las formas del *romance*. Eduardo Gutiérrez, que no trabaja el material periodístico del mismo modo que el material histórico, emplea para los “dramas del terror” una técnica vacilante que consiste en el juego de préstamos ficcionales para la historia y préstamos históricos para la ficción. En esa doble técnica simétrica se juega la tensión no

resuelta y, digamos, problemática en su forma, de esta serie de cuatro novelas no sólo distintas de los “dramas policiales” sino además distintas entre sí.

La novela histórica como la pretendían Mitre y López, subsumida en las formas más inquietas del folletín, que incorporan la tendencia romántica antifu-gativa (Frye, 1992: 49) da como resultado en el caso de Eduardo Gutiérrez una recreación del periodo rosista que no debe ser leída en términos de verdad y falsedad sino dentro del marco genérico adoptado, marco que a la vez que adoptado es adaptado y por consiguiente presenta desvíos, desplazamientos, innovaciones con respecto a la tradición que lo precede para crear una tradición propia. Si bien es verdad que los excesos en el tratamiento que Gutiérrez hace del rosismo crearon una auténtica formación cultural que contaminó con sus exageraciones la consi-deración no ficcional sobre dicho período, no es menos cierto que su herencia retomó y cristalizó de manera definitiva el puñado de elementos entre mítico e históricos ya adelantados en *Amalia* para toda la posteridad literaria que se aso-ma al tema. La obra de Gutiérrez, descalificada por mucho tiempo a partir de una gran confusión entre aspectos literarios y no literarios, reclama hoy ser leída no como documento histórico más o menos veraz sino como la manifestación de una literatura que con aciertos y errores logra concretar un proyecto en lugar de pro-yectar excusas.

BIBLIOGRAFÍA

- ECO, Umberto, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995.
- FRYE, Northrop, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*. Madrid, Península, 1967.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 6, El imperio realista, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- GUTIÉRREZ, Eduardo, *La mazorca*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.
- , *El puñal del tirano (continuación y fin de D. Juan Manuel de Rosas y La Mazorca)*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.
- , *Una tragedia de doce años (continuación de J.M. de ROSAS y de la MAZORCA)*, Buenos Aires, Luis Maucú, 1895.
- , *Historia de Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- JITRIK, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- KLAHN, NORMA Y CORRAL, WILFRIDO H., *Los novelistas como críticos*(comp.), T. 1., Méxi-co, FCE, 1991.
- LAERA, Alejandra, “Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacio-nal”, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 2, La lucha de los lenguajes, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- , *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eguenio Cambaceres*, Buens Aires, FCE, 2004.
- MARCON, Gladys; ULLA, Noemí; MILANO, Laura; RAMAT, Gladys y CRESTA, Ada, “La novela y el cuento”, capítulo III de *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Rosa-rio: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras: 1959.

- PRIETO, Adolfo, "Introducción" a *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1959.
- RIFFATERRE, Michael, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- RIVERA, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- , *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- ROMÁN, Claudia A., "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)" y «Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas», en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, V. 2, La lucha de los lenguajes. Buenos Aires, Emecé, 2003.
- SAID, Edward W., *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate, 2004.
- WILLIAMS, Raymond, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence*, Madrid, Debate, 1997.
- , *Culture and society. 1780-1950*, Middlesex, Penguin, 1963.