

## TENSIONES INTELECTUALES EN LA LITERATURA ARGENTINA A PARTIR DE LA TRILOGÍA DE GUILLERMO SACCOMANNO

Matías Ezequiel Tilocca<sup>1</sup>

Cristiane Checchia<sup>2</sup>

Gastón Cosentino<sup>3</sup>

**Resumen:** este artículo propone una lectura crítica sobre la trilogía literaria del escritor argentino Guillermo Saccomanno: *La lengua del malón*, *El amor argentino* y *77*. Como estrategia de lectura, ensamblamos diálogos entre algunos personajes de la narrativa – tal como nos son presentados por el protagonista, el profesor Gómez – y las obras de tres autores de la tradición literaria e intelectual de Argentina, a saber: *El Martín Fierro*, de José Hernández, *Facundo: civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *La cautiva* y *El matadero*, de Esteban Echeverría. En el transcurso del análisis, damos cuenta de que existe, en lo que denominamos proyecto saccomanni, una intensa relectura que desestabiliza los discursos hegemónicos inscriptos en los textos literarios decimonónicos.

**Palabras clave:** Guillermo Saccomanno; literatura argentina contemporánea; intelectualidad; tradición literaria; poéticas de la memoria.

**Resumo:** este artigo propõe uma leitura crítica da trilogia literária do escritor argentino Guillermo Saccomanno: *La lengua del malón*, *El amor argentino* y *77*. Como estratégia de leitura, reunimos diálogos entre alguns personagens da narrativa – tal como nos são apresentados pelo protagonista, o professor Gomez – e as obras de três autores da tradição literária e intelectual da Argentina, a saber: *O Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, *Facundo: civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, e *La cautiva* e *El matadero*, de Esteban Echeverría. No decorrer da análise percebemos que há uma intensa releitura no que chamamos de projeto saccomanni que desestabiliza os discursos hegemônicos inscritos nos textos do século XIX.

**Palavras-chave:** Guillermo Saccomanno; literatura argentina contemporânea; intelectualidade; tradição literária; poéticas da memória.

---

<sup>1</sup> Matías Ezequiel Tilocca es licenciado en Letras, Artes y Mediación Cultural por la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA). E-mail: [matiasezetilocca@gmail.com](mailto:matiasezetilocca@gmail.com)

<sup>2</sup> Cristiane Checchia é docente na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), atuando em cursos da graduação e no PPGIELA. É doutora em Letras e mestre em História social pela Universidade de São Paulo. E-mail: [crishecchia@gmail.com](mailto:crishecchia@gmail.com)

<sup>3</sup> Gastón Cosentino es docente en la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA) en los cursos de Letras Español/Portugués como Lenguas Extranjeras (LEPLE); Mediación Cultural, Artes y Letras (LAMC); y Ciclo Común de Estudios. Es doctor y magíster en Literatura por la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [cosentinogaston76@gmail.com](mailto:cosentinogaston76@gmail.com)

## Las líneas de un proyecto de escritura

En esta investigación analizamos la trilogía narrativa del escritor argentino Guillermo Saccomanno, compuesta por *La lengua del malón* (2003), *El amor argentino* (2004) y *77* (2008), escrita y publicada en la primera década del s. XXI. Luego de una lectura atenta de las tres novelas, identificamos las bases de lo que podría denominarse un “proyecto saccomanniano”. Para ello, nos centramos en el protagonista, el septuagenario profesor Gómez, y en las distintas experiencias que ha vivido en su ejercicio como intelectual en contextos de violencia política narrada en retrospectiva: el bombardeo de las fuerzas militares que asesinaron personas que caminaban en la Plaza de Mayo en 1955, y el posterior derrocamiento del presidente Juan Domingo Perón, en la primera novela; la represión estatal a trabajadores del Frigorífico Nacional Lisandro de la Torre en 1959, en la segunda; y en la última, el clima irrespirable vivido en 1977, correspondiente al segundo año de gobierno de la última dictadura cívico militar en Argentina.

El eje fundamental del análisis desarrollado en el trabajo fue la problematización de las tensiones estético-políticas establecidas en la trilogía entre los personajes literarios de la serie y las obras de tres autores específicos de la tradición nacional argentina: José Hernández (*El Martín Fierro*), Domingo Faustino Sarmiento (*Facundo: civilización y barbarie*) y Esteban Echeverría (*El Matadero* y *La cautiva*).

En primer lugar, nos detendremos en el personaje de Gómez para caracterizar cómo queda retratado el ejercicio de su intelectualidad en las tres novelas. Después, siguiendo la línea de los tres autores con los cuales Gómez y otros personajes dialogan, decidimos aislar en tres bloques las discusiones específicas que se trazan en la trilogía. Tratamos de tener en cuenta las disonancias que las novelas movilizan en sus reinterpretaciones de la gauchesca y de los elementos considerados fundadores de la tradición literaria nacional, como la violencia y el binomio sarmientino “civilización y barbarie”.

## Gómez: dilemas intelectuales

Para comenzar nuestra lectura, debemos hacer una breve presentación de este protagonista que relata su vida a lo largo de la trilogía. Gómez es un profesor jubilado que durante toda su vida impartió clases de literatura en una escuela secundaria y que alguna vez intentó escribir textos literarios y ensayos críticos, que casi siempre acababan en su cajón. Ya anciano, él se encuentra en la biblioteca de su apartamento, rememorando ante un interlocutor oculto algunos de los momentos decisivos de su vida. El narrador de las tres novelas es este oyente anónimo, que reproduce el discurso del profesor y las voces a las que da lugar el propio relato de Gómez. Como profesor de literatura, “cabecita negra” y ho-

mosexual, la voz de este personaje protagónico tensará permanentemente, a través de sus recuerdos, la historia literaria argentina, atravesándola por momentos traumáticos de su vida enlazados con la historia reciente del país.

Para pensar el trabajo letrado representado en el profesor Gómez, sostene- mos la duplicidad conceptual del término intelectual, según la lectura que hace Stuart Hall de la definición de Gramsci:

Toda persona es un filósofo o intelectual en la medida en que piensa, ya que todo pensamiento, acción y lenguaje son reflexivos, contienen un hilo consciente de conducta moral y, de tal manera, tienen una concepción particular del mundo —aun cuando no todos tienen la función especializada “del intelectual”—. (Hall, 2005, p. 246).

Otra definición es la que enlaza a intelectuales con el ejercicio de la he- gemonía “que abarca los dominios críticos del liderazgo cultural, moral, ético” (Hall, 2005, p. 239). Asimismo, Hall destaca la distinción que elabora Gramsci entre intelectuales “tradicionales” y “orgánicos”, adjudicando al segundo grupo una importancia sustancial en la composición de una ideología necesaria para la disputa hegemónica. Sin embargo, en nuestro análisis de los distintos compor- tamientos del profesor Gómez a lo largo de la trilogía, convenimos en mantener esta doble definición del término intelectual, ya que aquel ejerce su pensamiento tanto en el contexto del trabajo pedagógico con sus estudiantes como en su vida cotidiana.

En *La lengua del malón*, Gómez encarna el intelectual desde el sentido no sólo tradicional sino estereotipado. En cuanto a su espacio de enunciación y re- memoración, decanta en su escritorio rodeado de libros, papeles viejos y notas desordenadas en los cuales basa su relato de juventud: el septuagenario Gómez es aquí un observador de los acontecimientos. El amor truncado de sus amigas Delia y Lía, por cuenta del trágico bombardeo en la Plaza de Mayo en 1955 aquel 16 de junio, es el motivo por el cual Gómez decide contar, incluso más allá del interés que pueda generar la narración, según sus propias afirmaciones. Como sujeto intelectual apela a la memoria personal y colectiva para contar una historia disidente: la violencia política afectando una historia homosexual.

En un gesto importante, desde la particular capacidad de verbalización que le da su profesión, Gómez costura en su relato la sujeción de género y la dic- tadura militar. Sin haber sido herido en aquella masacre, en gran medida siente la tragedia como una víctima directa. Consecuentemente, es posible decir que en *La lengua del malón* hay un anticipo, en el sentido de la inscripción homosexual en las narrativas de la memoria histórica, de lo que Cristian Prieto trabajó en su libro *Fichados* (2017). Cabe destacar que esta última obra se basó en la desclasificación

de archivos de la División de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, que funcionó entre los años 1957 y 1998, para relevar historias de amores clandestinos.

En *El amor argentino*, el profesor Gómez incurre en un repliegue concreto a través de una abstracción político-literaria. En una clara evasión motivada por su desventura amorosa con un obrero del frigorífico Lisandro de la Torre y debido a la represión de sus trabajadores en 1959 como violenta respuesta a un reclamo salarial, Gómez cambia el foco de la narración y la orienta hacia la relación de dos figuras notables y excéntricas de la Argentina: Roberto Arlt y Eva Duarte, Evita. Como excusándose de su pesada realidad, trata de desentrañar la misteriosa unión entre el escritor y la militante política, que murieron en una misma fecha, pero con diez años de diferencia. El narrador refiere el discurso del profesor Gómez:

El hallazgo tuvo un mérito, consiguió distraerme de mis tribulaciones. Es decir, de mí mismo. Así, en ese enero caliente, indagar en ese encuentro se me hizo una obsesión que juzgué con poco escrúpulo. Las devociones literarias no son distintas, por más remilgos intelectuales que uno profese, del cholulismo. Era cierto también que pesaba en mí una identificación con ese hombre y esa mujer. Y que mi componente que determinaba mi búsqueda estaba cifrado en el resentimiento. Pero todas estas consideraciones, en vez de refrenarme en la investigación, la inspiraban con una tenacidad morbosa que se me hizo carne. (Saccomanno, 2004, p. 16).

Sin embargo, en este repliegue o evasión, que ocupa casi la totalidad de la obra, particularmente en las páginas iniciales y finales, el profesor Gómez cuenta cómo fue testigo de la represión a los trabajadores del frigorífico. Apelando a la ética que respeta las vivencias de quien padeció en cuerpo propio, Gómez deja hablar a su amante, Aníbal. Si en *La lengua del malón* él se vió obligado a contar la historia de sus amigas fallecidas por ser quien sobrevivió a la masacre militar, en esta segunda fase, por un lado, delega el relato a la víctima directa de la represión y, por otro, la investigación que realiza sobre el amorío entre Arlt y Evita lo colocará en una escucha permanente de los testigos de aquel encuentro.

Lo que ocurre en la novela 77 es central para comprender las ambivalencias de la tarea intelectual del personaje protagónico. Aquí, el profesor Gómez no gesticula una evasión ni delega el relato de la represión como en *El amor argentino*. Con más de ochenta años, al narrar a su interlocutor oculto la violencia experimentada tres décadas atrás, dice estar más próximo del tono confesional. En medio de un clima de estado de excepción, Gómez metaforiza su posición intelectual al borde del exilio: “Podía aguantar un tiempo sin otras cavilaciones que

las literarias, aunque no eran tan literarias. Al recapacitar, la mía era una posición privilegiada: la de un turista en un campo de concentración” (Saccomanno, 2008, p. 15). Aun permaneciendo en el país, Gómez siente cierta extranjería.

Asimismo, a medida que el relato de 1977 avanza, el profesor Gómez, que no era militante y por eso quizá no corría el mismo peligro que se respiraba en el aire, deja entrever que no solo era un mero testigo de lo que narraba. Ante la curiosidad que sentía por la vida de los otros, dice: “un testigo también está involucrado. Palabra de la época si la hay: comprometido” (Saccomanno, 2008, p. 208). Notamos ahora un quiebre en su posición como intelectual, ya que él toma para sí el vocabulario de la militancia, se lo apropia. Y cuando la situación social se vuelve cada vez más espantosa, Gómez se compromete orgánicamente, podríamos decir, cuando no sólo logra un acercamiento discursivo a las víctimas de la época, los subversivos, sino también arriesga mecanismos de cuidado concreto. Por ejemplo, al resguardar en su piso a la pareja militante, Diana (que estaba embarazada) y Martín (hijo de Delia, que aparecía como un niño en la primera novela). Ambos estaban escapando de las fauces militares, en plena clandestinidad, y el profesor Gómez ofrece abrigo, comida y contención. Ejerce así un tipo de intelectualidad comprometida en un aquí y ahora, involucrándose en el presente represivo del país.

Guillermo Saccomanno marca un registro de intelectualidad amplio por medio del personaje de Gómez, que, incluso, en sus contradicciones y ambigüedades, hace de la historia y la literatura un camino de anclaje y arraigo a la realidad del país. A continuación, veremos cómo el singular lugar de lectura y enunciación de Gómez desorganiza y reinventa la tradición a partir de los diálogos que las novelas movilizan con los clásicos del panteón literario nacional del siglo XIX: Hernández, Sarmiento y Echeverría.

### **El uso diverso del gaucho y de la voz gauchesca**

En el primer prólogo de la trilogía de Saccomanno, en *La lengua del malón*, la aparición de los versos del *Martín Fierro*, de José Hernández, en la voz del profesor de literatura Gómez, nos alerta sobre lo que vamos a denominar una adherencia disidente a la tradición gauchesca argentina. Una identificación de la historia del gaucho representada por Hernández con un giro disidente, en el eje de género y sexualidad, respecto al patriarcado simbólico. En dicho prólogo, el profesor Gómez se remite a dos versos del poema gaucho argentino: “Aquí me pongo a contar [...] también la mía es una pena extraordinaria [...] mentira que al contar se encuentre consuelo” (Saccomanno, 2003, p. 9). Tenemos tres cuestiones aquí para el análisis: primero, Gómez cambia el verbo original “cantar” por “contar”, lo que obedece a su posición de testigo directo de la historia por contar;

segundo, agrega el adverbio “también”, incluyéndose en la pena de los perdedores; y, tercero, contradice la propia voz del gaucho Fierro al desacreditar que a través del contar acuda el consuelo.

Luego, dentro de la única estrofa que compone el prólogo, el profesor de literatura Gómez, se propone contar una “historia de homosexuales bajo las bombas del 55”, y, en la misma formulación, se pregunta “a quién puede interesarle” (Saccomanno, 2003, p. 9). Existe, por un lado, la incorporación de la herencia del texto de Hernández, una adherencia, que funciona como base discursiva del profesor Gómez, y, por otro lado, un cuestionamiento que emerge en esos leves retoques de palabras de la composición poética original y en la interrogación posterior.

Además de la advertencia de Gómez sobre la tradición gauchesca, podemos observar el cuestionamiento al propio movimiento peronista, al que se le adjudica desinterés por la historia homosexual. Esta apreciación se justifica, porque el día 16 de junio de 1955 la Marina de Guerra Argentina intentó matar a su líder, Juan Domingo Perón, bombardeando la Plaza de Mayo. Aunque no lograron su cometido, sin embargo, “asesinaron a más de 300 personas y dejaron a más de 700 heridas y mutiladas” (Brienza, 2012, p. 13), entre ellas las amigas de Gómez, Delia y Lía, que consolidaban un amor lésbico.

El escritor y crítico literario Carlos Gamerro, citado por Osvaldo Quiroga (2015), sostiene que:

La imagen más fuerte que nos deja el poema no es la del amor de Fierro y su innominada mujer ni la relación de Fierro y sus hijos, sino la amistad de Fierro y Cruz [...] Es una lástima que los patrones morales de la literatura de entonces no le hayan permitido siquiera imaginar una consumación sexual de esta amistad, con la eventualidad, dada la enorme influencia del Martín Fierro en nuestro modo de ser, de haber mitigado esa cultura hegemónicamente homofóbica que recién entró en crisis en 1983.

Es importante la osada reflexión de Gamerro para observar las tensiones literarias y políticas desde el prisma de género, siguiendo una senda abierta, quizá iniciada, por Martínez Estrada, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), y señalando que en el siglo XIX las literaturas que inventaron a la Argentina fueron cultivadas en una era política machista, misógina, racista y homofóbica, en la que el sujeto indio, la mujer y las disidencias no eran reconocidas y/o eran mal representadas por la maquinaria pública patriarcal.

En cambio, desde finales del siglo XX y en las dos primeras décadas de 2000, las denominadas literaturas nacionales se reinventaron en tiempos de revueltas feministas en el mundo entero. En este período, sintomáticamente, han

sido publicados en Argentina libros como el de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017), o el cuento “El amor”, del libro *Cuerpo a tierra* (2015), de Martín Kohan. En estas narrativas observamos el *Martín Fierro* desmoronándose y completándose a la vez, ya que ambos relatos, apropiándose de lo no explícito en el poema épico, proponen otro modelo de feminidades y de masculinidades posibles (Rolli, 2020).

Siguiendo la crítica iconoclasta respecto a la tradición y a los contornos del gaucho, manifiestos en el poema “Moreira”, de Néstor Perlongher (1987), y cuyos gestos críticos a su vez reverberan en el ensayo “El gauchesco como arte bufo”, de Leónidas Lamborghini (1985), quien torna al gaucho literario por antonomasia una figura ambigua, Martín Kohan, por su parte, reelabora en su cuento “El amor” la relación entre Martín Fierro y Tadeo Cruz. Si en el texto de José Hernández estos dos personajes forjan una amistad fraterna, en el texto de Kohan se besan y tienen un encuentro amoroso.

[...] en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apertura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano muda que decía: vení para acá. Se besaron, sí, en la llanura. En la llanura y en la boca. Beso de hombres: así tal cual se consignó. El vuelo de un chajá fue testigo de ese hecho [...] Los dos al tiempo y juntitos, como hechos de un mismo palo. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. Las simientes casi en hervor van adonde mejor les toca: a lo más hondo del culo o al 28 polvo que es destino del hombre. Después de tanto curvarse, es un aflojamiento general lo que sucede en la carpa prieta. Fierro con toda ternura, encima de Cruz todavía, deja que la respiración se sosiegue junto al pelo y la oreja y la boca del otro. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas. –Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. Es el goce de tenerte el solo dios en que creo. Se echan mansos el uno junto al otro. Se pasan de mano en mano el cigarro que Cruz ha encendido. Ven los humos que cada uno sopla mezclarse en el aire y hacerse uno. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor. (Kohan, 2011).

De manera análoga, en la novela de Gabriela Cabezón Cámara se narran las aventuras de la China Iron, quien en el poema de Hernández había sido confinada y reducida a la condición de mujer de Martín Fierro, y en la narrativa de esta autora aparece resignificada como soberana de su deseo. Esto se refleja en un arco que va desde los amoríos con otras mujeres, “blanca” e “india”, pasando por la adopción de un nombre propio [con una sugerente incrustación anglófona, *iron*], hasta la decisión de emprender un camino lejos de la sombra de Fierro y de sus hijos. Acaso resida en la China Iron de Cabezón Cámara, en su figura y praxis vital, una de las subversiones literarias más potentes del texto hernandiano desde una perspectiva o “utopía queer”, como afirma en su reseña Liliana Viola:

Gabriela Cabezón Cámara practica una suerte de revisionismo histórico, una mirada al pasado no tanto para rescatar ni como revancha sino como purga. Escritura revulsiva en el sentido de purgante y de un movimiento que empuja la aparición de una voz que desentona, que se deja oír, como lo hace todo ejercicio de lectura queer. (Viola, 2017)

Otras reescrituras dignas de destacar respecto a la problematización del canon gauchesco son las obras: *Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos*, de Michel Nieva (2013); *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, de Pablo Katchadjian (2007), y podríamos agregar el juego de sustituciones propuesto en *El guacho Martín Fierro*, de Oscar Fariña (2017). En todos estos textos nos asaltan, una vez más pero con estrategias diversas, los procedimientos, los artificios, los (re)armados, las subversiones de los personajes, ergo, de los géneros. Si partimos de una de las lecturas canónicas del célebre poema de José Hernández (1872), a saber, la querrela frente a las condiciones de vida de los habitantes marginados de la Pampa, en los textos que reescriben el mito gauchesco, el acto denunciatorio es el (re)armado y una modulación del tono. Probablemente, sea más exacto, en vista de la profunda ruptura que esos textos provocan, hablar de un quiebre de paradigmas. Lo que va a ser cantado desde estos dispositivos textuales no es un contrapunto como respuesta en una disputa agonística tradicional, sino otro montaje que problematiza la construcción y cristalización del gaucho [y de lo gauchesco]. De modo sintomático y potente, se asumen y se imaginan, una vez más, para llevar adelante el [des]montaje literario, todos sus atributos: una serie reelaborada de arcos sucesivos que van del lenguaje al ornamento (cifrado en trajes y accesorios); de los cantos a los silencios; de los tiempos a los paisajes.

En el caso de los gauchoides... Michel Nieva desarma a contrapelo la gauchesca con un dispositivo que, al afectar su pretensión identitaria [y teleológica], promueve un devenir otro. Esto se arquitecta con otra vuelta de tuerca en el ensamblaje de un gaucho-robot, el gauchoides. Con esta nueva disposición de la figura del gaucho se [des]arma, de manera velada y simultánea, una de las coagulaciones más trascendentes de la narrativa fundacional argentina: el ser nacional. Nieva explora los propios gestos de la novela incrustados en el poema de Hernández para ensamblar su distopía gauchesca. Este aspecto formal, propio de la "épica gaucha", como ya lo había enfatizado Jorge Luis Borges (1997 [1953]) en su ensayo *El Martín Fierro*, es aquel que sitúa la obra en una potente ambigüedad genérica, a medio camino entre la épica y la novela. En síntesis, para Borges, lo definitorio es la complejidad del carácter, ergo las acciones, del personaje, las que inestabilizan a Martín Fierro de una manera única. En el caso concreto del texto de Michel Nieva, hay un desajuste muy importante, ya que no es una subversión

que afecta a la figura del gaucho en la simple sustitución por un androide, sino una conmoción al género mismo. Esto se manifiesta en un desplazamiento inusual que lo instala en la ciencia ficción o mejor en la inauguración, a falta de un término mejor, de una ciencia ficción gaucha.

Con respecto al experimento escritural de Katchdajján su escritura/lectura nos coloca ante una serie de interrogantes de manera inmediata ¿Qué consecuencias tendría el reordenamiento [alfabético] de un texto como *Martín Fierro*? En primer lugar, para decirlo de una vez, esta operación permitiría la posibilidad de hacerlo decir otra cosa; una conmoción sin cambiar una coma o un acento. ¿Un orden que desordena? ¿Una alteración de un hilo de significados como resultado de un [re]ordenamiento preciso de significantes? Esta puesta en juego reconstruye y abre el inconsciente mantinfierrista, ya que las frases se mantienen, los versos no se alteran, pero las declaraciones se magnetizan [y se repelen] entre sí según un nuevo criterio: el alfabético. En definitiva: ¿qué impulsa a someter el poema nacional por antonomasia a otra ley, en este caso, a la del alfabeto? Significa que la obra que la precede, la anterior, [¿acaso luego de esta disposición se podría decir la primera?] está siempre fuera de toda legalidad que no sea la del momento de su lectura/escritura. Porque el orden alfabético de los versos del poema es un relance de datos que, como todo lo que pone en juego lo [im]posible, nunca podrá anular el azar, como decía Stéphane Mallarmé. Es precisamente esta imposibilidad, que no había coagulado en los escritos de Hernández, la que se convierte en una potencia poética en el texto de Katchdajján. Y no es otra cosa que la elaboración de los restos del asalto a la memoria de Fierro, de tal modo que los versos se resignaran a la rima de la sextilla y persistieran así en los contornos de la canción gauchesca. Tal vez el orden alfabético de Katchdajján ya estuviese anunciando un impulso gauchesco que se actualizaría algunos años después, con Michel Nieva y su novela en clave de ciencia ficción gauchesca. Digno elogio para el concepto de “cámara de ecos” de Severo Sarduy: los versos ordenados matemáticamente de modo creciente se adelantan en la memoria del androide gaucho, Don Chuma, como un *bug* hasta que decida suspender toda orden [o legalidad] y prefiera ya no volver a hacerlo.

La adherencia disidente en estas lecturas y reescrituras no necesariamente clausura esta obra fundamental del género gauchesco, sino que la subvierte, y, con ello, alcanza a toda la narrativa argentina, ya que ese gesto de ruptura reabre las páginas decimonónicas de la literatura para revitalizarlas. Un gesto semejante es el que resuena en la trilogía de Saccomanno.

En el prólogo de 77, la voz popularizada del gaucho retorna al discurso de Gómez para hablar acerca del espanto, referido al horror de vivir en la cotidianidad de un país militarizado: “Yo canto opinando que es mi modo de cantar”

(p. 13). A diferencia del prólogo referido antes, en esta cita hay una decisión de no cambiar los verbos del texto original de Hernández, citándolo literalmente. Gómez tiene entonces más de ochenta años y se propone contar el terror y la angustia vivida en 1977, cuando contaba cincuenta y seis años, y dice refiriéndose desde su condición de no militante: “tenía pavora de que me reventaran como a la juventud sospechosa” (p. 14).

Como afirma la profesora y crítica literaria Josefina Ludmer (2000, p. 9), “el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos” fue capitalizado por la intelectualidad en el siglo XIX para manipular las realidades del sujeto gaucho con fines puramente políticos en un tiempo de construcción de la narrativa oficial de la nación argentina.

Inversamente, en 77 el hecho de que el intelectual Gómez cite a Martín Fierro condice con el gesto utilitario, sí, pero los objetivos difieren en la apropiación letrada de la voz subordinada. Si en el siglo XIX el gaucho era oprimido en las extensas llanuras pampeanas, pero su imagen y voz eran construidos bajo la estereotipación, Gómez, en el siglo XXI, redirecciona los intereses de su crítica hacia la propia inteligencia oligarca, propietaria, opresora.

El uso diverso de la voz del gaucho – y, agregaríamos, de sus silencios – ha ido cambiando de don, siguiendo la teoría de Ludmer, ya que “la cara del escritor que da la voz” varía en el tiempo según los cuestionamientos epocales. Sin embargo, es necesario remarcar que los textos contemporáneos mencionados anteriormente – y, más específicamente, la trilogía que es nuestro foco de atención – continúan utilizando como dispositivo las voces populares dentro del género gauchesco, pero operando desde retóricas que producen desvíos de posiciones con relación a las escritas a lo largo del siglo XIX. En este sentido, el diálogo de Saccomanno con Sarmiento tampoco podría quedar fuera de nuestro análisis.

### **Contradicción en un deseo violento**

En la obra de Saccomanno, la lectura de Sarmiento tiene un signo diferente al que tuvo con la de Hernández. Si en el caso de este último se observaba una posible filiación teórica, con el segundo percibimos un proceso casi inverso, al que llamaremos “rechazo contradictorio”.

Cabe antes recordar que Domingo Faustino Sarmiento es el autor de una obra capital en la literatura política argentina: ‘. Publicado a mediados del siglo XIX, en 1845, en el contexto de las guerras civiles, este es un libro que retrata la biografía del caudillo Juan Facundo Quiroga por ser la figura, según Sarmiento, que “explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular” (Sarmiento, 1959, p. 251). Cuando dice “aquella”, se refiere a la sociedad argentina, solo que cuando es-

cribe el *Facundo* Sarmiento se encuentra exiliado en el país cordillerano vecino, Chile. La tendencia dominante que explica la vida de Facundo Quiroga es la que denominará como “bárbara”. La barbarie del gaucho y del indio local en contraposición con los ideales de vida citadina e intelectual europeizante a los que Sarmiento adhiere fervientemente.

Podríamos pecar de una crítica anacrónica, si, cuando leemos el *Facundo* hoy, nos resulta insoportable su racismo. ¿Cómo justificar entonces la importancia que adjudicamos a ciegas a Sarmiento y su texto en nuestra cultura política argentina de hoy, cuyo análisis de la dinámica social se complejiza día tras día? “Las luchas civiles que Buenos Aires emprendió en nombre de la civilización y el progreso sólo dieron como resultado el arrasamiento de los gauchos, de los negros y de los indios”, dice el filósofo José Pablo Feinmann (2009, p. 17), en su prólogo al *Facundo*, en el que lo considera como una filosofía de Occidente, compuesto de elementos colonialistas y una presencia de la mirada imperial.

Por otra parte, Feinmann nos advierte que hacer una lectura revisionista del *Facundo* podría conducirnos a la etiqueta de “revisionistas trasnochados”. Puesto que lo que ocurre con la narrativa sarmientina es que su actualización, por momentos, es en demasía polémica. Esto se constata cada vez que emergen la política y la crítica cultural binarias, fomentadoras del gran antagonismo entre lo cívico / bárbaro. Ahora bien, la pregunta decanta sin dificultad si dividimos entre bárbaros y civilizados: ¿qué define ambas posiciones y quién merece estar de un lado u otro? Es un esquema de pensamiento que fácilmente recae en el autoritarismo ideológico. Feinmann (2009, p. 22) escribe: “[Sarmiento] lo dice a lo largo de todo el *Facundo*: hay que europeizar el país. Hacerlo implicó aniquilar sus sentidos históricos laterales.”

En 1845, Sarmiento crea o importa, aunque más certero sería afirmar que instala, una fórmula, un modelo de comprensión que aún en vigencia demuestra su gran obsolescencia. Y no porque lo civil y lo bárbaro sean constructos analíticos que cayeron en desuso en la arena intelectual, sino porque la posición y las formas en las que Sarmiento elucubró las mejorías, bondades y bellezas de la nación concentradas en su fanatismo por la ciudad y su acérrimo europeísmo, hoy, es sabido, no comportan ningún tipo de transformación benéfica para los diversos cauces que forman la unidad nacional.

En el *Facundo*, Sarmiento despliega largamente la confrontación de la día-da civilización/barbarie, adjudicándole enfáticamente al entonces presidente de la nación, Juan Manuel de Rosas, ser parte de la incivilización. Estas dos fases, como Sarmiento las denomina, luchan en el interior del territorio nacional por el futuro social y los imaginarios asociados. Sarmiento impone la dicotomía o, como dice Elisa Calabrese (2005, p. 43), la “antinomía constitutiva”. Bajo ese es-

quema dual, Sarmiento no escatima en despotricar contra los sujetos que no considera inteligentes, educados y que, consecuentemente, solo saben manipular el cuchillo y matar.

En efecto, Sarmiento es extremadamente rígido con esta división social jerarquizada, un claro exponente de todos los prejuicios y determinismos de su época. Sin embargo, la pregunta sigue siendo: ¿cómo no se convirtió en un simple panfleto anticuado? ¿Por qué tantos se han preguntado quién escribirá el *Facundo* del siglo XX (o XXI), como de algún modo lo hace Saccomanno en su trilogía? Nos parece interesante recordar a Saer (2004, p. 62) cuando dice que el *Facundo* no nos interesa por las certezas que vocifera su autor, sino por las contradicciones que perturban en la propia materialidad textual las convicciones de su tiempo. En otras palabras, *Facundo* es una oda a la civilización, pero no puede ocultar en su escritura la imperiosa atracción por ese gaucho al que intenta demonizar.

Estas consideraciones nos dicen algo sobre la ambivalente relación de Gómez con el texto sarmientino. El profesor de literatura inglesa Gómez, en 77, había empezado a inmiscuirse en la literatura argentina, “acorde con los tiempos del anticolonialismo que agitaban el país”, y en plena dictadura militar enseñaba el *Facundo*, de Sarmiento. “Desde Hernández Arregui me animaba a seguir enseñándolo” (Saccomanno, 2008, p. 47). Hernández Arregui fue un intelectual peronista que escribió largamente sobre la cuestión de lo nacional y popular, un autor antagonista de la idea sarmientina. En la novela, el profesor Gómez preguntaba a los chicos qué definía lo nacional si la “civilización” o la “barbarie”. Estos términos de Sarmiento que, citando a Hernández Arregui, Gómez describe como “[...] el instrumento provinciano de las minorías selectas, un auténtico cipayo”. Gómez, a su vez, se autodefine: “[...] yo, un cabecita negra, nacional y popular haciendo una lectura revisionista del *Facundo*”. Cabe destacar que la designación “cabecitas negras” era la forma en que Evita llamaba al pueblo más allá de la militancia peronista.

En ese tiempo, Gómez, el mestizo, criollo, de “mirada india”, por haber descendido de los malones, se reprocha el deseo por un rubio: “traicionaba mis orígenes, mis recuerdos de provincia, una tienda perdida en el sur desierto de la costa patagónica, una madre soltera [...] en qué me diferenciaba yo del autor de ese libro tan violento como mi deseo. (p. 47)”

Otra vez es la variable de la sexualidad la que moviliza el análisis, como expusimos anteriormente, entre el profesor Gómez y el intelectual decimonónico, aunque ahora aparece cruzada con la variable de raza. Gómez detesta el pensamiento dicotómico implantado por Sarmiento. En el contexto de la dictadura militar, atravesando uno de los años más oscuros de aquel régimen, se encuentra a Gómez enseñando el *Facundo*, pero, sobre todo, transmitiendo a sus estudiantes

la extranjería política de Sarmiento con total desdén. Este es el momento en que aparece lo que denominamos un rechazo contradictorio. Gómez desea al estudiante rubio de la clase. Lo rubio aparece acá como fenotipo característico de lo extranjero, venido del norte global. El componente racial de lo rubio es un cortocircuito para su deseo, porque él tiene ascendencia india. Por este motivo, nos interesa pensar la politicidad del componente racial. En otras palabras, intuimos que el profesor Gómez ve incompatible su deseo por lo rubio, porque es lo rubio lo que en las relaciones socio-raciales de la época se impone como cifra de lo extranjero, y esto, a su vez, como rasgo de superioridad. Más tarde, el protagonista se verá aún más implicado en estos problemas, al mantener relaciones sexuales con un “cabecita negra” policía militar. Como en *Facundo*, el mundo de Gómez también se vuelve confuso: las dicotomías interpretativas no dan cuenta de su deseo y de la historia.

A este rechazo problemático que encierra los sentimientos y pensamientos de Gómez, se agrega otra contradicción que, en este caso, le pertenece a Sarmiento. Mientras el profesor enseña críticamente el *Facundo*, los militares ingresan al aula y secuestran a Esteban, el mismo estudiante rubio que era objeto de su deseo. Gómez es testigo directo de un secuestro y desaparición forzada más por parte de los militares en el poder. Sin duda, esta violencia ejercida por la dictadura pone en jaque la división entre lo cívico y lo bárbaro. Como en una suerte de *loop*, Gómez se ve obligado por las directrices escolares a seguir enseñando el *Facundo*, por lo que le resta utilizar esta lectura en cada una de sus clases como una forma de descomponer los supuestos y las proyecciones basales que Sarmiento marcó de modo indeleble en su obra. En definitiva, el *Facundo*, en la ficción de Saccomanno, funciona como una excusa para problematizar tanto la identidad argentina como las formas de exclusión social, aún vigentes.

### **La relectura como gesto rebelde**

Siguiendo el camino trazado hasta aquí, nos gustaría ahora examinar cómo en la *Lengua del malón* y en *El amor argentino* el diálogo entre Saccomanno y la literatura decimonónica se establece a través de la relectura de dos obras pertenecientes al romanticismo nacional del autor Esteban Echeverría: el poema épico-romántico *La cautiva*, publicado en 1837, y *El matadero*, escrito entre 1838 y 1840, pero que, enigmáticamente, apareció publicado de manera póstuma, veinte años después, en 1871.

En *La lengua del malón*, Gómez cuenta la vida de su amiga Delia, que escribía una obra homónima, en la que la referencia genealógica recae en *La cautiva*, de Echeverría, pero efectuando una inversión de roles de género en sus protagonistas, e instalando un modo de escritura que se aparta de la idea forjada por el

romanticismo. En este sentido, hay una parte en que Gómez se dispone a contar-nos la historia de De Franco y su amor romántico por Azucena. Aquí la estrategia de Saccomanno podría radicar en el acercamiento con Echeverría a través de este personaje poeta. De Franco es construido como un artista ensimismado, huraño, que contraría el rol de poeta y pensador que Echeverría intentó articular en su trayectoria pública, como afirma la crítica literaria de Altamirano y Sarlo (1983) al estudiar el “efecto Echeverría” en el ámbito cultural y político de 1930.

La definición del profesor Gómez acerca de su colega es contundente:

Hombre mayor y poeta menor, Gabriel De Franco se había puesto el “De” como signo de presunta alcurnia para firmar sus libros de versos. El prestigio que pudiera concederle no contribuyó, como esperaba, a la difusión de su obra. Como tantos intelectuales, De Franco la había ido de izquierdista en su juventud y, más tarde, declinó hacia una visión escéptica de las grandes causas que, según algunos de sus antiguos camaradas de Boedo, se había vuelto puro conformismo. Otros, en cambio, atendiendo su celebración de lo cotidiano, lo reclamaban para el movimiento nacional. Debía admitirse que en su perseverancia por poetizar lo cotidiano, además de enfocar sutilmente lo social, De Franco había manifestado una coherencia, siempre fiel a su lema, que daba en llamar “una poética de la restricción”. (Saccomanno, 2003, p. 148).

A esta ardua descripción de su colega, Gómez agrega, más adelante, tratando de comprender las imposturas discursivas de De Franco [empezando por reparar en ese “De” inventado para aparentar pertenencia a una clase alta] la siguiente formulación: “[...] lo suyo no era tanto una pretensión de clase como ese mal inexorable que ataca a tantos: la confusión entre literatura y realidad.” (Saccomanno, 2004, p.148). Si volvemos a la idea de la inseparabilidad entre literatura y política a la cual el proyecto de Saccomanno adhiere: ¿cómo podemos comprender el núcleo de la confusión que apunta el intelectual Gómez cuando critica a su colega romántico? Resta destacar que no sería lo mismo concebir que literatura y política estén ligadas de manera intrínseca en una obra literaria que percibir la confusión en la vida de alguien, cuya imaginación recae en una pasión estetizada, cursi.

Como mencionamos más arriba, el primer diálogo se da entre el primer libro de la trilogía *La lengua del malón* y la obra *La Cautiva*, de Esteban Echeverría. Ambas escrituras tienen como eje vertebral, entre otros aspectos, la cuestión del cautiverio. Sobre *La cautiva*, Sarlo y Altamirano observan:

[...] elementos básicos de una iconografía del desierto, construida alrededor de algunas cualidades imprescindibles: la extensión, el horizonte ilimitado, la infinitud oceánica, en síntesis, un paisaje

perfecto para el caballo, o la correría del malón indio. En esta iconografía, que María, la cautiva, atraviesa cargando el cuerpo herido de su esposo, los accidentes de la naturaleza carecen de la belleza del locus amoenus. Son fachinales, pastizales, ríos de orillas indecisas por el fango y los juncos. Se trata de una naturaleza cuyo salvajismo remite a una creación incompleta, obra de una especie de dios olvidadizo que desplegó una llanura sin relieve hasta alcanzar los Andes. Sobre esta creación incompleta vagan los personajes de *La cautiva*: Brian y María huyendo, la indiada nómada desplazando cada noche su toldería, los soldados cuando se desbandan y reagrupan después del ataque indio. “El triste aspecto / de la grandiosa llanura”, escribe Echeverría en el comienzo de *La cautiva*, que es su intento más convincente de lograr un paisaje sublime al que, en el desarrollo narrativo, agregará los pormenores del vendaval y el incendio. (Altamirano; Sarlo, 1983, p. 20).

Sobre *La lengua del malón* de Saccomanno, observamos que la obra homónima que Delia escribió, y que Gómez conservó durante medio siglo sin darla a conocer, recrea la narrativa de *La cautiva*, su texto precursor. D. es la cautiva que, una vez inmersa en el mundo indígena, encuentra los modos de subvertir el desarraigo a través del deseo y la sexualidad. El relato de Delia pertenece al género erótico y revela la soltura de la represión que vivía con su esposo, el capitán de la Marina. En paralelo, el texto de Delia nos habla de otro cautiverio, su amor por Lía, quien, además, la anima a escribir. Si en *La cautiva*, Echeverría pone el foco en el cautiverio como síntoma de la frontera entre la “civilización” y la “barbarie” en clave racial blanca, en *La lengua del malón*, la novela de Delia propone el camino inverso, puesto que es D. quien, como sujeta criolla cautiva, explora sus deseos en el circuito indio. Cabe recordar que, al mismo tiempo que Gómez se convierte en guardián del manuscrito de la novela de Delia, se pregunta por la inscripción del poder en la historia literaria nacional, problematizando en su relato los vínculos del grupo Sur con los militares. La novela de Delia, *La lengua del malón*, quedó fuera de los circuitos de consagración en la literatura nacional controlados por un grupo selecto, al tiempo que su autora moría en el atentado del 55.

Por último, observamos en *El amor argentino* una inversión ideológica de *El Matadero*, de Echeverría. Esta última obra es narrada desde el punto de vista de un unitario que se horroriza al observar la escenificación laboriosa de la faena cárnica. Dentro de una descripción densa de estas lógicas carniceras en el matadero, el momento político ocurre cuando los trabajadores “bárbaros” y federales ven en las adyacencias de sus labores a un intelectual unitario, que luego apresan, torturan y matan. En cambio, en *El amor argentino*, es el profesor Gómez quien empatiza con la lucha de los obreros del frigorífico Lisandro de La Torre, al punto de enamorarse de un trabajador de la carne, que también detesta la pretensión

civilizatoria de los militares feroces que los reprimen por un reclamo salarial.

La literatura argentina inicia, según Ricardo Piglia (1993, p. 8), con *El matadero*, de Echeverría, y el *Facundo*, de Sarmiento, ambos relatos marcados por un origen violento que descifra la historia nacional “en la fórmula central acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie.” Agregaríamos, desde el discurso del profesor Gómez, que no solo los textos literarios tienen la capacidad de descifrar los sucesos de la historia, sino también de explicarlos: “no es lo mismo hacer literatura de la historia que hacer historia de la literatura. A menudo puede comprobarse que en la historia de la literatura hay más aproximaciones a los hechos reales, concretos, que en la literatura de la historia” (Saccomanno, 2004, p. 131).

Finalmente, como hemos observado en el desarrollo del artículo, la prosa de Saccomanno plantea la idea de tradición literaria como un terreno de tensiones permanentes. Desde un proyecto de relectura del canon literario argentino, de la crítica hacia el sujeto intelectual criollo, y la subversión de las posiciones pretendidamente cristalizadas de las cuestiones de género y raciales, la trilogía publicada en la primera década de este siglo nos permite seguir pensando la contemporaneidad argentina.

### Referencias

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Editora Espasa Calpe Argentina, 1997.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. El “Martín Fierro”. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997 [1953].

BRIENZA, Hernán. *El otro 17. De la resistencia a la victoria. La historia del regreso de Perón*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

CALABRESE, Elisa. Escribir la barbarie argentina. Una genealogía literaria de Sarmiento a Saccomanno. *Iberoamericana*. v. 5, n. 17, 2005.

ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva, la guitarra y otros poemas*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra, 1975.

FARIÑA, Oscar. *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2017.

FEINMANN, José Pablo. *Facundo. Un texto de la filosofía de Occidente*. Disponible en: <https://www.eduvim.com.ar/sites/default/files/descargas/servicios-de-prensa/facundo-por-feinmann.pdf>.

HALL, Stuart; GIRALDO, Santiago. La importancia de Gramsci para los estudios de raza y etnicidad. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 41, p. 219-257, 2005. Disponible en: <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1208>.

KATCHADJIÁN, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP, 2007.

KOHAN, Martín. El amor. *Página 12*. Buenos Aires, 4 feb. 2011. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>. Consultado el: 1 de feb. 2021.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

NIEVA, Michel. *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Santiago Arcos editor, 2013.

PERLONGHER, Néstor. *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1987.

PIGLIA, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Disponible en: <https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/11/Historieta-de-El-matadero-La-Argentina-en-pedazos.pdf>

QUIROGA, O. Télam. *Breve historia de amor entre Martín Fierro y Tadeo Cruz*. 2015. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201510/122008-breve-historia-de-amor-entre-martin-fierro-y-tadeo-cruz.html>.

ROLLI, Florencia. *Disidencia sexual en reescrituras del Martín Fierro*. Sociales y virtuales, n. 7. Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3764>.

SACCOMANNO, Guillermo. *La lengua del malón*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2004.

SACCOMANNO, Guillermo. *El amor argentino*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2004.

SACCOMANNO, Guillermo. 77. Buenos Aires: Ed. Planeta, 2014.

SARMIENTO, Domingo. *Facundo: civilización y barbárie*. 5. Ed. Buenos Aires: Ed. Espasa-Calpe Argentina S.A., 1959.

SAER, Juan José. Sobre los viajes. En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 62-66.

VIOLA, Liliana. Aquí me pongo a contar. *Página 12*. Buenos Aires, 27 oct 2017. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/71812-aqui-me-pongo-a-contar>.

