

# Usos ideológicos de la violencia contra mujeres en la literatura argentina del siglo XIX: Echeverría, Sarmiento\*

---

Cecilia López Badano  
Universidad Autónoma de Querétaro

## *Resumen*

El artículo se propone analizar, en *La cautiva* de Echeverría y en el *Facundo* de Sarmiento, la representación literaria de las mujeres que padecen violencia, explorando cómo trabaja con ellas la ideología en la escritura cuando esos cuerpos vejados se vuelven versiones de confrontaciones históricas masculinas.

Los diversos grados de agresión contra mujeres aparecen como la llave que permite el paso del ámbito público de la política al ámbito de la privacidad: la condición de frontera entre ambas esferas creada para la mujer en estos textos favorece la connotación de un grado de sexualización invasiva de la política, que se manifiesta en el traspaso violatorio del límite de la voluntad y aun del cuerpo femenino.

La textualización de esa violencia es el gesto que permite a la literatura mostrar, en el terreno de lo ideológico, los extremos de una política invasiva y/o la necesidad de instaurar un proyecto civilizador frente a la inmensidad ajena de la naturaleza o frente a la violencia política, ya que el efecto logrado con esta exposición que divide los géneros e insiste sobre la mujer acechada es más contundente

que el de mostrar sólo la violencia de hombres contra hombres o indiferenciada genéricamente.

*Palabras Clave*

Sarmiento - Echeverría - violencia contra mujeres - civilizar - género

*Abstract*

The article analyzes, in *La Cautiva* by Echeverría and *Facundo* by Sarmiento, the literary representation of women that suffer from violence in order to explore how their humiliated bodies becomes versions of historical male confrontations.

Textually symbolizing this violence is the gesture that allows literature to show, as ideology, the extremes of an invasive politics and the necessity of founding a civilizing project in front of the alien immensity of nature and/ or the political violence. The effects of a representation that divides genders is stronger than showing only the violence between men or outside of gender marks.

*Keywords*

Sarmiento - Echeverría - violence against women - to civilize - gender

Desde su fundación canónica por parte de Sarmiento y Echeverría, buena parte de la literatura argentina se centra en la violencia política que, si bien es predominantemente masculina, no excluye en sus estrategias a las mujeres, sino que, por su indefensión -como sujeto apolítico hasta entrado el siglo XX- precisamente sobre sus cuerpos -blancos privilegiados- se define la cara ineludible de las venganzas políticas ajenas, o de la transacción mercantilista si son cautivas, cuando son rehenes literaturizados, sin poder zafar del acoso que las expropia. Pueden descifrarse allí, ficcionalizadas, las huellas que inscribían como marca del sometimiento, del miedo, o de la resistencia, sobre esos cuerpos vejados, que pasan así a ser versiones de confrontacio-

nes históricas masculinas; en ellos, en su falta de centralidad -cuando no son ilustradas ni participan de la política- se escribe el rapto, el maltrato, la humillación, el acechante acoso.

Los diversos grados de agresión contra mujeres aparecen también como la llave que permite el paso del ámbito público de la política al ámbito de la privacidad y es la condición de frontera entre ambas esferas que se crea para la mujer en estos textos lo que favorece la connotación de un grado de sexualización invasiva de la política, que se manifiesta en el traspaso violatorio del límite de la voluntad y aun del cuerpo femenino.

El presente artículo intenta centrarse en las representaciones de violencia contra mujeres -históricas recreadas y ficcionales creadas- mediadas por el lenguaje literario en textos de los dos autores mencionados, para analizar cómo trabaja con ellas la ideología en la escritura: la textualización de esa violencia es el gesto que permite a la literatura mostrar, en el terreno de lo ideológico, los extremos de una política invasiva y/o la necesidad de instaurar un proyecto civilizador frente a la inmensidad ajena de la naturaleza o frente a la violencia política, ya que el efecto logrado con esta exposición que divide los géneros e insiste sobre la mujer acechada es mucho más contundente que el de mostrar sólo la violencia de hombres contra hombres o indiferenciada genéricamente. Dicho esto, pasamos al análisis.

### Una cautiva inverosímil de la ficción de la naturaleza. La violencia del medio

Al leer *La Cautiva*, es imposible eludir la sensación de extrañeza que se siente ante ese modelo de mujer casi invencible, ante ese cuerpo masculinizado que resiste con

intrepidez y como anestesiado las condiciones más adversas y, sin embargo, cae fulminado cuando recuerda que su deseo es dependiente y retoma en ello la condición de la que el romanticismo revestía lo femenino.

Dice Susana Rotker: “Echeverría [...] toma el malón para hacer una alegoría de la barbarie actual: los protagonistas Brian y María [...] son la avanzada del proyecto civilizador que sucumbe víctima de la jauría desatada” (121). La afirmación tiene su parte de verdad, pero más allá de su descripción física y su valor ¿hasta qué punto esa heroína capaz de cargar a su marido al hombro en medio de la pampa - como hacían con los hombres en los caminos escarpados las serranillas del Arcipreste de Hita- comparte las características de la heroína romántica del proyecto civilizador que sí encarna la palabra elitista de la exquisita Amalia o la tanática resistencia de Severa Villafañe?

Más bien se acerca a las “mujeres que matan” descritas por Josefina Ludmer y podría decirse que, como personaje y aunque fuera autodefensivamente, inicia la serie cuyo principio ella sitúa a fin del siglo XIX (Ludmer 356); María inicia esa serie de mujeres que matan hombres cuando asesina al indio que intenta violarla -y esto sucede más allá de que el autor no lo caracterice como humano sino como “salvaje” (Echeverría 23-24).

Por todas estas condiciones, Echeverría crea a María como un personaje que está en parte fuera del estereotipo femenino romántico y es más complejo que éste, menos lineal, ya que tiene más características de heroína medieval que de los personajes femeninos de la avanzada romántica: comparte la belleza de las serranillas del marqués de Santillana, la fortaleza hombruna de las del Arcipreste de Hita, y mata para defender su honor con un sentido medieval y religioso

de éste, claro que podría afirmarse que las heroínas románticas tienen mucho de damas medievales, pero en todo caso sería de las medievales damas palaciegas del amor cortés (como Amalia), no del modelo de las serranillas a la que esta fortinera -aunque Echeverría no lo diga (y según deducción de la propia Rotker)- pertenece.

La funcionalidad de este distanciamiento histórico del personaje respecto de los modelos de su época a través de su montaje, embebido en un imaginario literario más medieval que romántico, es otro de los recursos ficcionalizadores en su construcción.

El desplazamiento hacia imágenes femeninas previas -y no tradicionales, como las serranillas del Arcipreste, que también enfrentaban una naturaleza hostil- afirma una estrategia de creación en la que se mezclan tanto la aceptación como el contrapunto literarios, pero es justamente cuando las circunstancias obligan a María a renunciar a la imagen menos codificada -la de contrapunto, es decir, la medieval masculinizada de fortaleza, con la que, como se verá más adelante, logra enfrentar hasta a las fieras y los cuatro elementos naturales que fundan el ser- y pasar a la convencional tradicionalista -la madre-mujer que necesita el amor para vivir- que cae fulminada.

Esta heroína fuerte no parece entonces “víctima de la jauría desatada”, ya que puede huir de los indios y lo logra con bastante éxito considerando que ni siquiera se le ocurre robar un caballo (lo que acentúa el rasgo de su fortaleza corporal, distante de la quebradiza naturaleza física de las heroínas románticas) sino que sucumbe víctima del paisaje pampeano al que los enemigos la han conducido, en ese “desierto” descrito por el autor con un sentido apocalíptico y

casi gnóstico de la naturaleza con respecto a la pareja, ya que son los cuatro elementos los que se rebelan contra María y Brian.

La tierra, que puede ser “campo matizado de claroscuro verdor” (28) en que la “hierba lozana y la flor” (27) son acariciadas por la brisa, “campo de holganza”, “extendida loma” (28) para los indios y “prado” cubierto de sangre y cadáveres cuando éstos son atacados -figuras de naturaleza mansa que revelan la codicia por más tierra ajena aún luego de la campaña que dio popularidad a Rosas, “el paisaje vacío que clama ser poseído” (Rotker 123)- se vuelve “lóbrega llanura” y “páramo yerto” (31) para la pareja en medio de la animización romántica.

El fuego del “ardiente sol como fragua” en el “adusto verano” (31) también se rebela, ya que convierte el agua “en cenagoso pantano” donde los animales boquean moribundos (31) y al nombrar los dos elementos faltantes, Echeverría logra poner los cuatro elementos fundacionales en contra de la pareja.

Aunque el agua siempre manifiesta un carácter ambiguo, ya que más tarde será “hondo cauce anchuroso” (34) y limpio y claro elemento bautismal en el que puede embeber la frente y cara del amado, la suerte ya está echada, porque ambos serán impotentes ante tal magnitud de desamparo natural al que luego se sumarán otra vez el fuego y el aire en el incendio, convirtiendo el paisaje en un infierno definitivo (39).

La condición prehumana de los elementos fundacionales desmaterializa y ficcionaliza el paisaje, convirtiéndolo en un espacio no del todo real a pesar de que el poema haya sido recibido por sus contemporáneos con cele-

braciones acerca de su capacidad para retratar el paisaje nacional. Así, los elementos de características positivas, los materiales, reales, (la brisa que acaricia las flores, “la aura aromática y pura” (6), el sol de “desmayado fulgor” (7), la tierra que calla) son los que posee el enemigo, y los de características negativas son los que quedan en el espacio “vacío”, ya conquistado pero no poblado, por el que María y Brian vagan.

La literatura tiene que cobrarse estas víctimas de la naturaleza hostil para que se entienda la necesidad del proyecto civilizador; él debe morir casi como consecuencia de la lucha emprendida -la que podían librar los hombres con las armas-, de las heridas recibidas defendiendo ese proyecto y la ideología que conlleva; ella, como sacrificada víctima inocente ante elementos prehumanos que reclaman ser poseídos, dominados y amansados por el hombre civilizado.

La heroína es sólo en primera instancia y vagamente víctima de los indios -de quienes el autor se encarga de salvarla con honor, acentuando la ficción, por otra parte, inverosímil, de su “virginidad ante el salvaje”- y no es su prisionera ni siquiera al inicio del poema, sólo es cautiva de la naturaleza hostil en la que su propio deseo se vuelve sin rumbo en la inmensidad -y muere precisamente cuando se suelta el último hilo de ese deseo, vinculado al amor maternal- cuando, como afirma Masiello, “pasa a la modalidad femenina” (41) -podría agregarse “a la modalidad femenina de un deseo dependiente”.

Con ello, el autor muestra que la sobrevivencia en ese medio prehumano y hostil -mientras no se dé la misión civilizadora- sólo es posible si se expanden y se “anacronizan” las posibilidades de las mujeres como sujetos en la ficción -y en

la realidad- masculinizándolas a través de una fuerza extrafemenina y primitiva, precultural -de ahí la insistencia en la condición casi gnóstica de los elementos naturales contra los que María lucha sin fatiga, como quizás lo haya hecho un cavernícola- pero esto tiene su contracara: la naturaleza desbordada que exacerba su inagotable energía masculinizada debilita a Brian, a través de ello, la barbarie contamina entonces con un riesgo impensado: el de la alteración de la identidad genérica.

En su sobredimensionamiento, María es una mentira que sirve para establecer la medida de la necesidad de una realidad diferente; en su cuerpo de fortinera-serranilla se cruzan las temporalidades y se desestabiliza la visión romántica del género, resaltando la crueldad “natural” de la barbarie que, al contaminar lo que toca -el agua del pantano donde los animales boquean pidiendo aire- obliga a la mutación; por consiguiente, la misión civilizadora permitiría también la estabilidad de la imagen genérica.

María debe sucumbir para que se entienda la necesidad de racionalizar una naturaleza primitiva que exige, en su crueldad, la alteración de las condiciones adjudicadas como “naturales” al género en el canon romántico. Esto es lo que intuye Laura Malosetti Costa cuando dice: “Pero son las cautivas blancas [frente a las indias apropiadas por los blancos] las desdichadas que mueven a piedad. María no es como el resto de ellas, asume actitudes viriles, activas, que finalmente desencadenan el desastre” (95). Es por eso que debe sucumbir cuando se corta el último lazo del deseo (siempre dependiente de seres externos, como el marido o los hijos) y aparece claramente la evidencia de que ese deseo ya no tiene objeto ni dependencias.

Así, el mensaje oculto de Echeverría sería que, si no se civiliza el espacio bárbaro, hay un riesgo latente de alteración genérica, por eso María, aún habiendo sobrevivido a la desbocada fuerza de los elementos naturales que, para el autor, sin la humana presencia encauzadora, están del lado de la barbarie, sucumbe en la modalidad romántica y no en la primitiva masculinizada.

La literatura nacional -y el canon textual argentino- se inicia, por consiguiente, con la necesidad de matar a una mujer para hacer comprender la justicia y la necesidad de un proyecto -fundamentalmente masculino-, pero esta mujer es una ambigua creación de la ficción. En su cuerpo construido entre medievalismo y mentira -entre otras ya señaladas, la posibilidad de conjurar fieras con la mirada, próxima al imaginario de los bestiarios medievales y el poder adjudicado a las vírgenes sobre los animales salvajes- se callan las realidades.

Las verdaderas violencias de la frontera y el cautiverio, de la convivencia con el otro, pasan así a ser silencio y mentira (María ha vencido fantásticamente esa realidad, es virgen ante ese mundo) para resaltar la faz alteradora, contaminante, lesiva, de la identidad genérica de la “barbarie” y privilegiar la expansión de un proyecto civilizador en el que las mujeres puedan seguir siendo “mujeres” y los hombres “hombres”, ya que la barbarie es, entonces, también, mutación y riesgosa indefinición del género.

### Las mujeres del *Facundo* ¿o las mujeres de Sarmiento? La violencia física

A diferencia de Echeverría, en el *Facundo* nos encontramos con la potencia de los seres historizables: aunque

sea menester rescatarlos del desborde narrativo y ficcionalizador con que los presenta Sarmiento en función de los objetivos de su pensamiento polar, sus personajes tienen la innegable densidad corporal de la historia.

Por eso, al abordar este texto, es preciso deslindar las dos cuestiones: una, la de la historicidad ¿hasta qué punto es posible separar la realidad histórica de la narrativa sarmientina y su “inestabilidad semántica”? (Sorensen 61). Otra, ver con qué fines se manifiesta la violencia contra mujeres en él. Ambas, al tocar el problema de la ideología, se conectan e imbrican en el texto.

Un detalle imposible de soslayar en el análisis es la construcción del relato desde esa primera persona tan fuertemente presente, que narra casi todas las terceras personas de la historia y mediatiza aun el discurso referido, sin ocultar que con ese gesto cancela la historiográfica pretensión de objetividad que debería caracterizar su género y se permite, sin autocuestionamientos, la distorsión ideológica a través de una épica fuertemente personalizada, que parte incluso de su experiencia de hombre avasallado por la fuerza dictatorial y sometido al exilio para salvar la vida.

La épica va a privilegiarse por sobre la historia y la intensidad de esa dimensión hace que un mundo que estaba parcialmente cerrado -el de lo fáctico, desde que Quiroga ya había muerto- aunque no concluido (Rosas estaba aún en el poder) se convierta de un universo hecho en un universo en construcción a través de los recursos narrativos que privilegian y exaltan la imaginación del lector más que la interpretación racional.

La historiografía romántica le dará al narrador la clave básica del sentido épico para desdeñar aquello que se

---

asocia a la historiografía positivista, factual, y entrar en el floreo de la metáfora y en el riesgo para la objetividad que se cierne sobre la polarización.

Si bien estos no son argumentos suficientes para inhabilitar la vocación histórica del texto como lo ha hecho gran parte de las lecturas que intentan relativizar la concepción polar sarmientina, debe reconocerse que la fluctuación genérica permite interpretarlo haciendo resaltar los recursos novelescos en función de la densidad dramática del relato, que es, a su vez, densidad ideológica. En este punto ingresa a la consideración el segundo tema: la finalidad textual de mostrar la violencia concreta e histórica contra mujeres, expresándola a través de los recursos de la ficcionalización.

Así, un personaje femenino tan personalmente caracterizado como el de Severa Villafañe se alza frente a la presencia múltiple de otras mujeres en el texto, que no pueden recortarse con las precisiones de una biografía como la de ella, quedando así subsumidas y anonimizadas en la función ideológica del relato. Al menos en su caso, se trata de un personaje histórico y el episodio de Severa es -como el del tigre- uno de los ejemplos paradigmáticos del uso de estrategias discursivas en las que el autor construye su conflicto entre historia y técnica ficcionalizadora, ya que se pide al lector expresamente que “suspenda la referencia factual y deje de apoyarse en la categoría de verdad referencial, negándose a adecuarse al requerimiento de producir enunciaciones verificables” (Sorensen 68). Así dirá:

*La historia de Severa Villafañe es un romance lastimero, es un cuento de hadas, en que la más hermosa princesa de sus tiempos anda errante y fugitiva, disfrazada de pastora unas veces, mendigando un asilo y un peda-*

zo de pan en otras, para escapar a las acechanzas de algún gigante espantoso, de algún sanguinario Barba Azul. (149)

Las referencias utilizadas -situar el caso en el nivel del romance, cerrar la frase en el personaje de Barba Azul, etc.- apuntan a inscribir su historia entre las tradiciones orales medievales que acababan de hallar plasmación literaria y estética en los trabajos de Andersen, Perrault, los hermanos Grimm; sin embargo, lo que surge no es un romance ni un cuento, sino la sincrética organización épico-histórica de una experiencia; como decía Jitrik en los '70: "el problema del género del *Facundo* se resuelve en lo literario: prima el nivel en el que la palabra hace caso omiso de toda categoría formal previa y crea su propio sistema, que no es un nuevo género, sino la organización verbal de una experiencia completa" (Jitrik 21). Privilegiando la faz literaria, ficticia, a través de la escritura plena de connotaciones en clave de melodrama, expone el hecho de un modo más dramático a la consideración del lector -nuevamente la proximidad con la épica.

Distanciándose de lo concreto, factual, logra construir un sistema interno de referencias cruzadas con la competencia del lector, lo que no deja de tener su vertiente de apelación no sólo a la imaginación, sino también a la psicología, puesto que éstas eran las historias escuchadas con pavor reverencial en la infancia, y lo que busca entonces Sarmiento en el nivel del efecto es reconstruir, con su versión de la "princesa" criolla, esa misma sensación de rechazo condenatorio, de temor e indefensión infantil. El efecto psicológico hace que el lector sea arrastrado al convencimiento por la seductora técnica literaria sin que pueda pedir el despliegue de un aparato demostrativo; ante la fuerza de la narración

melodramatizada a través de las referencias ficcionales es imposible dudar de la crueldad de Facundo, de la desamparada materialidad de Severa.

El ejemplo, por ser escrito en clave literaria, puede ser leído, además, con un carácter metafórico y metonímico: metafóricamente, Severa es el sujeto sin posibilidad de exilio y, en tanto que mujer, su acecho se sexualiza; en el nivel metafórico también, al ser el caudillo todopoderoso quien la persigue, es la política lo que se sexualiza en la persecución. Al no haber entonces posibilidad de huida ni en el privado retiro del convento, política y sexualidad unidas invaden todos los espacios construyendo una realidad histórica obscena, donde no hay posibilidad de intimidad y ocultamiento ya que todo se vuelve espacio público -por propio- para la indistinción caudillesca.

Metonímicamente, Severa es una parte mínima -lo que queda- de la acechada ciudad de La Rioja, es la parte que representa el todo y ese todo tiene diferentes matices de gradación, es, en primera instancia, representación de lo femenino avasallado; en segunda, de la ciudad resistente y, en tercera, de la civilización “exánime”. Por todo ello, la utilización de su figura en esta clave “ficciohistórica” es la llave que le permite a Sarmiento el paso del universo de lo privado hacia el de lo público.

Una ecuación puede definir perfectamente el uso de ese recurso operativo en el texto, el primero de sus términos definitorios nos viene dado precisamente por el autor a través de otro texto y es la cita que dice: “Puede juzgarse del grado de civilización de un pueblo por la posición social de las mujeres”.(40)<sup>1</sup>

Considerando esta frase y la posición de indefensión

de Severa, que representa lo femenino en esa parte del texto -y por extensión literaria avalada también con la cita mencionada, la ciudad y la civilización-, se deduce su lugar social: aplastada, como la ciudad, bajo las botas de Quiroga, que es capaz -según Sarmiento- de profanar su encierro en un convento de clausura, invadiendo una vez más con su figura pública el ámbito privado, última intromisión que termina con la vida de la joven acosada, puesto que no puede encontrar privacidad ni salvación siquiera en el ámbito de la retirada consagración religiosa.

Justamente en esa actitud de traspaso, de irrupción en la privacidad, de invasión de límites, se juega una de las claves ideológicas de la polaridad temática entre civilización y la barbarie, entre dictadura frente a libertad; el bárbaro es aquel que -como los indios con la frontera- no respeta los límites, ni siquiera los de la privacidad, y esto termina involucrando el cuerpo ajeno -como los indios con las cautivas-, ámbito por excelencia de lo privado, que queda alienado por la voluntad del dictador.

Si bien en el texto son maltratados tanto los cuerpos masculinos como los femeninos, es la invasión contra el cuerpo femenino la que resalta el matiz sexual del ataque, y en ese punto, la política (ámbito por excelencia de lo público) queda ligada, por consiguiente, a la sexualidad violatoria, ya que, siendo Severa, como ya se ha dicho, una representación metafórica y metonímica de lo que queda de la ciudad y de la civilización, esta coloración de invasiva sexualidad acosadora y violatoria del caudillo se extiende, entonces, desde la esfera de lo político hasta alterar la entera calidad de la vida en su alienación de la privacidad como manifestación del poder extremo.

Este efecto es, además, una culminación que se ha ido produciendo gradualmente, por insistencia, desde las páginas anteriores, a través de la acumulación de relatos de otros ejemplos de violencia contra mujeres que se han ido construyendo escalonadamente desde el vago anonimato circunstancial y anecdótico, difícil de probar, hasta la identidad acotadísima de Severa, que será el primer episodio en el que la mujer que padece violencia es nombrada. Así, la gradación utilizada también como recurso literario comienza, desde el principio del texto, con violencia masculina, serie que se quiebra por primera vez en el capítulo V:

*a un joven, doscientos azotes, por haberse permitido una chanza en momentos en que él no estaba para chanzas; a una mujer, en Mendoza, que le había dicho al paso, “Adiós, mi general”, cuando él iba enfurecido porque no había conseguido intimidar a un vecino tan pacífico, tan juicioso, como era el valiente y gaucho, doscientos azotes. (83)*

De la ausencia de relación y la arbitrariedad, en el mismo capítulo se pasa al círculo íntimo del caudillo y a la primera insinuación acerca de la relación entre poder político y venganza sexual:

*arrancaba ambas orejas a su querida porque le pedía, una vez, 30 pesos para celebrar un matrimonio consentido por él; y abría a su hijo Juan la cabeza de un hachazo, porque no había forma de hacerlo callar; daba de bofetadas, en Tucumán, a una linda señorita a quien ni seducir ni forzar podía”. (87)*

Y de allí, la próxima mención será el episodio de Severa, para pasar luego de éste a un nuevo grado de violencia, la psicológica, ejercida contra las mujeres tucumanas que van a pedir por la vida de los oficiales.

Nuevamente, como en el episodio de Severa, el encuadre del hecho viene dado a través del marco de la literaturización y en este caso, precedido por la extensa descripción de la paradisíaca Tucumán, en cuyo bellísimo paisaje, según Sarmiento mismo, “los federales son contados” (174) -con lo cual une una vez más la idea de belleza y paraíso a la idea de armónica civilidad unitaria en desbande.

Para enmarcar el episodio se detiene en las edénicas “pomposas galas” (174) naturales que allí ostenta la naturaleza apelando una vez más a la imaginación del lector para resaltar el contraste entre la desolación y la muerte que sobrevendrán por donde Facundo, como Atila, pasa: “Imaginaos los Andes cubiertos de un manto verdinegro de vegetación colosal...” (175); apela al imaginario que el lector posee sobre India y Grecia, se detiene en cada especie vegetal, construye el texto con hipérboles:

*[...] naranjos dulces, acopados a determinada altura, de manera de formar una bóveda sin límites, sostenida por un millón de columnas lisas y torneadas. Los rayos de aquel sol tórrido no han podido mirar nunca las escenas que tienen lugar, sobre la alfombra de verdura que cubre la tierra bajo aquel toldo inmenso”. (175)*

Comienza a graduar el tamaño de los seres vivos, desde las mariposas a los picaflores, hasta llegar a los tucanes y en esta gradación de perfumes y tamaños de aves, de pron-

---

to, como una bandada más de aves exóticas y exquisitas, aparecen las mujeres con su belleza y voluptuosidad, nacidas “bajo un cielo de fuego”: “los domingos van las beldades tucumanas a pasar el día en aquellas galerías sin límites” (175), vuelve a la apelación al imaginario literario del lector con la referencia a *Las Mil y Una Noches* y en ese vergel esplendoroso donde las mujeres-aves duermen embriagadas, aparece el ogro, el genio maligno, el negro halcón de Facundo.

Las mujeres-palomas se le acercan ingenuas, con sus movimientos de aves temerosas y vacilantes, en una escena de dinamismo cinematográfico *avant la lettre*, descrita rompiendo otra vez los códigos objetivos de la historia, como si fuera un escondido testigo presencial: “la más resuelta o entusiasta camina adelante; vacila, se detiene, empújnanla las que le siguen, páranse todas, sobrecogidas de miedo, vuelven las púdicas caras, se alientan unas a otras y deteniéndose, avanzando tímidamente y empujándose entre sí, llegan, al fin, a su presencia” (176).

El recurso de “pajarización” preanuncia al lector el desenlace: lo que para estas mujeres es un instante de esperanza se revelará ya para él como cruel tortura psicológica de la que ellas son conscientes sólo al oír las descargas que matan a aquellos por los que imploraban clemencia. El halcón las ha derrotado y las palomas escapan en desbande, laceradas por su garra mortal: algunas, como la “linda prometida” de uno de los oficiales, han dejado en esas garras la cordura, con lo cual otra vez Sarmiento expande los límites de la historia hacia la ficción improbable, hacia la intimidad murmurada, para incrementar los efectos del binarismo y la polaridad, que es también, como en el episodio de Severa, tensión genérica masculino-femenina, entre rapaz barba-

rie de halcón macho y pura civilización de femeninas palomas.

El zarpazo del tigre que ha arañado hasta en el convento el cuerpo codiciado de Severa, que ha entrado en la privacidad de su retiro contaminándolo obscenamente con su presencia desenfrenada y politizadora, que ha convertido lo privado en público con su sola presencia, ahora se apodera también del resquicio que Severa salvó en la muerte: la mente racional. La irracionalidad se convierte entonces en el escalón final de alienación ante la creciente espiral vejatoria, en la única respuesta posible ante la violencia psicológica extremada: el terror político, o mejor, la obscenidad de la política bárbara se ha instalado en las mentes: se ha perdido el último resquicio de privacidad, por eso Sarmiento pregunta entonces “¿Y queréis saber lo que es la naturaleza humana, cuando la infamia está entronizada y no hay a quién apelar en la tierra, contra los verdugos?” (179)

La pregunta se responde con la disentería, con los cuerpos enfermos de terror, con el niño que -como la joven prometida- cae redondo ante el nombre y la presencia de Facundo acechando a la viuda “y sólo el año pasado ha empezado a dar indicios de recobrar un poco la razón” (179). La mente de las mujeres y los niños manifiesta la última frontera posible, que se rinde arrasada por la violencia psicológica, y cuando el terror se ha apoderado de ella, la privacidad cede su último espacio, ya no hay ninguna diferencia entre lo público y la intimidad, no hay lugar, ni siquiera simbólico, donde atrincherarse, la política bárbara ha contaminado todo con su sucia presencia: no hay nada fuera de la escena de lo público y por lo tanto, de la escena de lo político.

Dijimos ya que en esa actitud de traspaso, de irrupción en la privacidad, de invasión de límites, se juega para

---

Sarmiento una de las claves ideológicas de la polaridad temática entre civilización y la barbarie, mostramos cómo esto iba involucrando los cuerpos, primero masculinos, luego femeninos, que quedaban alienados por la voluntad del dictador, pero aún en esto, había un resquicio simbólico de libertad: la mente racional, que Severa salva en la muerte. Lo que se plantea en estos episodios de violencia psicológica extrema es la invasión al último reducto de la privacidad. El poder, que se manifestaba como sexualización obscena de lo político planteado sobre el cuerpo femenino, se vuelve ahora, planteado contra la razón femenina e infantil, expropiación liminal y alienante del resquicio final de la privacidad. No hay ningún espacio ya fuera de él: todo pertenece a su escena.

Por todo lo dicho, cada uno de los escalones mencionados constituye la escalinata de efectos que legitima los tres signos de admiración para el título del capítulo XIII, “¡¡¡Barranca Yaco!!!”, en que la mano sangrienta de Santos Pérez termina con el oprobio y, a su vez, cae él presa de una venganza femenina. En esta otra mujer anónima, cuyo cuerpo se politiza también -como el de Severa- en el contacto con un hombre público, y se degrada en ello, Sarmiento dibuja, en tres líneas, la subversiva contracara de la acosada e indefensa riojana: “Había dado de golpes a la querida con quien dormía: ésta, sintiéndolo profundamente dormido, se levanta con precaución, le toma las pistolas y el sable, sale a la calle y lo denuncia a una patrulla” (199).

Es justamente en este episodio que preanuncia el caldoso para Santos Pérez donde se cierra el cerco contra él y también el capítulo y la “contrasaga” de Quiroga; el resto del libro ya tendrá que ver con Rosas, pero en la venganza de esta anónima querida de un hombre que la politiza degradándola con su tacto, se subvierte el modelo femenino de sumi-

sión presentado, también se subvierte el brote de sinrazón que hacía perder el último reducto libre y privado -la mente femenina y la infantil- y el modelo de resistencia que conduce a la muerte, como en el caso de Severa. En esta mujer que actúa movida por la venganza y quizás por un deseo de liberación, se dirime un conflicto político masculino y, en la representación sarmientina, a través de una mujer se perpetúa y también se corta la sexualización de lo político en el texto: muertos los caudillos se extermina la obscenidad -en el sentido sexual y en el de no dejar cosa fuera de su campo que el término conlleva- de la política, y es una mujer la que le pone fin.

Por todo lo dicho puede afirmarse que las figuras femeninas contra las que se comete violencia son utilizadas por Sarmiento, a través de la técnica literaria ficcionalizadora que privilegia la épica sobre la historia, para resaltar la función ideológica del relato; esto no es diferente, en términos generales, del uso que hizo de ello Echeverría, sin embargo la divergencia radica en que si en Echeverría el riesgo manifiesto de la barbarie es la contaminación o la inversión de roles genéricos, en Sarmiento el riesgo de esa barbarie es la obscena sexualización de la política.

Si bien en Sarmiento el uso de los recursos disponibles es más conciente, más artísticamente elaborado hasta el punto de que esa manipulación literaria convierte a las mujeres del *Facundo* en las mujeres del arte literario de Sarmiento, lo que se concluye es que en ambos autores la violencia contra mujeres está, de diverso modo, al servicio del proyecto civilizador.

## Notas

- \* Cecilia López Badano recibió Diploma de Honor como profesora en Letras en Buenos Aires, donde se ha desempeñado como docente tanto en universidades privadas, como en la Universidad de Buenos Aires; en ésta también inició sus estudios de postgrado, que completó con Maestría y Doctorado en Estados Unidos en la Universidad de Oregon. Como estudiante de postgrado ha obtenido becas en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Boston.

Ha participado en Congresos internacionales en Buenos Aires, Lima, USA , México y París, y ha publicado artículos en libros y revistas especializados en Argentina, México, España, Chile e Israel, por algunos de los cuales ha recibido distinciones.

Actualmente se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en el Postgrado de la Facultad de Lenguas y Letras, en la Universidad Autónoma de Querétaro, y también ha sido profesora de literatura latinoamericana en el Instituto Tecnológico de Monterrey de la misma ciudad. Su trabajo de investigación versa en este momento sobre novela histórica y novela social en la literatura contemporánea latinoamericana, y por éste ha recibido una beca postdoctoral de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

- 1 . Son palabras de Sarmiento, en Masiello.

## Bibliografía

- Echeverría, José Esteban (1941). *La Cautiva. Poema*. Buenos Aires: Araujo.
- Jitrik, Noé (1970). “Para una Lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento”. *Ensayos y Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Ludmer, Josefina (1999). *El Cuerpo del Delito. Un Manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Malosetti Costa, Laura (2000). “Mujeres en la Frontera”. Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria S.; Ini, Ma. Gabriela: *Historia de las Mujeres en la Argentina*. Tomo I, Colonia y Siglo XIX. Buenos Aires: Taurus.
- Masiello, Francine (1997). “Primera Parte: Los Años de la Confrontación”. *Entre Civilización y Barbarie. Mujeres, Nación y Cultura Literaria en la Argentina Moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, Graciela (1993). *De pronto, el Campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Rotker, Susana (1999). *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarmiento, Domingo F. (1977). *Facundo o Civilización y Barbarie*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Sorensen, Diana (1998). “Los Riesgos de la Ficción. El *Facundo* y los parámetros de la escritura histórica”. *El Facundo y la Construcción de la Cultura Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.