

Barbara Jaroszuk

Civilización y barbarie una vez más: los cautivos de Martín Kohan como novela revisionista

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y
antropológicos nr 18, 35-55

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Barbara Jaroszuk

CIVILIZACIÓN Y BARBARIE UNA VEZ MÁS. LOS CAUTIVOS DE MARTÍN KOHAN COMO NOVELA REVISIONISTA

Resumen: En la narrativa argentina contemporánea se puede observar una fuerte tendencia a volver al siglo XIX para reinterpretar los hechos históricos establecidos y comentados por la llamada historia oficial y también para socavar el discurso dominante de la misma. Uno de los autores que parecen inscribirse en esta corriente revisionista es Martín Kohan cuya novela titulada *Los cautivos*, a través de referencias continuas a textos decimonónicos tales como *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría o *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento, vuelve a la oposición clásica que constituye una de las bases ideológicas de la historia oficial: la de civilización y barbarie. El objetivo del presente artículo es analizar la primera parte de la novela de Kohan, demostrando cómo, gracias a la exageración y la descontextualización temporal del discurso y de la ideología de la generación del 37, el texto ridiculiza la aplicación continua y anacrónica de dicha oposición en la cultura argentina.

Palabras clave: literatura argentina contemporánea, revisionismo, civilización y barbarie

Title: Civilization and Barbarism All Over Again. *Los cautivos* by Martín Kohan as a Revisionist Novel

Abstract: The contemporary Argentinian narrative seems to have a strong tendency to focus on the XIXth century in order to reinterpret and criticize “the official history”. One of the revisionist authors seems to be Martín Kohan whose novel entitled *Los cautivos*, making numerous references to different nineteenth century texts such as *La cautiva* and *El matadero* by Esteban Echeverría or *Facundo. Civilización y barbarie* by Domingo Faustino Sarmiento, reinterprets the classic official opposition between the civilization and the barbarism. The purpose of this paper is to analyse the first part of *Los cautivos* and show how, thanks to exaggeration and descontextualization, the novel ridicules this aspect of the official discourse.

Key words: contemporary Argentinian literature, revisionism, civilization and barbarism

...detenerse en los discursos, demorarse en ellos,
definiendo, en esta demora, el lugar de la literatura.

Martín Kohan

1. LITERATURA E HISTORIA

En el año 2000 Martín Kohan (1967) publicó en el undécimo volumen de *Historia crítica de la literatura argentina*, titulado *La narración gana la partida* y dedicado al período de los años 70 y 80 del siglo XX, un artículo cuyo título constituye una suerte de declaración programática: “Historia y literatura: la verdad de la narración”. Kohan comenta allí varias “novelas históricas” (lo escribe así, entre comillas) publicadas en dicho período y temáticamente orientadas hacia el siglo XIX¹: *Jauría* (1974) de David Viñas, *La ocasión* (1988) de Juan José Saer, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia², y, analizadas más a fondo, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós, *En esta dulce tierra* (1984) y *La revolución es un sueño eterno* (1987) de Andrés Rivera.

El artículo puede parecer programático porque se inscribe a la perfección en toda una serie de textos de Kohan, tanto ensayísticos como novelísticos. Diferentes momentos del pasado (sobre todo del pasado de la Argentina) constituyen, sin duda alguna, uno de los ejes temáticos de la narrativa de Kohan. Primero, en 1994 y 1998, el autor de “Historia y literatura” publicó, respectivamente, *Muero contento* y *Una pena extraordinaria*, dos tomos de cuentos ambientados en la época de las guerras de la independencia. El mismo período le interesa a Kohan en *El informe*, del año 1997, una novela sobre José de San Martín, y, además, en su tesis doctoral, dedicada al libertador y publicada en 2005 bajo el título *Narrar a San Martín*. La doble perspectiva –narrativa y científica– le sirve a Kohan también para volver a otro personaje fundamental de la tradición argentina, o sea, Esteban Echeverría: en 2000 Kohan publica la novela titulada *Los cautivos* y, seis años más tarde, en el tomo *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, preparado en cooperación con Alejandra Larea, sale su trabajo dedicado a *El matadero*. No obstante, Kohan no se limita al siglo XIX: en *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007) vuelve a los tiempos de la última dictadura y en *Segundos afuera* (2005) le interesan tanto los años 20 del siglo XX como el principio de los 70.

¿Cómo define Kohan la relación entre la historia y la literatura, cómo entiende la historia y cómo trata la materia histórica? Lo explica él mismo, precisamente en “Historia y literatura”, el artículo mencionado arriba. Discutiendo –como muchos teóricos antes– con las clásicas teorías realistas de Georg Lukács y Bertold Brecht y tomando en cuenta

¹ Por razones vinculadas con el tema del presente artículo se dejan de lado las novelas también comentadas por Kohan pero relacionadas con los siglos anteriores como la publicada mucho más temprano *Zama* (1956) de Antonio di Benedetto, *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos o *El entonado* (1983) de Juan José Saer.

² Kohan menciona también el cuento *Las actas del juicio* proveniente del primer libro de Piglia, *La invasión* (1967), y dedicado al asesinato de Justo José de Urquiza en el año 1870.

las aclaraciones de Noé Jitrik acerca de las posibilidades del género conocido como “novela histórica” declara:

En principio se diría que la literatura, al incorporar ciertos materiales y ciertos mecanismos provenientes del discurso de la historia, o más aún al tornarse, decididamente, “novela histórica”, logra adquirir un plus de referencialidad que permite que la representación gane en inmediatez, dado que, en relación con el discurso literario puramente ficcional, el discurso de la historia en sí mismo dispone de un grado mayor de referencialidad: su sistema de representación se orienta, de una manera más directa, hacia los denominados “acontecimientos reales”. Se da el caso, sin embargo, de que la literatura se ha acercado al discurso histórico, pero no para intensificar sus posibilidades de construir una representación más inmediata de lo real, sino, por el contrario, como una forma de acentuar la mediación: no como un atajo que le permitiera cortar camino, sino como un rodeo que se lo alarga. (Kohan 2000: 245)

Sin embargo, según la visión de Kohan –que, obviamente, tiene mucho que ver con el pensamiento de Hayden White– incluso la historia misma funciona menos como una secuencia de “hechos reales” (otra vez las comillas) que hay que describir de una manera neutra y más como un discurso, una narración, una serie de textos de diferentes tipos: orales y escritos, históricos, periodísticos y, finalmente, literarios. Todos estos textos –aunque algunos de ellos tengan “un grado mayor de referencialidad” que otros– presentan “los acontecimientos reales” según las exigencias de ciertas ideologías, entrando así en la lucha por la hegemonía en el campo cultural, por decirlo con palabras de Pierre Bourdieu, y, por extensión, en el campo político.

Se trata entonces, según Kohan, a la hora de referirse a la historia entendida de esta manera, de reflexionar sobre la escritura y los mecanismos retóricos que la constituyen, implicados en el proceso mismo de narrar esta lucha, deconstruyendo los mitos creados por los representantes de diferentes “bandos”. Precisamente, esto es lo que hacen los autores enumerados por Kohan, como Viñas, Saer, Piglia, Caparrós o Rivera, y, según parece, esto es lo que hace en su narrativa él mismo:

Mientras en el discurso histórico, como en todo relato “realista”, debido al predominio de sus propósitos referenciales, la propia representación intenta, para imponerse mejor, pasar inadvertida, en los textos de la literatura argentina a los que nos estamos refiriendo la historia ingresará plenamente pero para engrosar y destacar la mediación que constituye, en sí misma, toda representación. (247)

Parece que esta visión de las relaciones entre la literatura y la historia concuerda con las famosas tesis de Seymour Menton que ya en el año 1993 observó las mismas tendencias en la llamada nueva novela histórica de los años 1979-1992, subrayando, como uno de los seis rasgos de la misma, “la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad” (Menton 1993: 42). Dejando de lado la pregunta de si se debería o no calificar las novelas enumeradas por Menton y, en consecuencia,

otras parecidas como “nuevas”³, hay que reconocer que este tipo de textos en el ámbito argentino se publican no sólo –como lo demuestra Kohan en su artículo– en los años 70 y 80, sino también –y en gran número– en las décadas siguientes, hasta hoy día⁴.

Enumeremos solo algunos, que representan al siglo XIX: *El amigo de Baudelaire* (1991), *La sierva* (1992) y *El farmer* (1996) de Andrés Rivera; *La liebre* (1991) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2005) de César Aira; *Montevideo* (1997) de Federico Jeanmaire; *Las nubes* (1997) de Juan José Saer; *La princesa federal* (1998) de María Rosa Lojo; *La patria de las mujeres: una historia de espías en la Salta de Güemes* (1999) de Elsa Drucaroff; *El sueño del señor juez* (2000) de Carlos Gamerro; *Cielo de tambores* (2001) de Ana Gloria Moya; *El inquietante día de la vida* (2001) de Abel Posse... Al siglo XIX en mayor o menor grado hacen referencia también otras novelas, ubicadas en el siglo XX o XXI, como por ejemplo, *La lengua del malón* (2003) de Guillermo Saccomanno o *María Domecq* (2007) de Juan Forn. Como vemos, Martín Kohan como autor de *El informe* y *Los cautivos* comparte su interés por el siglo XIX con muchos otros y, aunque este siglo es sin duda fundamental para la formación de la Argentina con sus tensiones y problemas observables también en la actualidad, la insistencia en volver una y otra vez a este pasado relativamente lejano puede sorprender.

2. SIGLO XIX, SIGLO XXI Y LA HISTORIA MITRISTA

¿Por qué entonces la literatura argentina sigue interesándose tanto por el siglo XIX? ¿Por qué a principios del siglo XXI retrocede tanto para, como quiere Kohan, “engrosar y destacar la mediación” de toda representación? Una de las respuestas a la pregunta parece estar relacionada con la política. En los últimos años se puede observar en la Argentina una intensificación del debate ya tradicional cuyo tema central es la historia del país y varios modelos historiográficos de contarla. El debate lo llevan a cabo tanto historiadores como columnistas de diferentes periódicos y –según parece– también escritores.

En su libro titulado *La invención de la Argentina* Nicolás Shumway, analizando los principios de la historiografía argentina, escribe:

¿Cuál visión del pasado se volvería oficial? En una palabra, ¿quién construiría el panteón nacional? El creador de la historia oficial fue el archirrival de Alberdi y Urquiza: Bartolomé Mitre. General, intelectual y político, Mitre fue un incansable defensor del privilegio porteño, que encaró la escritura de la historia como un campo de batalla más donde Buenos Aires podía triunfar. (Shumway 1991: 208)

³ Me refiero aquí al polémico artículo de Łukasz Grützmacher, titulado “Las trampas del concepto «la nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial” y dedicado a la crítica del concepto.

⁴ Esta tendencia la describe también Magdalena Perkowska en su monografía *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*, analizando obra de autores provenientes de diferentes países hispanoamericanos, entre los cuales representan a la Argentina Sylvia Iparraguirre y Tomás Eloy Martínez.

La historia oficial escrita por Mitre –ayudado por Vicente Fidel López, historiador y compañero de Domingo Faustino Sarmiento del Salón Literario– y desarrollada en las décadas posteriores por otros, la caracteriza detalladamente Norberto Galasso, el autor de la *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*, publicada en el año 2011. En el primer capítulo de su libro, Galasso analiza varias obras históricas de Mitre y afirma que, según la visión mitrista, que presentaba la historia argentina desde la perspectiva de la clase dominante, es decir, en la segunda mitad del siglo XIX, desde la perspectiva de la elite oligárquica, el proceso histórico era impulsado exclusivamente por grandes hombres, como, precisamente, el propio Mitre. Si, accidentalmente, uno de estos “padres de la patria” representaba una perspectiva ideológica diferente de la mitrista, como, por ejemplo, José de San Martín o, especialmente, Juan Bautista Alberdi, se presentaba de una manera deformada según las exigencias de la historia oficial. Otros, cuyas biografías no se dejaban deformar, como el famoso Juan Manuel de Rosas o Martín Miguel de Güemes, eran simplemente silenciados o execrados como caudillos, representantes de la “chusma”, de lo reaccionario y antidemocrático. Porque la historia mitrista era, además, liberal-conservadora, o sea “interpretaba y valoraba los acontecimientos históricos desde un enfoque ideológico que hacía eje en el libre juego del mercado y la apertura al exterior, vaciado del contenido democrático que el liberalismo tuvo en la Revolución Francesa e impregnado de una concepción elitista y antipopular” (Galasso 2011: 9); era, también, europeísta y antilatinoamericana, portañista y antiprovincial, por supuesto: machista y, finalmente, exclusivista.

Y, precisamente, esta versión de la historia, supuestamente neutra y “verdadera”, fue hasta bien entrado el siglo XX la dominante e incluso la única. Tan solo la irrupción del llamado radicalismo en la política argentina y su ascenso al poder en 1916 gestaron una nueva corriente historiográfica: la nueva escuela histórica que empezó, tímidamente, a socavar las bases de la historia oficial, dando paso, a lo largo del siglo XX, a diversas escuelas revisionistas. No obstante, algunos historiadores contemporáneos, como por ejemplo Luis Alberto Romero, sostienen que, pese a los esfuerzos de los revisionistas, la historia oficial sigue predominando en los medios de comunicación, en el discurso oficial y, especialmente, en los colegios⁵.

Parece que son estas controversias y estos problemas con la historia nacional –que a principios del siglo XXI siguen lejos de estar resueltos– los que incitan a los escritores

⁵ Romero, en un texto publicado en el año 2002 en *Clarín* y titulado “Una brecha que debe ser cerrada”, afirmó que los historiadores profesionales se encontraban en desacuerdo con esa historia mitrista que se enseñaba en las escuelas. También en las reseñas de algunos libros históricos publicados últimamente se puede leer que los autores de dichos libros todavía repiten los estereotipos de proveniencia mitrista, por ejemplo, Emiliano Vidal titula su reseña del libro de Miguel Ángel de Marco, publicado en 2012 y titulado *Belgrano, artífice de la Nación, soldado de la Patria*: “Belgrano, otra vez mirada mitrista”. Mientras tanto, en el editorial del diario *La Nación* (fundado por Mitre) del 14 de julio de 2012, titulado “La nueva historia oficial”, leemos que el discurso oficial, o sea aquí: el discurso kirchnerista, “con la voluntad de amañarlo todo a su entera voluntad no sólo busca esculpir una visión favorable al «modelo» y sus presuntos beneficiarios políticos, económicos y sociales para esta turbulenta etapa nacional, sino también incursiona con frecuencia en el pasado a fin de confeccionar un relato a medida de sus propósitos” y que por encima de estos afanes “se prolonga la verdadera historia, la que fue forjada a lo largo de doscientos años por las ilusiones, esfuerzos y hazañas de muchas generaciones de argentinos”.

a volver a diferentes etapas del pasado, entre otras, a las iniciales, las decimonónicas. Los textos literarios que se escriben parecen nacer de la convicción de que “la verdad no resulta de una representación previamente garantizada, sino de una zona de luchas y de disputas entre diferentes perspectivas y diferentes discursos” (Kohan 2000: 250) y, como quieren Edgardo H. Berg y Nancy Fernández, “desautorizan las certezas que produce una versión única y monolítica, y, más bien, dan crédito y abren el juego a las versiones desplazadas y en sordina sobre un puñado de nombres propios que sostienen los grandes mitos nacionales”⁶.

Se trata entonces de dialogar con el pasado y el objetivo del presente artículo será demostrar que y cómo *Los cautivos* de Martín Kohan se inscriben en esta tendencia revisionista. Elsa Drucaroff en su libro dedicado a la narrativa argentina de la postdictadura anota:

Kohan hace de la metafísica semiótica un verdadero programa estético. Preocupado por los signos en los que se condensan las mistificaciones de la Argentina y su historia reciente (José de San Martín, el colegio Nacional Buenos Aires, Luis Ángel Firpo, Trotski, Lenin), sus novelas y cuentos retoman nuestro pasado y más que trabajar con hechos que ocurrieron o proponer versiones imaginarias de lo que realmente pasó, arman tramas verosímiles, confiables para quienes se acercan a ellas interesados por lo histórico, pero en realidad ficticias. (Drucaroff 2011: 439-440)

Lo planteado por Drucaroff es cierto, ya que Kohan escribe sobre la historia desde las posiciones que hemos señalado antes. No intenta, entonces, contar los “hechos reales” sino trabajar con los discursos. *Los cautivos*, a primera vista, no tienen mucho que ver con ningunos hechos históricos; tampoco tienen mucho que ver con una trama entendida tradicionalmente, constituyen más bien una variación digresiva y grotesca⁷ sobre varios de los temas más importantes de la tradición argentina, uno de los cuales es, sin duda, el tema de la civilización y la barbarie. Drucaroff, que le dedica un capítulo a esta dicotomía, escribe:

Si hasta hace poco el pensamiento y la literatura argentinos se debatieron a favor y en contra en esta antinomia, si las discusiones más interesantes de la izquierda apenas lograban invertir los juicios de valor, reivindicando el desafío de la cultura de las alpargatas contra el conservadurismo antipopular de algunos libros y acusando de liberalismo europeizante a la vieja izquierda “civilizatoria”, hoy las cosas cambian. Antes se impugnaba en alguna medida uno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esta antinomia perdió ya todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo percibe. (Drucaroff 2011: 478)

⁶ En una nota publicada originalmente en el suplemento “Arte y Cultura” del diario *La Capital*, Mar del Plata, 22 de abril de 1999, titulada “Relatos furtivos (Sobre *Una pena extraordinaria* de Martín Kohan)”.

⁷ Por supuesto, se puede e incluso debe interpretar la novela de Kohan en términos de parodia, sin embargo, el tema exige un artículo aparte, complementario a las tesis de este ensayo, por lo que se usan aquí solamente los términos de “lo grotesco” y “ridiculización”.

Drucaroff detecta en la literatura argentina reciente una nueva mancha temática –sirviéndose del concepto de David Viñas– o sea “la civilizarbarie”. Sostiene que en los textos de Carlos Gamerro, Pedro Mairal, Washington Cucurto o Claudia Piñeiro la antinomia tradicional se diluye ya que en el seno de la sociedad argentina contemporánea los dos polos antes opuestos se funden. Drucaroff no lo menciona en este contexto a Martín Kohan con *Los cautivos*, no obstante parece que precisamente esta novela –aunque no se inscriba en la serie de textos dedicados a diagnosticar la civilizarbarie– ofrece una variación interesante sobre el tema de la oposición clásica.

3. ECHEVERRÍA, SARMIENTO Y COMPAÑÍA

Tenemos en el texto de Kohan varios puntos de referencia culturales y textuales más bien claros, y todos decimonónicos. El título de la novela, obviamente, hace alusión a la obra de Esteban Echeverría, el autor del poema romántico *La cautiva*. Por otra parte, Echeverría como personaje histórico y una de las figuras más importantes del panteón nacional argentino vuelve en *Los cautivos* de diferentes maneras. Toda la primera parte de la novela⁸ constituye una gran alusión a una de las situaciones más arquetípicas de la tradición literaria argentina: ubicando la acción de la primera parte en los tiempos de Juan Manuel de Rosas, en un lugar perdido en la pampa, donde un grupo de gauchos observa con una atención obsesiva una casa, en la que reside un escritor misterioso, Kohan ficcionaliza uno de los momentos clave de la biografía de Echeverría: el momento, entre 1839 y 1840, en que el escritor, perseguido ya por el poder rosista, busca refugio en la estancia Los Talas, donde supuestamente escribe uno de sus textos más famosos, *El matadero*.

La primera referencia directa a este episodio de la biografía del escritor aparece en el séptimo capítulo de *Los cautivos*, donde leemos: “En las proximidades de la estancia corría un río, lo cual explica que al menos hubiera algunos arbolitos desperdigados aquí y allá: por lo pronto, los talas” (Kohan 2010: 57)⁹. El nombre de la estancia se menciona un poco después ya directamente, junto con el nombre de su propietario histórico, cuando los gauchos explican que son “de por acá” y que su patrón se llama Biaus, “el de Los Talas” (74), y también cuando uno de los personajes más importantes de la novela, la Luciana, deletrea ante su padre analfabeta el cartel con el nombre de la estancia y les muestra a varios gauchos cómo escribirlo (102-103). Sin embargo, la presencia de *El matadero* en la novela de Kohan no se limita a esta alusión evidente a las circunstancias de su creación; igualmente importante parece el hecho de que las oposiciones centrales del “cuento” de Echeverría –como lo individual contrastado con la masa, lo culto

⁸ La segunda parte, muy diferente de la primera, aunque parece que complementaria –tanto en el nivel de la estructura narrativa como en el nivel de la trama– requiere un análisis aparte. Aquí hay que señalar, sin embargo, que los temas tocados en la primera parte –como el conflicto, la ausencia, lo individual contrastado con lo colectivo– vuelven en la segunda parte, enriquecidos por la presencia explícita del tema de la historia y de sus versiones.

⁹ Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante, al citar la novela, se indicará la página junto al texto citado.

contrastado con lo bruto, en definitiva: lo civilizado contrastado con lo bárbaro¹⁰ – se ven reflejadas en *Los cautivos*, pero reflejadas, como trataremos de demostrarlo, de una manera significativamente deformada.

El mismo Echeverría también –como Los Talas– aparece en la novela explícitamente: en la primera parte como “el hermano de José Echeverría” (85), en la segunda – ya como “Esteban Echeverría”, aunque en ambas partes, siendo uno de los personajes más importantes, permanece invisible/ausente, tanto para la mayoría de los otros protagonistas como para el lector. Esta ausencia presente o presencia ausente, por otra parte, constituirá en el texto uno de los puntos semánticamente más ricos. En la segunda parte de la novela, la ausencia de Echeverría la sufren dos mujeres: Estela, una prostituta de Colonia del Sacramento, donde transcurre la acción de esta parte de *Los cautivos*, y la Luciana a la que el lector ya conoce de la parte primera. La Luciana, hija/amante de uno de los gauchos de Los Talas y también amante de Echeverría, durante su estancia en la provincia tiene, a diferencia de los otros, acceso a su mundo y después de su partida decide seguirlo, sola, a Uruguay. Allí, en Colonia, le cuenta a Estela, una prostituta y también amante de Echeverría, su odisea de muchos meses que suena como un eco –otra vez muy deformado– de las aventuras de María de *La cautiva*. La importancia de la figura de Echeverría en *Los cautivos* se ve, además, fuertemente confirmada en el corto epílogo que lleva en epígrafe sus palabras y está dedicado, a su vez, casi exclusivamente a la figura del poeta romántico y su destino postúmo.

Como vemos, la novela de Kohan evidentemente tiene como punto de referencia fundamental la vida y la obra de Esteban Echeverría. No obstante, *Los cautivos* se construye también a base de otros textos pertenecientes al canon de la literatura argentina del siglo XIX. A la Luciana, en sus intentos de llegar a Colonia, la ayuda “un joven fogoso y vehementemente, que se llamaba Daniel Bello”, que “se proponía intentar la fuga en una embarcación propicia, junto con otros opositores decididos al exilio” (139) y que instantáneamente identificamos como uno de los protagonistas de *Amalia* de José Mármol. Sin embargo, *Los cautivos* parece funcionar –en varios niveles– como una gran alusión a otro texto fundamental de la época: *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, aunque el mecanismo de esta alusión resulta mucho más sutil que en el caso de Echeverría y requiere un análisis más detallado del texto, que vamos a proponer a continuación.

Tenemos, entonces, en *Los cautivos* muchas referencias más o menos obvias a cuatro textos clásicos, fundadores y pertenecientes a una tradición intelectual muy concreta. Comentando la generación del 37 el ya citado Viñas escribe:

[...] los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del “espíritu” y la literatura contra el ancho y denso predominio de la “bárbara materia”; el circuito que va desde los planteos del 37 ó 38 que postulan una síntesis entre “el espíritu” y “lo material”, entre Europa y América, pasando al dilema excluyente de Civilización o Barbarie, hasta llegar al darwinismo

¹⁰ David Viñas escribe en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*: “El matadero y *Amalia*, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la «carne» sobre «el espíritu». De la «masa» contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta” (1974: 13).

social con que se mutila esa dicotomía y se justifica la liquidación de la “Barbarie” entre 1860 y el 80, lo evidencia. (1974: 13-14)¹¹

Viñas resume así, de manera extremadamente concisa, la trayectoria de las ideas de los miembros del Salón Literario, que (independientemente del desarrollo ideológico de sus participantes) terminan contribuyendo a la creación de una tradición intelectual sobre la base de la cual un poco después, en otras circunstancias políticas, se establecerá, entre otras cosas, también la historiografía oficial, mitrista. La novela de Kohan, que retoma en *Los cautivos* tanto la retórica como la ideología y el imaginario de los representantes de la generación del 37, con su liberalismo europeizante, su elitismo “civilizatorio” y su determinismo geográfico, vuelve a las fuentes del pensamiento que predominará en la Argentina hasta bien entrado el siglo XX y, tal vez, hasta hoy día. Las preguntas fundamentales que trataremos de responder aquí son las siguientes: ¿de qué manera retoma la novela de Kohan la ideología de la generación del 37 y con qué efecto lo hace?

4. VARIAS CARAS DE UN CONFLICTO

Ya los títulos de las dos partes de la novela llaman la atención del lector. La primera parte, cuya acción se desarrolla en la pampa, en la provincia de Buenos Aires, se titula “Tierra adentro”; los hechos presentados en la segunda, “El destierro”, como ya se ha dicho, tienen lugar en Uruguay, en Colonia de Sacramento. Así, de entrada, se indican en *Los cautivos* dos espacios muy importantes no solamente en la biografía de Esteban Echeverría, sino también en la cultura argentina; dos espacios fuertemente mitificados precisamente desde los tiempos de la generación del 37: el interior y el exterior del país. En la obra de Sarmiento o de Echeverría cada uno de estos dos espacios, a su manera, se opone al espacio que queda, digamos, a mitad del camino y que en la tradición que empieza a constuirse en los textos de los autores enumerados ocupa el lugar central: Buenos Aires. Parece importante que en la novela de Kohan, construida a base de un juego con los estereotipos culturales argentinos, este espacio central no aparezca, casi no se mencione, con la excepción del momento en que a la Luciana, durante su peregrinación, le aconsejan que evite la capital (136). No obstante, lo que sí se subraya en el texto es la relación conflictiva que existe entre los tres espacios: los dos primeros, que se describen, a veces con detalle, y el tercero, casi silenciado. La división entre “lo de acá y lo de allá” (41), lo que queda adentro y lo que queda afuera, se acentúa en la novela varias veces, en diferentes contextos que funcionan como una suerte de eco de la división señalada por los títulos de las partes de la novela. Lo vemos muy claro, por ejemplo, en los fragmentos en que se describe la falta de comunicación entre la casa del patrón de Los Tallas (cerrada) y el espacio ocupado por sus peones (abierto). La única que se mueve entre

¹¹ La evolución ideológica de la generación del 37 la explica también Félix Weinberg en *El Salón Literario de 1837* y los autores del tomo *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*.

los dos espacios es la Luciana que pasa “cada vez más tiempo en el interior de la casa” (97), pero –lo que resulta muy significativo– tampoco ella sirve de puente entre los dos mundos: simplemente, cambia de mundo, adaptando los modos (y el lenguaje) del primero y, simultáneamente, rechazando los del segundo, para finalmente decirle “con soberbia” a su padre/amante: “Gaucha bruto y afebrado [...] ciego a las delicadas sutilezas del amor bien hecho” (87).

El conflicto, en general, constituye, según parece, uno de los ejes semánticos dominantes en *Los cautivos*. Y no se trata únicamente del conflicto entre los rosistas y los antirosistas, los federales y los unitarios, que, por supuesto, debe aparecer en una novela que reescribe los textos fundamentales de la generación del 37, aunque, por supuesto, en un texto publicado en el año 2000 tiene que aparecer grotescamente deformada por el mismo hecho de ser poco actual. El conflicto en *Los cautivos* se manifiesta de diferentes maneras. La novela empieza así:

Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. [...] No eran hermanos, no pesaba ni habría de pesar sobre ellos mandato alguno de ser unidos, y sin embargo eran unidos, y eran unidos en grado tal que excedía incluso lo que es propio de la unión fraterna. Eran unidos, Tolosa y Gorostiaga, pero se llevaban mal; cualquier motivo, por pavo que resultara a los ojos de los demás, a ellos les valía una reyerta. [...] Iban callados, pero no por eso en paz. Ya no precisaban hablarse para desencadenar una pelea: les bastaba una mirada del otro, o un resoplido, o simplemente cierta manera irritante de estarse en silencio. De tanto andar juntos, se adivinaban ya mutuamente los pensamientos, o al menos eso creían, y no pocas veces una disputa feroz había empezado a causa de un pensamiento secreto pero hiriente que uno tuvo y el otro adivinó, o creyó adivinar. (13-14)

En este fragmento inicial ya tenemos varios elementos que después volverán en el texto muchas veces: 1) el conflicto como tema; 2) la dialéctica de la dualidad y la unión; 3) el malentendido real o potencial como base de las relaciones. En cuanto al conflicto, en *Los cautivos* se puede observar incluso en la naturaleza, o, mejor dicho, la naturaleza se percibe en términos de conflicto: “[...] multiplicadas, pero invisibles, entre los pastos resechos de la llanura, las ranas croaban y croaban sin cesar, como si tuvieran que insistir, como si reclamaban atención, como si se respondieran las unas a las otras en una larga discusión y no quisieran concederles a las adversarias el derecho a quedarse con el último croar” (25). En este contexto puede leerse también la escena de la doma de potros (28) o el episodio grotescamente esperpéntico de la lucha entre la Toribia y la de Maure (36-38), donde, por otra parte, suenan ecos claros de las broncas armadas por la chusma en *El matadero*. Sin embargo, hay que señalar ya ahora que la única relación exenta de esta tensión conflictiva es la que “une” a los gauchos con el patrón: cuando uno de los peones, Orteguita, “el malo”, quiere entrar en conflicto abierto con él¹², solamen-

¹² Ya que los gauchos sufren la ausencia del patrón que, según les parece, está en casa pero no sale, a Orteguita le viene a la mente cierta idea: “Explicó que había estado pensando en la manera de hacer salir al patrón y que, pensando en eso, se había acordado del método para hacer salir de las cuevas a los topos

te provoca una tensión en el seno del grupo de los gauchos y lo paga con su vida (51-58). Por otra parte, como indica ya el fragmento inicial citado, Tolosa y Gorostiaga, que funcionan en la primera parte de la novela como la personificación del conflicto omnipresente y que se contradicen en cada ocasión, lo que muy a menudo produce efectos cómicos, viven “como si fuesen uno solo” (18) y la dualidad de las partes del conflicto a veces se subraya, repitiendo, por ejemplo, la expresión “el uno y el otro” (13), y a veces relativiza, como basada en un malentendimiento: “(En la llanura no hay eco, por lo que no debe tomarse esta expresión en un sentido literal: se insinúa que cada uno de los caballos galopantes era el eco del otro, su réplica inmediata)” (14). Se relativizará aún más, dicho sea de paso, en la segunda parte de la novela.

No obstante, el conflicto en *Los cautivos* se puede observar no solamente en el nivel de la trama y de las metáforas, sino también –y sobre todo– en el nivel de la narración. El narrador, separado de sus protagonistas por una distancia temporal considerable –lo que se puede deducir, por ejemplo, del fragmento siguiente: “Esta gente tenía la costumbre, no del todo erradicada en los tiempos que siguieron...” (22)– decididamente no se indentifica con su punto de vista y lo subraya varias veces. Dice, por ejemplo: “Levantaban polvareda sin saberlo: la polvareda les iba quedando a sus espaldas, y ellos avanzaban sin mirar para atrás” (14); o: “Todo esto quedaba lejos de los paisanos y no había manera alguna de que se enteraran” (105). El narrador habla, además, especialmente en la primera parte de la novela, en primera persona del plural, con un “nosotros”, evidentemente, identificándose con un grupo y, simultáneamente, oponiéndose a “ellos”, o sea a sus protagonistas, los gauchos. La forma “nosotros” resulta en este contexto muy interesante y los comentarios del narrador acerca de los peones, que vamos a analizar a continuación, permiten sacar la conclusión de que se trata de una élite con la que el narrador se identifica hasta tal punto que, en el texto, pierde su identidad individual.

El narrador plural, elitista y conflictivo se presenta también como omnisciente: siempre sabe en qué piensan los protagonistas en sus momentos más íntimos. Sabe, por ejemplo, que la Luciana, abusada sexualmente por Maure, su padre, “pensó en un caballo” (22) y que Tolosa, cabalgando por la pampa sin pensar en nada, de repente “pensó algo” (14). Sabe también que “lo que el patrón hiciera o dejara de hacer estaba tan por encima de lo que ellos [los gauchos] opinaran, incluso en el secreto de los pensamientos que nunca se dicen, estaba tan fuera del alcance de sus endebles pareceres [...] que no tenían derecho ni siquiera a la curiosidad” (42). El problema empieza cuando el narrador le presenta al lector el punto de vista de las hormigas: “Se ensañaron con ellos [los peones]; los picaron, al principio, como defensa territorial, pero después los picaron por gusto nomás” (83). Precisamente en este momento la omnisciencia, ya antes un poco sospechosa y hasta cierto punto anacrónica, parece llegar al punto del absurdo máximo. El lector empieza a darse cuenta de que el narrador, grotesca y continuamente, se aprovecha de su posición.

o a las vizcachas. Se prendía un fuego, se les metía humo por un extremo del túnel, y los bichos, tarde o temprano, faltándoles el aire, salían por el otro. Cundió el espanto entre la peonada absorta. Enmudecieron por completo. Tan sólo el viejo Santos, que por entonces se estaba rascando, bien hondo, entre las nalgas, dejó de rascarse y murmuró: «Qué vizcacha ni vizcacha». [...] Le hicieron saber a Ortega, por medio de tajantes imprecaciones, que su propuesta les resultaba perversa, irracional, una herejía” (52-53).

No menos significativa resulta la respuesta a la pregunta ¿a quién se dirige el narrador? El lector puede entenderlo ya en el primer capítulo cuando lee: “[...] el sonido seco de los caballos pateando el suelo era lo único que se oía en la vastedad. Para que se comprenda: era un sonido idéntico al de los dedos de las manos golpeados en el borde de una mesa de madera, cuando se imita adecuadamente el ritmo del galope” (14). Por la manera de definir el sonido, digamos que invertida (un sonido se define a través de otro sonido que constituye una imitación del primero), se puede adivinar a quién se dirige el que habla: a alguien a quien el sonido de los dedos de las manos golpeados en el borde de una mesa es más identificable que el sonido de un caballo pateando el suelo. Es decir: decididamente no a los protagonistas, o sea, los gauchos.

Es más: el texto (especialmente la primera parte) se construye a base de expresiones que se supone que son inaccesibles para los protagonistas. El narrador afirma, por ejemplo: “(No teniendo normas, razón ni religión, mal podían los paisanos pensar en tales términos. Son palabras con que nosotros traducimos las suyas, para poder así entender mejor)” (53); o: “[...] la idea que tenían de la existencia de mesas y de sillas, de copas o de platos, era muy tentativa, apenas conjetural” (117); o: “No se trataba, de más está decirlo, del aceitado mecanismo de un desacuerdo racional. (Hablar, como lo hicimos, de «argumentos» o de «hipótesis» es, incluso, exagerado, es impropio, es una concesión generosa pero inexacta a los atributos de estos hombres)” (50); o: “Debió ser una de esas tormentas que parecen anunciar el fin del mundo. (La imagen no es de los peones. Mal podían saber ellos del fin del mundo, cuando desconocían que alguna vez hubiera comenzado)” (94); o: “(Los sucesivos pasos de este razonamiento no se dieron de una vez. Entre uno y otro, transcurrieron semanas. Tampoco fueron expresados con tanta claridad. Pero el magma gelatinoso de los pensamientos de Maure, que eran prelingüísticos, necesariamente se aclara en su transposición al lenguaje)” (100).

El conflicto (entre la materia y el espíritu, entre los unitarios y los federales, entre el hombre y la naturaleza, entre la élite y la chusma, y también, en *La cautiva*, entre el blanco y el indio) constituye, sin duda, como lo señala Viñas en el fragmento citado antes, el núcleo del pensamiento de la generación del 37, cada vez más importante en su desarrollo. Lo vemos en *El matadero*, en *Amalia* y, por supuesto, en *Facundo. Civilización y barbarie* con su título conflictivo, transformado con el paso del tiempo en una de las fórmulas fundamentales de la cultura argentina. La novela de Kohan parece recoger la noción de conflicto¹³, tanto en el nivel de la trama como en el nivel de la narración y del lenguaje, y trabajarla intensamente, también por vía de exageración. La mencionada distancia conflictiva entre el narrador y los protagonistas de *Los cautivos* constituye en este sentido una alusión muy fuerte a la estructura narrativa de *El matadero* y, sobre todo, al *Facundo*. Expliquémoslo con palabras de Ricardo Piglia:

La primera página del *Facundo*: texto fundador de la literatura argentina. ¿Qué hay ahí?, dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: *On ne tue point les idées* (aprendida

¹³ En este sentido resulta muy significativa la ausencia de referencias a la obra de Juan Bautista Alberdi en *Los cautivos*.

por todos nosotros en la escuela, ya traducida). ¿Cómo empieza Sarmiento el *Facundo*? Contando cómo en el momento de iniciar su exilio escribe en francés una consigna. El gesto político no está en el contenido de la frase, o no está solamente ahí. Está, sobre todo, en el hecho de escribirla en francés. Los bárbaros llegan, miran esas letras extranjeras escritas por Sarmiento, no las entienden: necesitan que venga alguien y se las traduzca. ¿Y entonces?, dijo Renzi. Está claro, dijo, que el corte entre la civilización y la barbarie pasa por ahí. Los bárbaros no saben leer en francés, mejor: son bárbaros *porque* no saben leer en francés. Y Sarmiento se los hace notar: por eso empieza el libro con esa anécdota, está clarísimo. (Piglia 2001: 130-131)

El narrador de Sarmiento repite este gesto inicial varias veces, ya que los capítulos de su libro vienen precedidos por epígrafes en francés que no se traducen, lo que indica claramente a quién se dirige el que habla. El narrador “colectivo” de *Los cautivos*, que, como hemos señalado, se identifica con un “nosotros” elitista, se dirige, como Sarmiento, a la élite culta, se distancia concienzudamente de sus protagonistas e incluso exagera la incompatibilidad entre su mundo y el mundo de ellos; no recurre a la lengua francesa para hacerlo, utiliza el castellano, pero lo utiliza de tal manera que el lenguaje parece servirle como una herramienta para no solo subrayar, sino incluso construir la incompatibilidad y la supuesta falta de entendimiento por parte de los protagonistas.

La falta de entendimiento, por otra parte, constituye uno de los motivos que vuelve muchas veces en la novela, también como tema tocado directamente: el narrador, por ejemplo, la describe con mucha precisión en el fragmento siguiente, tratando de demostrarle al lector que incluso los perros de los gauchos comparten con sus amos la imposibilidad de entender cualquier cosa: “[...] los perros de esta gente eran sumamente estúpidos. [...] o bien no se daban cuenta de que les habían tirado una rama, o bien se daban cuenta pero la perdían de vista y no sabían por dónde rastrearla, o bien la veían volar y caer pero no comprendían que lo que se esperaba de ellos era que corrieran a buscarla” (98). Aunque, contradiciéndose como en muchos otros casos, en la página siguiente el narrador afirma: “La ramita [...] era un pedacito cualquiera de madera astillada, era igual que muchas otras ramitas que cundían por doquier. No había razón alguna, por lo tanto, para salir a buscar justamente esta ramita. (Tal vez por eso los perros casi nunca lo hacían, aventajando con ello en astucia a los paisanos)”. En cuanto a los gauchos, según el narrador, su incapacidad de entender llega a tal extremo que tampoco entienden a sus compañeros y, a menudo, a sí mismos: “Gorostiaga frunció el ceño, y de repente su expresión se asemejó a la del caballo que montaba. Claro que Tolosa tampoco estaba entendiendo bien, por más que fuera él mismo que hablaba. [...] Gorostiaga creyó entender. Era muy frecuente que estos hombres tan limitados creyeran entender, cuando en verdad no entendían” (15).

5. REPETIR EXAGERANDO

El hecho de que el lenguaje parece servirle al narrador para distanciarse de los protagonistas explica uno de los rasgos más distintivos de *Los cautivos*: su artificialidad retórica

que se puede observar, por ejemplo, cuando la Luciana, durante un coito, está presentada como “yegua sumisa a la que sacudían, empero, cual a bestia indómita” (23). El efecto de artificialidad se obtiene, como ya hemos podido observar en los fragmentos citados anteriormente, sobre todo, gracias a una manera muy precisa, muy detallada de describir cualquier cosa, por más nimia que sea. Uno de los conflictos entre Tolosa y Gorostiaga se describe, por ejemplo, así:

Tolosa no se quedó atrás. Carraspeó y, tras carraspear, le devolvió la escupida a Gorostiaga. Fue tan certero como había sido el otro: le dio también en plena cara, pero un poco más abajo, más cerca de la boca, de la boca ruda y soez de Gorostiaga, por lo que un hilo delgado llegó incluso a deslizarse hacia la barba. [...] Era flema, evidentemente, pero una flema más espesa, menos líquida que coloidal, y de tonos verdosos en degradé. (16-17)

Aquí el efecto se intensifica aún más gracias al adjetivo “coloidal”, en este contexto muy rebuscado y “científico”. El narrador de *Los cautivos* recurre a este tipo de lenguaje muy a menudo reflexionando, por ejemplo, sobre artículos y nombres propios: “Esta gente tenía la costumbre, no del todo erradicada en los tiempos que siguieron, de anteponer un artículo a los respectivos nombres propios. Este mal hábito era más frecuente en la designación de la mujeres, ya que las mismas carecían de apellido” (22). A la hora de describir al principio del libro el antagonismo que existe entre Tolosa y Gorostiaga, dice: “(Debe hacerse a un lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: peleaban justamente porque andaban siempre juntos, o del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban)” (13). Comentando el carácter de los gauchos afirma:

(Sucede con las comunidades poco desarrolladas lo mismo que con el niño en una etapa primaria de su maduración: no puede ver las cosas sin ponerse a sí mismo en el centro, sin pensar que todo tiene que ver con él. No hay que confundir esta inclinación primigenia con la vanidad del que, pudiendo concebir al mundo independientemente de sí, se da, empero, tanta importancia, que a todo le antepone su yo). (43-44)

Lo que salta a la vista es que estas aseveraciones –que, sin duda, aumentan la distancia ya mencionada entre el narrador y sus protagonistas, lo que se confirma, explícitamente, por ejemplo, en el fragmento siguiente: “Gorostiaga examinó el envío con el cuidado de un científico. (Donde dice científico debe leerse una metáfora: la ciencia y los personajes de esta calaña no se tocan ni se acercan, no cabe establecer relación alguna entre lo uno y lo otro, ni siquiera para distinguir)” (18)– son, desde el punto de vista de la ciencia moderna, menos científicas que pre-científicas o incluso pseudocientíficas. Como tales, provocan la risa pero también parecen indicarle al lector en qué tipo de discursos busca la inspiración el narrador, con qué discursos se identifica, exagerándolos, por supuesto, simplificando y, otra vez, deformando por el mismo hecho de sacarlos de su contexto temporal. Sin pertenecer él mismo al mundo decimonónico (ya que, como hemos señalado antes, se sitúa explícitamente en tiempos posteriores), parece recurrir a los dicur-

sos precisamente de ese tiempo, presentes, de forma más o menos desarrollada, también en los textos de Echeverría, Mármol y Sarmiento, o sea, al determinismo, al evolucionismo y a su producto posterior, el naturalismo, entendido como una corriente en sociología, que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y que postulaba la posibilidad de reducir los fenómenos sociales al nivel de los fenómenos naturales.

El afán naturalista del narrador de *Los cautivos* lo demuestran ya los títulos de los capítulos de la primera parte de la novela, que son los siguientes: “El chajá”, “Las moscas”, “Las ranas”, “El gallo”, “Los grillos”, “Las chicharras”, “Los caranchos”, “La lombriz”, “La perdiz”, “Las hormigas”, “El perro”, “El chimango”, “El ciempiés”. La referencia al mundo animal, que no se explica suficientemente por el contenido de los capítulos, constituye, sin embargo, una suerte de marco semántico para la primera parte del libro. No obstante, el naturalismo aparece aquí en una versión extremadamente simplificada, ya que el narrador intenta no tanto analizar el funcionamiento de la sociedad humana a través de las leyes del mundo natural, como simplemente animalizar a la gente. Hablando de los protagonistas, que en muchas ocasiones se comparan con los perros, dice por ejemplo: “(Entre los paisanos, al igual que entre los perros, el sentido del olfato ocupaba un lugar primordial, en especial en lo atinente a las prácticas sexuales)” (62); o: “Estaban deprimidos y angustiados. (Nada de honduras, nada de metafísica: también un perro al que su amo llega e ignora [...] se deprime y se angustia” (45-46). La reacción de los paisanos a la luz que se ve en la casa del patrón provoca el comentario siguiente: “Los paisanos se agruparon y se quedaron quietos, extasiados, como ganados por un efecto de hipnosis, en la contemplación de ese fulgor. (Hágase la prueba con otros primitivos habitantes de la llanura, como por ejemplo la liebre o el conejo, y se obtendrá un mismo efecto)” (26).

La manera de describir a los gauchos, obsesivamente negativa, constituye, en general, uno de los elementos de la novela que más llaman la atención del lector. “Los paisanos” funcionan en el texto como “esta clase de seres” (16), “estos brutos” (17), “estos miserables” (18), “seres embrutecidos” (21), “esta gente” (22), “estos seres” (24) “más brutos que los propios animales” (23), “estas bestias” (23), “estos seres tan básicos” (51), etc. Son extremadamente pasivos: “Estos hombres, por indolentes, apenas si cazaban” (21). Viven en condiciones atroces: “Todos estos hombres, descuidados como eran, permitían que les crecieran unas barbas confusas y enmarañadas, verdaderos nidos de pulgas y de piojos” (17). Se dedican casi exclusivamente a tomar alcohol:

La borrachera casi constante de estos seres tan degradados, y la circunstancia fácilmente comprobable de que en estado de sobriedad sus destrezas y lucidez eran igualmente muy escasas, les proporcionaba una paradójica ventaja: cuando el alcohol los atontaba, no se les ofrecían muchas más dificultades en su accionar que las que se les presentaban en condiciones normales. (21)

La base de casi todos los fragmentos citados hasta ahora parece ser la exageración que, al generar efectos cómicos, también conlleva elementos del absurdo. Y, precisamente, es el absurdo lo que caracteriza a la mayoría de las descripciones de los gauchos. Citemos algunos fragmentos, teniendo en cuenta que toda la primera parte de *Los cautivos* abunda en ellos hasta la saciedad. Ya al principio, en el capítulo dedicado a Tolosa y Gorostiaga, leemos:

Ahora cabalgaban en completo silencio, sin hablar, sin tener pensamiento alguno [...] Hasta que, de pronto, Tolosa pensó algo. Lo pensó y lo dijo en un mismo momento, sin un antes y un después. «Ahora, por ejemplo», dijo, «¿en qué tiempo estamos?». Se tiene la impresión, y la impresión es cierta, de que la idea, así dicha, arranca ya empezada. A veces pasa eso, cuando alguien va hundido en sus pensamientos y, de repente, se pone a hablar. Pero no es el caso. Tolosa no venía pensando en nada. Pensó y habló en el mismo instante, y lo que dijo es exactamente lo que pensó. Es decir que la idea se le ocurrió ya empezada, a medio hacer, lo cual indica la extrema precariedad de su inteligencia. (14)

O un poco después:

A juzgar por las apariencias, la casa estaba vacía. (Los paisanos, en realidad, no juzgaban, más bien presentían o intuían, o en el mejor de los casos prejuzgaban, casi siempre por vía de error. Lo de juzgar lo decimos nosotros. Sí les cabe, en cambio, y mucho, la idea de apariencia, ya que el suyo era un mundo enteramente llano, hecho todo de superficies y carente por completo de alguna forma de profundidad). (34)

En un momento dado el narrador afirma que creer en los signos, como lo hacen los gauchos, “es propio de las culturas primitivas, e incluso de esas formaciones que, de tan primitivas, ni siquiera el nombre de cultura merecen” (19), aunque también anota que una vez “habían encendido un fueguito. (Sí: estos brutos, aunque brutos, tenían ya conocimiento del fuego y de las técnicas adecuadas para provocarlo)” (20). Acá la exageración que acabamos de mencionar ya adopta una forma muy evidente. Como también en el fragmento en que todos captan el doble sentido de una frase de un personaje y el narrador anota, como siempre, entre paréntesis, como si se lo explicara al lector al que se dirige: “El hecho era evidentemente excepcional. Apenas conseguían los paisanos enunciar frases que tuvieran un sentido. Lograr una frase que llegara a tener dos era un suceso ciertamente esporádico: acaecía muy de vez en vez” (36).

Los gauchos, según el narrador, carecen de imaginación: “En la pobre imaginación de estos habitantes de la nada, todo se asociaba, tarde o temprano, con los caballos (22); de cultura: “Pedir disculpas es una práctica de buena educación que [...] estos impíos jamás ejercitaban” (41); de reflejos: “Tolosa no vio venir el escupitajo [...]. No lo vio porque fue muy veloz la parábola del humor en vuelo. Pero además porque estos hombres, adormecidos ya por efecto de la abulia constante, carecían casi enteramente de reflejos” (17). No entienden la poesía: “Un poeta [mirando las nalgas de la Luciana] habría pensado en una luna o en dos lunas. Pero Maure no: Maure habitaba un mundo inferior al de la poesía” (22). Pertenecen al mundo de lo fecal y lo obsceno; si luchan, como al principio de la novela Tolosa y Gorostiaga, no es a cuchillos ni payadas sino a escupitajos. En fin, son seres todavía poco evolucionados “que transitan los más tempranos estadios de la evolución” (51) y poco civilizados: “La civilización enseña a reprimir estas manifestaciones [pedos, etc.] [...]. Nada de esto practicaban estas gentes tan limitadas, gentes que no superaban el estado de naturaleza” (25).

No cabe duda de que estas descripciones de los gauchos en *Los cautivos*, que constituyen un leitmotiv obsesivo de la primera parte de la novela, se deben leer como una suer-

te de alusión a varios fragmentos del *Facundo*, donde leemos, por ejemplo, que “la vida del campo [...] ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia” (Sarmiento 1997: 74), o que en la sociedad de los gauchos “la cultura de espíritu es inútil o imposible” (Sarmiento 1997: 101)¹⁴. Para que la alusión al *Facundo* sea todavía más clara, de la masa de los paisanos en *Los cautivos* sobresalen varios personajes individualizados que parecen constituir una suerte de personificación grotesca de los famosos cuatro tipos de gauchos enumerados por Sarmiento: Tolosa y Gorostiaga, que nunca saben muy bien adónde van, funcionan aquí como restreadores; Maure, que a veces no reconoce elementos del paisaje más cercano a su lugar de residencia, como baqueano; el viejo Santos, que se ocupa sobre todo de defecar y soltar comentarios sin sentido alguno, como la voz de la tradición, o sea el cantor; y Ortega, el que quiere atacar al patrón y termina asesinado por los suyos, como gaucho malo.

También la pampa se describe en *Los cautivos* de una manera que parece tener mucho que ver con las descripciones que se hacen de este espacio en *Facundo*: como “la vastedad” (14) vacía y llena de silencio. En uno de los fragmentos más característicos leemos:

En la vastísima llanura vacía, nada había para ver. Esas tremendas extensiones, completamente lisas, no contenían nada ni albergaban nada. Tal vez fuera por esa razón que las miradas de los paisanos estaban también vacías: por no tener jamás cosa alguna donde posarse, donde detenerse con algún interés. No sabemos a ciencia cierta cuál era la expresión de las vacas en esta época de la historia, cuando todavía no había trenes surcando la pampa para diseminar por doquier el progreso. Pero podemos conjeturar que en la mirada de los paisanos ya existía ese aire abombado y languideciente al que después se definiría como la cara de una vaca mirando pasar el tren. (44)

La pampa funciona aquí, otra vez, como “el mal que aqueja a la República Argentina” (Sarmiento 1997: 56) y que determina el comportamiento de sus habitantes: “La idea que los paisanos tenían del mundo, inducida, fatalmente, por el paisaje en que habitaban, era –como ya fue dicho– superficial en extremo” (81). La repetición –grotescamente exagerada– de las ideas sarmentinas se hace en estos fragmentos ya muy visible. Sin embargo, también en este contexto el narrador parece socavar su propia credibilidad, cuando, recurriendo a la arbitrariedad enmascarada como autoridad, explica qué es, según su modo de ver las cosas, el vacío, la nada: “[...] ¿qué eran, si no la nada, los pocos árboles amontonados en el bosquecito, qué eran, si no nada, la fauna mustia y los yuyos insulsos del desierto? [...]” (45); y después: “Hacían lo de siempre: poco y nada. [...] Las faenas rurales, a las que en este caso no habría por qué calificar de arduas [...]” (45).

La exageración y la inconsistencia visibles en la descripción de los gauchos y de la pampa también se pueden observar cuando el narrador habla de otros elementos del mundo

¹⁴ Se sabe que Sarmiento, en este sentido, no fue muy consecuente y que el *Facundo* también abunda en fragmentos llenos de admiración por la cultura gaucha. Parece que *Los cautivos* hace alusión también a este aspecto del texto sarmentino, sin embargo, la admiración, como todo, aparece aquí en una forma deformada, por ejemplo cuando el narrador, describiendo otro coito, anota fascinado: “(en esa suspensión la mantuvo sin más sostén que su miembro vigoroso)” (84-85).

representado. Como ya hemos señalado, los títulos de los capítulos de la primera parte de la novela son nombres de diferentes animales. La única excepción a lo largo de la primera parte constituye el capítulo número once, titulado “Los indios”. Y precisamente los indios se animalizan en *Los cautivos* todavía más que los gauchos. El narrador se refiere a ellos, por ejemplo, así: “[...] esos otros animales, a los que se llamaba indios [...]” (90); o: “Esa fuerza de la naturaleza desatada, a la que se llamaba indios [...]” (91); o: “[...] esa pureza del mal, a la que se llamaba indios” (92). Parece que acá se captan unos ecos de otro texto fundamental de la generación del 37: *La cautiva* de Echeverría. Sin embargo, la novela de Kohan, repitiendo los esquemas decimonónicos, los lleva al extremo de lo ridículo, también, otra vez, por ubicarlos en otro contexto temporal, ya que el narrador habla, como sabemos, desde la actualidad. Simultáneamente, el texto subraya el hecho de que todas estas aseveraciones están basadas no tanto en una observación directa, sino en lo que se repite: “Se sabía cómo eran los malones, porque a menudo se oían espeluznantes narraciones al respecto (92). En *Los cautivos* nadie ve a los indios y este carácter, digamos, exclusivamente discursivo de su presencia lo subraya el fragmento que sigue:

De entre toda la peonada, sólo ella [la Luciana] había tenido esa vacilación. Sólo la Luciana se preguntó, viendo el estado de cosas, viendo el brillo de los charcos y viendo el barro, si de veras había habido malón, si de veras habían venido los indios, o si en toda esa larga noche no había habido más que lluvia, mucha lluvia y nada más (95).

6. LA CASA DONDE NO HAY NADIE

Sin embargo, no son exclusivamente los indios cuya presencia en el texto resulta solamente discursiva: lo mismo, en todavía mayor grado, se puede decir, como hemos señalado antes, del escritor que reside en la casa del patrón y del patrón mismo. Los dos, siempre ausentes y/o invisibles, funcionan como figuras que se oponen al resto de los protagonistas, o sea, los gauchos. La oposición, como todo en *Los cautivos*, exagerada, es en la novela tan fuerte, que, paradójicamente, excluye cualquier conflicto, ya que los paisanos, según los presenta el narrador, aceptando su inferioridad, están total y grotescamente subordinados al patrón.

La oposición se ve ya en la organización y la descripción del espacio novelesco: las casas de los gauchos son de adobe, madera y aún de bosta, y la casona del patrón “estaba hecha con materiales sólidos y nobles, era blanca en parte y en parte rojiza” (20). Los dos espacios se comparan con tanta insistencia que la comparación parece constituir uno de los ejes constructivos de la primera parte de la novela: “Eran unos siete u ocho ranchitos desolados, dispuestos sin ninguna regularidad apreciable [...]. A unos cien metros de distancia, aproximadamente, se encontraba la construcción que les daba sentido y referencia: la casona del patrón” (20). La casa del patrón se describe como la fuente de la luz: “La luz provenía de la casa del patrón. Era un brillo diferente al de las rudimentarias fogatas con que contaban los paisanos para iluminar sus pobres casas, sus tristes figuras: una luz más nítida, se diría que más limpia” (26). El contenido simbóli-

co de la figura parece claro y se confirma explícitamente varias veces: “Daba la impresión de que no había más sonoridad que la del interior de la casa; que el resto de todo ese mundo había enmudecido, con la sola excepción de la casa, único sitio donde había algo que atender, algo que esperar” (117).

Los gauchos en *Los cautivos* viven, entonces, grotescamente pendientes de la casa. Su complacencia ante la posible llegada del patrón se debe:

a una causa más profunda que ellos experimentaban de una manera obviamente irreflexiva. La presencia del patrón significaba, para sus opacas existencias, una especie de salto a la realidad. Lo que ellos hacían día tras día, esa nada insulsa y monótona que los ocupaba cotidianamente, carecía de todo sentido, casi se podría decir que carecía de verdadera existencia, hasta tanto no acudiera el patrón a la estancia. (27)

Resulta, sin embargo, que el patrón nunca acude a la estancia. Viene, eso sí, el escritor, Echeverría, también perteneciente a la élite, que, se supone, “aislado, encerrado, ajeno al mundo que tenía alrededor” (86), escribe. Lo importante es que Echeverría en la novela de Kohan escriba su texto sin entrar en contacto con nada que esté fuera de la casa del patrón y para los gauchos quede siempre invisible, hasta tal punto que la mayoría de ellos ignoran su existencia. Y cuando se enteran, su presencia ausente se transforma en una ausencia propiamente dicha, ya que el escritor, perseguido por los federales, desaparece y su fantasmal estancia en la finca¹⁵ se comenta con unas frases que parecen muy significativas: “«En la casa no hay nadie», dijo. «No queda rincón para revisar. La casa no tiene escondites sofisticados: ni falsos pisos bajo una alfombra, nie falsas paredes detrás de una biblioteca, ni un altillo oculto detrás de un falso techo. La casa es lo que es. Y en esta casa no hay nadie»” (118).

7. CONCLUSIONES

El narrador “colectivo” de *Los cautivos*, como hemos podido observar, a lo largo de la primera parte de la novela se dedica sobre todo a subrayar o incluso crear conflictos y oposiciones. Además, en el marco de estos conflictos y oposiciones, siempre se pone del lado de lo supuestamente culto contrastado con lo exageradamente bruto. No intenta en ningún momento cambiar de perspectiva, abandonar su posición elitista, descubrir/inventar la voz del menor, o sea, en este caso, la voz del “bárbaro”. Al mismo tiempo, no esconde sus simpatías intelectuales, refiriéndose continuamente a varios textos de la tradición argentina, todos decimonónicos y escritos por los representantes de la generación del 37.

Sin embargo, aunque el elitismo “civilizadorio” de los textos de Sarmiento, Echeverría o Mármol es incuestionable, el narrador de *Los cautivos* –que, por otra parte, muchas

¹⁵ El tema de la ausencia de Echeverría vuelve después no solamente en la segunda parte de la novela, sino también en el epílogo que describe “el triste destino de los restos” del escritor y termina así: “Esteban Echeverría nunca fue encontrado. Su cuerpo itinerante, o lo que quedó de él, nunca apareció” (170).

veces se desacredita a sí mismo, ya que a menudo se contradice y recurre a métodos narrativos y fuentes de autoridad anacrónicos– retomando su ideología y retórica, las exagera de una manera grotesca, llevándolas al extremo ridículo. Además, lo que resulta muy importante, las descontextualiza temporalmente, hablando, como hemos visto, desde una perspectiva muy posterior. Gracias a esta configuración de los elementos significativos, la novela de Kohan parece criticar no tanto las propuestas de la generación del 37, sino más bien los modos petrificados de aplicar, de una manera anacrónica, su pensamiento a la realidad política y social transformada. En este sentido, ridiculizando el uso exacerbado de la oposición entre “la civilización” y “la barbarie” –que constituye, sin duda, una de las bases de la llamada historia oficial argentina– *Los cautivos* parecen inscribirse en la corriente revisionista. Interpretado de tal manera, el texto empieza a funcionar como una metáfora metahistórica de una nación de “los cautivos” que viven pendientes de “casas vacías”, de ideologías que hace mucho tiempo que dejaron de ser actuales. Y como dice –con palabras del fotógrafo Robert Doisneau– el epígrafe que antecede la primera parte de la novela, si algo “se queda inmóvil, la gente se acercará a mirarlo”. Tarde o temprano.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel, ed. (1986) *The Historical Novel in Latin America*. Tulane, Hispamérica.
- BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge, comps. (2005) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, Eudeba.
- BERG, Edgardo H.; FERNÁNDEZ, Nancy (2009) “Relatos furtivos (Sobre *Una pena extraordinaria* de Martín Kohan)”. [En línea] <http://vanguardiytradicion.blogspot.com/2009/11/relatos-furtivos-sobre-una-pena.html> [01.07.2013].
- BOURDIEU, Pierre (2002) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BRECHT, Bertold (1984) *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península.
- DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post-dictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- EHEVERRÍA, Esteban (1995) *El matadero. La cautiva*. Madrid, Cátedra.
- GALASSO, Norberto (2011) *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*. Buenos Aires, Colihue.
- GRÜTZMACHER, Łukasz (2006) “Las trampas del concepto «la nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial”. *Acta Poética* (UNAM). 27: 141-168.
- JITRIK, Noé (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- KOHAN, Martín (2000) “Historia y literatura: la verdad de la narración”. En: Elsa Drucaroff (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11, *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé: 245-259.
- (2010) *Los cautivos*. Buenos Aires, Debolsillo.

- LAREA, Alejandra y KOHAN, Martín, comps. (2006) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LUKÁCS, Georg (1977) *La novela histórica*. México, Era.
- MENTON, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE.
- PERALTA MÁRQUEZ, Olga (2102) “Los juegos intertextuales en *Los cautivos*: el exilio de Echeverría, de Martín Kohan”. *Ciberletras*. 29. [En línea] <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v29/peraltamarquez.html> [13.10.2013].
- PERKOWSKA, Magdalena (2008) *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la Historia*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.
- PIGLIA, Ricardo (2001) *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama.
- ROMERO, Luis Alberto, coord. (2004) *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1997) *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid, Cátedra.
- SHUMWAY, Nicolás (1991) *La invención de la Argentina*. Buenos Aires, Emecé.
- WEINBERG, Félix, (1977) *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires, Librería Hachette.
- WHITE, Hayden (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, FCE.
- VIDAL, Emiliano (2012) “Belgrano, otra vez mirada mitrista”. [En línea] <http://nomeolvidesorg.com.ar/wpress/?p=2721> [01.07.2013].
- VIÑAS, David (1974) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.