

BAILE DE MÁSCARAS O UNA INVERSIÓN
ABSOLUTAMENTE EXTRAÑA: *EL DERECHO
DE LAS BESTIAS* DE HUGO SALAS FRENTE A *AMALIA*
DE JOSÉ MÁRMOL

Barbara Jaroszuk
Universidad de Varsovia
Varsovia, Polonia
bjaroszuk@uw.edu.pl

RESUMEN / ABSTRACT

Desde que la Argentina recuperó la democracia, en la narrativa del país abundan novelas y cuentos que vuelven al siglo XIX, socavando las versiones oficiales de la historia y reescribiendo el canon literario decimonónico. Uno de estos textos es la novela de Hugo Salas *El derecho de las bestias* (2015), una suerte de pastiche de *Amalia* (1851) de José Mármol. En el presente artículo se analiza cómo el texto contemporáneo retoma el discurso y las estructuras narrativas del clásico, descontextualizándolos, sin embargo, temporalmente, ya que el fondo político en el caso de la novela de Salas, en vez del antirrosismo marmoliano, es un antiperonismo exagerado. Recurriendo a varios conceptos metahistóricos de Reinhart Koselleck, intentaremos demostrar qué consecuencias semánticas y políticas pueden tener estas operaciones textuales.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina reciente, reescritura del canon, Salas, Mármol, Koselleck.

*MASKED BALL OR ONE MOST EXTRAORDINARY INVERSION: EL DERECHO DE LAS BESTIAS BY
HUGO SALAS VERSUS AMALIA BY JOSÉ MÁRMOL*

In the Argentinian narrative after the last dictatorship, we can observe a strong tendency to reinterpret the XIXth century: to deconstruct the official version of the history of the period and to rewrite the literary canon. One of the examples is the novel by Hugo Salas entitled El derecho de las bestias (2015), a kind of pastiche of Amalia (1851) by José Mármol. The aim of this paper is to analyze how the contemporary novel retakes the discourse and the narrative structures of the classic, taking them, however, out of the original temporal and political context, since the anti-Rosism, omnipresent in Amalia, is replaced here by an anti-Peronism that seems grotesquely exaggerated. Using some of the metahistorical concepts introduced by

Reinhart Koselleck we will try to show what consequences, both semantic and political, may have these textual operations.

KEYWORDS: Recent Argentinian literature, rewriting the canon, Salas, Mármol, Koselleck.

Recepción: 24/09/2018

Aprobación: 27/06/2019

1. LA NOVELA DE SALAS Y EL SIGLO XIX EN LA NARRATIVA ARGENTINA RECIENTE

Según Andreas Huyssen, “one of the most surprising cultural and political phenomena of recent years has been the emergence of memory as a key concern in Western societies, a turning toward the past that stands in stark contrast to the privileging of the future so characteristic of earlier decades of twentieth-century modernity” (Huyssen “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia” 21). El autor retoma esta idea en su libro *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, donde, comentando el caso argentino, afirma que la Argentina de principios del siglo XXI puede parecer uno de los países en los que la memoria y la historia¹ han cobrado una dimensión incluso desmesurada (95). Hay que admitir que también hoy, quince años después de la publicación del libro de Huyssen, las dos –memoria e historia– parecen constituir uno de los ejes temáticos más importantes en la narrativa argentina reciente. Sin embargo, si a Huyssen le interesaba el trabajo del duelo vinculado a la última dictadura militar, lo que nos resulta especialmente interesante a nosotros es que ya desde varias décadas, desde que la Argentina recuperó la democracia en 1983, en la literatura del país se puede observar una fuerte tendencia a volver al siglo XIX que, como la época de la formación del Estado argentino y de la nación, y también como el contexto inmediato de las obras fundacionales del pensamiento y de la literatura argentinos, parece reinterpretarse en decenas de textos literarios².

¹ La interacción entre las dos no la entendemos aquí como antagónica, lo que postulaba todavía en 1984 Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, más bien como dialógica, según lo entiende, por ejemplo, Marianne Hirsch.

² Por supuesto, novelas y cuentos dedicados al siglo XIX se publicaban también antes. Ya en los años 60 salió también el ensayo de David Viñas, titulado *Literatura argentina y realidad política* (1964), que marca las pautas ya clásicas de la reinterpretación del canon decimonónico argentino. La importancia de la problemática decimonónica en la narrativa

Si como punto de partida de las revisiones históricas postdictatoriales realizadas en la narrativa argentina tratamos *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), después, de una u otra manera, al siglo XIX vuelven, por ejemplo: el ciclo pampeano de César Aira; *El placer de la cautiva* de Leopoldo Brizuela; *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara; *Ansay o los infortunios de la gloria y Echeverría*, de Martín Caparrós; *1810. La revolución vivida por los negros* de Washington Cucurto; *Conspiración contra Guemes* y *La patria de las mujeres* de Elsa Drucaroff; *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña; *El mandato* de José Pablo Feinmann; *María Domecq* de Juan Forn; *El sueño del señor juez* de Carlos Gamerro; *Montevideo* de Federico Jeanmaire; *El informe y Los cautivos* de Martín Kohan; *Finisterre, La pasión de los nómades, La princesa federal y Una mujer de fin del siglo* de María Rosa Lojo; *French y Beruti (los Patoteros de la Patria)* y *Mariano Moreno, el valor y el miedo* de Juan Carlos Martelli; *Cielo de tambores* de Ana Gloria Moya; *Una chaqueta para morir* de Pedro Orgambide; *El fantasma de las invasiones inglesas, narrativa histórica* de Claudia Piñeiro; *El inquietante día de la vida* de Abel Posse; *En esta dulce tierra, La revolución es un sueño eterno, El amigo de Baudelaire, La sierva y El farmer* de Andrés Rivera; *La lengua del malón* de Guillermo Saccomanno; *La patria equivocada, Malón blanco y Mis olvidos* de Dalmiro Saénz; *La ocasión y Las nubes* de Juan José Saer; *El derecho de las bestias* de Hugo Salas, sin mencionar la literatura popular. Algunos de los textos, como los de Cabezón Cámara (2017), de Caparrós (*Echeverría*, 2016) o de Salas (2015) son muy recientes, lo que demuestra que la tendencia sigue desarrollándose.

La reescritura que se realiza en los textos enumerados tiene como base un diálogo crítico con la tradición anterior de describir/construir el siglo XIX, tanto literaria como historiográfica. Las obras de Piglia, Gamerro, Kohan y otros dialogan con el legado de Mitre, Sarmiento o Echeverría, en la mayoría de los casos socavando las bases del pensamiento tradicional. La novela de Salas³, que nos va a interesar acá, se inscribe en esta corriente –aunque,

argentina reciente la analiza Verónica Garibotto en su libro *Crisis y reemergencia. El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980–2001)*.

³ Elsa Drucaroff, una de los pocos críticos que reflexionan sobre *El derecho de las bestias*, lee la obra en el contexto del concepto de civilizarbarbarie, que desarrolla desde su libro titulado *Los prisioneros de la torre*: “La oposición civilización-barbarie surcó los siglos XIX y XX con toda la potencia voloshinoviana, es decir: ofreciendo sus dos significantes enfrentados como arena de la lucha de clases en la cual combatían valoraciones fundamentales y se discutía

como vamos a ver, su efecto principal no es la reinterpretación del siglo XIX— ya que también reescribe un texto del canon decimonónico argentino: *Amalia* de José Mármol. Y lo hace directamente: copiando de la novela de Mármol frases, párrafos, personajes y estructuras narrativas, cambiando, no obstante, el contexto histórico y político (lo que nos sugiere ya el título), porque el antirrosismo de *Amalia* se transcribe acá en un antiperonismo feroz y exagerado. El objetivo del presente trabajo es demostrar, analizando el texto de Salas, que empieza como un pastiche de la novela de Mármol y paulatimamente se convierte en un delirio textual, qué significados se crean gracias a la relación intertextual entre las dos obras.

Amalia (1851) cuenta la resistencia antirrosista narrando las aventuras de Eduardo Belgrano —sobrino del famoso militar, que después de un intento frustrado de emigrar a Uruguay para luchar con Rosas en campo de batalla, se enamora de la bella viuda Amalia— y de su amigo Daniel Bello que prefiere como arma la intriga política. Como uno de los textos fundadores de la literatura argentina y una de las “novelas nacionales de América Latina”, según la llama Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*, su libro ya clásico, *Amalia* ha sido objeto de diversas interpretaciones, de las cuales dos parecen paradigmáticas. David Viñas, comentando las bases del llamado liberalismo argentino, 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. [...] 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

lo nacional. No obstante, esta antinomia ya no aparece en la nueva literatura argentina, al menos no en la literatura de los escritores nuevos que publican desde los años noventa. Y si alguna vez lo hace, o tiene ese evidente carácter que Williams domina «residual», o recibe un tratamiento visceralmente irónico, parodiado al límite, como ocurre en la reciente novela de Hugo Salas *El derecho de las bestias*, luego de la cual incluso la posibilidad misma de que la oposición aparezca como residuo parece condenada al ridículo” (Drucaroff “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilizarbarie” 76).

Barbarie, hasta llegar al darwinismo social con que se mutila esa dicotomía y se justifica la liquidación de la “Barbarie” entre 1860 y el 80, lo evidencia (Viñas 13-14).

Viñas resume aquí, 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 diferentes circunstancias políticas, se establecerá el sistema oligárquico. Lee la novela de Mármol en términos de conflicto, refiriéndose no solamente a los conflictos del momento: entre los federales y los unitarios o entre Buenos Aires y el interior, sino también a los más perdurables: entre “la chusma” y la élite, entre un “nosotros” y un “ellos”.

Mientras tanto, Doris Sommer, en su libro ya mencionado, teniendo en cuenta las aseveraciones de Viñas, presenta una interpretación que podría llamarse conciliadora. Admitiendo el elitismo de *Amalia* y “la existencia de todas estas dicotomías y características regresivas” (148) de la novela, opina que “la historia de amor entre «la bella tucumana» y el sobrino del general Belgrano adquiere proporciones programáticas” (137) y que en la figura principal del texto, o sea Daniel Bello, “conviven ideas políticas opuestas” (136). Para Sommer, entonces, *Amalia* constituye un proyecto de unidad nacional que, aunque finalmente frustrado –por la muerte de los protagonistas masculinos–, quiere cerrar la brecha entre la capital y el interior o entre los unitarios y los federales, aun si excluye algunos sectores de la sociedad en construcción (indios, negros, “la peor” parte de los gauchos).

Lo que salta a la vista es que las dos lecturas, aunque hasta cierto punto opuestas, se basan en las categorías espaciales: Viñas escribe sobre “comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro” y Sommer subraya:

Lo que me interesa aquí es la calle que Mármol escogió como la zona de peligro, la calle de Belgrano. Cuando nos enteramos de que el emigrante frustrado (...) también se llama Belgrano, podemos sospechar una amenaza adicional contra la hegemonía unitaria. Ésta es tan seria como la reacción federalista: la amenaza de una centralización estática y autónoma que literalmente no tiene ningún futuro. Este “joven de la espada” (...) resulta ser el sobrino de Manuel Belgrano (...). El ilustre apellido, repetido al mismo tiempo que el joven Eduardo sustituye en nombre y en lugar a su antepasado, parece sumarse a la gloria de la causa unitaria. Pero hay más que un simple indicio del hábito

incestuoso o de la esterilidad en este circuito cerrado. ¿Qué espacio posible hay allí para la historia o cualquier otro gesto narrativo, si Belgrano el hombre puede permanecer en la calle Belgrano adoptando una pose heredada de noble y militar? (122-123).

Por eso, según Sommer, Daniel Bello lleva a su amigo herido “a una casa en un suburbio distante (...) hacia un refugio periférico, lejos del centro adonde los hábitos superfluos y suicidas de Belgrano lo estaban conduciendo” (123). En este gesto lee Sommer un “descentramiento geográfico” (136) que es “en sí mismo un movimiento estratégico, conicilador” (136). La casa de Amalia se convierte en un espacio de diálogo, donde Eduardo cambia su “condición social basada en sus orígenes (aristocráticos), por una nueva condición basada en la domesticidad” (123). Incluso el arma de Daniel, parecida a las boleadoras utilizadas por los gauchos y contrastada con la espada de Eduardo, es, según Sommer, un modo de “desplazar el poder del centro rígido (que Eduardo sigue prefiriendo) a una periferia múltiple” (124).

En este artículo interntaremos demostrar que la relectura de *Amalia* que se realiza en la novela de Salas tiene más que ver con la interpretación conflictiva de Viñas que con la conciliadora de Sommer y, al mismo tiempo, que el significado de esta relectura puede captarse gracias a la aplicación a los dos textos de categorías no tanto espaciales como temporales. Para hacerlo, vamos a aprovechar varios conceptos metahistóricos de Reinhart Koselleck, tal y como los expuso en su libro más conocido, *Vorgangene Zukunft*, o sea *Futuro Pasado*. No obstante, primero tenemos que ver qué es lo que precisamente pasa en *El derecho de las bestias*.

2. EL INDISCRETO ENCANTO DE LAS REPETICIONES

Ya que es una novela muy rica, donde los significados parecen multiplicarse y estallar ante nuestros ojos, dentro del marco del presente artículo solo seremos capaces de tocar unos cuantos puntos semánticamente importantes. Empecemos con la constatación de que el hipotexto y el hipertexto –para usar los conceptos de Genette– tienen el mismo punto de partida, porque comparten la situación inicial: cinco hombres intentan, por razones políticas, huir clandestinamente de la Argentina a Uruguay. Como ya hemos señalado, en *Amalia* son antirrosistas y en *El derecho de las bestias* –antiperonistas. La novela de Mármol empieza así:

El 4 de mayo de 1840, a las diez y media de la noche, seis hombres atraviesan el patio de una pequeña casa de la calle de Belgrano, en la ciudad de Buenos Aires. Llegados al zaguán, oscuro como todo el resto de la casa, uno de ellos se para, y dice a los otros:

- Todavía una precaución más.

- Y de ese modo no acabaremos de tomar precauciones en toda la noche –contesta otro de ellos, al parecer el más joven de todos, y de cuya cintura pendía una larga espada, medio cubierta por los pliegues de una capa de paño azul que colgaba de sus hombros.

- Por muchas que tomemos, serán siempre pocas (65).

La primera escena de la novela de Salas reescribe el texto de *Mármol* directamente:

El 16 de marzo de 1953, apenas pasada la medianoche, seis hombres de sigiloso negro atraviesan el patio de una propiedad de Belgrano, cuando llegados al *garage* (en penumbras, al igual que el resto de la casa), el que guía al grupo se detiene y advierte:

- Una última precaución...

- ¡Otra más! –reniega un joven. – Si nuestros próceres...

- ¡Déjese de pavadas! (9).

Obviamente, la “transcripción” da efectos cómicos, pero la carga semántica no se agota acá. Tomemos en cuenta el elemento clave: lo que cambia en el segundo fragmento es la fecha, mientras lo que no cambia es el discurso. Si se introducen unas modificaciones es para: a) exagerar la estilística romántica de *Amalia* (“sigiloso negro”), lo que contrasta cómicamente con las intromisiones modernas (“pavadas”); b) modernizar la realidad que se describe (“garage”), aunque hay que notar que, curiosamente, en el marco discursivo casi idéntico, los cambios modernizantes parecen servir más como señas de similitud que de diferencia (como cuando, en una de las siguientes escenas, los perseguidores de los protagonistas traicionados vienen en camiones y no cabalgando); c) redistribuir (sintácticamente) la materia original (verbal). Lo mismo, como vamos a ver, pasa en toda la novela, aunque, adentrándonos en el texto, las transformaciones se hacen cada vez más grandes.

Miremos, entonces, primero la estructura fabular de *El derecho*: aquí las repeticiones frente al hipotexto se realizan en dos niveles que se superponen: en el nivel de los protagonistas –ya que numerosos personajes de *Amalia* tienen sus equivalentes en *El derecho*– y en el nivel de la trama: se repiten

muchos de los episodios presentes en la novela de *Mármol*. Por supuesto, como hemos dicho, estas repeticiones se realizan con cambios más o menos evidentes y en este contexto valdría la pena analizar con detalle qué personajes y escenas precisamente se repiten y con qué tipo de cambios en cada caso separado, lo que acá podremos hacer solo parcialmente.

Las dos figuras masculinas centrales en *Amalia* son Eduardo Belgrano y Daniel Bello, dos amigos que se oponen a Rosas, aunque en varios aspectos son bien diferentes: el primero, sobrino de Manuel Belgrano, prefiere la emigración y una lucha abierta, simbolizada por su espada, y el segundo, hijo de un federal, opta por la actividad opositora secreta en Buenos Aires. En la novela de Salas tenemos dos personajes análogos: Enrique, que es una versión deformada de Eduardo, un “fubista” estilizado como héroe romántico, de convicciones políticas “dudosas” (84) y de inclinaciones homosexuales; y Pepe (José Bianco), un homosexual declarado que “no tiene madera de héroe” (31) pero, como Daniel Bello en *Amalia*, se va a convertir en un agente doble y en las escenas iniciales le ayuda a su nuevo conocido, Enrique, perseguido por los peronistas, llevándolo a casa de su amiga Victoria (Ocampo)⁴.

Porque la siguiente “pareja” que se construye en la relación intertextual entre los dos textos son Amalia y precisamente Victoria, “nuestra heroína” (105): la joven protagonista de *Mármol*, cuya unión con Eduardo promete, según Sommer, un futuro mejor para la Argentina, y la madura escritora que, como Amalia, “marido no tiene” (31), y que recibiendo a Enrique y su salvador Pepe en su casa en San Isidro, primero, repitiendo las palabras de Amalia en la escena paralela, le pregunta a su amigo: “¿Quién es?”, para después añadir ya en otro estilo: “¿Qué mierda hacés acá?” (22). Como podemos prever fácilmente, la dinámica entre ella, Enrique y Pepe será muy diferente de la que se instala entre Amalia, Eduardo y Daniel que, además, en *Amalia* está enamorado de Florencia Dupasquier, cuyo equivalente en *El derecho* parece ser la actriz Fanny (Navarro) y Fanny, aunque dentro de la intriga desempeña un papel análogo al de Florencia, respetando la verdad histórica mantiene relaciones con Juan Duarte, el hermano de Evita Perón.

Como vemos, la mayoría de los personajes que en *Amalia* son ficticios, en *El derecho* se transcriben en figuras históricas. Sin embargo, de la misma manera se crean en la novela de Salas equivalencias entre personajes ya

⁴ Si Sommer veía en Bello un “modelo de los futuros argentinos” (139), el Pepe de Salas aparece como una figura grotesca.

originalmente históricos: Fanny/Florencia, instigada por Pepe/Daniel que trata de proteger a Enrique/Eduardo, visita a Isabelita (recordemos que es el año 1953) que funciona en el texto como una versión de María Josefa Ezcurra, la famosa cuñada de Rosas, “el diablo” de la novela de Mármol: las dos mujeres, obstinadas en encontrar a Enrique/Eduardo y en perjudicar a Victoria/Amalia son puramente demoníacas, Isabelita “no puede evitar regocijarse en todo el mal que es dada a producir sobre esta tierra” (56). Mientras tanto, repitiendo la dinámica de simpatías presente en *Amalia*, el narrador de Salas parece adorar a Evita, “esa mujer” (106) que “acaba de entrar en el mundo de los espíritus y, sin embargo, está con nosotros” (159)⁵ y que aparece como equivalente de la adorada por Mármol, Manuelita.

Lo que es curioso –y que va a acrecentar la confusión en la que nos hunde el texto de Salas– es que las equivalencias van realmente lejos, ya que sometidos a ellas están también varios personajes más o menos secundarios: el Brujo José López Rega, creador de la Triple A, repite los gestos y palabras del comandante Cuitiño, líder de la Mazorca, y el mulato Viguá, uno de los bufones de Rosas, se refleja en Chango, “un negro fiero que la señora [Evita] supo encontrar de chico” (25). No obstante, la equivalencia más importante y constitutiva para los significados de *El derecho*, alrededor de la cual se construyen las otras, es, por supuesto, la que el narrador de Salas no tanto construye, sino más bien retoma del imaginario argentino: la que une a Juan Manuel de Rosas y Juan Domingo Perón. El último, estilizado según las exigencias de la estética marmoliana, está presentado como un “caudillo sediento de sangre” (152) y lleno de “rencor triunfante” (40), “la bestia” (41), “el tirano” (11) al que “le divierte pensarse como un encantador de serpientes, sabedor de que esa multitud oscura y prostituida que ha levantado del fango para sofocar con su aliento pestífero la libertad y la justicia, la virtud, el talento, ha adquirido desde la primera hora el hábito de la obediencia irreflexiva y ciega” (39). El texto de Salas, como vemos, incluso exagera, grotescamente, la en sí flamante retórica de Mármol y mientras que en *Amalia* Rosas bebe agua que solo parece ser sangre (690) o estrecha la mano de Cuitiño, manchada con “sangre de unitarios”, “como si se deleitase en el contacto de ella” (140), el Perón de

⁵ El personaje de Evita en la novela de Salas – Evita la máquina (27), Evita la secuestrada y aparecida (66), “condenada a la inmortalidad” (28), que echa discursos sobre “el Dios oligarca” (67) y la Argentina que “arde” aunque “no fue” (67) – requiere un estudio aparte.

Salas toma la mano ensangrentada del Brujo y “la lleva a los labios y sorbe furioso hasta la última gota” (39) para, al final de la novela, transformarse literalmente en un Saturno que devora a sus hijos (220).

Lo grotesco es omnipresente en la novela, construida como secuencia de episodios que en su mayoría reescriben escenas que conocemos de *Amalia*. Por supuesto, no se retoman todas las escenas del clásico monumental: el texto de Salas, a diferencia de *Amalia*, no se publicó por entregas y la sensibilidad moderna está acostumbrada al montaje más dinámico de lo que exigían las normas del realismo decimonónico. Por esto, *El derecho* algunas escenas originales acumula, otras omite, de diferentes maneras redistribuyendo el material original. El texto contemporáneo resulta mucho más conciso: por ejemplo, donde el narrador marmoliano describe amorosamente todos los detalles de la casa de Amalia, el narrador de Salas constata solamente que se trataba de una casa “como de cuento” (22). A veces el texto incluso recurre a comentarios claramente mataliterarios e irónicos: “El hecho [de que Paco Jamadreu, el diseñador de moda, colabora con Evita, lo que provoca celos de Fanny], desde luego, podría sumergirnos en una larga escena de ira contra el amigo, al que cree [Fanny] en falta, y luego cuando éste, harto de esperar, se presentara en su casa, un no menos extenso careo (...). Ahorremos detalles. Al lector le bastará de saber que...” (61/62). En la escena marmoliana análoga, las emociones violentas de Florencia, celosa de Daniel Bello, se describen, al contrario, con todo lujo de detalles.

Sin embargo, lo importante es que a pesar de todas estas modificaciones, las primeras dos partes de la novela de Salas, con muy pequeñas excepciones, son una transcripción del hipotexto, especialmente de la primera parte de la obra de Mármol; una transcripción deformada pero también muy fiel en detalles. Ya sabemos que *El derecho*, como *Amalia*, empieza con el intento de huida por parte de cinco opositores que, traicionados por su guía, mueren luchando contra sus perseguidores, con la excepción de Enrique, herido en el muslo y salvado por Pepe y Victoria. La siguiente secuencia en Salas equivale al capítulo IV de *Amalia* donde leemos: “A la vez que ocurrían los sucesos que se acababan de conocer, en la noche del 4 de mayo, otros de mayor importancia tenían lugar en una célebre casa en la calle del Restaurador. (...) Era la época de crisis para la dictadura del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca” (112). Salas repite: “Otros sucesos animan la noche en la Quinta Unzué. Hará poco más de un año que la segunda tiranía, curada en cinismo, se ha hecho reelegir en las urnas a cuenta y saldo del sueño de perpetuidad de los césares. Aun

así, el viejo zorro comienza a olisquear en el aire el fin de su suerte. (...) su tiranía ha de bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca (22-24).

En la escena de la comida, que sigue, Perón humilla a Evita como Rosas a Manuelita en *Amalia*, ordenándole que bese a Chango/Viguá. Las analogías entre el hipo- y el hipertexto se constituyen, como en otros fragmentos de la novela, a través de diversos detalles que podríamos calificar como insignificantes, como cuando Perón le pregunta a su mujer difunta: “¿Querés carne?” (25), transformado levemente la misma pregunta que Rosas le dirige a su hija: “¿Quieres asado?” (130). Según la lógica de alternancia de escenas “públicas” y “privadas”, las relacionadas con el personaje del “tirano” y las protagonizadas por el trío Enrique-Pepe-Victoria –también copiada del hipotexto–, en el siguiente apartado volvemos a la casa en San Isidro (y al mismo tiempo al capítulo II de *Amalia*) para conocer mejor a Victoria, enamorada, como Amalia, de la literatura francesa, libros y flores⁶. También acá encontraremos varios detalles que subrayan las analogías entre los dos textos, como por ejemplo la “pequeña lámpara de alabastro” (84) de Amalia, en *El derecho* transformada en una “antigua lámpara de alabastro modificada para funcionar a luz eléctrica” (28). Este tipo de guiños de ojo por parte del narrador, quien casi explícitamente comenta la proveniencia decimonónica y el estatus anacrónico de muchos elementos que constituyen su mundo representado, son en la novela de Salas, dicho sea de paso, numerosos: el reloj de bolsillo del traidor Doderó se describe como una “curiosa antigualla” (10), la situación del herido Enrique, según Pepe, “no deja de tener su costado romántico” (30) y la palidez del rostro del joven le da “un carácter ciertamente byroniano” (31).

Las escenas que siguen también repiten directamente episodios del texto original: el encuentro entre Rosas y el comandante Cuitiño que busca a Eduardo escondido (136-144) tiene su equivalente sumamente fiel en el encuentro que tiene Perón con el Brujo obstinado en encontrar a Enrique (34-39), la diferencia principal acá es la perspectiva, ya que en la novela

⁶ Las descripciones de las dos mujeres con todas sus similitudes y diferencias las encontramos, respectivamente, en las páginas 29 y 84. El personaje femenino parece especialmente importante, ya que tendremos otras presentaciones suyas en las páginas 43-48 y al inicio de la segunda parte de *El derecho* (79), lo que constituye otra repetición estructural frente a *Amalia*, porque su segunda parte empieza con un capítulo titulado “Amalia Sáenz de Olavarrieta” (239).

Mármol observamos los hechos con los ojos del narrador omnisciente y en *El derecho* –con los ojos asustados de la fantasmal Evita. Incluso el curioso y puramente descriptivo capítulo VIII de *Amalia* titulado “Amanecer” (171-174) se refleja en el aparatado que el narrador de Salas empieza así: “Perezoso, se incorpora apenas en el lecho y comienza a estirar sus rayos, Febo” (40). Las cartas que escribe Daniel en el capítulo III equivalen a la actividad de Pepe que conspira con Paco y Fanny (48) y en la escena del encuentro que la última tiene con Isabelita (49-60) se reescribe casi palabra por palabra la visita de Florencia en casa de María Josefa Ezcurra (176-191), aunque, obviamente, las damas antirrosistas se convierten acá en las gorilas, los negros de raza en los cabecitas negras y la divisa punzó en el carné peronista. A veces la transcripción se realiza de un modo más sutil, cuando, por ejemplo, el Brujo, en la misma escena, asegura que tiene “dos muchachos que pueden reconocerle la voz” (57) a Enrique, lo que funciona como un eco del episodio marmoliano con el cura Gaete, o cuando Victoria, varias páginas más tarde, lee “los intrigantes papeles” de Enrique que resultan ser un ejemplar copiado a mano de *El crimen de la guerra* de Alberdi –al que volveremos– buscando allí “un mensaje oculto” (61), lo que parece sintonizar con el capítulo XII de la tercera parte de *Amalia*, titulado “De cómo se leen cosas que no están escritas” (461).

Estamos comparando las dos novelas para que quede claro que el juego intertextual realmente contituye la base de *El derecho de las bestias*. Las primeras partes de ambas obras terminan con reuniones infiltradas por nuestros protagonistas: Daniel Bello participa en una discusión de los mazorqueros (226-236) y Pepe logra colarse en un encuentro secreto de jóvenes nacionalistas (68-75). Los dos tratan de sembrar discordia y, sobre todo, caos ideológico: Pepe, siendo antiperonista, incluso persuade a los chicos que se acerquen al peronismo para “aprovechar su fuerza” (73) desde adentro. Un poco después, ya en la segunda parte de la novela, le explica a Enrique que hay que “analizar el curso de la acción, de qué manera torcer este extraño grupo en ventaja de nuestros propios intereses” (87) y a los chicos les dice que “hay que salir a buscar pibes por todas partes: nacionalistas, de izquierda, de donde sea. Y hay que traerlos al peronismo, a *nuestro* peronismo” (89). Parece que la escena del primer encuentro secreto –junto con la anterior, donde Perón se enoja con Juan Duarte (62-68)– inicia el verdadero delirio textual en el que va a convertirse la novela en su tercera y cuarta parte.

Sin embargo, el principio de la parte segunda nos trae todavía numerosas repeticiones directas del hipotexto, como siempre grotescamente deformadas,

personaje del traidor Dodero, dice que se trata de “ese tipo de individuos que por *aquellos años* se confunde con la gente por su ropa costosa” (12). La palabra “aquellos”, subrayada por nosotros, indica una distancia temporal considerable. Siendo contemporáneo, el narrador, sin embargo, copia no solo las estructuras fabulares de *Mármol*, sino también sus herramientas narrativas, muy decimonónicas, sobre todo su omnisciencia anticuada, que parece romper cada tanto con intromisiones puramente retóricas: “¿Recordará acaso la joven?” (49) o incluso irónicas: “No es vedado saber si...” (15).

Todavía más interesante resulta su posición ideológica: uno de sus personajes con los que parece compartir opiniones políticas advierte, por ejemplo, a su compañero: “Lo que te di vale más que todos nosotros, más que Lonardi, Aramburu y Menéndez juntos” (14). Cuando describe el inicio de la llamada Revolución Libertadora del año 1955, leemos: “Allí, protegidos por el relicario que contiene un trozo de la verdadera cruz en la que padeciera martirio el propio Cristo (...) se reúnen con el corazón contrito y el coraje a cuestas” para cantar “una canción de guerra, de guerra por la libertad argentina” (170) (se trata de la *Marcha de la Libertad*). Ya hemos mencionado el furioso antiperonismo que el narrador expresa a cada paso, no refiriéndose a Perón de otra manera que “el tirano” (35, 131). Además, lo que es especialmente significativo, parece dar por sentado que el lector comparte sus convicciones, cuando, por ejemplo, pregunta: “¿Será capaz de imaginarlo [el mausoleo de Evita] la desprevenida mente del lector, o acaso su bondad le impedirá concebir tanto espanto?” (41).

Es un narrador fuertemente conflictivo y elitista que recrea las oposiciones clásicas liberales⁷ (en el sentido específicamente argentino), dividiendo la gente entre “nosotros”, “gente de bien” (10, 20, 156), “destacados miembros de la sociedad porteña” (13) y “ellos”, “esos” (95, 102, 140, 194, 197), “la turba”, “la chusma” (14, 154, 205). Contrasta los dos grupos sin cesar, escribiendo por ejemplo: “Conminados a la gallardía (...) detienen la carrera y echan uno o dos tiros cada uno, infaustos –lamentablemente– antes de ser atropellados por la turba” (14); o: “(...) a la manera de un verdadero *gentleman* se planta [Enrique] frente a la chusma y desenvaina de bajo su capa un sable enhiesto, regalo de Pellegrini a su abuelo, con el que ha creído oportuno morir si en desgracia terminaba la aventura” (14). Los primeros hablan idiomas extranjeros y aman libros, mientras que los segundos, ‘los cabecitas’ (16), con quienes

⁷ Nos parece muy interesante que encontremos el mismo tipo de narrador en la novela de Martín Kohan titulada *Los cautivos* (2000).

el “contacto [es] indeseable” (104), son comparados continuamente con animales y, desprovistos de “sentido de honor alguno” (14), se comportan “como si el mero hecho de ser gran número los eximiese de toda responsabilidad moral” (16). Su falta de cultura se comenta, por ejemplo, así: “*Omnia vincit Peron*, hubiesen podido parafrasear sus acólitos, de preferir los libros a las alpargatas; más escuetos, comenzaron a referirse a él como «el macho»” (24).

Obviamente, esta oposición tan fuerte –que no vamos a comentar acá en el contexto de las diferencias sociales en la Argentina de hoy, ya que la novela de Salas no es un texto realista– también tiene su modelo en *Amalia*. Miremos, por ejemplo, el personaje de Dodero que supuestamente ha de llevar a los cinco potenciales emigrantes a una avioneta, pero los traiciona. Su equivalente marmoliano, Merlo, se describe en *Amalia* como “hombre del vulgo; de ese vulgo de Buenos Aires que se hermana con la gente civilizada por el vestido, con el gaucho por su antipatía a la civilización, y con el pampa por sus hábitos holgazanas” (69). Dodero, según el narrador de Salas, parece “un fabricante de chucherías, ese tipo de individuos que por aquellos años se confunde con la gente por su ropa costosa, con los oficinistas por lo pedestre del lenguaje, y con el aluvión por sus hábitos, costumbres e inclinaciones” (12). “Esos”, como en *Mármol*, no son de fiar: “La sola mención [sobre los *chauffers*] despierta miradas de recelo, que parecen decir «no son tiempos, señor, de confiar en esas gentes»” (9). Por eso Victoria, para proteger a Enrique, aconsejada por Pepe, despide a sus sirvientas (32), como lo hizo también Amalia instigada por Daniel Bello (91-92).

Sin embargo, si “ellos”, por otra parte tratados con paternalismo como “niños” (15), tienen algún papel que desempeñar en la sociedad, es precisamente el papel del siervo. Cada uno de “nosotros” necesita un sirviente: “El joven [Enrique] se sabe en presencia de un caballero. Pero, ¿qué hace allí sin chófer?” (20), leemos en un fragmento. Fanny, como Florencia en *Amalia* (179), sabe cómo influye en “la chusma” “el tono imperativo y el prestigio moral que, en cualquier situación, ejercen las personas de mundo sobre el populacho, cuando unos y otros se comportan a la altura de su condición” (51). Porque algunos de “ellos” son aceptables: Enrique, en un momento dado, sabe que

tiene ante sí a un hombre sencillo pero bueno, no uno de esos pobres diablos pervertidos por la miseria, servidores gustosos y rastrosos del enemigo, canalla dispuesta a sacrificar lo mejor de estas tierras por un plato de puchero, un guardapolvos, una lúbrica estampita de sus santos profanos. No, aquel hombre es sano, honesto, noble, es verdadero pueblo. Coherente, la voz del morocho retumba clara, argentina (11).

Otros, empero, “parecen convencidos de haber presenciado el fin de los muros de contención naturales que la sociedad pone a sus elementos más tenebrosos, como si en esta *nouvelle* Argentina todos fueran lo mismo, confundiendo igualdad con amasijo” (51). Victoria reflexiona: “La historia no es recta. La historia es caprichosa, vuelve una y otra vez al mismo lugar. Ya será entonces nuestro turno de lavar todas las afrentas, de reconducir a la chusma a su verdadero sitio, extinguiendo de raíz este orgullo de clase falsamente dominante que el peronismo ha encendido en ellos” (169).

Como hemos mencionado, el narrador de *El derecho* que cita todas estas opiniones con naturalidad, sin cuestionarlas, parece compartir la postura anacrónicamente elitista. De hecho, es él quien opina:

A cartas vistas, difícilmente pueda decirse que la dictadura atraviesa un período de crisis, aunque la fiesta del derroche comienza a ahogar sus estertores, dando inicio (...) a los años de vacas flacas que han de seguir al vaciamiento del tesoro, tan necesario e indispensable para que costureras, plomeros y albañiles no mueran sin conocer Mar del Plata o comprarse una heladera en plazos (24).

A veces, a causa de su propensión a pasar rápidamente de una perspectiva a otra, no es fácil notar dónde todavía suena la voz de uno u otro de sus personajes y dónde empieza ya a hablar él mismo. No obstante, en su discurso hay algo que puede socavar nuestras certezas acerca de sus convicciones y objetivos: es que el narrador de Salas evidentemente exagera, copiando como tantos otros elementos, el estilo de Mármol, lo que ya hemos podido apreciar en varios fragmentos citados. Conscientes de su estatus contemporáneo, no podemos, por supuesto, tratar sin sospecha fragmentos así: “Con una exhalación, el joven alza al cielo, aquel que el techo no le deja ver, unos enormes ojos negros, en los que el temblor de las lágrimas ahítas traza un destello, hermanándolos con la palidez del rostro, iluminado por sus veintidós años” (10) o: “¡Uruguay! Su repiquetear vocálico embarga el pecho de los presentes de una tibia emoción: la libérrima Banda, nuestro Oriente, el noble cielo, la Suiza de Suramérica” (9). El narrador de Salas, copiando obstinadamente expresiones marmolianas tipo “ni lardo ni perezoso” (13, 53, 111, 180, 181, 193), lleva el lenguaje romántico a una suerte de paroxismo, lo que contrastado con otros registros utilizados y ubicado temporalmente a principios de siglo XXI da efectos visiblemente irónicos. Su discurso parece suspendido entre el fanatismo ideológico y la burla que nace del anacronismo del lenguaje y precisamente este anacronismo lingüístico tiñe de anacrónico el resto de los elementos del

texto. Y así estamos llegando finalmente a la cuestión central: la cuestión de las temporalidades.

3. “NUESTRO MOMENTO HISTÓRICO NO ADMITE MATICES”

Porque, inevitablemente, surge la pregunta ¿para qué sirve este pastiche, esta reescritura irónica del clásico decimonónico? “A primera vista, podría parecer que su discurso no ha sido efectivo (...). Pero sería erróneo. Ha dejado a todos sumidos en el más absoluto desconcierto” (75)—este comentario burlón proviene del texto de Salas y puede leerse como profundamente metaficcional. Sin embargo, vale la pena salir del desconcierto e ir más lejos. Para hacerlo, podríamos trabajar con el concepto mismo de repetición, buscando inspiración en Kierkegaard, Deleuze o Derrida. Podríamos también recurrir a la idea del pastiche como herramienta típica del historicismo posmodernista, tal y como lo expone en su famoso libro Fredric Jameson. No obstante, en este artículo quisieramos concentrarnos, como ya hemos señalado, en la cuestión de la temporalidad, entendida tanto como concepto al que la novela vuelve obstinadamente, como código intratextual, característico para *El derecho*.

Como sabemos, ambos textos que nos interesan acá empiezan con una fecha muy precisa, lo que por sí mismo indica que el tiempo será un factor sumamente importante. Además, el autor empírico de *Amalia* incluso antes, en la “Explicación” que precede al texto principal de la novela, realiza una operación temporal muy curiosa: “por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos [sucesos que van a leerse]” (61) y señala que su obra es “destinada a ser leída, como todo lo que se escribe, bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras; con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad” (61).

Sommer que, como hemos dicho, lee *Amalia* en términos más bien espaciales, nota, sin embargo, que la

“Explicación” preliminar admite que el libro es solamente una mascarada de novela histórica. “Por ficción calculada” el autor imagina que varias generaciones han mediado entre los hechos contemporáneos y la escritura. El cálculo compensa haciendo de Mármol nuestro contemporáneo, situado a igual distancia de los hechos. Al ausentarse

él mismo de la historia, logra proyectar mucho más que un consuelo posible ante el horror; también establece su “presencia” narrativa para las generaciones futuras de lectores (148).

La autora de *Ficciones fundacionales* también subraya:

Para seguir la pauta de Benedict Anderson, podemos advertir que el cuidado de Mármol en fechar y marcar el paso del tiempo en su novela tiene una importancia significativa para la construcción de la nación. Podríamos recordar a este respecto la primera oración de *Amalia* y la insistencia de mantener al lector al día. Anderson dirige nuestra atención hacia esta clase de “tiempo calendario” que suministraba el marco de las narraciones nacionales por medio de los periódicos y las novelas y permitía la simultaneidad de acontecimientos relacionados, uniendo al lector y al escritor en un momento social compartido (145).

Parece que la novela de Salas puede leerse como un tipo de reacción a la continua “presencia narrativa” –no solo de Mármol, o más bien su texto, sino también de otros textos liberales fundadores de la tradición argentina. Lo vemos, claramente, ya al principio de *El derecho* donde “las jetas” (13) que persiguen a los emigrantes antiperonistas violan a las víctimas capturadas con sus propias armas– la pistola y la espada –lo que constituye un eco evidente de la escena final de *El matadero* de Echeverría. En la obra hay muchas alusiones de este tipo, sin embargo, en vez de enumerarlas, nos parece más interesante concentrarnos en qué hace el texto de Salas con el hecho de que la ideología que rige la obra de Mármol parece realmente sobrevivir hasta hoy día.

En este contexto, hay dos motivos en la novela que pueden resultar especialmente significativos, ya que trabajan metaficcionalmente el concepto de tiempo y el estatus temporal de diferentes textos. El primero se relaciona con el misterioso portafolios que aparece ya en la primera página de *El derecho*: uno de los antiperonistas que tratan de emigrar a Uruguay lo lleva consigo y, conmovido por el idealismo de Enrique, se lo da, advirtiéndole que “lo que te di vale más que todos nosotros” (14). Enrique, huyendo tras la traición de Dodero, le repite a su salvador Pepe que el portafolios “vale más que mi vida” (20), pero Victoria, que en secreto estudia “los intrigantes papeles” de su huésped, para su decepción se encuentra “no con documentos misteriosos sino con un viejo conocido: garrapateado a mano, con letra nerviosa, (...) *El crimen de la guerra* de Alberdi (...) una versión íntegra del libelo (...) en dudosa caligrafía” (60). Las frases que siguen en el texto resultan para el lector de *El derecho* especialmente interesantes:

No entiende, Victoria, con qué necesidad alguien cuerdo (...) podría tomarse la molestia de copiar a mano el soporífero panfleto. (...) Lleva una [de las páginas] a contraluz, ¿habrá un mensaje oculto? (...) pero al inteponer estas misteriosas páginas entre su mirada y el sol, nada fuera de lo ordinario, de lo común, se muestra, nada que no sea el contenido del texto. Casi al pasar, su adiestrado ojo percibe una inconsistencia: “Para no probarlo sino por un ejemplo estrepitoso y actual, veamos la Prusia de 1300”. Está segura, Victoria, de que difícilmente pueda encontrarse ese error en el original. Vuela a su biblioteca y vuelve, con el libro (...). No hay duda, Alberdi habla de “1866”.. ¿Por qué motivo, se pregunta, el copista confundiría 1866 con 1300? Si fuese 1366 vaya y pase, claro, pero un número tan rotundo... No tiene sentido, se dice, y comienza a guardar apresurada las hojas. Para su desgracia, al plegarlas cree distinguir, claramente, una mención a la “Avenida de Mayo”. ¡Imposible! Pero ya no puede retroceder y vuelve a desandar las páginas, una por una. Primero 1300, a todas luces un anacronismo que va hacia el pasado, pero ahora (si no ha visto mal) la Avenida de Mayo, un salto al futuro. ¿Cómo es posible...? (60-61).

Este fragmento, obviamente, constituye una suerte de *mise en abyme*, ya que la postura y los gestos de Victoria frente a la copia manuscrita del texto de Alberdi son nuestros gestos frente a la novela que estamos leyendo, protagonizada por la misma Victoria y construida como una copia de *Amalia*, donde también proliferan modificaciones supuestamente significativas del original y anacronismos de todo tipo que son la base estructural de *El derecho*.

Tomando en cuenta la analogía, el destino del misterioso portafolios se hace realmente interesante. Fani, la sirvienta de Victoria (que como Evita tiene en la novela el estatus del fantasma), le advierte a su señora: “Pero hájame caso, saque los papeles esos de la casa. Son pelegrosos. Van a venir... los buscan... que se lus lleven mañana mismo... son pelegrosos... muy pelegrosos...” (82). Victoria sabe que el texto de Alberdi —no tanto su contenido original, más bien el código secreto que se le atribuye— desempeña un papel muy importante en una intriga política; forzada a participar en la fiesta peronista en el teatro le dice a su amigo: “Pepe, no entiendo por qué tengo ir a esta gala ridícula, mientras ustedes se encargan de que el manuscrito ese llegue a Uruguay, no es justo” (94). Los esfuerzos de Pepe —que equivalen a las actividades de Bello en *Amalia*— dan resultados, ya que un poco después Pepe le comenta a Enrique: “El documento a estas alturas ya debe estar en Montevideo. Recurrí a nuestros amigos, los del grupo tan curioso que te comenté, pero no

quise inquietar a Victoria con los detalles. Bastante mortificada está con no haber entendido una jota de su significado, por más que se pasó una semana con sus notas” (113). Otra vez el personaje de Victoria funciona como un tipo de *alter ego* del lector, cada vez más confundido, ya que alrededor del portafolios se empieza a formar un torbelino temporal: resulta que en la “operación Alberdi” participa el general Aramburu al que los jóvenes amigos de Pepe (que también colaboran con Perón) acusan (en el año 1970) no solo “del fusilamiento a sangre fría de varios civiles y militares peronistas” (del año 1956) sino también de que está preparando (en el año 1953) un golpe (las “bombas de la operación Alberdi” que espera Aramburu sugieren el año 1955). Además, Pepe está persuadido de que el portafolios tiene mucho que ver con la quema de los locales opositores del año 1953: “no tiene tiempo de explicarle [a Victoria] que (...) tiene fuertes motivos para sospechar de lo que pueda acontecer hoy, como tampoco lo tiene para explicarle qué ha deducido él de aquellas extrañas inconsistencias en *El crimen de la guerra*” (150).

Evidentemente, el narrador tampoco tiene tiempo o ganas de explicarnos a nosotros los lectores qué es lo que está pasando en su relato, ya que la cuestión del portafolios vuelve después solo una vez, en la siguiente conversación entre Lopecito y Perón en Chapadmalal:

- Sabemos cómo llegar al fubista que se escapó la noche de lo de Montevideo.
- ¿De qué carajo me habla?
- Los cinco que se escapaban a Montevideo... los agarramos... se nos escapó uno... llevaba un portafolios... me dijo que lo busque...
- Pero eso fue hace una eternidad, Lopecito. Con todo lo que ha venido después...
- Hemos capturado a un mensajero y al parecer los papeles del portafolios sí llegaron a Montevideo y tuvieron que ver con las bombas de la plaza. – (...) Al parecer, están metidos en el medio también los pibes esos, los fanáticos que le escriben las cartas.
- No puede ser, pero si los muchachos... (186-187).

El motivo, como vemos, se diluye en la mezcla temporal e ideológica, ya que estamos adentrándonos en el delirio final, pero hay varios elementos que vale la pena retener: recordemos que el portafolios contiene el equivalente textual del libro que estamos leyendo, un texto copiado con variaciones de un original mucho más antiguo, que, descontextualizado temporalmente, constituye sin embargo una herramienta política, es peligroso y provoca caos.

El segundo motivo fuertemente metaficcional se relaciona con la ópera que ven los protagonistas de Salas en el teatro: *Un baile de máscaras* de Verdi, “drama de baja estofa”, según Victoria, “esa ópera de bostonianos cantando en la lengua del Dante” (97). Lo más interesante en el contexto que nos interesa es la historia de la obra de Verdi, ya que otra vez se construye en *El derecho* un tipo de *mise en abyme*. Estrenada en 1859, modificada por la censura, la ópera de Verdi se basaba en el libreto de Eugène Scribe para la ópera *Gustave III* de Daniel-François Auber (1833), vagamente basado, por su parte, en el hecho histórico del asesinato del rey Gustavo III de Suecia (1792). Se trata, entonces, de nuevo, del proceso de reescritura: de un texto que, desde el principio poco fiel a los hechos históricos, se transforma tantas veces y se descontextualiza tanto que casi deja de significar cualquier cosa; no sin razón Victoria se burla de sus anacronismos. La equivalencia entre la obra de Verdi y la novela que estamos leyendo se establece, por otra parte, a través de varios elementos: los espectadores de la representación de *Un baile de máscaras* llevan máscaras ellos mismos, tanto en el escenario como entre el público se urden conspiraciones y en ambos textos en el segundo acto “los acontecimientos se precipitan” (115). Además, la novela de Salas subraya, sin cesar, su propia teatralidad, lo que encuentra su apogeo en la ya mencionada escena en Chapadmalal.

Los efectos semánticos de las dos *mise en abyme* se multiplican si analizamos el código temporal inter- e intratextual de la novela, donde la descontextualización temporal y los anacronismos también proliferan. Tenemos acá tantos niveles temporales y tantos saltos entre ellos que a veces es difícil orientarnos *cuándo* precisamente nos ubicamos. El marco temporal intertextual lo conforman: el tiempo de *Amalia*, el tiempo de su escritura, los tiempos del peronismo, el tiempo de la publicación de la novela de Salas, a lo que podemos añadir el tiempo nuestro, de los lectores. Acabamos de escribir “los tiempos del peronismo” porque en *El derecho* lo tenemos todo: Evita e Isabelita juntas, el año 1953 (la muerte de Juan Duarte, el atentado en la Plaza de Mayo y la quema de los locales opositores), el año 1955 (la llamada Revolución Libertadora), el año 1956 (la represión antiperonista), los montoneros y el año 1970 (el asesinato de Aramburu) –todo esto, subrayemos, mezclado sin ningún orden cronológico. También tenemos ecos de otros momentos históricos: Isabelita susurra “No me atosiguéis” (195), alguien “recuerda, súbito, de qué sirve involucrar a los jóvenes en los delicados asuntos de la política argentina” (10), alguien repite con insistencia las palabras emblemáticas “nunca más” (55) y menciona, irónicamente que “un

buen militante es alguien que sabe desaparecer” (90), los ruidos vinculados a la violencia se disimulan con la música (158)..

La estructura temporal de la novela de Salas que se construye gracias a la mezcla de diferentes discursos, descontextualizados, tiene una consecuencia curiosa: se crea en *El derecho* una simultaneidad grotesca; por los anacronismos presentes en cada nivel del texto, todo pasa a la vez, aparentemente en el mismo momento. Si analizamos esta temporalidad sorprendente dentro del marco que constituye la reescritura de *Amalia*, procedimiento comentado, además, metaficcionalmente en los fragmentos dedicados al “misterioso portafolios” y a la ópera de Verdi, parece que podemos finalmente encontrar la respuesta a la pregunta por el significado –¿uno de los significados?– de esta “inversión absolutamente extraña” (116). Para hacerlo, necesitamos todavía recurrir al pensamiento de Reinhart Koselleck, ya que, aunque el historiador en sus trabajos no toca cuestiones vinculadas a la condición posmoderna, concentrándose, además, en el ámbito alemán, las conclusiones metahistóricas que saca, analizando la historia de diferentes conceptos y los cambios en la manera de utilizarlos en diferentes épocas, nos pueden ser sumamente útiles.

En *Futuro pasado* y, después, en *Los estratos del tiempo*, Koselleck analiza la percepción humana de la temporalidad histórica. Intruduciendo en este contexto dos categorías fundamentales: el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa, este historiador diferencia tres etapas: 1) la primera, hasta finales del siglo XV, cuando el horizonte de expectativa (el fin del mundo anunciado por la Iglesia) no tiene nada que ver con el espacio de experiencia (que casi no cambia); 2) la segunda, hasta el siglo XVIII, cuando lo político hasta cierto punto triunfa sobre lo religioso, el horizonte de expectativa se ensancha, permitiendo otros pronósticos que el vinculado al fin del mundo, pero depende completamente del espacio de experiencia, ya que lo que se avecina siempre se prevé en términos de lo que pasó antes (la historia se hace circular); 3) y la tercera, moderna, cuando a partir de la Revolución francesa, con la aparición del concepto de progreso, el horizonte de expectativa excede el espacio de experiencia y el futuro deja de ser previsible.

¿Cuál fue la novedad de la expectativa de futuro propia del progreso? El fin del mundo, que no llegaba, había constituido a la Iglesia y junto con ella un tiempo estático que se puede conocer como tradición. También el pronóstico político tenía una estructura temporal estática, dado que funcionaba con magnitudes naturales cuyo carácter potencialmente repetitivo constituía el carácter circular de su historia. El pronóstico implica un diagnóstico que introduce el pasado en el futuro. (...) De

aquí en adelante, el progreso despliega un futuro que va más allá del espacio de tiempo y experiencia natural, pronosticable y tradicional y que, por eso, provoca –en el curso de su dinámica– nuevos pronósticos trasnaturales y a largo plazo (Koselleck *Futuro pasado*: 37).

En este momento, según Koselleck, se hace posible “la temporalización de la historia en su unicidad correspondiente” (62). Por eso, aunque suene paradójico, en la modernidad, a diferencia de las épocas anteriores, la división que tradicionalmente existía entre el pasado, el presente y el futuro se diluye, ya que en cada momento del tiempo, cada una de las tres resulta diferente de lo que era para las generaciones anteriores y de lo que será para las venideras. Cada cambio histórico transforma el espacio de nuestra experiencia y al mismo tiempo el horizonte de nuestras expectativas y la imagen de la historia cambia caleidoscópicamente, de generación a generación.

Mientras tanto, el mundo representado en *El derecho* es un mundo donde “investigaciones históricas (...) dan dolores de cabeza” (13), se rechaza “el fetichismo de las pequeñas diferencias” (74) y se subraya que “nuestro momento histórico no admite matices” (71). Es un mundo, según las definiciones koselleckianas, premoderno, en el sentido de que ningún cambio histórico parece transformar la imagen de la *Geschichte*: que se trate del rosismo o del peronismo, el espacio de experiencia de los protagonistas y su horizonte de expectativa siguen siendo los mismos. Obviamente, el arriba analizado carácter irónico y cada vez más delirante de la novela de Salas, su estructura basada en la paulatina descomposición de las analogías entre *El derecho* y su hipotexto *Amalia*, que colapsan al alcanzar su masa crítica, nos sugieren una lectura crítica de este mundo. La novela de Salas, construyéndose como un “arpegio que suena a todos conocido (¿una extraña canción popular del siglo XIX, acaso?)” (217), nos muestra, con todos sus anacronismos, llevándolo al absurdo, cómo en el proceso de la repetición obstinada de algunas ideas, la discursividad “aplata” la temporalidad, imposibilitando las reinterpretaciones cada vez nuevas, necesarias por el cambio continuo del espacio de experiencia y del horizonte de expectativa⁸. También nos muestra qué consecuencias políticas puede tener este procedimiento. Y las consecuencias son graves.

⁸ No es una casualidad que los libros de la biblioteca de Chapadmalal son “de mentira”: “sus lomos están vacíos” (177), solo sirven como adorno y cubren en pasadizo secreto. Además, lo que resulta para nosotros especialmente importante, uno de estos libros

Porque el fondo de todo este juego que se desarrolla en el texto es una violencia continua y repetitiva: la novela comenta dos posiciones a muerte, un esquema ideológico dentro del cual los unos dicen: “Si ganan ellos nos van a fusilar a todos” (36) y los otros admiten: “No los queremos asustados, los queremos presos o muertos” (19). Los unos acusan a los otros de tener “sangre infestada” (149) y Aramburu, antes de morir, no culpa a sus verdugos porque “haría exactamente lo mismo con ellos”, es más, está persuadido de que “mañana, otros como él harán exactamente lo mismo con ellos” (157). El epígrafe⁹ de la última parte de la novela reza: “*Careful the things you say, children will listen*” y proviene de la famosa canción de Barbra Streisand, titulada precisamente *Children will listen. El derecho de las bestias* nos muestra, como en un espejo deformante, los mecanismos discursivos que crean círculos ideológicamente viciosos y frenan el desarrollo¹⁰.

es *Vidas paralelas* de Plutarco, con su título otra vez haciendo referencia a las cuestiones vinculadas a la temporalidad.

⁹ Tanto los epígrafes como otras, muy numerosas referencias a la cultura universal (por ejemplo, a Shakespeare, a Horkheimer y Adorno con sus tesis sobre la industria cultural, a *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains) también deberían analizarse más a fondo.

¹⁰ Lo mismo parecen comentar también otros textos argentinos contemporáneos, tanto literarios como críticos, entre otros, las novelas *Los cautivos* (2000) de Martín Kohan o *El sueño del señor juez* (2000) de Carlos Gamerro. Gamerro en su ensayo *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, comentando la influencia de otro clásico decimonónico en la realidad contemporánea, escribe incluso: “Seguimos viviendo, en gran medida, en el país que Sarmiento inventó para nosotros; discutiendo desde los esquemas en los que intentó hacer encajar la realidad argentina y aun sudamericana, y debatiéndonos dentro de ellos. Aun los que lo combaten lo hacen en los términos que él ha marcado, y quienes optan por Facundo Quiroga tienden a olvidar que el Facundo que defienden es un Facundo fabricado por Sarmiento. (...) Pero, en el tiempo que va del fin de las guerras civiles y el exterminio de la población indígena a la llegada de la inmigración europea y el triunfo electoral del radicalismo, las reglas del juego cambian bastante, y con el surgimiento del peronismo se empieza a jugar un juego distinto que posiblemente sea, ése sí, el que seguimos jugando hoy día. Porque ni los inmigrantes fueron indios redivivos (...), ni las masas peronistas fueron una reencarnación de las montoneras, ni Perón fue Rosas, ni Aramburu fue Sarmiento; a no ser que tengamos bien en claro que estamos recurriendo a metáforas, es decir, que estamos haciendo literatura. Si el *Facundo* no pudo dar cuenta cabal de la compleja realidad de su tiempo, menos podemos pedirle que lo haga con el nuestro” (48-49).

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Drucaroff, Elsa. “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie”. *HeLix. Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft* 10 (2017): 68-87.
- Gamerro, Carlos. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- Garibotto, Verónica. *Crisis y reemergencia. El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)*. Indiana: Purdue University Press, 2015.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia UP, 2012.
- Huysen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public Culture* 1 (2000): 21-38.
- _____. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasada. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Mármol, José. *Amalia*. 1851. Madrid: Cátedra, 2000.
- Nora, Pierre. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. En Pierre Nora, ed. *Les lieux de mémoire. La République*. París: Gallimard, 1984: xvii-xlii.
- Salas, Hugo. *El derecho de las bestias*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2015.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX, 1974.