

BARBARA JAROSZUK  
Uniwersytet Warszawski\*



<https://orcid.org/0000-0002-1176-6234>



## Ideas como sueños: *El sueño del señor juez* de Carlos Gamerro o las consecuencias políticas de una ficción barroca

Ideas as Dreams: *El sueño del señor juez* by Carlos Gamerro, or the Political Consequences of a Baroque Fiction

### Abstract

The aim of the paper is to analyze *El sueño del señor juez* (2000) by Carlos Gamerro in the light of his two recent essays: *Ficciones barrocas* (2010) and *Facundo o Martín Fierro* (2015). Gamerro, whose novel is representative for the revisionist tendency of reinterpreting the Argentinian XIXth century, very present in the Argentinian narrative after the last dictatorship, retakes the opposition between two classics: *Martín Fierro* and *Facundo*, and thanks to different textual games creates a “baroque fiction”, pointing out the baroquization of the Argentinian reality.

\* Zakład Literatur Hiszpańskiego Obszaru Językowego, Instytut Studiów Iberyjskich  
i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski  
ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa  
e-mail: bjaroszuk@uw.edu.pl

*Facundo* es como un virus:  
todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros

Ricardo Piglia

### ***Facundo o Martín Fierro. Revisiones de la historia argentina***

Todas las novelas de Carlos Gamerro, con la excepción, tal vez, de la última, titulada *Cardenio* (2016), parecen concentrarse en el mismo tema: tanto *Las Islas* (1998) como *El sueño del señor juez* (2000), *El secreto y las voces* (2002), *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) proponen reinterpretaciones de la historia argentina más o menos reciente. Dentro de este conjunto *El sueño del señor juez* resulta excepcional en el sentido de que a diferencia de los otros vuelve al siglo XIX. Es interesante leer esta novela publicada en los albores del siglo XXI a la luz de dos libros ensayísticos de Gamerro relativamente recientes: *Ficciones barrocas* (2010) y *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina* (2015) porque parece que éstos ofrecen algunas claves muy útiles a la hora de interpretar aquella.

En *Facundo o Martín Fierro* Gamerro analiza muchos textos clásicos de la literatura argentina, sin embargo dos de ellos, por estar presentes ya en el título del tomo, parecen especialmente importantes. En la introducción el autor resume la conocida pero no por esto menos instructiva historia de las cambiantes lecturas de *Martín Fierro* y de *Facundo*, citando, entre otros, varios textos de Jorge Luis Borges que volvía una y otra vez al tema de la oposición entre las dos obras, y en *Posdata de 1974* sostenía: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor” (*apud* Gamerro 2015: 11).

La reacción de Gamerro frente a tal dictamen resulta muy significativa:

Desde que la formulé, en aquel momento caliente de nuestra historia, esta idea de Borges ha merecido y sigue mereciendo airadas imprecaciones, más que refutaciones, por parte de quienes se colocan en la vereda opuesta [...]. Evaluar estas respuestas, y las de aquellos que se ponen del lado de Borges, me parece en principio menos interesante que examinar la pregunta en sí. Porque tanto

„facundistas” como „martinfierristas” aceptan la escandalosa premisa de que un libro puede regir los destinos nacionales y, en lugar de señalarla como absurda e impropia, se pelean por establecer cuál debe ser el libro. (Gamerro 2015: 12)

Trataremos aquí de argumentar que *El sueño del señor juez*, publicado quince años antes, puede leerse como un intento de socavar “la escandalosa premisa”. Obviamente, esta prueba se inscribe en una corriente muy visible en la literatura argentina escrita después de la dictadura: desde que la Argentina recuperó la democracia en 1983, en la narrativa argentina se puede observar una fuerte tendencia a volver a distintos episodios del pasado nacional y, especialmente, al siglo XIX.

En su libro titulado *La invención de la Argentina* del año 1991 Shumway, comentando los principios de la historiografía argentina, escribe: “Cuál visión del pasado se volvería oficial? En una palabra, ¿quién construiría el panteón nacional? [...] Bartolomé Mitre” (Shumway 1991: 208). La historia oficial creada por Mitre y desarrollada en las décadas posteriores por otros, la analiza también Norberto Galasso, el autor de la *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*. En el primer capítulo de su libro Galasso afirma que la visión mitrista, creada en la segunda mitad del siglo XIX, es decir en el momento de la consolidación de la Argentina como Estado, presentaba la historia argentina desde la perspectiva de la élite oligárquica. La historia mitrista era, subraya Galasso, 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), europeísta y antiamericanista, porteñista y antiprovincial, por supuesto machista y, en fin, exclusivista.

Y, precisamente, esta versión de la historia, hasta bien entrado el siglo XX, se enseñaba en las escuelas y predominaba en la iconografía oficial. 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.

Estos problemas con la historia nacional — que a principios del siglo XXI siguen lejos de estar resueltos — incitan también a muchos escritores a volver a diferentes etapas del pasado. Hasta tal punto que la historia y especialmente la historia decimonónica parece constituir una de las manchas temáticas más importantes en la narrativa argentina reciente<sup>1</sup>. El siglo

<sup>1</sup> Si como punto de partida de las revisiones históricas postdictatoriales realizadas en la narrativa argentina tratamos *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, después, de una u otra manera, al siglo XIX vuelven, por ejemplo: el ciclo pampeano de Aira; *El placer de la cautiva* de Brizuela; *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara; *Ansay o los infortunios de la gloria* y *Echeverría*, de Caparrós; 1810. *La revolución vivida por los negros* de Cucurto; *Conspiración contra Guemes* y *La patria de las mujeres* de Drukaroff; *El guacho Martín Fierro* de Fariña; *El mandato* de Feinmann; *María Domecq* de Forn; *Montevideo* de Jeanmaire; *El informe* y *Los cautivos* de Kohan; *Finisterre*, *La pasión de los nómades*, *La princesa federal* y *Una mujer de fin del siglo* de Lojo; *French* y *Beruti* (*los Patoteros de la Patria*) y *Mariano Moreno, el valor y el miedo* de Martelli; *Cielo de tambores* de Moya; *Una chaqueta para morir* de Orgambide; *El fantasma de las invasiones inglesas, narrativa histórica* de Piñeiro; *El inquietante día de la vida* de Possemuchas novelas de Rivera; *La lengua del malón* de Saccomanno; *La patria equivocada*, *Malón blanco* y *Mis olvidos* de Saénz; *La ocasión* y *Las nubes* de Saer; *El derecho de las bestias* de Salas, sin mencionar la literatura popular. Algunos de los textos, como el de Cabezón Cámara (2017), de Caparrós (*Echeverría* 2016) o Salas (2015) son muy recientes, lo que demuestra que la tendencia sigue desarrollándose.

XIX, 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 “reescribirse” según las pautas ofrecidas por Viñas, que comentando la generación ‘37 escribía que

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

Viñas resume así 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, entre otras cosas, también la historiografía mitrista.

Sin embargo, la postura de Gamerro frente al llamado revisionismo es bastante cautelosa. En *Facundo o Martín Fierro* leemos:

Nadie, ni siquiera el propio Sarmiento, le creyó tanto a Sarmiento como los revisionistas [...]. Las oposiciones se siguen encolumnando bajo el eje civilización/barbarie, sólo que ahora la valorada es la segunda columna, enriquecida con pala bras nuevas (caudillo = gaucho = hispanismo = nacionalismo = antiimperialismo) y el eje del mal pasa a ser ‘civilización = liberalismo = europeísmo = imperialismo = globalización’. La historia se concibe como una cíclica batalla en la que los protagonistas son siempre los mismos. (Gamerro 2015: 48–49)

A la luz de estas aseveraciones queda claro por qué en sus ensayos Gamerro, oponiéndose a la tendencia de contrastar siempre los dos textos clásicos mencionados en el título de su libro y de leer la historia nacional a través de este contraste, subraya tanto las complicaciones de sentido que existen ya en las obras de Sarmiento y Hernández. Lo importante para el autor de *El sueño* es que Sarmiento “no se casa con su propio sistema, y lo estira, retuerce u olvida cuando aparecen realidades que no se ajustan a él. [...] no construye en el vacío sino en constante tensión con una realidad que él quiere moldear — más que representar — pero que se le resiste tenazmente” (Gamerro 2015: 46–47). Lo mismo es lo que le interesa a Gamerro en el texto de Hernández. Enfatiza: “Las cosas no son simples en el *Martín Fierro*. Reducir sus oposiciones a la alternativa legalismo/ilegalismo, como instancia particular de la oposición general civilización/barbarie, con Sarmiento en el polo de la ley y Hernández en el del ilegalismo, comporta [...] una falsificación” (Gamerro 2015: 78).

No es, entonces, de extrañar que el autor de *El sueño* necesite una nueva, digamos, metodología para su revisionismo<sup>2</sup>. En su libro de ensayos titulado *Ficciones barrocas* distingue dos maneras de ser barroco. “La primera corresponde a lo que habitualmente designamos

<sup>2</sup> A la hora de hablar de *El sueño del señor juez* y de las herramientas que se utilizan en el texto, se enumeran, sobre todo, las ideas de Bajtín sobre lo carnavalesco y el concepto de parodia. Aunque, efectivamente, se parodian en la novela de Gamerro muchos textos — no solo y no necesariamente en mayor grado *Martín Fierro* — mientras que lo carnavalesco constituye la base de la tercera parte de la novela, parece que todas estas microestructuras semánticas deben interpretarse dentro del marco de la estructura que se construye en *El sueño* gracias al concepto de ficción barroca que vamos a desarrollar abajo.

con el adjetivo [...]: un exceso, sobre todo, de los medios en relación con los fines” (Gamerro 2010: 11). Como ejemplos de esta postura enumera, obviamente, a Góngora y a Quevedo, contrastándolos con Cervantes en cuya obra

lo barroco [...] no se manifiesta entonces en el nivel de las palabras ni de las frases. Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial. En estos niveles superiores [...] lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino en el de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de esta oposiciones [...] sino el compuesto calidoscópico, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos. Es una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente. (Gamerro 2010:18)

En este sentido son barrocos, según Gamerro, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo o Cortázar. A lo largo de este artículo trataremos de demostrar que a la lista de los “autores barrocos” habría que añadir también al mismo Gamerro y que el procedimiento barroco de “barajar las cartas de un mazo”, aplicado a los temas históricos, puede tener consecuencias ideológicas y políticas, revisionistas. Intentaremos argumentar que la novela, siendo una variación digresiva y juguetona sobre el tema de la historia decimonónica de la Argentina y reescribiendo en sus tres partes los dos libros de *Martín Fierro*, al mismo tiempo constituye un comentario muy serio a la “discusión” eterna entre Hernández y Sarmiento, tal como la presentaban las interpretaciones posteriores.

### Malihuel y el concepto de sueño

La acción de *El sueño del señor juez* transcurre en un pueblo imaginario llamado Malihuel, presente también en otros textos de Gamerro, que en los años 70 del siglo XIX se construye en la provincia Santa Fe, en la frontera con los indios. Don Urbano Pedertera, el juez de paz que parece ser la autoridad máxima en Malihuel, empieza a arrestar a los habitantes por las ofensas que éstos cometen en sus sueños. Ya que Malihuel es un pueblo nuevo, donde la ley tan sólo se construye, resulta que la base de esta ley y de su aplicación constituyen los sueños del juez que ve el pueblo como su “sueño máspreciado” (Gamerro 2000: 60)<sup>3</sup> y tiraniza a la gente. Los habitantes, desesperados, buscan maneras de defenderse. Cuando varios métodos fallan la gente trata de soñar todos juntos un sueño que se oponga a los sueños de don Urbano y cuando esto resulta imposible, los habitantes de Malihuel, inspirados por uno de ellos, Rosendo Villalba, organizan una fiesta, a lo largo de la cual humillan al juez y al mismo tiempo lo convencen de que todo lo que le pasa es un sueño. Al día siguiente el juez piensa: “Nada de eso había pasado en realidad. [...] No había recorrido desnudo las calles [...] no le habían insultado, escupido, mancillado [...]; hasta el peor de los sueños, hasta el *suño*, se disipaba como una nube al despertar y no dejaba huella” (150). El problema es que, al “despertar de la pesadilla”, el juez descubre en su mano una flor de cardo que acaba de desempeñar un papel

<sup>3</sup> Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante, al citar la novela, se indicará la página junto al texto citado.

importante en su “sueño” y ahora, existiendo también en la realidad, le infunde dudas sobre lo que ha pasado<sup>4</sup>.

Malihuel, cuyos habitantes “hasta que los sueños del señor juez empezaron a mezclarlos y combinarlos como a los naipes de una baraja [...] no habían tenido mucho que los uniera”, con su historia de “fortín inicialmente fundado por los virreyes” y “barrido de la faz del desierto por los ataques de los indios primero y las guerras de la Independencia y las Civiles después” (25), funciona como una suerte de metáfora de la Argentina decimonónica. También el desarrollo posterior del pueblo, comentado por el narrador omnisciente, tiene mucho que ver con el desarrollo de toda la Argentina a finales de siglo XIX: “Le pusieron a las calles nombres de próceres que sólo las generaciones siguientes empezamos a usar, con el tiempo llegó el ferrocarril y se multiplicaron los comercios, y se llenaron las calles de familias de vestimenta exótica, hablando en lenguas que nadie podía entender” (158). Tenemos aquí como un repaso de la historia argentina de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX — con el progresismo profesado por las élites oligárquicas de los años 80. y 90. del siglo XIX, la llegada masiva de los inmigrantes y el nacionalismo creciente de los años que precedieron las celebraciones del Centenario de la independencia argentina.

Con la ocasión de las celebraciones llega “el momento de homenajear al ya fallecido fundador”, o sea el juez Pedertera, “con una estatua ecuestre en la plaza del pueblo”. La obra, “encargada a un hijo del pueblo”, les gusta a los habitantes, aunque “el gobernador de la provincia y los otros dignatarios” creen “encontrar en el caballo del último comandante militar de Malihuel ciertos inconfundibles rasgos mulares” y ni siquiera preguntan “por qué en lugar de la consabida espada o al menos pluma el artista le había colocado en la mano apenas una humilde flor de cardo” (158–159). Malihuel tiene, entonces, dos historias: la oficial, celebrada por los dignatarios; y la oculta, la que sólo los habitantes del lugar, recordando su propia lucha contra los sueños del señor juez, conocen y saben homenajear. Y lo hacen, incluso “hay viajeros que [...] juran haber visto al pueblo entero disfrazado como en Carnaval”, arrojando a la estatua del fundador frutos podridos.

A la luz de los fragmentos citados, impregnados del pensamiento bajtiniano, *El sueño del señor juez* de Gamerro parece ofrecer una reflexión metahistórica crítica frente a la historia oficial. En el marco de esta alegoría de un país joven, todavía en construcción, la política y la historia están presentadas como suma de muchos sueños en lucha, muchas visiones arbitrarias que unos tratan de imponerles a los otros. Y se las imponen aunque esta imposición deje huellas en forma de flores de cardo — señales que secretamente indican que debajo de la historia oficial con sus padres de la patria y estatuas se esconde otra historia, la tapada. Sin embargo, esto es solo la punta del iceberg, porque la novela de Gamerro parece ir en su revisionismo subversivo mucho más lejos.

Lo hace, precisamente, aprovechando el concepto de sueño, que se utiliza más allá de la alegoría que acabamos de señalar. El mundo representado de la novela funciona gracias a una continuidad existente/imaginada entre la realidad y el sueño: no solo el juez cree que sus sueños pueden regir la vida de los habitantes de Malihuel, sino los habitantes mismos aceptan el supuesto vínculo entre los dos mundos, actuando de día según lo que soñaron de noche. Lo real y lo onírico se entremezclan, mientras que los habitantes de Malihuel, confusos, discuten — aplicando argumentos lógicos a la materia onírica y por lo tanto irracional, lo que

<sup>4</sup> Se nota acá la inspiración de Borges con su texto “La flor de Coleridge” de *Otras inquisiciones*. También aparece este motivo en varios cuentos de Silvina Ocampo, analizados por Gamerro en *Ficciones barrocas*.

provoca efectos cómicos — sobre la naturaleza de los sueños y tratan de entender, por ejemplo, si éstos son recíprocos. Villalba se pregunta: “Pero si el juez soñaba con él, ¿era necesario por esto que al mismo tiempo soñara él con el juez?” (17).

Obviamente, la novela hace numerosas referencias a la abundante literatura dedicada al concepto de sueño, sobre todo a la barroca. Especialmente explícitas resultan estas referencias en la segunda parte de la novela, en la que Rosendo Villalba, huyendo del juez, cruza la frontera con los indios. Precisamente allí, del otro lado de la frontera, por primera vez en su vida tiene contacto con el teatro, como una versión al revés de los gauchos de Estanislao del Campo. La cautiva Pichicaian y el travestí Carmen, citando a Tirso de Molina, le explican que “vas al teatro y estás como soñando despierto, y tu sueño es lo que esas personas disfrazadas hacen ahí adelante” (109). Gracias a esta experiencia Villalba tiene finalmente su idea carnavalesca de cómo luchar contra el juez. El fragmento parece constituir el núcleo semántico de la novela, ya que Pichicaian, comparando el teatro con el sueño y citando los famosos versos de Gongóra: “*El sueño, autor de representaciones, / en su teatro sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello*” (109), permite a Villalba y al mismo tiempo al lector entender los sueños del señor juez y de los otros no solamente en términos ontológicos, sino también en términos de teatralidad, como una representación calculada.

Y, efectivamente, desde el principio de la novela la fe en la continuidad ontológica entre el mundo real y el mundo del sueño, por parte tanto del juez como de los habitantes de Malihuel, no es incondicional y depende de la situación. O mejor dicho, dentro del mundo representado de la novela los sueños desde el principio tienen un estatus doble: por una parte, como dicen los gauchos, “siempre dicen la verdad, ni siquiera el juez se atrevería [falsificarlos], con los sueños no se jode” (23), y por otra — se utilizan repetidamente como herramienta para salirse con la suya. El texto se construye de tal manera que el lector no sabe qué estatus tiene dentro del mundo representado un sueño concreto; a menudo ni siquiera lo saben los personajes. Además, las versiones y las interpretaciones de diferentes sueños por parte de los habitantes de Malihuel cambian todo el tiempo: el juez sueña con un malón inminente y cuando finalmente hay una confrontación con los indios, se renueva entre la gente “la confianza en la veracidad de las incursiones oníricas del señor juez, algo alicaída desde el aparente fiasco del sueño del malón anterior que ahora, en versión corregida, circulaba como anticipación profética del actual, más que errada mal interpretada” (31). La confusión permanente en la que viven los de Malihuel, el juez incluido, resulta contagiosa: también la siente el lector. A lo largo de la lectura ante sus ojos cada vez más atónitos desfilan sueños que se prestan — muy a menudo simultáneamente — a interpretaciones más diversas.

El efecto es que tanto para los personajes como para el lector la distinción sueño/vigilia pierde “todo valor práctico” (60). Si, como quiere Gamerro en su ensayo, “lo característico del barroco es su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar [...] los distintos planos de los que la realidad se compone”, entre otros, imaginación/percepción, sueño/vigilia y teatro/mundo, *El sueño del señor juez* resulta ser definitivamente una ficción barroca que nos propone una hiperrealidad siempre cambiante, “compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente” (Gamerro 2010: 18). Lo interesante para nosotros es que la materia histórica (filtrada por lo literario) con la que se construye esta hiperrealidad sea la decimonónica.

### El juez Pedernera y el gaucho Villalba como portavoces

Resulta sumamente significativo que la materia histórica se nos introduzca en la novela a través de tres puntos de vista. En *El sueño* tenemos: 1) la perspectiva de un narrador más o menos contemporáneo que aparece en los fragmentos citados en el capítulo anterior y habla en nombre de un “nosotros”; 2) la perspectiva del juez; 3) la perspectiva de uno de los gauchos, Villalba. Las dos últimas son en la novela claramente antagónicas. Trataremos ahora de demostrar que la oposición de los dos puntos de vista en *El sueño* funciona como una suerte de transcripción de la clásica oposición entre *Facundo* y *Martín Fierro*.

El personaje de Villalba, obviamente, se construye en la novela como una versión de Martín Fierro. Es a Villalba a quien al principio de la novela el juez acusa de “mear a lo perro” las paredes “recién terminadas del edificio del juzgado”, condenándolo a un mes de trabajo “voluntario” y subrayando que desde este momento lo va “a estar vigilando de cerca” (16). Ya aquí tenemos una repetición de la situación inicial de *Martín Fierro* pero con variaciones. Como recordamos, a Martín Fierro en el poema de Hernández el juez lo “tomó entre ojos/ en la última votación” por el supuesto apoyo “a los de la esposición” (Hernández 2006: 36), es decir por razones más serias. Aunque un poco después resulta que “el juez le ha tomado ojeriza” a Villalba ya antes, con motivo del “alzamiento de unos treinta pobladores afincados en los campos que de un día para otro resultó que eran de un tal don Patricio Mulligan, por aquel entonces un desconocido en la región” (18), o sea el sueño del juez puede servir simplemente como un pretexto para castigar — otra vez — al rebelde. De todas maneras, el conflicto con el juez, como en *Martín Fierro*, aumenta el riesgo de la leva. El juez lo dice directamente: “Acordate que la frontera se corrió unas leguas nomás, y por allá nunca sobra gente” (16).

Las analogías con el personaje legendario de Hernández no terminan aquí. Al final de la primera parte de la novela de Gamerro el lector aprende que el destino de Villalba es como una repetición continua, cíclica — otra vez con variaciones importantes — del destino de Martín Fierro: yéndose de Malihuel Villalba recuerda su vida anterior a la que tuvo en el pueblo del juez Pedernera:

Él no era de Malihuel [...]. Como a todos, lo habían arreado de sus pagos en una leva para traerlo a la fuerza. Había tenido mujer, la Dorotea, y tres hijos; ahora serían de otro. Los primeros tiempos, también, había sentido algo de nostalgia y se consolaba imaginando el regreso, pero poco a poco se le habían ido borrando las caras y hasta a veces los nombres y para cuando su sentencia terminó se había aquerenciado y ya no sabía de volver. [...] levantó rancho y tomó nueva mujer, la Ermelinda. [...] Tuvo que disputársela [a otro gaucho] [...] y como resultó resultó ganador [...] se la quedó, junto con los dos críos que quizás fueron suyos. Ahora ya eran tres, dos nenas y el varoncito, Ramón, sin contar al que estaba enterrado en el composanto detrás de la iglesia. Todo esto podía parecer importante ahora, pero igual había sido la otra vez, que ahora resultaba lejana como un sueño. (72)

No obstante, precisamente las variaciones que se introducen en la historia hacen de ella más un juego que baraja las cartas de un conocido mazo que una repetición. Tomemos como ejemplo una de las causas de la ida de Villalba de Malihuel: Rosendo se va porque el juez de paz le cuenta sus sueños obscenos con la Ermelinda, su mujer. Fácilmente detectamos acá ecos oníricos de *Martín Fierro* — aunque no de la historia del protagonista, sino la de su amigo Cruz.

Lo que resulta interesante es que Cruz no aparezca en la versión gamerriana de *Martín Fierro*. Aparece, sin embargo, otro doble del protagonista, Musurana, “más orillero que

gaucho” (30)<sup>5</sup>. Y será Musurana quien finalmente precipitará el desenlace de la primera parte del libro. Furioso, ya que el juez, que le prometió “algunas tierras sin dueño linderas con las suyas” (30), no quiere cumplir su promesa y además lo humilla, el orillero decide resolver el asunto con su facón. Sin embargo, el juez no tiene ni más mínima intención de darle la satisfacción: sus esbirros lo matan a Musurana con sus nuevos Remington y Villalba, que a pesar suyo trata de ayudarlo a su migo, tiene que huir de Malihuel. Se va, entonces, “aguantando las ganas de galopar” (73), pero la transformación que vivirá entre los indios no tendrá nada que ver con las transformaciones vividas por Martín Fierro en el poema de Hernández.

Mientras que el personaje de Villalba, como vemos, se construye gracias a un juego narrativo con la figura del problemático héroe nacional de los argentinos, el personaje del juez, presentado de una manera claramente ridiculizante, parece funcionar en *El sueño* como un portavoz de Sarmiento. Sin embargo, si en el caso de Villalba los parecidos son, digamos, biográficos, en el caso del juez Pedernera más bien ideológicos y estéticos. Se puede decir, incluso, que precisamente el estilo de los fragmentos narrados desde la perspectiva del juez constituye la primera señal. Veamos un fragmento: “Despertó poseído de furor erneroniano, incubando en su pecho herido el incendio bíblico que haría caer sobre el caserío de la llanura, erugido en lo alto del mangrullo para desde allí aplaudir las llamas que todo lo devoraban” (36). Los ecos de la flamante estética romántica, tan presente en el texto que empieza con la famosa invocación a la sombra terrible de Facundo, se oyen aquí muy claramente.

Otra señal, que permite establecer un tipo de equivalencia entre el juez Pedernera ficticio y el personaje histórico de Sarmiento, es de naturaleza extratextual. Gamerro en su libro ensayístico ya mencionado, *Facundo o Martín Fierro*, cita el poema de Borges titulado *Sarmiento* donde encontramos un fragmento muy significativo desde el punto de vista de la interpretación de *El sueño*: “Es él. Es el testigo de la patria, / El que ve nuestra infamia y nuestra gloria, / [...] Su obstinado / Amor quiere salvarnos. Noche y día / Camina entre los hombres, [...] Abs-traído / En su larga visión [...] / Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (apud Gamerro 2015: 291–292). Don Urbano, “el padre de Malihuel”, se ve a sí mismo como un generoso altruista preocupado únicamente por el bien del pueblo y al mismo tiempo trata a la gente como su propiedad y les impone su visión — su sueño — a los otros, sin ver que confunde la realidad con su propia imaginación. Lo interesante para nosotros ahora es ver qué visión, precisamente, les impone a sus “súbditos” el padre de la patria grotesco.

Sobre todo, en el imaginario del juez predomina la famosa oposición sarmientina civilización/barbarie: las “tierras bárbaras” no respetan “el sagrario de sus sueños” (33) sobre un Malihuel civilizado. Los indios, que todavía habitan las tierras bárbaras, son para el juez como animales de caza. Y recordamos el famoso silenciamiento del autor de *Facundo*, que no menciona a los indios en su texto, excluyéndolos de su proyecto nacional y de esta manera simbólica prefigurando su desaparición física en las décadas posteriores. En cuanto a los gauchos, la postura del juez también tiene mucho que ver con la visión sarmientina: en sus discursos se repiten los argumentos esgrimidos precisamente en *Facundo*. Por ejemplo, rechazando los reclamos de Musurana, el juez Pedernera dice: “¡Qué tierras ni tierras! ¡La tierra es para el que la trabaja, no para vagos como ustedes!” (68). En la frase con la que el juez amenaza a Villalba, quien trató de ayudarlo al ya difunto Musurana: “Vayan cavando alguna tumbita de más, que

<sup>5</sup> Lo que en esta novela que retoma diversos conceptos borgeanos, unos afirmativa- y otros críticamente, suena como una referencia más al pensamiento de Borges. Las referencias borgeanas deberían analizarse en un artículo aparte.

nunca va a faltar con quien llenarla” (71), suena el mismo desprecio por la vida de los gauchos que en la famosa carta de Sarmiento a Mitre del 20 de septiembre de 1861: “Se nos habla de gauchos... [...] No trate de economizar sangre de gauchos. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos”.

Despreciando lo bárbaro, Pedernera, como Sarmiento, admira lo civilizado, es decir — sobre todo lo francés: desesperado por las dificultades con las que tropieza su proyecto de transformar Malihuel en un pequeño París, se duerme “con el libro de Eugenio Sue entre las manos” (33). Y durmiendo sueña su sueño parisino que constituye en sí mismo una variación grotesca sobre el tema de la civilización europea y la barbarie latinoamericana.

En su sueño, el juez por fin conocía París. [...] Pero todo era sutilmente distinto a lo que siempre había soñado. En el Bois de Boulogne, por ejemplo, descubrió en un claro del altivo y frondoso follaje de robles y encinas la silueta retacona y casi obscena de un ombú. La berlina que lo llevaba a la Ópera empezó a traquetear molestando y al asomarse por la ventana sin vidrios distinguió a los petisitos criollos de crin dura tironando empecinados [...]. De poncho y chiripá entre los elegantes caballero de frac y las damas drapadas de seda se sentía peor que desnudo. (34–35)

Las oposiciones sarmientinas reaparecen aquí una tras otra mientras que la escena continúa. El complejo de inferioridad, observable también en *Facundo*, llega a un paroxismo absurdo y el juez se despierta profundamente escandalizado.

Al mismo tiempo, como realizando los postulados de Sarmiento presentados en *Facundo*, el juez fervorosamente apoya la inmigración, especialmente la anglosajona. Si le toma ojeriza a Villalba, es, como sabemos, porque Rosendo participa en el alzamiento contra Patricio Mulligan. Por las páginas de la novela pulula también un tal Guillermo Bullock. Por otra parte, las relaciones del juez con el poder central no son ideales. “Con la del mes pasado eran tres las cartas que mandaba al gobierno reclamando por el agrimensor, y nada” (11–12), reflexiona el juez. Y cuando va a Rosario, se pasa “toda la semana [...] tolerando que tinterillos que aquí hubieran ido a dar al cepo con sus huesitos de pollo le dijeran sin disculpas, tras un día entero de hacerlo esperar en pasillos oscuros, que regresara al día siguiente” (45).

Porque el juez Pedernera, aunque al principio frente a Villalba parezca omnipotente, tampoco lo es y, finalmente, pierde “el control sobre sus propios sueños” (31). Por varias razones. Cuando Villalba se queja frente al viejo Santoro que “si sólo somos un sueño suyo, no podemos hacer nada. Todo lo que hacemos, él tiene que soñarlo primero. Ni en el fuerte teníamos tan poco albedrío”, el viejo le responde: “Ahí es donde se me equivoca de medio a medio el joven. ¿Desde cuándo en los sueños las cosas y las personas hacen lo que nosotros queremos? Si justamente ahí es donde se portan más locas que nunca” (42–43).

### **Ideas frente a la realidad, realidad frente a las ideas**

El significado — o uno de los significados — de la novela se construye precisamente aquí: en la intersección de la ficción barroca gamerriana con lo histórico filtrado por los textos clásicos argentinos. Para entenderlo mejor, hay que concentrarse todavía en la transformación que Rosendo Villalba vive entre los indios. Verónica Garibotto en su libro *Crisis y reemergencia* subraya que a diferencia de Martín Fierro de Hernández, Villalba en la tercera parte de la novela de Gamerro, lejos de aceptar el poder del Estado, o sea del juez, aprende a trastocar este poder. Garibotto lo trata en términos de un experimento intelectual: “¿Cómo cambiaría la

historia si el gaucho agraviado por la ley [...] se internara en el desierto pero, en vez de regresar plagado de consejos, volviera con los recursos necesarios para subvertir el poder?” (Garibotto 2015: 166). Analizando los esfuerzos del juez Pedernera que una y otra vez, sin éxito, trata de darle cuerda al reloj en el juzgado, Garibotto concluye: “Malihuel logró subvertir las leyes que rigen la incorporación al espacio nacional. Permanece fuera del tiempo — una ucronía — en un lugar imaginario dentro de un territorio en formación — una utopía” (Garibotto 2015: 165). Sin embargo, parece que la mayor subversividad de esta “utopía” se ejerce gracias a la estructura barroca del libro y tiene graves consecuencias para el lector contemporáneo, que es el objeto verdadero del experimento.

Es interesante cómo se describe en la novela la transformación subversiva que vive Rosendo:

Fue entonces que apareció, sin darle aviso, sin que estuviera preparando para recibirla, como si siempre hubiera estado ahí pero recién ahora la viera, igual que la figura de la virgen que a veces se le revela al creyente allí donde un momento antes no veía más que las vetas de la madera [...]. Conoció la rara felicidad y el alivio de haber encontrado algo al lado de lo cual su propia vida era insignificante; o más bien importante pero sólo en la medida en que le pertenecía, humildemente, a aquello que acababa de ocurrirle: Rosendo había tenido una idea. (112)

El descubrimiento de que el sueño se puede utilizar como una herramienta política — porque ésta es la idea que tiene Rosendo — resulta, claramente, fundamental para la comentada arriaba alegoría de la historia entendida como suma de sueños, visiones en lucha. Sin embargo, lo que parece realmente interesante en el fragmento es el mismo concepto de idea. Sobre todo, porque no es la primera vez que aparece en la novela.

Antes, cuando recién se va a los indios, Rosendo encuentra en su camino a hombres que están cavando la zanja de Alsina. Uno de ellos, aunque hambriento y agotado, se entusiasma:

Medirá cien leguas [...] de largo por dos metros con sesenta de ancho y un metro con setenta y cinco de profundidad, con una anchura de fondo de cero con cincuenta. [...] ¡Dos millones de metros cúbicos de tierra deberán ser removidos para completarla! ¡La mayor empresa de ingeniería militar o civil jamás emprendida en nuestro territorio! ¿Y todo gracias a qué? [...] Una idea. ¡Una idea! (83)

Es importante que el texto, de inmediato, relacione esta idea, digamos, problemática con el tema de la civilización y la barbarie. El entusiasta insiste: “Un foso corta a lo ancho un continente. ¡Un continente! Del lado de acá, está la civilización, o sea nosotros; del lado de allá, la barbarie, o sea ellos. ¿Lo ve? ¿Lo ve? Civilización/barbarie, civilización/barbarie. ¿Entiende? ¿Entiende? Es como la muralla china, pero al revés” (84).

No obstante, todavía más significativo resulta el hecho de que la idea se ve contantemente — y literalmente — socavada por la realidad. El entusiasta continúa:

Usted me dirá entonces por qué no está terminada. Amigo, lo importante en un caso así es la idea: lo demás son paladas. Si no fuera por lo grandioso de la idea, ¿quién aguantaría la condona a este arenal que se desmorona más rápido de lo que podemos cavar? [...]. El alto mando decidió [...] que cada guarnición cavara su propio tramo en lugar de empezar todos juntos desde una punta y avanzar [...] Mi mayor angustia es haber hecho mal los cálculos y estar cavando en la dirección equivocada, basta un desvío de una milésima de grado para que al cabo de cinco leguas mi zanja y la del fortín vecino puedan pasarse de largo sin verse siquiera a la distancia los hombres que las cavan. (84–85)

Lo real y lo ideal permanecen en un estado de lucha y lo ideal, para triunfar, aunque sea por un momento, tiene que imponerse deformando la realidad que se niega. Resulta sumamente importante que el fragmento citado sugiera, con el tono burlón típico de la novela analizada, que el resultado de esta tensión entre los dos órdenes sea la falta de compatibilidad entre ellos. Esta sugerencia parece incluso constituir la base de *El sueño* — como novela que explora el concepto de ideas entendidas en términos de sueños arbitrarios que se imponen a los otros. Sin embargo, el texto al mismo tiempo y con mucha fuerza señala que a veces — como en el caso de Malihuel — lo ideal logra imponerse a lo real con demasiada eficacia. Y cuando lo hace, estamos entrando en el terreno de lo barroco. Subraya Gamerro en sus ensayos que “también es barroca la inversión de las causalidades involucradas en el orden de la representación. La relación arte-vida se encuadra dentro de los parámetros de la mimesis aristotélica si el arte imita a la vida, pero si es la vida la que imita al arte, ya entramos en el terreno de la mimesis barroca” (Gamerro 2010: 19).

Y esto, por su parte, suena especialmente interesante si lo leemos teniendo en cuenta otra constatación del autor de *El sueño*, proveniente, esta vez, del tomo *Facundo o Martín Fierro*: “Seguimos viviendo, en gran medida, en el país que Sarmiento inventó para nosotros; [...] Si el *Facundo* no pudo dar cuenta cabal de la compleja realidad de su tiempo, menos podemos pedirle que lo haga con el nuestro” (Gamerro 2015: 48–49). Leída en este contexto, la novela de Gamerro, jugando con ideas de Sarmiento y de Hernández dentro una ficción barroca, funciona no solo como una alegoría o una utopía, sino también como una advertencia: cuidado con las ideas, ya que se puede hacer con ellas cualquier cosa. Lo que se ve en este texto inquieto y autocontradictorio mejor que en otros. Las ideas, sean cuales sean, desde el principio deforman la realidad y si se aplican con demasiada insistencia durante demasiado tiempo, las consecuencias pueden ser peligrosas. Elsa Drucaroff en su prólogo a *El sueño* señala dos líneas interpretativas aplicables a la novela: “una, la necesidad de denunciar, de hacer saber que lo que existe proviene de un horror previo, que la actual injusticia viene de lejos; la otra, la reparadora maravilla de imaginar lo que podría o debería haber ocurrido, construir un pasado utópico” (Drucaroff 2005: 6). A estas dos podría añadirse la tercera, la desenmascadora, ya que *El sueño del señor juez*, con toda su complejidad, parece luchar contra la escandalosa premisa de que uno u otro libro o una u otra idea anticuada “pueda regir los destinos nacionales”, es cogiendo la fórmula de una ficción barroca para demostrar la barroquización de la realidad.

---

## Bibliografía

- Avellaneda Andrés (2003), *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*, "Revista Iberoamericana", vol. LXIX, núm. 202.
- Bajtín Mijaíl (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- Drucaroff Elsa (2005), *Prólogo. "El sueño del señor juez" de Carlos Gamerro*, La Página, Buenos Aires.
- (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- Galasso Norberto (2011), *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*, Colihué, Buenos Aires.
- Gamerro Carlos (2000), *El sueño del señor juez*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (2010), *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cademcia Editora, Buenos Aires.
- (2015), *"Facundo" o "Martín Fierro". Los libros que inventaron la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Garibotto Verónica (2015), *Crisis y reemergencia. El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980–2001)*, Purdue UP, Indiana.
- Hernández José (2006) [1872, 1879], *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, Edaf, Madrid.
- Piglia Ricardo (1993), „Una trama de relatos. Entrevista de Roberto Pablo Guareschi y Jorge Halperín (Clarín, 27 de mayo, 1984)” en *Crítica y ficción*, Ediciones Fausto, Buenos Aires.
- Sarmiento Domingo Faustino (1997) [1845], *Facundo. Civilización y barbarie*, Cátedra, Madrid.
- Shumway Nicolás (1991), *La invención de la Argentina*, Emecé, Buenos Aires.
- Viñas David (1974), *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires.
-