

LA NONA SANGRIENTA Y LA INVENCIÓN. APROPIACIONES CRÍTICAS Y LITERARIAS DEL GÓTICO EN LA ESCRITURA DE SARMIENTO

***LA NONA SANGRIENTA AND THE INVENTION. CRITICAL AND LITERARY
APPROPRIATIONS OF THE GOTHIC IN SARMIENTO'S WRITING***

Daniela Paolini
Universidad de Buenos Aires
daniela.m.paolini@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Crítica
Gótico
Literatura
Romanticismo
Sarmiento

El trabajo plantea un análisis de dos reseñas –y de otros artículos relacionados– de Sarmiento sobre la obra de teatro La Nona Sangrienta, que se estrenó en Chile por primera vez en 1841, con el fin de indagar su elaboración crítica de una ética y una estética de la recepción popular de lo gótico que se apropia de sus elementos característicos. La ambivalencia en su valoración de la obra, que oscila entre la recuperación del verosímil emocional y el cuestionamiento de los excesos de la puesta en escena, genera en su escritura una transposición de la experiencia teatral, en la que se singulariza su posición intermedia entre el público y la representación. En esta apropiación del gótico, que se asimila como monstruosidad romántica, se revela el potencial literario de su crítica.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Criticism
Gothic
Literature
Romanticism
Sarmiento

This work aims to make an analysis of Sarmiento's two reviews and related articles about the play La Nona Sangrienta, premiered in Chile for the first time in 1841, with the purpose of inquiring his elaboration of the ethic and aesthetic of Gothic's popular reception that appropriates its characteristic elements. His ambivalent valuation of the play oscillates between the recuperation of the emotional credible and the questioning of the play's excess. This generates a transposition of the theatrical experience, in which his intermediary position between the public and the representation is highlighted. The appropriation of Gothic as a romantic monstrosity reveals the literary potential of his criticism.

Recibido: 15/11/2017
Aceptado: 30/06/2018



En la arena del combate intelectual de la prensa chilena de 1840, en donde los exiliados del segundo gobierno de Rosas disputan la legitimación pública de sus saberes con los letrados locales, la crítica teatral se destaca como espacio privilegiado para discutir las adaptaciones de las obras importadas del viejo continente, promotoras del avance civilizatorio en territorio americano. Para el joven Domingo F. Sarmiento, que escribe desde las páginas de *El Mercurio*, “el teatro es un foco de civilización” (1887: 74) que permite la instrucción del espectador y lo aleja del acecho telúrico de la barbarie,¹ de modo que la prensa periódica debe alentar el consumo teatral para combatir lo que el argentino considera el primitivismo de la cultura chilena. En el proceso de apropiarse la cultura europea para fomentar “la libertad, el progreso y las instituciones” (147), el escritor americano debe “sacrificar al autor” (148), es decir, relegar a un segundo plano la producción de literatura nacional, y hacer crítica, interviniendo en la prensa para impulsar el adelanto del país y del continente.

Pero para algunos escritores chilenos con quienes polemiza en la prensa lo bárbaro llega también desde Europa, a través de las obras que acarrearán rastros del monstruo romántico. En la que luego se conoció como la polémica sobre el romanticismo de 1842, los escritores chilenos Salvador Sanfuentes y José Joaquín Vallejo ponen en cuestión algunas representaciones teatrales que espantan y disgustan por su estética del exceso, y consideran que el epíteto “romántico” afecta de ordinario todo aquello que es inverosímil, extravagante e irracional, que llama la atención solo por ser novedoso y estar de moda. Una de las obras que se incluye en esta caracterización es *La Nona sangrienta*, representada en Chile por primera vez en 1841. Desde *El Semanario de Santiago*, Sanfuentes la menciona indirectamente al argüir que los aspirantes a románticos del siglo XIX creen estar autorizados para “sacar a las tablas *monjas sangrientas*, pajes enamorados de sus madres, madres enamoradas de sus hijos, mujeres que asesinan a sus maridos, [...] y otros infinitos disparates que son otros tantos insultos a la moral, al buen gusto y a la sana crítica” (1943: 37, destacado nuestro). Sarmiento responde a esta alusión al sostener que “las piezas que se han representado en el teatro no son unos monstruos, no todas han sido como la *Monja Sangrienta*” (1887: 300). Esta pieza toma relevancia dentro de su producción escrita porque se convierte en una recurrencia obsesiva de su crítica: no solo ya ha escrito sobre esta antes de mencionarla en la polémica, en una reseña para *El Mercurio* del año de su estreno, sino que también volverá a verla y reseñarla en 1845, mientras publica en la sección del folletín las entregas del *Facundo*, y la mencionará una vez más en un artículo de su vejez, en 1881, cuando recuerde una pesadilla que tuvo la noche que presencié la representación del drama. De este modo, creemos útil un análisis pormenorizado de sus reseñas de *La Nona sangrienta*, para comprender qué significa el romanticismo para Sarmiento y qué tipo de instrucción civilizadora puede fomentar la crítica de esta obra “monstruosa”, una de las más estrechamente vinculadas con el imaginario del gótico de entre las piezas teatrales que analiza. A través de estos escritos, no solo realiza una valoración crítica de la puesta en escena, sino que también transpone otros elementos del acontecimiento teatral que singularizan su experiencia, lo que nos permitirá relacionar su apropiación ética y estética del gótico con el potencial literario de su escritura.

¹ Todas las citas de Sarmiento pertenecen a los tomos I (1887) y II (1885) de sus *Obras completas*, editadas por Luis Montt y Augusto Belín Sarmiento. Se modificó la ortografía de las citas para ajustarla a la normativa actual.

El gótico y la traducción

La Nonne sanglante (1835) es un drama en cinco actos de Auguste Anicet-Bourgeois y Julien de Mallian, cuyo título hace referencia a *the bleeding nun*, personaje fantasmal de un capítulo de *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, una de las novelas góticas representativas del auge del género.² En la versión chilena de 1841, la traducción del título de la obra realiza una deliberada modificación: *nonne* se traduce como “nona”, en vez de “monja”. Esta transformación responde a la necesidad de eludir la perturbadora referencia religiosa, lo que no impidió que la pieza fuera acusada de inmoral y sacrílega por las autoridades de Santiago.³ A Sarmiento, en cambio, no le interesa demasiado el escándalo ético y la alteración de las costumbres cristianas de la vida chilena, sino que encuentra en la traducción una propuesta fantasmagórica que se abre a la experiencia del espectador americano:

¡Ay, la *Nona Sangrienta!*... qué horror... la *Nona*...

La monja hubiera sido una vulgaridad clásica; monjas hay por todas partes y la idea es prosaica y aplastada; pero la *Nona*, ¡oh! esto es romántico, hiere la imaginación, porque busca una imagen, una forma sensible con que representarse el sentido de esta palabra, y se abruma el entendimiento discuriendo si nona será sinónimo de la Donna del Lago, la Dueña sangrienta, la mama nona de los chicos, o de *nonnes* del francés, monja en prosa castellana, pero *nona* al frente de la traducción de un drama moderno (1887: 107).⁴

El comienzo de su artículo “*La Nona Sangrienta*, beneficio del Señor Peso” marca un tono entre irónico y fascinado que organizará toda la reseña y que aprovecha el intento ridículo de escapar a la censura para proponer un juego gótico en la pérdida del referente, encontrando un valor en el efecto que ese vacío produce. Asimismo, concibe esa búsqueda extraviada del sentido como una experiencia propiamente moderna, producto de la revuelta romántica en contra de las formas clásicas de representación, que conduce también a un quiebre en la inteligibilidad; para Sarmiento, como sostendrá un año después en la polémica, el romanticismo fue una “verdadera insurrección literaria” que destruyó todo, sin construir nada nuevo de entre las ruinas (1887: 304). Es por esto que el entendimiento se abruma y se hiere la imaginación tratando de encontrarle un sentido a la palabra “nona”, cuya imagen queda difuminada por el efecto de la traducción.

² Sin embargo, más allá del título y de los recursos góticos, la trama de la pieza de Anicet-Bourgeois y de Mallian difiere sustancialmente del relato de Lewis, relato que sí retomarán Scribe y Delavigne para la escritura del libreto *La Nonne sanglante* y que interpretará Gounod en su ópera homónima de 1854.

³ Información obtenida de Maturana 2009.

⁴ “La Donna del Lago” podría hacer referencia a la ópera homónima de Gioacchino Rossini (1819), o bien al poema de Sir Walter Scott en el que se basa, *The Lady on the Lake* (1810). La “Dueña sangrienta” podría aludir a dos personajes: Doña Beatriz de Bobadilla y Ossorio (1462-1501), apodada “la cazadora” o “la sangrienta”; quien formó parte de la sociedad colonizadora de las Islas Canarias e intervino en el exterminio de los indígenas. El otro personaje podría ser la condesa húngara Elizabeth Báthory de Ecsed (1560-1614), también conocida como “la dama sangrienta”, acusada de llevar a cabo más de seiscientos asesinatos en rituales de brujería para conservar su belleza y juventud bañándose con y bebiendo de la sangre de jóvenes mujeres. Otra monja relevante en la vida de Sarmiento es la monja Zañartu, personaje que lo condujo a polemizar primero con el clérigo Rafael Valentín Valdivieso Zañartu, después con Domingo Santiago Godoy, motivo por el cual escribió *Mi defensa*. No obstante, el artículo que desencadenó el conflicto es una reseña a la obra *Adel el Segrí*, publicada el 1 de diciembre de 1842, y es posterior a la primera reseña de *La Nona sangrienta* y a la polémica sobre romanticismo (ver Meglioli 2009).

Aun en su modulación burlona, la colocación de la desviada traducción en el movimiento romántico entra en diálogo con la tradición gótica y su interacción velada con lo Otro, aquello ajeno e inasible cuyo significado es esquivo. Desde los inicios del género, la novela gótica supo inscribir sus tramas en espacios exóticos y tiempos oscuros, generando un extrañamiento que disuadía la explicación racional y la fijación del sentido, en una apuesta que podría considerarse contraria a los presupuestos éticos y estéticos de la Ilustración.⁵ Es por esto que cuando Horace Walpole inaugura el género con *The Castle of Otranto* (1764) oculta su autoría y adjudica el texto a un inventado traductor de un supuesto manuscrito medieval, lo que le permite no solo construir la ficción de factualidad de lo narrado, sino también esquivar la posible condena a la novela de sus contemporáneos. De este modo, aunque la traducción chilena de *La nonne sanglante* solo parece imitar el intento del género de ocultar la ofensa a los preceptos de la época, la interpretación de Sarmiento la incluye en la confusión de la alteridad gótica, al proponer que de *nonne* a *nona* el traslado cultural de la obra europea al suelo americano produce una otredad que intentará ser aprehendida por su escritura.

Aquel horror europeo que considera romántico y que podemos vincular con los recursos propios de la literatura gótica tiene una función particular en el imaginario local, explicada a partir de una teoría de la recepción:

El teatro [...] es un espectáculo popular, al que todos asisten a distraerse, a gozar más animadamente de la existencia, a recibir sacudimientos más profundos que en la vida ordinaria. ¿Os aterran con exhibiciones espantosas, os erizan los cabellos de horror, os hacen volver la cara de asco, os deslumbran con la siniestra vislumbre de las llamas, os llenan de un placer inefable a la aparición silenciosa de la luna, gustáis de las emociones apasionadas del amor, os turban los terribles desahogos de la venganza, de los odios, de las pasiones llevadas a su última exageración? Pues bien, habéis gozado, habéis sufrido. ¿Qué más queréis? (Sarmiento 1887: 108).

La propuesta dramática de aterrar al espectador coincide con el objetivo principal que Sarmiento designa al teatro en general: la instrucción que apela al sentimiento, la moral que puede recurrir a lo siniestro y lo criminal para operar por contraste. El efecto emocional que produce el gótico tiene para el crítico una función doble que justifica los excesos: como descargo catártico, a través del cual el teatro logra aplacar las tendencias innatas que el hombre conservaría en su propensión atávica,⁶ y como incentivo de una posterior reflexión racional que permite interiorizar los valores occidentales. En este sentido, el gótico permite explicar y contener lo subversivo; como sostiene

⁵ Aunque el *gothic revival* dieciochesco se opone al gusto ilustrado por la tradición grecorromana, de la inicial acepción renacentista de lo gótico como “bárbaro”, “ignorante” o “salvaje”, se instala en esta época una definición más descriptiva, de lo “neutralmente medieval”, que también proponía críticas racionales a lo sobrenatural. Pero el interés del público en este aspecto irá desplazando la noción de lo gótico hacia la configuración de lo horrendo y lo grotesco, acepción que se consolidará en el siglo XIX con el surgimiento del fantástico y la literatura de terror (Longueil 1923).

⁶ Esa catarsis se postula de forma programática en un artículo de 1842, “El teatro como elemento de cultura”, publicado en la misma revista: “El gobierno ilustrado que conoce esta tendencia irresistible [...] abre nuevos respiraderos para que se desahoguen estas propensiones innatas en el hombre. Establece y fomenta los lugares públicos de solaz y de reunión, erige teatros, difunde la educación en el pueblo [...]; porque si las preocupaciones les cierran el paso, será jefe de bandoleros el que podría haber ceñido sus sienes en las filas del ejército; tahúr el que se siente aquejado de la sed de riqueza; embaucador y malvado el que posea el ingenio sin cultivo y sin aplicación. Así es cómo se fomenta la moral; así cómo se mejoran las costumbres; así cómo se regenera la sociedad” (Sarmiento 1887: 274-275).

Fred Botting (2014), los terrores de la transgresión en la novela gótica se convierten en un medio poderoso para reasegurar la necesidad de las virtudes corrompidas, restaurando o definiendo los límites sociales y estéticos que la ficción cruza. Sarmiento lo cree así, cuando sostiene que

Los grandes delitos dejan su instrucción también, y no es fuerza que la virtud triunfe en las tablas y sucumba siempre el delito, cuando en la sociedad vemos todo lo contrario, y es más verdadero representarse las cosas tales como son, y no someterse a una justicia poética que, a fuerza de repetirse, se hace improbable, monótona e insípida (1887: 108).

Hay algo más verdadero en lo que peca de exagerado porque los excesos del gótico, al realizar una subversión del entorno del espectador, producen un reconocimiento de lo propio a través de una otredad –genuina como los “grandes delitos”– que mueve a la reflexión.

Adaptarse a los modos de ser de un pueblo implica desestimar algunas pretensiones artísticas, tanto del teatro como del escritor, que deben ajustarse a las necesidades y los requerimientos de su público. Este lugar de intermediario es el que ocupa en su reseña de *La Nona sangrienta*, en la que elabora un aprendizaje popular del drama que le permite acercarse al espectador común y separarse de los otros críticos. Asimilándose a la audiencia e interpelando al lector, establece una relación horizontal con el pueblo a través de un *trompe l'oeil*, que se produce no solo a través de los efectos especiales de la pieza, sino también en la indiferencia respecto de las codificaciones del teatro:

Figúrense nuestros lectores que la pieza es de magia, ¿y qué entendemos nosotros de los círculos mágicos, ni de cómo se hacen las apariciones y las brujerías? Oíamos en la platea a un grupo de criticones que estaban atisbando la pieza, hallar fuera de propósito y mal zurcida asaz la injerencia en la acción general de Enrique de Rudenz, que aparece en el cuarto acto y muere envenenando en el quinto, sin que se haga mención de él al principio, ni su muerte conduzca al desenlace de la escena. ¡Boberías clásicas! Sin Enrique no habríamos visto los bellos arrebatos de cólera de un valiente como Conrado, que tiene miedo a las ánimas, pero que no consiente que se le rían en sus hocicos de sus terrores, y que se ríe él mismo cuando acaba de ver y hablar al fantasma, con una risa forzada, horrible, y románticamente satánica [...] ¿Qué necesidad hay de que todos los personajes principien y acaben la acción? ¿No basta que el héroe principal lo haga? [...] El drama de la vida tiene un solo héroe, quizás dos, los demás son accidentes de cada acto. ¿Por qué no ha de entenderse así en el drama escénico la unidad de acción? (1887: 109).

En esta apreciación opera también una traducción: los criterios de evaluación de la obra no deben ajustarse a los principios clásicos de unidad de acción, de tiempo y de espacio, sino al verosímil emocional que hace al personaje reírse de sus propias supersticiones y al espectador identificarse con esa locura romántica de la imaginación.⁷ Si la instrucción requiere dejarse llevar por la puesta en escena gótica y entregarse a los engaños visuales, el aprendizaje estético del teatro se concibe en un extrañamiento que, en la otredad, nos devuelve la mirada. La exacerbación emocional se construye en un verosímil de las apariencias, que traduce lo subversivo a una apreciación ética de la

⁷ Sarmiento explicita en más de una ocasión por qué las obras románticas que no siguen los criterios clásicos son más eficientes a la hora de conmover al público, por más que sean más deficientes en aspectos formales y argumentales, como en sus reseñas “El *Otelo* representado por Casacuberta” (1887: 148-51) o “El *Mulato*, Drama de Alejandro Dumas” (1887: 284-7).

contemporaneidad. De esta forma, pasando del título de la obra a su puesta en escena, la idea que Sarmiento trabaja de “traducción” desplaza el intento vano de evitar la censura y lo incorpora a la experiencia gótica de la representación, otorgándole un valor sustancial a la recepción popular del drama moderno.

El gótico y la parodización

La confrontación entre las reglas de unidades y el verosímil emocional es una de las modulaciones posibles de la confrontación entre clasicismo y romanticismo.⁸ En esta oposición, así como la imaginación del genio necesita librarse de las ataduras clásicas para la creación, el espectador de la obra puede desprenderse de los criterios clásicos para dejarse llevar por el divertimento artístico:

[L]a *Nona sangrienta* es un drama romántico *desorejado y desafortado a más no poder*. ¿Y nosotros vamos a criticarlo? Pero ¿qué diremos en su desventaja? ¿Que peca horrorosamente contra la unidad de acción, de tiempo y de lugar? ¡Vejeces! Vale tanto como citarle la Biblia, San Agustín, Tertuliano y los concilios a un ateo. *Si no cree en nada un romántico, no conoce reglas, ni respeta autoridades ni tradiciones*. ¿La verosimilitud? Pero las creaciones de la imaginación son verosímiles desde que ella gusta de crearse un mundo ideal de ficciones, de fantasmas, de preocupaciones populares (Sarmiento 1887: 107-108, destacado nuestro).

No obstante, si bien Sarmiento inscribe esta obra en el movimiento romántico por su quiebre contra las prescripciones clásicas, su apreciación se encuentra muy alejada de considerarla el producto de un genio creador. Aunque en la reseña realice una puesta en valor del verosímil gótico, que no tiene que ver con el realismo de la representación, sino con una autenticidad que proviene del imaginario popular y que se sostiene en los aspectos hiperbólicos de la puesta en escena, también demuestra indicios claros de reprobación burlona, que interpretan paródicamente los recursos góticos. La valorización romántica del drama, que hace al teatro “más completo, aunque sea más imperfecto” (Sarmiento 1887: 108), tiene una contracara irónica que se puede leer en el tono exclamativo de la escritura, en el señalamiento de algunas falencias del argumento,⁹ en los juicios contradictorios de los otros críticos,¹⁰ y en su detención final sobre la figura del señor Peso, actor para quien estaba dirigida la obra, que analizaremos más adelante. De esta forma, el drama recibe un juicio negativo, descalificación que se hará más evidente en la segunda crítica de la obra.

Cuatro años después, el 14 de mayo de 1845, *La Nona sangrienta* vuelve a representarse y Sarmiento la reseña una vez más, con un título que sugiere cansancio en la insistencia: “Otra vez la *Nona Sangrienta*”. Si bien en el primer artículo ya se señalaban algunos defectos argumentales, estos

⁸ Como mencionamos más arriba, esta confrontación se convierte en un tema de relevancia cultural en el debate sobre romanticismo que Sarmiento encabeza junto a Vicente Fidel López y Salvador Sanfuentes un año después, en 1842 (ver Pinilla 1943).

⁹ Sarmiento detecta que en el cuarto cuadro “la escena de los gitanos viene a resfriar el ánimo de los espectadores [...] que sin consultar las reglas de los clásicos, se puede tachar de pésima, por la razón sencilla de que disgusta, resfría y debilita las impresiones recibidas” (1887: 109).

¹⁰ “Para unos tenía unidad, complicación extremada en la intriga, cuadros acabados, escenas magníficas; para otros era un embrollo sin atadero, un hacinamiento de inverosimilitudes chocantes, una violación de todas las reglas, en fin una farsa insufrible” (1887: 111).

no parecían relevantes frente al impacto general que había producido en el público. En la reseña de esta nueva adaptación, en cambio, se realiza una reconstrucción de la representación teatral que, por su síntesis sarcástica, insinúa la condena a esta puesta en escena:

[U]n tal Conrado, decíamos, aparece luego que se levanta el telón, y ¿con quién se figura el público? ¿Con la artillería? No, señor, ¡qué artillería! Con Estela, con esta *infame*, como exclaman todos los hombres cuando dejan de ser amantes. ¿Y para qué? Para dejarla entre catacumbas, *con una velita que no debe durar más que una hora*. [...] Y como no hay mal que venga solo, testigo la experiencia de todas las ancianas del viejo y nuevo mundo, se desploman a este tiempo una, dos o tres catacumbas, porque el autor no dice cuántas, y cae el telón, cuarta catacumba, se cayeron tres antes, o dos si no había caído más que una. *Voilà le premier acte* (Sarmiento 1885: 267, destacado del original).

El gesto burlón que convierte al crítico en testigo “privilegiado” de una representación absurda no deja mucho para rescatar o aprovechar, ni siquiera como excusa para teorizar sobre la experiencia teatral. Mientras Conrado había conmovido al público con su cólera en la primera representación, en esta es un “tal” que aparece sin generar el efecto dramático deseado. En *La Nona* de 1841 no era importante la secuencia lógica de la trama, pero aquí esa inconsistencia se resalta: “Estela, se nos preguntará, ¿no había perecido en las catacumbas? Parece que no, a fe nuestra, pues siguió saliendo” (1885: 267). Asimismo, si el desconocimiento de los dispositivos “mágicos” permitía, en la primera adaptación, situar en el mismo nivel al crítico y al público, en esta versión se revelan los mecanismos escénicos: “por allá se levanta enrollándose una especie de sábana teñida de rojo para imitar las furiosas llamas” (268). Desarticulada la ilusión dramática, en esta nueva recepción los efectos góticos se muestran como meros artificios, y el aspecto melodramático de la obra, como imaginario que en la exageración emocional oculta una enseñanza moral, pierde en la forma su propósito de movilizar al espectador y al lector. El gótico teatral deviene melodrama en su carácter peyorativo, apreciación negativa que también se observa en la relación entre la novela gótica y el teatro melodramático, al reutilizar el último los aspectos codificados de la primera.¹¹

Esta puesta en cuestión de los códigos de la representación le permite distraerse por un segundo con otro asunto, más importante para Sarmiento en el momento en que publica su reseña, y que se asoma sutilmente mientras describe el tercer acto: “Pero la priora no había muerto. Fue una *cinta roja* como la de la Legación Argentina, y no sangre lo que había salido por el corazón” (267-268, destacado nuestro). Aunque la digresión puesta como analogía es breve, tiene relevancia si la relacionamos con el contexto de la publicación: nueve días antes, agentes enviados por Rosas a Chile habían protagonizado un enfrentamiento con el exiliado Elías Bedoya, quien había atacado a uno de ellos por llevar en el pecho la divisa punzó, lo que condujo a una serie de discusiones en el ambiente intelectual chileno. La llegada de Baldomero García y sus acompañantes en nombre del gobernador de Buenos Aires aceleró la publicación de la vida de Facundo Quiroga, que para el día

¹¹ La relación entre el gótico, el melodrama y el romanticismo ha sido trabajada por Peter Brooks (1976), que considera a los dos primeros como formas prerrománticas que responden a la desacralización y al racionalismo de la Revolución Francesa, a través de una moral oculta, interna, que se esconde en la exacerbación de lo superficial, en un movimiento a la vez revolucionario y reaccionario. Según Brooks, la novela gótica y el melodrama comparten el frenesí y el exceso de la forma como modos de visibilizar las represiones sociales, aunque reducen estos contenidos oscuros a maniqueísmos sostenidos por los extremos dramáticos (1976: 19).

en que salió “Otra vez la *Nona Sangrienta*” ya iba por la novena entrega.¹² Esta referencia nos permite pensar en las interacciones productivas entre el proyecto autoral de Sarmiento y su participación en la prensa, espacio en el que empieza a legitimar su figura, para inscribir en este enlace su valorización del espectáculo teatral.

La relación del *Facundo* con la práctica del diarismo ha sido trabajada por Elizabeth Garrels (1988) y Sandra Contreras (2012), en sus respectivos análisis de las influencias del imaginario melodramático y del folletín que podemos relacionar con las reseñas aquí analizadas, realizando el movimiento inverso: del *Facundo* a la crítica teatral. Garrels cita el artículo de *La Nona* para señalar la ambivalencia de Sarmiento ante los excesos del melodrama, quien adopta una posición “entre burlona y aprobatoria” frente a la representación (1988: 439), y sostiene que los usos de los elementos truculentos del *roman-feuilleton* responden a una búsqueda de efecto y eficacia para despertar el interés del lector; el fin del entretenimiento en el *Facundo* es persuadir al mayor número de lectores posibles:

Por eso tantas veces en el *Facundo* echa mano a lo que ha aprendido en el teatro y la novela popular, y cuando tiene miedo de que el lector se aburra con alguna disertación sobre el desarrollo cívico, por ejemplo, es capaz de recurrir a las fórmulas probadas del modo melodramático: “Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contaréle crímenes espantosos (22^a entrega [794])” (440).

Contreras retoma a Garrels para subrayar el vínculo entre el letrado y la cultura de masas, relación que encuentra en el folletín y en el melodrama géneros y estilos del “*nuevo modo de existencia de lo popular* en las sociedades modernas” (2012: 79, destacado del original). La ambivalencia en el *Facundo*, para Contreras, se encuentra entre la resistencia a contar los episodios relacionados con el horror y la necesidad de utilizarlos para conmover a los lectores. En esa indecisión de la escritura, lee una forma de la narración que se conecta con el costado poético de la barbarie:

[E]n la imperfección de la forma –en la barbarie (formal) del melodrama– Sarmiento encontró un criterio de verdad; en la inmoralidad, un criterio de verosimilitud; en el exceso de la pasión, un criterio de naturalidad. Más que un formato genérico, entonces, un criterio de *verdad estética* (2012: 85, destacado del original).

De este modo, estas dos lecturas proponen que Sarmiento recupera la monstruosidad folletinesca y melodramática por su eficacia para movilizar al público y que, al hacerlo, relaciona estas formas artísticas menos elevadas con su lugar mediador entre el lector/espectador americano y el teatro/folletín europeo. Por esto mismo señalan la renuencia en su actitud, que debe sacrificar sus pretensiones literarias y adaptarlas a las necesidades de su pueblo. No obstante, si recuperamos estas consideraciones sobre el *Facundo* para analizar su crítica, la supuesta pérdida no se percibe como tal, sino que la vacilación ética y estética de la escritura nos permite pensar que Sarmiento, sin ser ajeno a la “vulgaridad” del drama y al efecto paródico que producen las exageraciones góticas, tensa una frontera lábil entre el terror y el humor, el acercamiento emocional y el

¹² Sarmiento anuncia el comienzo de las entregas de lo que luego se publicará en libro como *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* en una carta de la sección “Correspondencias”, el 1° de mayo de 1845. Luego, la primera entrega se titula simplemente “Facundo”. Estas entregas de la sección del folletín no tendrán un título en concreto hasta la versión en libro.

distanciamiento crítico, no solo en las valoraciones teóricas que elabora, sino también en los modos en que se apropia de la puesta en escena para consolidarse a sí mismo como el verdadero protagonista de la representación.¹³ Esta tensión, que constituye su sello particular, se hace evidente en la primera reseña, cuando analiza el lugar del beneficiado en la pieza y traslada la atención de la obra a su persona. En esta instancia, podemos volver al primer artículo de la *Nona*, para hallar los modos en que la crítica prefigura su proyecto literario.

El beneficiado y la invención: un ejercicio de transposición

En el artículo “*La Nona sangrienta*. Beneficio del Señor Peso” la apreciación crítica y la construcción de una teoría estética del drama parecen imponerse sobre la reposición de la puesta en escena. Priorizando la reflexión conceptual, Sarmiento sintetiza rápidamente los elementos góticos que utiliza el drama, en una extensa frase que superpone sintagmáticamente objetos, acciones, personajes, emociones:

Catacumbas, venenos, espectros, fantasmas, el desconocido, la visión, las calaveras, el hilo, la antorcha, la polvareda, las llamas, la víctima, los gitanos, el puñal, la muerte, el lecho nupcial, lo horroroso hasta no más, la desesperación, la fatalidad, todos los elementos, accidentes e incidentes que acompañan al drama de nuestros días, lo romántico en fin, porque la *Nona sangrienta* es un drama romántico desorejado y desaforado a más no poder (1887: 107).

Esta frase que suma y enumera lo que parece ser el devenir cronológico de la trama, produce una condensación que se asemeja a la “intuitiva” definición de la novela gótica que David Punter, en *The Literature of Terror*, propone al principio de su análisis:

When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant (Punter 1980: 1).¹⁴

En esta acumulación de elementos, que se aproxima a una fórmula, lo romántico puede perder eficacia por la saturación para despertar el sentimiento de terror y la moral por contraste. Una vez más, el drama romántico se vincula con los recursos altamente codificados del gótico que provocan

¹³ En “El gaucho malo de la prensa”, Pablo Martínez Gramuglia, Inés de Mendonça y Martín Servelli señalan que la desvalorización del trabajo periodístico, considerada una labor menor a la del escritor, se convierte en Sarmiento en algo positivo, que marca su singularidad: “¿Cuáles son los elementos de su prosa periodística? Velocidad, memoria, vitalidad, encono, visión crítica. El defecto se convierte en proyecto [...]. La proliferación y la reescritura, siempre por superposición, constituyen simultáneamente el devenir de una escritura y una perspectiva de autor que [...] ya tiene una forma autoconsciente de presentación programática” (2012: 260).

¹⁴ “Al pensar en la novela gótica, se asocian en la mente un conjunto de características: el énfasis en representar lo terrorífico, la insistencia común en configuraciones arcaicas, el uso prominente de lo sobrenatural, la presencia de personajes muy estereotipados y el intento de desplegar y perfeccionar técnicas literarias de suspenso son las más significativas” (traducción propia).

su propia parodización. En el siglo XIX, el entramado de motivos del género como los castillos, los villanos y los fantasmas se convirtieron en *clichés* y fórmulas fácilmente imitables que dejaron de aterrorizar o de emocionar al público. Sin embargo, con el surgimiento de la literatura de terror y del fantástico, el incidente sobrenatural comienza a inscribirse en otra dimensión, vinculada con el lado oscuro de la imaginación romántica, en donde la ambigüedad del gótico se presenta como clave de acceso a los rincones más ominosos de la creación (Botting 2014). Como insinuando este pasaje de lo paródico a lo fantástico, la crítica sarmientina propone una invención que se origina en el desplazamiento de los recursos góticos de la obra hacia su experiencia personal de la representación. Desde la mitad de su reseña y hasta el final, realiza un ejercicio de transposición, no de la trama sino del *convivio* teatral –es decir, de las características que hacen de la experiencia teatral un acontecimiento, que implica la presencia física de artistas, técnicos y espectadores en un *hic et nunc* específicos (Dubatti 2011)– generando un efecto de incertidumbre que su escritura crítica aprovecha de forma creativa.

Dijimos, entonces, que Sarmiento se detiene en la mitad de su artículo en un elemento que lo obsesiona, y que no tiene que ver con las codificaciones del gótico, sino con los protocolos del teatro: “Como la pieza era exhibida a beneficio del señor Peso, me presumía yo, ¡loco de mí! que como en las otras piezas desempeñase el papel principal” (Sarmiento 1887: 109-10). A partir de este momento, el crítico emprende una búsqueda delirante, minuciosa, que le otorgue un papel al actor beneficiado, para quien estaba dirigida la pieza y que, tradicionalmente, cumplía un papel en esta. La reposición de su mirada espectadora encuentra al beneficiado por la identificación física – “Por un momento creo reconocerlo por la altura en el santo cardenal que está parado en una pilastra” (110)– y sigue en la consecuente inconsistencia de ese encuentro en la representación dramática –“¡vana esperanza! El guía de las catacumbas lo señala como un esqueleto” (*ibid.*). Confunde con humor al actor sin personaje entre las monjas “extras”, dispuestas como parte del decorado escénico –“se me clava en la cabeza que es una de las monjas, largas, escuálidas que vislumbro a lo lejos colocadas en hileras en el fondo” (*ibid.*)–, y le otorga su nombre, en la desesperación, a una voz que cree diferenciar entre los efectos de sonido góticos: “me persuado haber distinguido entre el murmullo lejano de aquella comparsa invisible, la voz grave del beneficiado. ¡Esto sí que es romántico! Ni la pieza ni la fantasma son *tan románticas como el papel del beneficiado*” (*ibid.*).

Aunque dice que descarta por olvido los comentarios que había pensado cuando no pudo volver del interludio durante el cuarto cuadro, lo que recuerda con nitidez es el detalle del beneficiado, que le permite cruzar el protocolo teatral con el ocultamiento de la identidad como recurso gótico. Este cruce no se da solo en la puesta en escena, sino también en sus bordes, a través del rol que interpreta el público: “me pongo a buscar al señor Peso en la platea, temiendo que estuviese entre los espectadores, gozando de su beneficio. Caras largas como la suya veo por todas partes [...] pero ninguna la del beneficiado” (*ibid.*). Finalmente, mientras los otros críticos “estaban acuchillando, aporreando o defendiendo la pieza” (111), Sarmiento se acerca, esperando encontrar allí al beneficiado, y pregunta qué ha sido del señor Peso, a lo que le contestan que representó el papel del padre de Matilde mientras él se paseaba en la sala de fresco durante el

cuarto cuadro. Develado el misterio, cierra el artículo con estas palabras: “¡Viva el beneficiado y la invención!” (*ibid.*).¹⁵

En esta instancia, Sarmiento se apropia de los efectos dramáticos del gótico para recrear su experiencia singular del acontecimiento teatral. Al hacer foco en su obsesión absurda, de la que incluso se burla continuando con el tono jocoso de todo el artículo, participa del mismo juego fantasmagórico con el que abre la reseña, porque aquella búsqueda de una imagen con que representarse el sentido de la palabra “nona” se traslada a la recuperación visual del desaparecido beneficiado. En el cruce del protocolo teatral con los dispositivos escénicos, experimenta las posibilidades sobrenaturales de un lugar que queda vacío por la invención gótica de la transposición. Esta apropiación se conecta con la mirada espectadora, puesto que al individualizarla a través de su punto de vista, sigue la experiencia emocional del público en una línea propia, produciendo el efecto emocional no en el terror de los fantasmas y las catacumbas, sino en la incertidumbre que sustentan esos recursos desplazada hacia los bordes de la representación: los decorados, los sonidos, las plateas, la sala de refresco. Son estos espacios del *convivio* los que sostienen la tensión entre el acercamiento emocional y el distanciamiento crítico, porque su propuesta de entregarse al papel romántico del beneficiado, tan romántico como inventado por su escritura, exhibe al mismo tiempo el artificio de la creación, cuando nos revela que ha sido producto de una simple distracción, la de haberse perdido el cuarto cuadro. De esta manera, la crítica explora su potencial literario al transformar la interpretación singular de la obra en una trama nueva, la de la búsqueda del beneficiado, que tiene como protagonista al propio Sarmiento.

Coda: reminiscencias de la vida literaria

En 1881, Sarmiento escribe en la *Nueva Revista de Buenos Aires* un artículo que se incorpora en el primer tomo de las *Obras completas*, junto a los artículos escritos en Chile de 1841 y 1842, porque vuelve sobre ese periodo de su escritura crítica bajo el título “Reminiscencias de la vida literaria”. Este escrito nos muestra que el expresidente supo conservar en su memoria ese “dramón llamado la *Nona Sangrienta*” (Sarmiento 1887: 337), aunque parece haber olvidado el asunto y solo recuerda que era “un tejido de horrores” (*ibid.*). No se priva de recordar que aquel día, de regreso del teatro, escribió su reseña con intención irónica: “escribí la crítica del drama archi-romántico, riéndome a carcajadas de los elogios burlones que prodigaba para más realzar su fealdad” (*ibid.*). Más no hay para decir al respecto; sin embargo, el artículo continúa con un sueño que tuvo esa noche después del teatro. Él sueña que, mientras duerme, siente un “sacudimiento horrible de temblor” (338); se levanta de la cama y, dirigiéndose hacia la salida, se choca con un esbirro que lleva “un farol de los que había visto en la *Nona Sangrienta*” (*ibid.*) y que le pregunta quién es: “¿quién soy? Yo debo ser alguno de los personajes de la *Nona Sangrienta*, que era lo último de que me acordaba [...] —¿Quién es, señor? Me repitió el esbirro o fantasma” (*ibid.*). La confusión del

¹⁵ Otra invención sarmientina o de la puesta en escena: en *La nonne sanglante* el padre de Mathilde, el conde de Sarnen, aparece en el tercer acto y no en el cuarto. Si bien habla de cuadros, a veces, y de actos en otras, la obra original solo contiene dos *tableaux*, que remiten a dos cambios de escenario en el segundo acto. Sarmiento menciona cinco cuadros, por lo que parece referirse a los cinco actos del drama. Asimismo, los otros críticos dicen que el conde de Sarnen aparece en el baile “cuando dijo cuatro palabras” (Sarmiento 1887: 111), escena que en la obra de Anicet-Bourgeois y de Mallian transcurre en el tercer acto (Anicet-Bourgeois y de Mallian 1835).

sueño pone en cuestión la propia identidad y abre paso a la invención que conecta, una vez más, los protocolos del teatro con la ambientación gótica:

Todo esto pasa en un segundo. En el proscenio el arco de una gran bóveda daba frente hacia la platea como telón de fondo, y en el segundo plano pasaba la escena. Aquí estaba al revés el arco detrás del esbirro, y más atrás un paisaje con una pila y una línea de palacios, estrellas en la parte del cielo que se alcanzaba a ver. Ocurriame, pues, que el caso mío sucedía detrás de bastidores; pero me sentía ya otro hombre, y en lugar de contestar a la reiterada pregunta ¿quién es usted? Yo le hice a mi vez una muy solapada al chino: –dígame, amigo, ¿ha temblado?– ¿Tamblao? [sí] No, señor. –¡Um! Entonces es pesadilla, ¡decididamente he salido huyendo dormido a causa de esta maldita *Nona Sangrienta!* (*ibid.*).

Del sueño a la vigilia, Sarmiento vuelve a encontrar en el imaginario fantasmal de esta obra monstruosa una motivación para la escritura. El episodio, en apariencia efímero, vuelve a tensar esa frontera lábil entre la valorización burlesca y la fascinación onírica –y popular– de la representación, que lo convierte nuevamente en el personaje central de la experiencia gótica. Esta reminiscencia, que reafirma en la vejez la interrelación entre crítica y literatura que singulariza sus inicios como escritor, nos permite pensar cómo se concibe a sí mismo como figura relevante de la escena intelectual chilena, que le propicia un lugar privilegiado para fundar el diario que le permitirá luego consolidarse como autor: “Poco después [de esta aventura] fundé en Santiago el *Progreso*, primer diario de aquella capital, que con el brillo de su prensa alumbra los escritos de sus literatos y la escurana de sus pensadores” (338-339). En este sentido, su apropiación particular del gótico se nos presenta como una inflexión posible para pensar su posición como crítico y como futuro y próximo escritor de la literatura americana por venir.

DANIELA PAOLINI es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En el 2017 obtuvo una Beca de la UBA para realizar su Doctorado en Literatura, con sede de trabajo en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL). Realiza actividades de colaboración en la cátedra de *Literatura Argentina I (Amante)* de la UBA y participa en proyectos de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha presentado ponencias en diferentes jornadas y congresos. Algunos avances preliminares de este trabajo, que interrelacionan algunos textos aquí analizados con *Aldao* y *Facundo*, fueron presentados en el *VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* (Buenos Aires, 25 al 29 de noviembre de 2014).

Bibliografía

- ANICET-BOURGEOIS, Auguste y Julien DE MALLIAN. 1835. *La Nonne sanglante. Drame en cinq actes*. Paris: Barba.
- BOTTING, Fred. 2014. *Gothic*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BROOKS, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Heaven y Londres: Yale University Press.
- CONTRERAS, Sandra. 2012. “Facundo: la forma de la narración”. En Amante, Adriana (dir. del volumen); Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, Sarmiento (vol. IV)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 105-132.
- DUBATTI, Jorge. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- GARRELS, Elizabeth. 1988. “El Facundo como folletín”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 54, N° 143, 419-447.
- LONGUEIL, Alfred E. 1923. “The Word ‘Gothic’ in Eighteenth Century Criticism”. *Modern Language Notes*. Vol. 38, N° 8, 453-460.
- MARTÍNEZ GRAMUGLIA, Pablo; Inés DE MENDONÇA y Martín SERVELLI. “El gaucho malo de la prensa”. En Amante, Adriana, ob.cit., pp. 259-291.
- MATURANA, Carmen Luz. 2009. “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era precinematográfica en el siglo XIX en Chile”. *Aisthesis*. N° 45, 88-102.
- MEGLIOLI, Mauricio. 2009. “La polémica de la monja Zañartu y *Mi defensa*”. *Todo es Historia*. N° 499.
- PINILLA, Norberto (comp). 1943. *La polémica del romanticismo*. Buenos Aires: Americalee.
- PUNTER, David. 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Londres: Longman.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1885. “Otra vez la *Nona Sangrienta*”. *Obras de D. F. Sarmiento*, tomo II: *Artículos críticos i literarios (1842-1853)*. Buenos Aires: Félix Lajouane, pp. 266-268.
- _____. 1887. “Atraso del teatro en Santiago” (pp. 72-75), “*La Nona Sangrienta*, beneficio del Señor Peso” (pp. 107-111), “La crítica teatral” (pp.145-148), “El *Otelo* representado por Casacuberta” (pp. 148-151), “El teatro como elemento de cultura” (pp. 271-275), “Paréntesis formado por una correspondencia imparcial” (pp. 298-302), “*El Mulato*, drama de Alejandro Dumas” (pp.284-287), “V. Continúa el examen del artículo romanticismo” (pp. 302-308), “Reminiscencias de la vida literaria” (pp. 329-339). *Obras de D. F. Sarmiento*, tomo I: *Artículos críticos i literarios (1841-1842)*. Buenos Aires: Félix Lajouane.
- SANFUENTES, Salvador. 1943. “Romanticismo”. En Pinilla, Norberto (comp). *La polémica del romanticismo*. Buenos Aires: Americalee, pp. 33-41.