

El Torito de los muchachos: lectura de confesiones

por *Juan Ignacio Pisano*
(*Universidad de Buenos Aires*)

RESUMEN

El Torito de los muchachos (1830), de Luis Pérez, posee una matriz discursiva que atraviesa la relación del periódico con enemigos y amigos: la confesión. Vinculada a un gobierno por la verdad, esta se presenta como un modo de exponer subjetividades “haciendo hablar” (ficcionalmente). El periódico lee y contesta las voces que construye produciendo un efecto de circularidad: una arena pública ficcional se despliega en su interior. Información e inventiva quedan entrelazadas para brindarle al “lector ampliado” (Acree 2011) un modo de comprender la realidad interviniendo, de ese modo, en los espacios públicos mediante una palabra que se asume plebeya.

POESÍA GAUCHESCA – PERIODISMO – LUIS PÉREZ – LITERATURA ARGENTINA SIGLO XIX – CONFESIÓN

Juancho Barriaes publica, en el primer número del periódico del 19 de agosto de 1830, una carta de Lucho Olivares: “Carta de mi amigo Lucho lo que supo que me iba á meter á escribinista” (1). La figura central aquí será la del “escribinista”. Tal como señala Pedro L. Barcia (1982) el término aparece en Hidalgo, relacionado a “doctores”, y significa “Escribano u oficial de administración del gobierno” (Barcia 1982). El lexema, en esta genealogía gauchesca, no sólo lo coloca a Barriaes como cuasi oficial del rosismo, en la defensa de su “opinión”¹, sino que al mismo tiempo lo liga a la figura del escribano² que certifica la palabra pública. Barriaes, de este modo, no sólo asume rol de gacetero, sino que además asume el de un certificador de la verdad de la palabra expuesta en el papel. La confesión, en este sentido, puede ser entendida como “un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo” (Foucault 2014: 27).

Como cosas que se hacen con palabras y que actúan sobre la materialidad de los sujetos lectores-oyentes,³ el periódico de Pérez se insertará en la circulación de discursos de una arena pública⁴ entendida como confrontación, por un lado, y obediencia, por el otro: “Solo una falta yo encuentro, / Pero en cuanto á eso ¡Chiton! / Confianza en el que nos manda / Y menos conversación” (3). El periódico hace, así, su confesión de parte (política).

La confesión implica un acceso, mediante el decir, a la intimidad, a la más profunda verdad del sujeto. Su modalidad varía de acuerdo a la relación pautada entre el que dice y el que escucha: “Haga de cuenta que le hablo / lo mismo que al confesor”. Al colocarse Juancho Barriaes en posición de confesante en una relación de amistad como la que tiene con Lucho Olivares, su enunciación desborda en confianza: le hablo como al confesor porque a usted le digo toda la verdad basándome en nuestra relación y en nuestra co-pertenencia al federalismo. En este sentido, una modalidad que el periódico adopta se basa en un marco de cercanía afectiva

¹ Pero, ¿es posible plantear una relación entre la confesión y la opinión pública? ¿Cómo congeniar los espacios de lo público y lo privado mediante este tipo particular de enunciación? La respuesta está en el soporte material, el periódico mismo, que permite que una palabra (ficcionalmente) privada salte a la arena pública por medio del papel impreso.

² Podríamos pensar en un escribano rosista: escribin-ista

³ Acree ha propuesto que a esta literatura le corresponde un “público ampliado” (Acree 2013), debido a que su modo de circulación principal fue la lectura en voz alta en soportes económicos de circulación.

⁴ Un aspecto de la gauchesca de Pérez es haber echado mano a cuanto recurso discursivo dispuso. Ese rasgo propone un juego de, al menos, dos frentes: se toman aspectos de la realidad, y se los trabaja mediante una máquina enunciativa de matriz ficcional. Información e inventiva quedan entrelazadas para brindarle al lector “ampliado” una esfera pública reconstruida en esas hojas sueltas.

que se marca desde el título mismo: la preposición *de* que indica una propiedad del Torito por parte de los muchachos federales, implica, además, un uso íntimo de la misma que se confirma no sólo por la posesión que significa la preposición, sino por el contexto mismo del periódico, en el cual aparece la propiedad del Torito: la relación de los muchachos, que piden más dureza al animal y festejan sus embates, implica una proximidad que sólo la intimidad de un espacio simbólico compartido (el federalismo) puede propiciar. La confianza se logra cuando los sujetos en cuestión comparten la pertenencia política.

Pero cuando la confesión en *El Torito* es realizada por un unitario, esta opera como instancia de aceptación de un delito, como exposición de una culpa. Son reiterados los textos donde un unitario confiesa sus crímenes, que en general son de aprovechamiento de los bienes públicos: “Si se repara el estado / En que a la Patria hemos puesto / Debemos en alto puesto / Pagar lo que hemos robado” (31). Ante dicha confesión, el *escribista* Barriales ubica la misma en su propio espacio de verdad, certificado. La confesión funciona, de este modo, como dispositivo de enunciación de la verdad y, en consecuencia, dado que esa verdad supone un crimen, de potencial culpabilidad para el juicio público. El lector queda en posición de realizar esa parte, ese juicio. Y un juicio es la conformación de una opinión, la proposición de un veredicto.

Confesiones unitarias de un testamento imaginado: Rivadavia al juicio lector

El testamento es un legado. En general, se lo vincula a la repartición de bienes de un sujeto, en tanto se entiende que es una manifestación de voluntad acerca de lo que aquellos que se constituyen en herederos deben realizar y recibir. En este caso, el Rivadavia de Pérez intercala la herencia de bienes materiales con declaraciones de principios, o hace uso de la herencia material para brindar una segunda herencia, vinculada al mundo de la palabra, donde se confiesan actos públicos: “It. Declaro me deben / Los gefes del dia primero, / Los servicios que presté / Con mi persona y dinero” (14). Doble confesión, doble delito que emerge del reclamo de pago de una deuda (insólita, por tratarse de un pago a un muerto): en la muerte de Dorrego Rivadavia interviene no sólo con su persona sino también con su financiamiento. Y a *El Gaucho*, otro periódico que Pérez produjo en la época, le deja sillas para que “le libere las costillas” y monte a otro: el periódico así adquiere (en la ficción del poema) efectividad ya que logra intimidar a este jefe unitario que, por otra parte no le brinda a la opinión popular lugar alguno en la esfera pública, salvo el de ser sujeto necesitado de ilustración por parte de la elite (Goldmann, Pasino 2008). En este sentido, *El Torito de los muchachos* funciona como su contracara: el sujeto que habla en el periódico es popular y sabe, no necesita de la instrucción del letrado al que, además, le disputa su técnica (escritura periódica) y su soporte material (el papel escrito). Quedan desestabilizadas las jerarquías sociales que predominan en la década de 1820 (Fradkin 2009) y, en la atribución del delito al unitario, Barriales puede positivizar al público popular desde la letra.

El testamento de Rivadavia comienza con una declaración de subjetividad: “En el nombre de Caifás / De quien soy fiel retrato, / O para mejor decir / En el nombre de Pilatos – Amén” (14). Desde el inicio, el giro de este testamento es un comienzo dado por la centralidad del sujeto confesante, centralidad expresada en la repetición de pronombres de la primera persona: *yo* como Caifás *soy* un conspirador, y, además, como Pilatos “*me* lavé las manos”. El rol que cumple la confesión, señala Foucault, no resulta de un acto performativo de lenguaje liso y llano (como sí lo es el acto del juez, que declara culpable o inocente al sujeto en cuestión en un litigio), sino de una dramaturgia o una dramática. En este sentido, no es suficiente que el sujeto se declare culpable: esa declaración debe ser acompañada por “algo sobre su crimen” (Foucault 2014: 228), el sentido del mismo, un modo de ejecución e incluso un balance sobre sus consecuencias: debe hablar sobre su subjetividad y su influencia en el entorno. En efecto, el unitario que acá declara comienza diciendo algo sobre sí mismo: literalmente, se retrata en la imagen de esos personajes bíblico-históricos que, por otra parte, en 1830 es posible suponer que su sola mención constituiría una metáfora asequible a todo público dada la fuerte impronta que

dejó y mantuvo el catolicismo en el territorio del Río de la Plata como marca cultural del período colonial (Garavaglia 2007).

Los objetos que deja tras su muerte el sujeto del testamento no son meramente destinados hacia una cadena de órdenes en torno a determinados fines, sino que son acompañados de datos constantes sobre el sujeto de la enunciación: “En primer lugar mi cuerpo / Lo determino á una hoguera / Para que allí sea quemado / Si no lo admite la tierra” (13). Tierra de los “hijos del país”, espacio de la nacionalidad, incluso territorio de un combate a definirse: ese cuerpo unitario es puesto en duda de ser admitido por el suelo de los habitantes en la voz (que confiesa) de ese cuerpo. Segunda escenificación, junto a la de la identificación en el retrato, remite a la tierra que rechaza a ese sujeto que habla, que dice sobre sí mismo. Y, sin embargo, ese cuerpo puede tener un buen fin luego de muerto: pide que “Se tapen con mis cenizas / Los pantanos de las calles” como si el destino de esa vida, que no procuró nada bueno para el suelo de la Nación, ahora sirva como suplemento para enmendar daños que ese mismo territorio arrastra y en los que él se encuentra involucrado en tanto figura política de la década de 1820.

“Declaro que tengo / Muchos caudales reunidos / Aunque no por eso / Los tengo bien adquiridos” (14). El hincapié sobre los bienes espurios de los gobernantes aparece como elemento de intensificación del retrato unitario en torno al campo semántico del delito (patriótico, podría decirse), con el plus de que la declaración incluye la instancia probatoria del propio sujeto inculpado diciendo la verdad sobre el acto criminal. Y a continuación deja como albacea al Diablo Cojo,⁵ personaje de la literatura. ¿Exposición declarada, en la metáfora propiamente literaria, del halo de ficción que funciona de soporte y matriz al periódico, como señalando una identificación imaginaria que resalta el estatuto, también ficcional, del personaje que habla? Sea. Pero lo que interesa aquí es cómo lo dramático de la confesión se expande en una serie de datos que, antes de hablar de bienes organizadamente distribuidos entre herederos, hablan fundamental y principalmente de la subjetividad del testamentario y de ese modo la confesión ingresa, furtiva pero de manera clara y evidente, en los intersticios que va dejando el texto en su progresión.⁶

En el número 5 del 2 de septiembre de 1830 se continúa el Testamento comenzado en el número anterior. Pero con dos variaciones: se incluye de manera sistemática el recurso de la nota al pie como contrapunto semántico del texto principal; y, además, deja como herencia las partes de su cuerpo –que parece ya no querer incinerar. En relación a la primera variación, la relación de las notas al pie en cuanto al significado del texto principal se observa en ocasiones como corrección de lo dicho (“Más le hubiera agradecido un gallo”), como adición de información (“Hay también un comunicato que le deja 3000 pesos en el crédito público”), como comentario con matices moralizantes (“Así paga el diablo à quien le sirve”). Esa relación en torno al significado, en cualquiera de las tres formas mencionadas, en el contrapunto *nota al pie/texto principal* funciona como guiño al lector y gesto de ratificación e intensificación de la veracidad de lo dicho; certificación a cargo del editor Juancho Barriales, *escribista*. Pero también hay variaciones en cuanto a la forma que va adoptando el texto de la nota al pie. Este devenir estético funciona *in crescendo* hacia una mayor libertad en cuanto al modo de enunciación. Pérez elige el comentario libre, como en el número 5, u opta por una forma poética más bien convencional (versos organizados en cuartetos), como ocurre en el número 6. Interesa

⁵ Esa versión del diablo fue muy rica en la literatura hispánica de los siglos XVI y XVII. Se lo representa como un diablo travieso, el más travieso de los espíritus del infierno. En efecto, la obra “El diablo cojuelo”, cuyo autor fue Luis Vélez de Guevara, salió a imprenta en 1641. Pero tuvo versiones de, entre otros, Goethe y Shakespeare. Para más información ver artículo “Versiones del Diablo Cojo”, de José Manuel Pedrosa en *La literatura en la literatura. Actas del XIV de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*.

⁶ En esta declaración, por otra parte, surge algo que es central para el periódico: poner de relieve de manera constante la culpabilidad e incluso la traición en la que incurrieron los decembristas en torno a la ejecución de Dorrego, y el rol de Rivadavia allí. En efecto, el testamento no deja ocasión sin aprovechar para inmiscuir al Rivadavia ficcional de esta declaración, que se hace pública gracias al periodismo, en el fusilamiento de esta figura política. Y aquí resalta otro rasgo: la construcción de una tradición política.

resaltar, en relación a este último punto, la libertad de acción que el *gacetero escribista* maneja en cuanto a los recursos empleados, que no parecen seguir más patrones que la utilidad contextual y la efectividad discursiva entremezcladas con una pulsión lúdica.⁷ Esa ductilidad y esa poca auto-restricción le otorgan, y al hacerlo se otorga a sí mismo como enunciador, una diversificación cuyos límites no tienen un patrón preestablecido. Todo lo que resulte ventajoso en el debate público, puede ser incorporado a esta máquina enunciativa. Todo lo que vuelva más exuberante el juego ficcional, también. De este modo, este rasgo puede funcionar como elemento de identificación con el público imaginado: no sólo porque ese público se identifique en los valores de moralidad que *El Torito* propone frente al robo de un Rivadavia, o porque se identifique como federal frente a esa misma figura o, incluso, con su vena paródica y lúdica, sino porque crea un efecto en el cual propone que se habla desde una posición de libertad, sin formalidades y sin restricciones, diciendo lo que se tiene que decir: la libertad poética funciona en espejo con la libertad del decir.⁸ Y esa libertad se contrapone a la rigidez neoclásica que caracteriza al periodo rivadaviano.⁹ Por lo tanto, la estética del poema cataliza, formalmente, la identificación política.

Por otra parte, los objetos de esta herencia testamentaria son variados, pero es llamativo que, en su gran mayoría, remitan a partes del cuerpo: el hígado, las manos, las patillas, el cuello, los riñones y hasta la hiel, que funciona como sustituto de un veneno.¹⁰ ¿Qué función cumple este cuerpo (desmembrado) como centro material del testamento? Una hipótesis derivada de la pregunta debe evitarse por la naturaleza misma del personaje: que el sujeto no disponga de bienes a heredar. En todo caso, invirtiendo el sentido de la afirmación, se puede pensar que se lo retrata como tan codicioso que no deja nada a otro. Es posible: semánticamente es un sentido que puede coadyuvar a la construcción del retrato desde la perspectiva federal. Pero, en relación a esta matriz confesional, parece más adecuado pensar otra idea: que en el cuerpo pueden representarse las malicias del carácter o, más claramente, que con el cuerpo se desnuda la verdadera interioridad del sujeto; su cara más auténtica puede descubrirse, en todo caso, mediante un examen de ese cuerpo como lugar donde se albergan las pasiones, y metáfora de una desnudez y una apertura (literal) del sujeto. En otras palabras: al distribuir el cuerpo, Rivadavia distribuye sus verdades. Por lo tanto, doble cara de la verdad expuesta en este testamento: la de la palabra, que permite construir el retrato de este unitario; y la del cuerpo, que propone en las derivas de su distribución testamentaria, intenciones y naturalezas del sujeto en cuestión. En suma: el Rivadavia ficcional de Pérez confiesa en cuerpo y alma sus delitos en la palabra de su testamento que se vuelve pública (e ingresa al potencial juicio lector) gracias al periódico y la posición de “escribista” de su editor.

Una anécdota, para concluir: en relación al fusilamiento de Dorrego, Rosas, en carta a Estanislao López le pide “que las prensas no se ocupen en el día de otra cosa (...) es una de las cosas que más conviene” (Fernández Latour de Botas 1978: XIV). La prensa, como soporte de circulación de la información, aparece en las palabras de El Restaurador en un lugar central. Pérez asume esa tarea y se ocupa de lo que conviene, pero enfocándose en *cómo* decir (un cómo desbordante, excesivo, lúdico y paródico). Y en ese sentido, ya sea desde la cercanía en la confianza partidaria, hasta en la exposición de las culpas unitarias, la confesión atraviesa discursivamente parte del periódico haciendo intervenir una política de la verdad en el uso de la palabra ficcional.

BIBLIOGRAFÍA

⁷ En este trabajo no he resaltado este aspecto, pero cabe resaltar, a pesar de que pueda surgir en la misma lectura, que la enunciación se encuentra enmarcada en una matriz paródica.

⁸ Libertad del decir que, por otra parte, no es un rasgo distintivo de Luis Pérez sino que es un atributo de toda enunciación gauchesca, de Hidalgo en adelante.

⁹ “Hei de hablar como hombre libre / Lo que sintiere en mi pecho, / ya que ellos para mentir / Tubieron tanto derecho” (5).

¹⁰ Cabe destacar que, para el momento de la publicación del periódico, “La teoría de los cuatro humores” (bilis negra, bilis, flema y sangre) continuaba siendo central en la lógica médica.

- Acree, William (2013). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*, Prometeo, Buenos Aires.
- Di Meglio, Gabriel (2013). "La participación política popular en la provincia de Buenos Aires, 1820-1890. Un ensayo". Raúl O. Fradkin, Gabriel Di Meglio (eds.), *Hacer política. La participación popular en el siglo XIX rioplatense*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 273-304.
- Fernández Latour de Botas, Olga (1978). "Estudio Preliminar". *El Torito de los muchachos*, Instituto Bibliográfico Antonio Zinny, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Fradkin, Raúl comp. (2009). *La ley es la tela de la araña. Ley, justicia y sociedad rural en Buenos Aires, 1780-1830*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Fradkin, Raúl y Jorge Gelman (2015). *Juan Manuel de Rosas. La construcción de un liderazgo político*. Buenos Aires, Edhasa.
- Garavaglia, Juan Carlos (2007). *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Goldgel, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo invadió América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Goldman, Noemí, Alejandra Pasino (2008). "Opinión pública". Goldman, Noemí (ed.) *Lenguaje y Revolución. Conceptos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 99-114.
- Habermas, Jürgen (2011). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Lempérière, Annick (1998) "República y publicidad a finales del antiguo régimen (Nueva España)". Guerra, François-Xavier, Annick Lempérière (eds.), *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica, 54-79.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- Pas, Hernán (2010). "Literatura/Opinión pública. Aporías de la cultura letrada en Sudamérica". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Núm. 18 julio-diciembre 2010: 242-270.
- Poch, Susana (2014). "Neoclasicismo y nación (1806-1827)". El Jaber, Loreley y Cristina Iglesia (eds.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Tomo I*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Rama, Ángel (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Rojas, Ricardo (1948), *Historia de la Literatura Argentina. Los gauchescos*, Buenos Aires, Losada.
- Schwartzman, Julio (1998). "¿A quién cornea El Torito?". Cristina Iglesia (ed.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Schwartzman, Julio (1996). *Microcríticas*, Buenos Aires, Biblos.
- Schwartzman, Julio (2013). *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.