

Conquista, colonización y procesos de transculturación Espacialidad, figuras del porvenir y ficciones de identidad en la literatura argentina Vol 1.

Autor:

Grenoville, Carolina

Tutor:

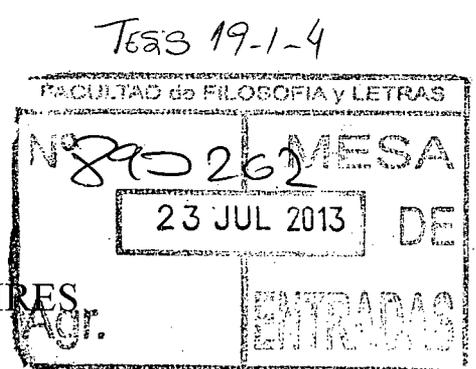
Zubieta, Ana María

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis
19-1-4



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras
Carrera de Letras

TESIS DOCTORAL

**Conquista, colonización y procesos de transculturación.
Espacialidad, figuras del porvenir y ficciones de identidad en
la literatura argentina**

Carolina Grenoville

Doctoranda: Carolina Grenoville
Directora de tesis: Dra. Ana María Zubieta
DNI: 27.861.952
Expediente: 840.166/2007
Tel.: (011) 4796-4684
E-mail: cgrenoville@hotmail.com

- Julio de 2013 -

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: CONQUISTAR, ESCRIBIR	1
CAPÍTULO 1. DE ESTADO DE LA CUESTIÓN A CUESTIÓN DE ESTADO	18
1.1. Golpe de vista: deseo de espacios, espacios de deseo	18
1.2. La dispersión de la mirada: una recomposición de lugar	32
1.3. Filiaciones discursivas, afinidades literarias	41
CAPÍTULO 2. ENMENDAR EL ORIGEN: EL DESEMBARCO	45
2.1. <i>Pretexto</i> . Viaje y prefiguración: los legados de un relato	45
2.2. Tiempo en suspenso y futuros posibles en <i>Río de las congojas</i> de Libertad Demitrópulos	58
2.3. La descomposición de lo real en <i>El entenado</i> de Juan José Saer	62
2.4. El retorno a la metrópoli en <i>Libro de navíos y borrascas</i> de Daniel Moyano	69
2.5. Consideraciones finales	76
CAPÍTULO 3. LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO: ORDENAR EL MUNDO, PERDER LA RAZÓN	78
3.1. <i>Pretexto</i> . Con mirada forastera: la subjetivación de la historia	78
3.2. El viaje científico. <i>Las nubes</i> de Juan José Saer	89
3.3. El viaje artístico. <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i> de César Aira	105
3.4. Viaje comercial y misión evangelizadora. <i>Fuegia</i> de Eduardo Belgrano Rawson	114
3.5. Consideraciones finales	125
CAPÍTULO 4. FRONTERAS INTERIORES. ANTIGUAS DICOTOMÍAS EN EL PAÍS POSCOLONIAL	130
4.1. <i>Pretexto</i> . Con sentido común: la sintaxis del desierto	130
4.2. <i>Performance</i> de la antropofagia: “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel	141

4.3. <i>Eisejuaz</i> de Sara Gallardo: una estética delincuente	153
4.4. La ira aplazada: <i>El desperdicio</i> de Matilde Sánchez	161
4.5. Consideraciones finales	176
CAPÍTULO 5. LA TOTALIDAD SE REPRODUCE A ESCALA. LA CIUDAD (I)	178
5.1. <i>Pretexto</i> . Cita de autoridad: un modelo de desacato	178
5.2. La afasia del poder en <i>El farmer</i> de Andrés Rivera	189
5.3. Un patriota fuera de lugar en <i>El oscuro</i> de Daniel Moyano	203
5.4. La madre colonial y el cautivo en <i>Más liviano que el aire</i> de Federico Jeanmaire	212
5.5. Consideraciones finales	216
CAPÍTULO 6. LA POROSIDAD DEL ESPACIO DOMÉSTICO. LA CIUDAD (II)	219
6.1. <i>Pretexto</i> . La Nación vaporosa: una estética de la exclusividad	219
6.2. Los sueños de celuloide de Nicolás Olivari	230
6.3. Una Buenos Aires prometida: <i>La ciudad de los sueños</i> de Juan José Hernández	233
6.4. Figuras de la “no ciudad” en <i>Vivir afuera</i> de Rodolfo E. Fogwill	238
6.5. Consideraciones finales	249
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	251
1. Fuentes primarias	251
2. Fuentes secundarias	253

INTRODUCCIÓN: CONQUISTAR, ESCRIBIR

La perspectiva que orientó la escritura de esta tesis contempla el amplio horizonte de una serie de tramas compuestas de poder, desplazamiento, representaciones y apropiaciones. El análisis detallado del corpus partió de la narrativa argentina contemporánea y desde allí buscó reconstruir parcialmente uno de los tantos senderos que contribuyen a articular la identidad narrativa de la Nación: el del trazo del movimiento de conquista, colonización y transculturación en la literatura argentina. Ahora bien, en este recorrido la cadena de sentidos en su totalidad importa menos que algunos de sus eslabones en particular. No se ha perseguido describir las razones de una historia sino un nudo o una unidad: la relación, en palabras de Jacques Rancière, entre la lógica de las intrigas que integran esta trama y la de los usos sintácticos (1993: 16).

En una conquista, simultáneamente con la apropiación violenta del mundo, tiene lugar la concepción de una *utopía* (que no es otra cosa que la traslación a futuro de la ideología del conquistador en un nuevo espacio) en la que esa acción se proyecta. La acción de conquista supone la preexistencia de un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio o, en otras palabras, el poder de darse un lugar propio. Ese no-lugar o lugar modelo (creado a imagen y semejanza del universo conocido del invasor) se superpone al espacio en que se desarrolla la acción, asignándole arbitrariamente una forma en base a la cual se ideará la ocupación militar y el proyecto de colonización. El proceso de traducción de *espacios* a *lugares* (un mapa, un paisaje, un territorio) se lleva a cabo mediante estrategias de representación icónicas y lingüísticas que acabarán por consolidar una perspectiva, una sintaxis, un léxico, pero también las marcas de un estilo singular de mirar, de narrar y de entrar –los *topoi* y tropos del discurso-. Así se consolidan *lugares de poder*, *lugares teóricos* y *lugares físicos* que constriñen las relaciones de coexistencia entre los sujetos, la imaginación utópica y, en tercer término, los espacios y las prácticas que éstos habilitan.

El estudio de los textos literarios, entonces, contempló tanto las formulaciones y representaciones literarias de distintos procesos de anexión material del espacio mediante el uso de la fuerza y el diseño y creación de ciudades como los parámetros formales de configuración del relato (los tropos y figuras del discurso, los patrones de legitimidad y verosimilización y los modos de historización y estrategias de representación) que incidieron en la constitución de una memoria social y de una

identidad comunitaria. El relevamiento e historización de estos procedimientos formales se orientó, asimismo, a reponer la perceptibilidad histórica de la que participan con miras a contribuir al esbozo de un panorama de la focalización de la mirada. Si las crónicas de la conquista y los discursos de la formación del Estado nacional dieron lugar a esa trama, la recurrencia y reelaboración de eventos históricos, tópicos literarios y acuerdos sociales en la narrativa del presente, ponen de alguna manera en cuestión ese particular orden de simbolización al hacer funcionar y (des)colocar el orden dominante en otro registro.

En este camino crítico, son las diferentes voces narrativas de los propios textos que integran el corpus las que reponen y reelaboran acontecimientos como si se tratara de recuerdos, organizando así una identidad textual que interviene en la escritura biográfica de la Nación apelando a los mecanismos selectivos y azarosos de la memoria más que a la arbitrariedad de una cronología. En este sentido, el recorrido propuesto configura un mapa literario emparentado, antes que con una historia de la literatura, con lo que Antoine Compagnon denomina una *memoria literaria*. Esta memoria –que se vincula tanto con la tradición literaria como con la intertextualidad– organiza el material por fuera del orden cronológico desentendiéndose de la clasificación exhaustiva de textos y autores, muy por el contrario, tejiendo una red de textos, de recuerdos y reorganizando en virtud de esa experiencia un sistema literario. A contrapelo de la historia de la literatura, la memoria literaria conoce la coexistencia del pasado y del presente y no la abolición del pasado por el presente (Compagnon 2009: 5). Ni exhaustiva, ni sistemática, la memoria literaria reordena con el correr mismo de la lectura el flujo de las lecturas previas, modifica como en un viaje el horizonte, el paisaje recorrido y por recorrer.

El juego intertextual además de inducir a una revisión del archivo fijado en la literatura fundacional¹, es también una manera de disponer y promover modos de percepción, escalas de valores y eventualmente patrones de conducta a futuro. Si, como

¹ Sigo en este punto la definición de discurso fundacional propuesta por Florencia Garramuño (1997). La autora hace extensivo el término “discurso fundacional” que Doris Sommer (1991) había empleado para referirse a ciertas novelas o romances vinculadas con la conformación de la nacionalidad a todos aquellos discursos que tienden a la construcción de una identidad nacional o regional. En un contexto en que el nacionalismo se forja sobre la base de una experiencia colonial, los discursos fundacionales reúnen necesariamente tanto los discursos de la formación del Estado nacional como los discursos regionales colonialistas (Garramuño 1997: 22, nota 2).

parecen sugerir los textos ficcionales que integran el corpus, los discursos fundacionales fueron instrumentos para orientarse en el espacio, establecer un determinado orden social y garantizar relaciones de coexistencia específicas –en suma, para transformar el espacio americano en una “segunda naturaleza”- ¿no es acaso plausible adjudicar a la narrativa ficcional una dimensión pragmática? ¿Por qué la ficción contemporánea no habría de incidir en la morfología territorial y en nuestras formas de habitar? Los desplazamientos narrativos, por lo general tergiversadores, que llevan a cabo las novelas implican tanto una transformación de manera crítica de ese pasado como una forma de intervenir en la realidad. Parafraseando a Jean-Pierre Faye (1970), la actividad narrativa consiste en *referir*, esto es, configurar y actualizar un referente que es de otro orden, básicamente extralingüístico; *diferir*, es decir, postergar un final previsible, mantener la continuidad del discurso sin fracturas; y *transferir* o poner el temor y la sospecha de un final en otra parte, en un nivel simbólico, en un después y en un afuera del texto narrativo. Así, la transfiguración de la Conquista del Desierto –presentada y comprendida en un principio y a lo largo de buena parte del siglo XX como una gesta patriótica leída en clave épica– en una expedición de matanza y exterminio de pueblos originarios constituye, en un sentido amplio, una conquista también de la literatura en el espacio textual y con implicancias concretas en la muda praxis de la vida diaria.

En este mapa literario de fronteras discontinuas el espacio de la Nación se redistribuye de múltiples maneras: junto con las zonas tradicionales que fijan los sentidos e intereses de los distintos programas políticos, la red de textos que integra el corpus delimita también otras alejadas (ya sea por su ubicación ya sea por su figuración) de los antiguos focos de la atención política. El “desierto” de la generación del ’37 se constituye en uno de los términos de la comparación con otros espacios en ocasiones también presentados como tierras vírgenes, por explorar y explotar, pero que implican un corrimiento respecto de la región pampeana en tanto centro de los diagnósticos sobre la realidad nacional y horizonte de los proyectos culturales y político-económicos del país, como ocurre con “el país de la selva” de Ricardo Rojas, la *zona* que compone la literatura de Juan José Saer o el norte argentino en los textos de María Esther de Miguel y Sara Gallardo. La ciudad de Buenos Aires, por su parte, asume a lo largo del recorrido distintas fisonomías. Si la ciudad que se describe en *El matadero* de Esteban Echeverría hacia fines de la década de 1830 ya entraba en contradicción con los esfuerzos llevados a cabo una década atrás, durante el período rivadaviano, destinados a hacer de Buenos

Aires una urbe típicamente moderna, las novelas del corpus explotan esa conflictiva y controversial herencia literaria centrando su mirada en aquellos aspectos que ponen en cuestión las trilladas analogías entre Buenos Aires y las grandes capitales del mundo. Los primeros planos de la suciedad, el delito, la concupiscencia, el desorden, la inmigración componen una metrópoli que se sale de los distintos modelos con los que se buscó identificarla.

Por otra parte, este mapa insta a realizar una lectura no canónica de textos canónicos: el recorrido seguido nos llevó a leer las novelas del corpus como depositarias de una memoria y a leer la literatura fundacional *a contrapelo* o, en palabras nuevamente de Jacques Rancière, como “un modelo de elocuencia subversiva” (1993:41), según el cual los textos que componen el “canon” nacional exhiben fisuras (o *grietas*, si se quiere, como denomina Gilles Deleuze, a propósito de la obra de Émile Zola, a la herencia misma a cuyo alrededor se distribuyen y despliegan “los temperamentos, los instintos, los ‘grandes apetitos’” [2010: 319]) que, paradójicamente, desafían los mismos programas que promueven. La memoria literaria no sólo reproduce las *cesuras* (y censuras) impuestas por los discursos fundacionales sino también las *grietas* por donde lo no dicho, lo que estaba destinado a permanecer oculto, lo que se encontraba más allá del horizonte de expectativas de una época dada, encuentra finalmente su cauce: “Lo hereditario no es lo que pasa por la grieta, sino la grieta misma: fractura o rotura imperceptibles” (Deleuze 2010: 319). Finalmente, la figura del “mapa” funciona además como una metáfora de la estructura que adoptó el análisis crítico de los textos del corpus. La trama a la que aludimos más arriba compone un paisaje contra el cual los textos literarios aparecen recortados a la manera del telón de fondo de la percepción, que constituye la condición de posibilidad de la atención consciente a pesar de no estar nunca disponible en forma objetiva para ella².

La tesis congrega textos alejados en el tiempo –no sólo por su fecha de composición sino también por el contexto histórico (inmediato o no) al que aluden– según conexiones en ocasiones imprevistas, pero cuya unidad de lugar es en todos los casos el territorio argentino. No es la intención de esta investigación doctoral subsumir el extenso período comprendido en los textos en una única hipótesis ni describir la

² El término de la comparación ha sido tomado de Paul de Man. El autor se basa en la complementariedad entre la atención y el telón de fondo u horizonte de distracción en la percepción para explicar el concepto de “horizonte de expectativas” de Hans Jauss (1990: 93-95).

evolución de un proyecto de colonización. La selección de relatos propuesta no prioriza la uniformidad, exhaustividad o continuidad cronológica sino la exposición de conflictos recurrentes a través de casos específicos y su *composición de lugar*. De este modo, en los distintos capítulos nos hemos centrado en el examen de los siguientes tópicos y representaciones literarias de prácticas vinculadas con la acción de conquista:

- la *llegada* de los españoles a la zona de afluencia del Río de la Plata y las primeras configuraciones de este territorio como espacio imperial;
- los *viajes* científicos, artísticos y comerciales a tierra adentro en la primera mitad del siglo XIX que, a la par que promovían en muchos casos la búsqueda de conocimiento, instituyeron un aparato de ideas que ejercería una gran influencia sobre la intelectualidad local;
- el proceso de *ideación y conformación del Estado nacional* en el cual las herencias de la vida colonial y la comprensión de la naturaleza por parte de los viajeros extranjeros jugaron un papel primordial;
- *escenas de la vida nacional en el “desierto”* ya en el siglo XX donde se ponen de relieve las consecuencias de ese violento proceso de transculturación;
- el *espacio de la ciudad* como una zona de contacto en la que coexisten sujetos separados geográfica e históricamente en permanente conflicto y, por lo tanto, donde visualizar el desplazamiento y la actualización de límites: las costumbres propias de la vida cotidiana en la gran ciudad reproducen acciones de deslinde a la manera de las fronteras coloniales o interiores de antaño.

Los textos que conforman el corpus constituyen de alguna manera lo que Mary Louise Pratt ha denominado “representaciones autoetnográficas”, es decir, instancias en las que los sujetos colonizados emprenden su propia representación a partir de procedimientos, modelos de conducta y patrones ético-sociales comprometidos con el colonizador:

Si los textos etnográficos son un medio por el cual los europeos representan para ellos mismos a sus (usualmente subyugados) otros, los textos autoetnográficos son los que los otros construyen para responder a esas representaciones metropolitanas o para dialogar con ellas (Pratt 2011: 35).

Las expresiones autoetnográficas se componen, entonces, a partir de la apropiación de valores, formas literarias y lenguas europeos. El nacionalismo argentino decimonónico es una clara manifestación de este proceso de asimilación según el cual se aceptaron y naturalizaron de manera acrítica muchos de los presupuestos y operaciones discursivas heredados del pasado colonial. La perspectiva del colonizador (el ojo del amo) subsiste en la mirada de los narradores y protagonistas de los relatos de las siguientes centurias, que no podrán sino desbrozar la realidad local a partir de sus mismos pre-juicios, aunque con el propósito de cuestionar tanto los sentidos hegemónicos como el lugar de enunciación y su legitimidad, esto es, el centro que articuló todos y cada uno de esos genotextos, su *autoridad*.

En consecuencia, el corpus quedó conformado, en primer lugar, por una serie de textos narrativos argentinos contemporáneos ubicados en su mayor parte en la segunda mitad del siglo XX, a saber: “El hombre de la baraja y la puñalada (1933) de Nicolás Olivari, “Los que comimos a Solís” (1965) de María Esther de Miguel, *El oscuro* (1968) de Daniel Moyano, *La ciudad de los sueños* (1971) de Juan José Hernández, *Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo, *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, *El entenado* (1983) de Juan José Saer, *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano, *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson, *El farmer* (1996) de Andrés Rivera, *Las nubes* (1997) de Juan José Saer, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo E. Fogwill, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) de César Aira, *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez y *Más liviano que el aire* (2009) de Federico Jeanmaire. Se trata de textos que recrean eventos históricos y contextos fácilmente identificables en los que el pasado nacional aparece problematizado no como objeto de la historiografía sino como noción cultural vasta. De ahí que las novelas incorporen e interpelen muchas veces lecturas escolares ampliamente difundidas sobre esos mismos eventos y también sobre los “clásicos” nacionales.

En segundo lugar, estos textos ficcionales establecen un diálogo, en ocasiones explícito, en otras encubierto, con textos fundacionales, es decir, textos que de una u otra manera contribuyeron a darle forma representacional a la realidad argentina. Al menos ese es el enfoque del que participan, en distinta medida, las novelas del corpus cuyo ejercicio de reescritura no se ciñe únicamente a la problematización de determinados acontecimientos históricos sino sobre todo a los procedimientos narrativos y a las estrategias de organización textual a partir de los cuales los discursos dominantes

de distintas épocas hicieron de los hechos un objeto de derecho, y de lo dado, un ideario. En esta suerte de retorno a distintos momentos de la tradición nacional que funcionaron como espacios de legitimación cultural, la ficción, entonces, remitió la investigación a otros relatos que se organizaron en una nueva serie compuesta ahora por crónicas de la conquista y discursos de la formación del Estado nacional: *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán, *Las pampas y los Andes* (1826) de Francis B. Head, *Viaje al Plata* (1826) de John Miers, *Viaje a caballo por las provincias argentinas* (1846) de William Mac Cann, *La cautiva* (1837) y *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, *Amalia* (1851-1855) de José Mármol, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, *La conquista de quince mil leguas* (1878) de Estanislao S. Zeballos y *Conquista de la pampa* (1892) de Manuel Prado. En lugar de llevar a cabo un análisis individual de cada uno de ellos se privilegió en este caso un modo de leer fragmentario que me permitió detenerme en los detalles, motivos y pasajes en torno a los cuales se establecieron los puentes entre la literatura fundacional y las novelas del corpus, como, por ejemplo, la focalización de la mirada desde las alturas; la distribución de los predicados entre los distintos grupos sociales y elementos representados; el establecimiento de colecciones de existentes y ocurrentes en un léxico común; estrategias de representación y verosimilización que luego reaparecerán para narrar precisamente las operaciones mediante las cuales se imponen los relatos y un determinado imaginario social.

Una preocupación común atraviesa la mayor parte de los textos literarios contemporáneos: exhibir la dimensión política y la vigencia de ciertas *ficciones de origen*. La vuelta al pasado se orienta antes a poner en cuestión una autoridad cultural que a revisar los hechos con miras a intervenir en un debate historiográfico. El modo en que estas narraciones reelaboran textos pasados “fundacionales” refuerza la idea de que más que referir a la historia son textos que aluden a una tradición nacional. En lugar de correspondencias puntuales que den cuenta de un diálogo con un texto específico, las novelas vuelven tanto sobre determinadas “unidades culturales” o “unidades de contenido” como sobre lo que Roland Barthes ha denominado la “forma del significado” presentes en más de un texto fundacional y en ocasiones ampliamente

difundidos y fácilmente reconocibles³. Pueden asumir la forma de un género discursivo característico de la literatura fundacional, como el relato de viajes, las memorias o la biografía; adoptar por momentos un estilo propio de los períodos a los que aluden o recrean, como se observa en *El desperdicio* de Matilde Sánchez con el empleo de ciertas figuras y tópicos –la recurrente comparación de la pampa con el mar y la sinécdoque para referir a una praxis social-; reponer una poética, como ocurre en *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson por medio del uso de las cifras y de la fotografía; o explotar procedimientos análogos a los implementados por los genotextos con el objeto de exhibir los modos a partir de los cuales se impone un determinado punto de vista, como ocurre con el monólogo, la enmienda y el régimen de la semejanza en *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire.

Por otra parte, el corpus se organiza a partir de dos tramas distintas pero que se superponen y complementan. La primera asume la forma de un extenso *relato de viaje* disperso en discursos y géneros heteróclitos en el que se fraguaron los sentidos de lo argentino. El recorrido aquí propuesto se extiende desde el desembarco de los primeros españoles en el Río de la Plata hasta la transfiguración de ese desplazamiento originario en el viaje al exilio de regreso a la “madre patria” en la segunda mitad del siglo XX. La segunda trama, en cambio, se centra específicamente en la *empresa de conquista y colonización*. El recorrido desde esta segunda perspectiva no refiere ya al viaje sino a una historia de fundaciones, desde la creación *ex nihilo* de América a partir del diseño de la ciudad ideal barroca a la conformación de enclaves en el interior de Buenos Aires que se ajustan al modelo urbano de la posmodernidad, como el *shopping*, los *theme parks* y los *countries*. La hiperrealidad posmoderna se presenta, desde esta perspectiva, como *recurrencia*. Al igual que aquellas primeras ciudades americanas, estos nuevos sitios de la sociabilidad contemporánea surgen con total independencia de su contexto.

³ Denomino “unidad cultural” al referente de un signo en tanto el significado de un término siempre se inscribe dentro de un sistema semántico cultural (Eco 1978; Lewis 1983). Por extensión, el referente literario no puede nunca constituir un acontecimiento histórico sino como parte de un proceso semiótico de significación social. En este mismo sentido, Roland Barthes denomina “unidad de contenido” a aquello de lo que habla la historia: “en cuanto significados no son ni el referente puro ni el discurso completo: el conjunto que forman está constituido por el referente dividido, nombrado, inteligible ya pero aún no sometido a una sintaxis” (1994a: 169). Con la “forma del significado”, en cambio, Barthes designa a la significación de una secuencia, esto es la organización sintáctica en la que se distribuyen y despliegan las unidades de contenido. Por lo tanto, además del sentido que el historiador concede voluntariamente a los hechos que relaciona en un nivel inmanente a la manera enunciada, existe “un significado trascendente a todo el discurso histórico” (1994a: 173).

América y, en especial el Río de la Plata, parece ser la tierra en la que los signos fijos e intemporales aspiran a sustituir la realidad y ocupar su lugar negando su historia previa. Si el principio de *tabula rasa* halla su fundamentación en un comienzo en la imagen del espacio como vacío, ahora la encuentra, en cambio, en la imagen de un espacio “irremediable”, una suerte de tierra de nadie que sólo puede albergar caos y desolación.

El primer capítulo ofrece, en primer lugar, un breve panorama teórico de las formas simbólicas empleadas para asimilar el espacio conquistado. El espacio homogéneo y racional que configura una visión en perspectiva y que cristalizó tanto en representaciones icónicas como discursivas, y el tiempo histórico homogéneo y progresivo propio del historicismo que primó en la narración de los acontecimientos presuponen un único centro desde el cual se perfilaron las identidades culturales en el territorio. En un segundo momento, el capítulo reúne una serie de perspectivas teóricas provenientes tanto de los estudios poscoloniales, la historiografía y la filosofía como desde la actividad literaria que promueven un descentramiento de la mirada habilitando el ingreso de focalizaciones, actores y experiencias tradicionalmente desestimados por la historia nacional. En este primer capítulo, se ofrece, en suma, un cuadro descriptivo del marco y los presupuestos teóricos que orientaron la presente investigación.

Cada uno de los siguientes capítulos estará precedido por el comentario de un *pretexto*, esto es, por un texto que antecede o preexiste a las novelas bajo estudio pero también un *motivo* o causa aparente que dispara el análisis. En estos *pretextos*, el análisis se focaliza en un aspecto o un elemento puntual (un tópico, un procedimiento) que o bien reaparece en las novelas que se narran a continuación o bien permiten ilustrar sus operaciones y procedimientos. Estos son en orden de aparición y para cada capítulo: la *Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán; un corpus de tres relatos de viajeros ingleses al Río de la Plata integrado por *Las pampas y los Andes* de Francis B. Head, *Viaje al Plata* de John Miers y *Viaje a caballo por las provincias argentinas* de William Mac Cann; un corpus integrado por *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría, *Conquista de la pampa* de Manuel Prado y *La conquista de quince mil leguas* de Estanislao S. Zeballos; *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla; y, finalmente, *Amalia* de José Mármol.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de los textos literarios que tienen como referente no sólo la “entrada” de los españoles a este territorio sino también los

relatos que los primeros cronistas compusieron sobre ese primer encuentro: *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, *El entonado* de Juan José Saer y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano. El recorrido que en él se sigue –y que se extiende desde el momento de constitución de un relato o un mito en torno a la Conquista del Río de la Plata, a su transfiguración en el viaje al exilio que *Libro de navíos y borrascas* presenta significativamente como un retorno al punto de partida- pone de relieve y revisa, a su vez, la consolidación de una genealogía según la cual la última dictadura militar se presenta como recurrencia de otros procesos trágicos que marcaron a fuego la historia nacional.

Los capítulos 3 y 4 tienen como protagonista el “desierto”. El capítulo tercero se centra en las representaciones de distintas prácticas y estrategias de colonización –el viaje científico, artístico o comercial- que, de manera explícita o encubierta, consolidaron relaciones de dominación en el territorio argentino en tres novelas argentinas contemporáneas: *Las nubes* de Juan José Saer, *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira y *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson. En el Capítulo 4 se lleva a cabo el análisis de tres narraciones cuyas historias transcurren en lo que había sido la zona de contacto por excelencia –el denominado “desierto”- pero ya en el siglo XX: “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel, *Eisejuaz* de Sara Gallardo y *El desperdicio* de Matilde Sánchez. Los tres textos dan cuenta por medio de focalizaciones contrapuestas de las consecuencias de la implementación de un proyecto de país a espaldas de la historia y las memorias locales. Sus protagonistas actualizan los estereotipos que se consolidaron a partir de los sucesivos enfrentamientos, las relaciones asimétricas de dominación y las condiciones brutales de coerción que se establecieron entre dos culturas en contienda.

Los capítulos 5 y 6 se centran en el espacio de la ciudad de Buenos Aires. El primero de ellos se aboca al estudio de las repeticiones y tergiversaciones de una matriz interpretativa a partir de la cual se definieron en el siglo XIX determinadas identidades culturales en *El farmer* de Andrés Rivera, *El oscuro* de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire. El Capítulo 6, por su parte, en lugar de priorizar los enfrentamientos y conflictos explícitos entre clases, razas y culturas, se centra en el análisis del impacto de la cultura de masas en la configuración de una “nueva” imagen de la ciudad, que presenta paradójicamente significativos puntos de contacto con la fisonomía bajo la cual se la caracterizó durante el período de formación del Estado

nación. En distintos momentos del siglo XX, los textos de Nicolás Olivari (“El hombre de la baraja y la puñalada”), Juan José Hernández (“La ciudad de los sueños”) y Rodolfo Fogwill (*Vivir afuera*) que se analizan en este capítulo ponen en cuestión un sistema de valores ético-sociales forjado en modelos foráneos.

La población del espacio conquistado con ficciones que, bajo renovadas formulaciones, perdurarían en el tiempo contribuyó a habilitar los caminos de la violencia y, simultáneamente, a forjar la idea de fracaso como correlato de lo nacional. La narrativa que integra el corpus del presente trabajo no es ajena a esa mirada en espejo con lo que no fue. Sobre los antiguos sueños de dominio, que hallaron siempre una concreción parcial e imperfecta, volverá luego la literatura del siglo XX con una virulencia inusitada (como si se tratara de un hijo que se rebela contra el padre) para denunciar su inautenticidad y eventualmente liberarse de esa vara condenatoria. El cuerpo, la violencia, la materia, la experiencia cruda serán recreados, puestos nuevamente en palabras, para disputarles a sus antecesores en su mismo terreno los destinos y sentidos de la Nación. En el principio era el verbo. Si el impulso originario consistió en poner orden en el caos manifiesto de la naturaleza, las novelas se orientan por lo general a restituir ese caos originario cuando todavía no era posible distinguir civilización de barbarie ni razón de locura. Se trata en suma de una literatura *descentrada* (su centro ha perdido la razón) que conduce a un progresivo proceso de desidentificación al poner en cuestión los presupuestos simbólicos sobre los que recaían la conciencia y lo (presumiblemente) real.

En 1907, un joven Ricardo Rojas publica *El país de la selva*, un volumen de cuentos originalmente editados en el diario *La Nación* y la revista *Caras y Caretas* en forma de folletín. Allí delimita un espacio de lo nacional, no la pampa sino “el país de la selva”: “la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña” (Rojas 2001: 63). El cuento que abre la colección se denomina “La conquista” y relata la muerte de Diego de Rojas, personaje histórico que acompañó a Hernán Cortés e intervino en la ocupación española de lo que hoy es México, Guatemala y El Salvador. Años más tarde, Diego de Rojas buscó abrir un camino en tierra virgen que atravesara la selva para unir el Cuzco con la desembocadura del Río de la Plata pero encontró la muerte en el espeso monte de Santiago del Estero. Ahora bien, lo que permite aventurar una segunda lectura (o una escritura con segundas

intenciones) es la particular irrupción de un narrador en primera persona que desplaza en dos oportunidades al narrador en tercera:

Hay sitios de la región donde, inviolada la fronda, conserva las sugerencias de entonces. *Acaso mi propia frente haya gozado* la umbría del mismo árbol secular que cobijó, hace más de trescientos años, a un rey de esas tribus, o a un conquistador de aquella leyenda... (Rojas 2001: 72; las bastardillas no figuran en el original)

Y poco más adelante:

Aquella tempestad –recordada por los cronistas- debió de ser uno de esos fuertes ciclones *que yo he visto, cuando niño, en mi tierra*, pasar arramblando el bosque todo... (Rojas 2001: 82; las bastardillas no figuran en el original)

En ambos casos se trata de descripciones en las que una voz ajena a la trama interviene en el texto en lo que Gérard Genette habría denominado una metalepsis de autor, esto es, “una manipulación (...) de esa peculiar relación causal que une (...) al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004: 15). Esta “conducta metaléptica” está motivada por una “*ilusión* consistente en tomar como realidad la ficción y tiene por contenido el traspaso ilusorio de la frontera que las separa” (2005: 59; bastardillas en el original). La transgresión del umbral de representación se lleva a cabo mediante la sustitución en el texto de un narrador secundario (intradiegético) por un narrador principal (2005: 16). Esta metadiégesis, o puesta en abismo de la voz narrativa, permite leer en “La conquista” de Ricardo Rojas una suerte de autobiografía libresca o literaria: la historia de una voz que se emancipa del autor trascendiendo su propio tiempo y su propio espacio.

El mecanismo (disparate o “escándalo”, como denomina Genette a esta operación) provoca un juego de espejos en el que el primer historiador y sistematizador de la literatura argentina se proyecta en la figura de Diego de Rojas. Así, en los albores del Centenario, los primeros pasos de Ricardo Rojas en el amplio mundo de las letras no sólo sugieren una concepción de la literatura como espacio virgen, como selva indómita y paisaje natural sino que ensayan además la promesa de la conquista de ese páramo agreste y desordenado de la literatura argentina. La injerencia del yo en el plano del enunciado (alimentada en el espejo del nombre, como si éste tuviera un solo y único

designio que se cumple a través de las armas y las letras) es la marca de ese deseo desbordado de adentrarse en la materia, en ese otro mundo que es el relato. De lo que se trata en “La conquista”, entonces, es de abrir un camino: hacerse un lugar y dominar el espacio; escribir la historia y dominar el tiempo. “La conquista” constituye una prefiguración, un *pre-texto* de la *Historia de la literatura argentina* (publicada entre 1917 y 1922) por venir. Esta historia de la literatura contribuirá en las décadas siguientes a legitimar y rubricar una idea de lo nacional pergeñada en la década de 1880.

David Viñas, por su parte, rechazó la totalidad que impone el modelo de una historia continua aunque, como bien señala Ana María Zubieta, la heterogeneidad y la discontinuidad dejan entrever “una sucesión de semejanzas” (1987: 212). En efecto, Viñas utiliza paradójica y significativamente una metáfora ligada al curso de los ríos para cerrar, a modo de conclusión, cada capítulo de su *Literatura argentina y política* (1970): “Meandros, lecho, afluentes y embocaduras”. Considero más sugerente la metáfora del camino que tiene la ventaja de no apelar a la naturaleza para figurar las cualidades y vicisitudes del discurso sino a los senderos ya trazados por otros hombres y mujeres en otro tiempo, por fuera de las distintas formas de periodización (tanto de la diacronía histórica como de la lectura a contrapelo que realiza un mismo recorrido en sentido inverso). La crítica literaria, apartándose con prudencia del método histórico fundado por Ricardo Rojas en nuestro país siguiendo el modelo de Gustave Lanson, puede, entonces, adoptar, en palabras de Harald Weinrich, la forma de una *hodología literaria* (del griego, *hodos*, camino) “dans laquelle il s’agit de trouver dans l’espace intertextuel de la littérature les meilleures voies à suivre d’une lecture à l’autre” [en la que se trata de encontrar en el espacio intertextual de la literatura los mejores caminos a seguir de una lectura a otra] (1995: 69). La experiencia de los caminos activa e interpela nuestra memoria pero también la memoria de quienes nos precedieron. Esta *hodología literaria* apuntaría a recuperar una instancia de lectura individual que, como el viaje, constituye una experiencia singular y contingente, radicalmente distinta de la estructura simbólica de la memoria social (Ricœur 2001: 354). El rastreador debe aprender a distinguir los mojones o indicios, a veces casi invisibles, que delimitan una senda. Lucio Mansilla advertía ya al comienzo de su memorable excursión:

Una rastrillada, son los surcos paralelos y tortuosos que con sus constantes idas y venidas han dejado los indios en los campos.

Estos surcos, parecidos a la huella que hace una carreta la primera vez que cruza por un terreno virgen, suelen ser profundos y constituyen un verdadero camino ancho y sólido.

En plena Pampa, no hay más caminos. Apartarse de ellos un palmo, salirse de la senda, es muchas veces un peligro real; porque no es difícil que ahí mismo, al lado de la rastrillada, haya un *guadal* en el que se entierren caballo y jinete enteros.

Guadal se llama un terreno blando y movedizo que no habiendo sido pisado con frecuencia, no ha podido solidificarse.

Es una palabra que no está en el diccionario de la lengua castellana, aunque la hemos tomado de nuestros antepasados, que viene del árabe y significa agua o río. (Mansilla 1967: I, 59-60)

La escritura, como la pampa, está llena de obstáculos. El escritor, el crítico, el estudioso se mueven por un terreno igualmente guadaloso, blando, movedizo, en el que es posible enterrarse, como el *río* al que alude Viñas, una metáfora (o un síntoma) de un peligro real que acecha a todo recorrido literario: recaer en una *continuidad* y proclamar, sin buscarlo, el eterno retorno de lo mismo. Para evitar perderse en el tiempo continuo de la historia de la literatura puede uno “permanecer en las orillas” o bien transitar, tal y como sugiere estratégicamente Mansilla, por una *rastrillada*, que no es otra cosa que aferrarse a una memoria de los caminos. Al igual que el Coronel, que escogió para llegar a Leubucó “los surcos paralelos y tortuosos que con sus constantes idas y venidas han dejado los indios en los campos”, y también que los conquistadores del “desierto”, que adoptaron la táctica del *malón invertido* para someter precisamente a las tribus indígenas⁴, así la narrativa argentina contemporánea recorre senderos forjados por otros, se desplaza en *su* territorio, un territorio figurado en una gramática y un diccionario susceptibles de ser corregidos y enmendados. Por esa misma senda se

⁴ El comandante Manuel Prado reproduce esta expresión para describir la estrategia ofensiva introducida por el general Julio A. Roca en el combate contra los pueblos americanos: “Ya en noviembre de 1874 —y contestando a una consulta del doctor Alsina— había dicho el general Roca: ‘Los fuertes fijos en medio del desierto matan la disciplina, diezman las tropas y sólo protegen un radio muy limitado. En mi opinión, el mejor fuerte y la mejor muralla para guerrear contra los indios de la Pampa y someterlos de un golpe, consiste en lanzar destacamentos bien montados que invadan incesantemente las tolderías, sorprendiéndolas cuando menos se espere. Yo tomaría por base de esta táctica las actuales líneas, donde reuniría, en vastos campamentos, todo lo necesario —en caballos y forrajes— para emprender la guerra sin tregua durante un año’” (Prado 1960: 103).

encaminan, se *trasladan* los textos que conforman el corpus hacia el trastrocamiento del significado y la reorganización de la sintaxis de las atribuciones (quién es qué; quién hace qué; a quién le corresponde qué). El término “revolución” refiere a una ruptura así como al giro completo que da una pieza sobre su eje. La revolución es también, en palabras de Jacques Ranciere, “la proliferación de los hablantes fuera del lugar y fuera de la verdad” (1993: 31).

La otra gran amenaza que se cierne sobre el viajero es el *delirio*. Etimológicamente, “delirio” significa salirse del surco o de la huella. Juan José Saer advierte (y dramatiza, como veremos más adelante) en *Las nubes* acerca del riesgo que implica poner en práctica esta etimología (1997: 200). Nuevamente el guadal: si se escoge un camino poco transitado, que no ha podido solidificarse (como se solidifican los hechos por medio de la recurrencia de la palabra en un *sentido común*), se corre el riesgo de perder la razón. Rehuir del lugar común conduce a la locura. Pero también, como sugieren distintas novelas del corpus, permanecer en él es otra forma de locura. Qué modalidades adopta y qué sentidos metafóricos inviste la locura constituyeron, en efecto, interrogantes que orientaron la lectura y el análisis del corpus de textos literarios: esquizofrénica, como son los narradores de Saer; psicótica, como el protagonista de *Eisejuaz* de Sara Gallardo y de “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel; psicópata, como la anciana de *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire; continua, coherente y exhaustiva, como el discurso mismo de la historia; o paranoica, como la crítica literaria, que en su afán de (sobre)interpretación acaba por ver y figurarse caminos por todos lados.

En “La conquista” el camino que abren los “bravos aventureros” a medida que se adentran en la selva virgen puede leerse como una metáfora de la ambiciosa labor del futuro historiador de la literatura argentina. La traslación se apoya no tanto en los fines que persiguen los *autores* de ambas empresas como en el movimiento que efectúan la práctica de conquista y la práctica de escritura. La conquista suscitó toda clase de identificaciones con la creación literaria en una suerte de reformulación local del viejo tópico del autor como un dios creador. En este sentido, Vanni Blengino, en un trabajo relativamente reciente sobre los relatos militares, científicos y religiosos producidos en torno a la frontera sur y la última conquista del desierto, sostiene:

La conquista de América nace bajo el signo de la destrucción y de la invención: nuevas ciudades con nuevos nombres sustituyen a las existentes. No se puede ignorar hasta qué punto esta arbitrariedad que inventa ciudades y les atribuye un nombre estimula la omnipotencia y la fantasía de sus ejecutores, una empresa en muchos aspectos simétrica a la del escritor y a la de la literatura. Y no es casual que la moderna literatura latinoamericana se inspire y recorra nuevamente, con una convergencia paralela, el camino de la fundación de las ciudades existentes y contribuya, además, a enriquecer la geografía imaginaria y real con la invención de las nuevas ciudades. (Blengino 2005: 20)

La memoria histórica de América se funda en un conjunto de ficciones de origen conservadas y dispersas en el archivo compuesto por cartas, crónicas, memorias y relaciones que se produjeron en torno a la experiencia de la Conquista. En ellas se inscribe el nacimiento de una autoridad y el comienzo de un proceso de legitimación en estas tierras. Una historia violenta de apropiaciones, imposiciones y desconocimientos se entretiene en ese vasto material discursivo: se trata del testimonio de lo que había y de los sueños geográficos destinados a suplantar lo existente. La concepción del espacio como una página en blanco constituye, en efecto, una manifestación extrema de la imposición de un orden simbólico por sobre la dimensión física, sólo comparable a la experiencia del fenómeno totalitario: la tendencia generalizada a hacer tabla rasa con la historia y el espacio ajenos para implantar allí un orden nuevo. Sobre la base de esas narraciones escritas por hombres de carne y hueso al calor de los enfrentamientos con los pueblos americanos se concebirían y consolidarían más adelante los “contratos sociales” de los distintos estados nacionales por venir. América cuenta con el registro del *disparate*.

¿Cómo no volver a ese comienzo en que la imaginación y la política estuvieron tan entrelazadas? ¿Qué otra cosa podría desear el discurso literario que contar con la fuerza performativa de esos discursos fundacionales cuyos enunciados e imágenes hacen lo que dicen, fundan lo que nombran, convierten al que bautizan, dan forma a lo que miran, se apropian de lo que imaginan? En la acción de conquista, el espacio y los otros se perfilan en un nivel simbólico en función de un esquema formal o conceptual que antecede y orienta a la acción –militar, colonizadora, civilizadora. Al comienzo del relato de su viaje a tierra de los ranqueles, Lucio Mansilla confiesa el temor de perder las creencias y conexiones depositadas en los “archivos de mi imaginación” (1967: I,

146). Este “archivo de la imaginación” –en oposición al archivo de la memoria– sintetiza el carácter doble (e inestable dado que es susceptible de ser modificado a lo largo del tiempo) del imaginario que fusiona la ideología y la utopía, esto es, que constituye a la vez una identidad individual y el sentido de pertenencia a una comunidad, guía la acción al calor de los acontecimientos y se pone en juego en la experiencia del viaje. El escritor encuentra en esta forma singular de la experiencia en virtud de la cual el acto de nombrar produce la realidad del orden, un espejo desde donde comprender su propia praxis. Metáfora de la escritura, se dramatiza brutalmente en el acto de conquista la inadecuación esencial entre el lenguaje y su referente. Sobre ese primer capítulo de la historia de este territorio como espacio imperial, la literatura volverá una y otra vez para trazar nuevamente los límites del relato y de la imaginación utópica.

CAPÍTULO 1. DE ESTADO DE LA CUESTIÓN A CUESTIÓN DE ESTADO

1.1. Golpe de vista: deseo de espacios, espacios de deseo

La conceptualización de América como tierra virgen y, en el caso específico del territorio argentino, del “desierto” como una zona disponible fue el paso previo necesario a la toma de posesión. El primer movimiento posterior a la llegada al territorio que traza la conquista consiste en allanar la tierra desconocida por medio de la asimilación simbólica del espacio: una imagen visual, una figura retórica en la que el conquistador imprime su marca. A la apropiación del espacio físico le antecede necesariamente la delimitación de un lugar propio, es decir, la transformación del hecho en un proyecto global a partir del cual articular y administrar las relaciones de fuerzas: “para poder soñar con otro lugar –advierte Paul Ricœur- es necesario haber ya conquistado, mediante una interpretación siempre nueva de las tradiciones de las que procedemos, algo así como una identidad narrativa” (2001: 360). La máxima de Maurice Blanchot –“la comprensión equivale a un crimen” (1993: 44)- asume en este contexto una literalidad pasmosa y brutal. En la transformación del espacio en concepto ya se halla inscrita, aunque tan sólo sea como idea, la adecuación de ese espacio a los parámetros del modelo:

Mucho antes de que el concepto mismo perfile una forma de la Historia, supone que este hecho es tratable como unidad pertinente de una racionalidad urbanística. La alianza de la ciudad y el concepto jamás los identifica pero se vale de su progresiva simbiosis: planificar la ciudad es a la vez *pensar la pluralidad* misma de lo real y *dar efectividad* a este pensamiento de lo plural; es conocer y poder articular. (de Certeau 1996: 106; bastardillas en el original)

Un estudio del espacio en la literatura, entonces, supone captar este recorrido, desde el momento en que se concibe el espacio como moldeable y se lo decodifica como propiedad para poder proyectar sobre esa base una utopía, hasta la puesta en marcha de operaciones políticas destinadas a registrar, controlar y reconducir el movimiento de los cuerpos y flujos sociales que ofrecen resistencia. El avance hacia lo otro se lleva a cabo sobre la base de un repliegue sobre sí y, así, en la acción de conquista convergen y se articulan con relativa nitidez una utopía y una ideología en función de las cuales, siguiendo a Ricœur, “los sujetos nos situamos en la historia”

(2001: 349-360). Dentro de esta “aventura”, la utopía se manifiesta abiertamente como el reverso de la ideología pero en modo alguno como una negación crítica de la sociedad en la medida en que, como plantea Louis Marin, no toma

en consideración crítica el lugar de su producción. Ese lugar no reflejado se halla en el interior de la sociedad presente, de la historia contemporánea, de la ideología que disimula las contradicciones de éstas, mientras que la utopía es esa figura producida, que se halla *fantasmáticamente* en el exterior de esa sociedad, de esa historia, de esa ideología. (1994: 2; bastardilla en el original)

En efecto, la naturaleza de los sueños de las distintas oleadas de colonos en lo que hoy es territorio argentino ponen de relieve tanto en un nivel formal como en un nivel semántico un orden de la repetición; un desplazamiento y una proyección de las estructuras de sus respectivas sociedades en un discurso de ficción y en la fundación de un orden jurídico-político en América. Las crónicas de Indias y los relatos de viaje son, en este sentido, un testimonio del modo singular en que la utopía pone en juego el discurso ideológico.

La “utopía” admite, según Marin (1993), distintos usos y acepciones: en tanto representación, la utopía es siempre una síntesis reconciliadora y asume la forma prototípica de un mapa; en tanto ideología, significa (entendiendo que denota y supone a la vez una interpretación) una *totalidad* y, cuando el poder político se apodera de ella, se constituye en un conjunto o entidad totalitaria (“a totalitarian whole”); pero la “utopía” puede ser además una potencia y, en este caso, se refiere al trabajo infinito del poder de figuración de la imaginación. Siguiendo este planteo, la utopía define y organiza simultáneamente una extensión indefinida, un horizonte ilimitado (como el que configuran los paisajes románticos), un espacio más allá (“a beyond-space”), a partir de una totalización armónica y rigurosa (1993: 407). El mapa, entonces, con sus nombres, sus números y sus campos coloreados, rigurosamente codificados según las reglas de la cartografía, contiene también *en potencia* todos los viajes y todos los caminos. Lo que determina una u otra perspectiva es precisamente la focalización: visto desde arriba, el mapa configura un poder abstracto, absoluto y formal; pero, en cuanto acerca la mirada o sigo con el dedo el recorrido de una ruta, se recorta y se proyecta la figura de un viaje singular y con él comienza una narración que transforma el lugar en un espacio (Marin 1993: 413-414; traducción propia).

En este mismo sentido, Michel De Certeau distingue los lugares de los espacios. El lugar físico presupone un lugar de poder capaz de circunscribir un sitio propio desde donde administrar las relaciones con los otros:

Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (De Certeau 1996: 129; bastardillas en el original).

El espacio, por el contrario, se asocia con la acción en un terreno que organiza una fuerza extraña: “Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. (...) En suma, *el espacio es un lugar practicado*” (De Certeau 1996: 129; bastardillas en el original). Capitalizando los aportes de Marin y de de Certeau, hemos abordado el análisis de los textos fundacionales así como de la narrativa contemporánea que constituyen el corpus bajo estudio y que, de algún modo, configuran el espacio bajo estas dos modalidades: todo texto eventualmente podría leerse como un *mapa literario*. La literatura oscila, entonces, en un equilibrio igualmente precario entre estas dos focalizaciones que suponen dos concepciones diferentes de historia, o, en otras palabras, que componen dos historias diferentes.

José Luis Romero y Ángel Rama, en dos trabajos pioneros publicados en 1976 y 1984 respectivamente, llegan a conclusiones similares a propósito de las ciudades en América Latina donde la experiencia colonizadora entrelazó la palabra con la ciudad ideal de tal modo que acabó por instituir una tradición escrituraria en el continente a espaldas de su historia previa o como si ese Nuevo Mundo constituyera, sin más, un mundo sin historia. Según Romero, la “corriente principal de la vida” fue liquidada para instaurar “sobre una naturaleza vacía, una nueva Europa”, imaginada como una red de ciudades, a las que “se le dio una fundamentación jurídica y teológica, construida sobre montañas de argumentos; (...) además del territorio conocido, se tomó posesión intelectual de todo el territorio desconocido; y se lo repartió sin conocerlo” (1976: 47). Rama, por su parte, sugiere que este deprecio por las constricciones objetivas de la realidad condenó desde sus orígenes a las ciudades americanas a una doble vida:

la correspondiente al orden físico que, por ser sensible, material, está sometido a los vaivenes de construcción y de destrucción, de instauración y de renovación, y, sobre todo, a los impulsos de la invención circunstancial de individuos y grupos según su momento y situación. Por encima de ella, la correspondiente al orden de los signos que actúan en el nivel simbólico, desde antes de cualquier realización, y también durante y después, pues disponen de una inalterabilidad a la que poco conciernen los avatares materiales. (Rama 2004: 45-46)

Una serie de instrumentos simbólicos acorrieron a los fundadores para representar (y edificar) la ciudad ideal de una rigidez geométrica según la imagen mental que ellos se había hecho a partir de los proyectos utópicos de la época. En distintos géneros discursivos y gráficos (ordenanzas, actas fundacionales, cartas de relación, crónicas, planos, entre otros) cristalizarían los sueños de orden de un poder absoluto que se proyectaba sobre el continente americano. De un extremo al otro del continente se especuló con ciudades todas más o menos idénticas entre sí que desafiaban las experiencias concretas que el territorio propiciaba. Los sueños de la razón se propagaron con una mecanicidad y una regularidad desmedidas a la par que se enterraba el pasado americano quizá con la esperanza de que la insistencia en la representación convencional de la imagen ideada se impusiera a los recuerdos, peligros y promesas que América también albergaba.

En lo que hoy sería suelo argentino, el proceso de fundación y consagración de fuertes y ciudades y el establecimiento de límites en el territorio conquistado con que se buscó sujetar los cuerpos a un medio parece haber cobrado una autonomía inusitada. Al registro del punto de partida de ese proceso de emancipación de los signos respecto de la realidad física en géneros de distinta índole que promovieron el conocimiento del territorio y garantizaron su definición jurídica, se le añade el carácter eminentemente textual de la cultura europea y criolla en el Río de la Plata. Según Graciela Silvestri, esta hegemonía del discurso escrito por sobre cualquier otro medio de representación contribuyó a consolidar imágenes del espacio edificadas fundamentalmente a través de las palabras. De este modo, las idealidades se impusieron aquí a las dimensiones espaciales y corporales del habitar con más fuerza que en otras regiones de América Latina:

[E]l caso argentino llevó al extremo la característica tantas veces proclamada en la vida urbana actual: las aún llamadas ciudades son esencialmente des-territorializantes, antiespaciales, tendientes a negar la dimensión corpórea, física, de la que somos parte. (2011: 29)

El proyecto de conquista y colonización se valió de formas simbólicas específicas para construir y circunscribir “lugares teóricos” que garantizaran la estabilidad de las relaciones de coexistencia fijadas, en un primer momento, por los españoles en América⁵. Tanto la organización del espacio a partir de la fundación de ciudades según el característico trazado en damero y las primeras clasificaciones de los “naturales” a partir de dimensiones y variables recurrentes en el discurso cronístico que se avendrían bien con el nuevo orden social colonial, como, en un segundo momento, las descripciones de paisajes y la narración de peripecias en los relatos de viajeros, se organizaron sobre la base de un único punto de vista, que, independientemente de los roles concretos en que se plasmó y las formas específicas que asumió en cada contexto (el conquistador a caballo entre la Edad Media y la Modernidad, el ojo veedor del naturalista, el conquistador victoriano), delineó una forma particular de la historia según la cual los valores europeos presupuestos e impuestos a los pueblos conquistados adquirirían validez universal.

Una de esas formas simbólicas a partir de las cuales se transformó el espacio americano en concepto fue precisamente la perspectiva pictórica, focalización que rigió tanto para la composición de paisajes icónicos como discursivos. La intuición perspectiva del espacio configura un espacio racional –infinito, constante y homogéneo– gracias a la constitución de un único punto de vista en función del cual se calculan las distancias y las dimensiones de los elementos en el plano del cuadro⁶. Este espacio depurado de toda contaminación subjetiva es el producto de un doble proceso de

⁵ Tomo el término “lugar teórico” de Michel de Certeau. De Certeau denomina “lugares teóricos” a los sistemas y discursos totalizadores que se elaboran desde un lugar de poder con el objeto de articular un conjunto de lugares físicos (1996: 45). La distinción entre *lugar de poder*, *lugar teórico* y *lugar físico* que realiza de Certeau es absolutamente pertinente para caracterizar las prácticas de la espacialidad en el marco de una experiencia de conquista. El lugar de poder alude en el caso que nos ocupa a la posición dominante del conquistador que organiza las escenas y las relaciones con la alteridad con referencia a su punto de vista y su capital simbólico. Lugar teórico refiere, en cambio, a los proyectos y estrategias de colonización mediante los que los conquistadores buscaron fijar y distribuir las relaciones sociales y de coexistencia (el modelo de ciudad barroca sería un ejemplo de ello). Los lugares físicos se corresponden, finalmente, con el espacio americano que configura el ojo del conquistador y presupone ya un cierto nivel de abstracción de esa realidad.

⁶ Sigo la definición de *intuición perspectiva* del espacio –en términos generales– de Erwin Panofsky (2008: 12-14).

abstracción de la realidad: su infinitud se compone sobre la base de desconocer los límites de la facultad perceptiva y del campo visual, y su homogeneidad, sobre la base de desconocer la sustancia del objeto percibido. En el espacio así construido por esta forma de observación abstractiva los objetos se constituyen en meras funciones cuyo valor está dado por las relaciones que entre ellos se establecen. La experiencia perspectiva del espacio americano –como actualización de esa intuición- supone, por lo tanto, una comprensión singular y concreta de ese universo a partir de un paradigma eminentemente europeo.

Ese ojo inmóvil que observa desde las alturas, concibe un espacio propio y lo dota de una organización que garantiza la estabilidad de sus elementos y funciones, es patrimonio de un sujeto trascendental, universal y anónimo: la ciudad. Michel de Certeau sostiene, en este sentido, que la ciudad figurada por el discurso utópico y urbanístico implica una triple operación: la producción de un espacio propio, la sustitución de las resistencias de las tradiciones por un sistema sincrónico y, finalmente, la creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma a la que atribuirle “todas las funciones y predicados, hasta ahí diseminados y asignados entre múltiples sujetos reales, grupos, asociaciones, individuos” (1996: 106). Ésta será el faro que guiará los pasos y movimientos de los conquistadores, despóticos intérpretes del espacio en el Nuevo Mundo.

La constitución de este punto de vista (que no deja de ser una conquista de la técnica) parece haber preparado el terreno para la Conquista y colonización de América. Si, como sostiene Erwin Panofsky, la homogeneidad y la infinitud no son el resultado de la construcción perspectiva sino su finalidad (2008: 14), se comprende mejor que haya sido precisamente ésta la focalización que primó en las representaciones del proceso expansivo de conquista. La imagen panorámica a partir de la cual se representó la naturaleza americana hacía del espectador un ojo totalizador que anticipaba un poder coercitivo sobre el territorio tendiente a hacer del espacio americano una proyección del reino de Castilla y a homogeneizar los hechos y los sujetos en función de un ordenamiento político jurídico singular: la ciudad barroca. La representación simbólica del espacio americano (pictórica, literaria) constituía en efecto un objeto estético pero también una *fictio iuris*, una construcción jurídica ficcional con poder de prescripción sobre la región y los sujetos que la habitaban.

El concepto geométrico de homogeneidad encuentra así significativos puntos de contacto con los sueños y las proyecciones geográficas de los conquistadores. ¿O acaso no era con algo similar que soñaba Tomás Moro cuando imaginaba construcciones urbanas todas iguales entre sí en cualquier punto de la tierra⁷? ¿Acaso las primeras ciudades americanas no fueron todas ellas concebidas a partir de un único punto de vista y desconociendo la sustancialidad del territorio americano? ¿Acaso no primó la función que a América le estaba reservada de proveer de materias primas a Europa cuando los españoles urdieron su proyecto político de dominación en este territorio? La configuración de lugares teóricos, entonces, se hizo sobre la base de la representación convencional de la imagen contemplada en figuras icónicas, literarias, políticas o técnicas (mapas, paisajes, actas de fundación, normas jurídicas, representaciones científicas). El espacio figurado a partir de una visión en perspectiva participó del movimiento de orden estratégico del proceso de conquista que hizo del territorio americano un lugar propio donde proyectar relaciones de dominio y posesión. A partir y en nombre de ese lugar-concepto, se modeló el espacio, se administraron las relaciones con la exterioridad y se sometieron las fuerzas heterogéneas inherentes a toda zona de contacto⁸.

Ahora bien, más allá de que la morfología urbana de la ciudad virreinal encuentre una textualización relativamente precisa en los planos de los distintos centros urbanos, en los lineamientos de las ordenanzas del siglo XVI sobre la construcción de ciudades españolas en América y en las escuetas caracterizaciones que del trazado de fuertes y poblaciones ofrecen los cronistas de Indias, las representaciones del espacio americano son aún sumamente rudimentarias y se ajustan por lo general a un registro de tipo utilitario. Esta “invalidez inicial de los conquistadores”, como la denomina Graciela Silvestri (2011: 39), se debe, según Paul Zumthor, a la relación excesivamente estrecha que mantuvo el hombre medieval con la naturaleza, lo cual le impidió hacerla objeto de un juicio estético. La naturaleza exterior no se constituye, entonces, en objeto de consideraciones de estos primeros cronistas de América sino en tanto fuente de riquezas

⁷ “En cuanto a sus ciudades, quien conoce una las conoce todas, tan parecidas son la una a la otra en la medida que lo permite la naturaleza del lugar” (1984: 123).

⁸ Tomo el concepto “zona de contacto” de Mary Louis Pratt. A diferencia de “frontera colonial”, que presupone una perspectiva europea expansionista, Pratt emplea este término para referirse al espacio de los encuentros coloniales: “La ‘zona de contacto’ desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan” (2011: 33-34).

y de recursos. Algo similar ocurrirá con la descripción y la clasificación de los pueblos y los habitantes, que se realiza siempre con miras a la colonización del territorio y a la redistribución de los nativos dentro del nuevo régimen colonial. El paisaje, como señala Zumthor, que implica la representación de una belleza natural y supone una apreciación estética, constituye un invento moderno (1994: 88).

Será hacia fines del siglo XVIII y con el desarrollo de la historia natural, como plantea Michel Foucault, que se logrará la consolidación “de una nueva manera de anudar las cosas a la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de hacer la historia” (1998: 132). Esta nueva modalidad de la historia surge de la necesidad de reducir la distancia entre las cosas y el lenguaje “para llevar al lenguaje lo más cerca posible de la mirada, y a las cosas miradas lo más cerca de las palabras. La historia natural no es otra cosa que la denominación de lo visible” (Foucault 1998: 133). La denominación de lo visible (que, con la Conquista española, se había ceñido fundamentalmente al acto de nominación y clasificación del Nuevo Mundo y a la comparación con el universo conocido del conquistador) se lleva a cabo ahora sobre la base de la restricción autoconsciente del campo de la experiencia (se excluyen, por su variabilidad, todos los sentidos a excepción de la vista que de ahí en más gozará de un privilegio exclusivo) y la sistematización de lo que se ofrece a la visión, cuya representación se recorta “sobre un modo evidente y universal” (Foucault 1998: 137). El orden que configura la historia natural se hace a fuerza de remitir

todo el campo de lo visible a un sistema de variables, cuyos valores pueden ser asignados, todos ellos, si no por una cantidad, sí por lo menos por una descripción perfectamente clara y siempre acabada. Así, pues, se puede establecer, entre los seres naturales, un sistema de identidades y el orden de las diferencias. (Foucault 1998: 137)

A partir de un sistema de “variables” (si seguimos a Foucault) o “funciones” (en términos de Panofsky) recurrentes no sólo se organizará la espacialidad americana sino también las relaciones intersubjetivas componiendo de este modo un mapa de identidades y de diferencias. Esta cosmovisión imperial contribuirá, asimismo, a estructurar la materia de los relatos (historiográfico, científico, ficcional) dentro de una sintaxis concreta en virtud de la cual el discurso opera en torno de algunos objetos y figuras ejemplares, dispone los sujetos, complementos y predicativos aprovechando la

conjunción y subordinación, el presente y el pasado de los verbos, su presencia y ausencia y establece una lógica singular a las intrigas (Rancière 1993: 16). En este mismo sentido, Roland Barthes, a propósito del signo ling stico, denomina relación o *imaginación sintagmática* a la conciencia de las relaciones que unen los signos entre sí en un ensamblamiento de partes móviles, sustitutivas, cuya combinación produce sentido (2003: 289, 291). Ahora bien, Barthes distingue además una relación virtual en la que el signo se une a una reserva específica de otros signos, de la que es separado cuando se lo inserta en el discurso. All  los elementos se asocian o se evocan mutuamente y organizan patrones de lectura⁹. A esta asociación la denomina *relación paradigmática*, una relación *imaginativa* que instaura una perspectiva, un punto de vista, y “que constituye el acto soberano de significación: imaginación de agrimensor, de geómetra, de propietario del mundo” (Barthes 1997: 291). Esta imaginación constituye, entonces, patrones de verosimilización e inverosimilización dentro de una mecánica de la representación que determina quién puede llevar a cabo tal o cual acción, qué atributo corresponde a cada sujeto.

En los distintos análisis literarios hemos ofrecido un perfil de esta imaginación de conquistador, una de las inflexiones de la imaginación de “propietario del mundo”, dando cuenta, entre otras cosas, de cómo funciona la verbalización de la intuición perspectiva del espacio, esto es qué procedimientos específicamente discursivos se despliegan en los textos para representar la espacialidad en función de un punto de vista que, en ocasiones, se exhibe y en otras, en cambio, se oculta (y naturaliza)¹⁰. La ausencia de esta focalización en las escrituras de la conquista rioplatense, que tienden en un primer momento a configurar un espacio de agregados, pone de relieve una dificultad para sistematizar el espacio que se superar  recién con el denominado “segundo descubrimiento” de América, es decir, con la llegada de los viajeros científicos y

⁹ Ver al respecto Ferdinand de Saussure (1997: 149-150) y Iuri Lotman (1988: 107-108).

¹⁰ Una operación análoga realiza Mary Louise Pratt en un corpus de textos pertenecientes a exploradores británicos que, en la década de 1860, se abocaron a la búsqueda de la fuente del Nilo. En estas narraciones, Pratt se detiene en el análisis de las descripciones desde las alturas a las que llama “escenas del tipo ‘monarca de todo lo que veo’”. El paisaje estetizado a partir del modelo de un cuadro implica, según la autora, una relación de dominio entre el que ve y el que es visto: las escenas se ordenan de cticamente con referencia al punto de mira del explorador. De este modo, lo visto aparece como lo único que hay y el espectador se ubica en la posición de evaluar la escena (2011: 369). Pratt concluye que el panorama anclado en el contemplador implica “una interacción particularmente explícita entre est tica e ideología” y que se organiza en lo que ella denomina una “retórica de la presencia”: si, por un lado, las cualidades est ticas del paisaje legitiman la empresa de descubrimiento según los valores de la cultura nacional de los exploradores, por otro, sus deficiencias est ticas apuntalan la necesidad de intervención europea (2011: 370).

agentes comerciales a territorio americano hacia fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Las representaciones de la naturaleza americana de Alexander von Humboldt permiten pensar el método de este naturalista alemán como una forma específica de actualización y singularización de la intuición perspectiva del espacio en América. Según Ricardo Cicerchia, en el proyecto humboldtiano “la imagen se sustituye por el cuadro como modelo de representación, en donde el ícono queda integrado y resignificado” (2000: 8). La transformación del hecho natural en una figura botánica se lleva a cabo, desde esta perspectiva, sobre la base de técnicas como el silueteado, que garantizan la verosimilitud representativa, y de la incorporación del contexto al esquema habitual de clasificación. De este modo, se abría el camino a una fisonomía del conjunto cuyo foco ya no estaría puesto en el ejemplar aislado sino en la interrelación entre las especies y las civilizaciones, y el ambiente. El espacio estético y el espacio teórico traducen el espacio perceptivo conforme a una misma sensibilidad que aparece simbolizada en el primer caso y sometida a leyes lógicas en el segundo. Los cuadros y tablas clasificatorios, los catastros y planos geométricos y los paisajes son todos ellos efectos de la *distancia* gracias a la cual se logra simultáneamente componer producciones totalizadoras y homogéneas y escamotear la auto-representación neutralizando así la parcialidad del punto de vista.

La cultura política argentina nace y se nutre de esa mirada extranjera sobre el paisaje que cobrará protagonismo cuando aquella comience a pergeñar su propia empresa de conquista. *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría, publicados por primera vez en 1837 y 1871 respectivamente¹¹, constituyen un claro ejemplo de esta operación al concebir, delimitar y apropiarse en un nivel simbólico del territorio ajeno. Ambos configuran en el umbral del texto un espacio objetivado, abstracto y totalizador a partir de una visión panorámica (la visión desde la cordillera y el croquis) destinada a contener los excesos que se narrarán a continuación (el festín, la resbalosa), una vez que los textos se hayan sumido en las acciones que se desarrollan dentro del cuadro. La práctica panóptica, por lo tanto, termina por forjar una utopía en la que confluyen la concepción moderna del Estado como una entidad socialmente abstracta y el peso del legado colonial al proyectar un futuro en el cual a cada sujeto le corresponde *clara y*

¹¹ Vale recordar a los efectos de la presente exposición la fecha tentativa de composición de *El matadero* entre 1838 y 1840.

distintamente un sitio específico dentro de un esquema de relaciones muy preciso heredado de tiempos de la Conquista.

Complementaria con la composición de los *paisajes nacionales*, fue la práctica de nominación a la que también se abocaron estos intelectuales criollos en un gesto que remeda a la par que corrige las denominaciones que se fueron superponiendo en el territorio argentino a lo largo de casi tres siglos de dominación colonial. En relación con la descripción del espacio que corresponde a la aún indeterminada República Argentina o Confederación Argentina que realiza Domingo F. Sarmiento al comienzo del *Facundo*, Álvaro Fernández Bravo señala:

Es una semiología geográfica y natural(ista) la que primordialmente determina el cuerpo de la Nación: montañas, ríos, el océano. Pero también otras naciones aparecen como elementos necesarios para definir el nos-otros [sic] que se fijará crecientemente en un marco internacional; dentro de ese espacio geográfico recortado pero todavía *presunto* tiene lugar el combate por el nombre. Y los nombres de la Nación expresan los modelos en disputa: el nombre pasado, el federal del interior, el unitario e ilustrado de Buenos Aires, aunque esta distribución tampoco es fija. Sarmiento espacializa en el territorio nacional una imprecisión nominal que sólo podrá ser resuelta cuando alguno de esos nombres consiga imponerse sobre el espacio trubulento de la Nación. Esto es: obtener el triunfo militar y asignar el nombre-modelo al espacio nacional que intenta definirse simultáneamente. La apuesta de Sarmiento es por la república aunque tampoco este nombre será ajeno al debate. (1999: 39)

En tiempos de combate, en cambio, ese punto de vista es también parte del botín que el soldado se disputa con el indígena. El relato expedicionario de Manuel Prado *Conquista de la pampa. Cuadros de la guerra de frontera* es un interesante testimonio de las condiciones de posibilidad de lectura del espacio. El texto de Prado constituye una recopilación de breves historias de combate (cuentos, anécdotas) que transcurren en el marco de la Conquista del Desierto entre 1876 y 1883 y que tienen como protagonista al soldado raso y los suboficiales, personajes menores revestidos, sin embargo, de carácter épico pese a su posterior olvido. La representación del paisaje en esta narración se ajusta a los cambios de posición del cristiano a medida que gana terreno en su lucha contra el indio. Si, en un primer momento, es el indio el que se halla en una posición

susceptible de ver el espacio y prever los movimientos del adversario, hacia el final del relato el escuadrón del ejército argentino contempla la vasta llanura ilimitada que se extiende ante sus ojos confiado de su inminente triunfo antes de internarse en los dominios de Pincén.

Por otra parte, en *Conquista de quince mil leguas*, Estanislao Zeballos, mediante el cotejo y la organización del archivo argentino, sistematiza la información relativa a los territorios que se hallaban fuera del control estatal con el objeto de proporcionarle a Julio Argentino Roca datos fiables para planificar la tristemente célebre expedición de 1879. A falta de mapas exactos y útiles, esta suerte de manual de campaña estaba destinado a contribuir con la toma de posesión y con la colonización de los territorios pampeano y patagónico. En la narrativa expedicionaria cristaliza como en ningún otro texto las posibilidades y límites de la construcción perspectiva del espacio¹². La vista en perspectiva es también, como advierte de Certeau, vista en prospectiva (1996: 106): la organización textual del “desierto” se hace con miras a la Nación futura. En la sistematización de su suelo, se anticipa y se perfila el *sistema político-económico*, la *composición étnica* y la *forma geográfica* de la Argentina por venir.

El alejamiento del punto de vista, entonces, instaura además una distancia temporal que separa y pone a resguardo al que describe del que es descrito. El dios mirón que crea esta ficción literaria, dice de Certeau, sólo conoce cadáveres (1996: 105). La mirada distanciada transforma al objeto en arcaísmo pintoresco, ruina, cosa ya muerta o que va indefectiblemente a morir: “Se hace imagen eso de lo cual se sabe que

¹² Tomo la expresión de Claudia Torre, que denomina “narrativa expedicionaria” al conjunto de obras escritas entre 1870 y 1900 estrictamente vinculadas a la denominada “Conquista del Desierto” (2010: 11). Por otro lado, Jens Andermann usa el término “ciclo de la frontera” para designar aquellos textos y géneros discursivos que acompañaron el avance de las tropas en la campaña al Río Negro (2003: 363). En este mismo sentido, Álvaro Fernández Bravo se refiere con el sintagma “literatura de frontera” a una tradición nacional de representaciones del paisaje hilvanada por el referente espacial –el territorio– y las culturas descriptos en los relatos, hereditaria de la literatura de viajes europea y partícipe de un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista (1999: 13). David Viñas, por su parte, utiliza la categoría “literatura de frontera” para referirse a un corpus ampliado que abarca sugestivamente desde el *Diario* de Colón al discurso del roquismo y que se organiza a partir de la dialéctica de “lo parecido y lo diferente”, “lo que queda ‘de este lado’ y lo que amenaza ‘desde el otro’” (2003: 54). Desde esta perspectiva, la totalidad de los textos que integran el corpus de la presente investigación puede inscribirse dentro de la “literatura de frontera” en tanto que esa contraposición elemental entre dos mundos aparece dramatizada en todos ellos. Si bien los límites entre “literatura fundacional” y “literatura de frontera” pueden parecer difusos y en muchos casos se superponen, entiendo que la literatura de frontera constituye tan sólo una parte de la literatura fundacional. Emplearé indistintamente “narrativa expedicionaria” y “literatura de frontera” para referirme al corpus de textos vinculados con la conquista interior en el marco del proceso de consolidación del Estado-nación y mantendré, en cambio, el término “literatura fundacional” toda vez que aluda conjuntamente a los discursos colonialistas y de la formación del Estado nacional.

pronto no estará ante nosotros” (Benjamin 1998a: 105). Ese anacronismo, como enseña la historia, es siempre corregido por medio de una acción violenta. Así ocurrió con la naturaleza y con esos “otros” a los que el europeo estigmatizó por medio de una mirada de carácter espectacular y cuyas consideraciones estéticas y éticas se hallarían en perfecta sintonía con una solución militar. Los argentinos en este punto supieron ser excelentes alumnos. Vanni Blengino pone en relación la destrucción del indio con la perspectiva que ofrecían los binoculares en sus dimensiones espacial (cercano-lejano) y temporal (presente y pasado remoto), que ya lo presentaban como una figura destinada a desaparecer. Los binoculares tienen, para Blengino, la propiedad de “adecuarse a la percepción ideal del indio y de su contexto, a la doble dimensión a la que aspira el observador positivista: espiar, como si el objeto de observación fuese cercano, sin modificar la distancia que lo separa en el espacio y en el tiempo” (2005: 76). La imaginación europea, entonces, reubica a las comunidades indígenas no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Y al asignarles un lugar en una era pasada, las redefine como sujetos arqueológicos escindiendo el presente del pasado precolonial de América:

El discurso europeo del paisaje desterritorializa a los pueblos indígenas, separándolos de los territorios que alguna vez dominaron y en los que siguen haciendo su vida. La perspectiva arqueológica es complementaria: a ella también le pasa inadvertida la condición de los habitantes conquistados de la zona de contacto como agentes históricos que tienen continuidades vivas con los pasados preeuropeos y aspiraciones y reivindicaciones históricas sobre el presente. (Pratt 2011: 252)

El espacio panorámico, por lo tanto, instituye una dimensión temporal específica: la organización funcionalista del espacio encuentra en la interpretación evolucionista de la historia su análogo teórico. La historia, desde esta perspectiva, se desarrolla a lo largo de un “tiempo homogéneo y vacío” en el que los acontecimientos abstraídos de la realidad –los meros datos- se suceden de acuerdo con un “procedimiento de empatía” del historiador historicista con el “vencedor” (Benjamin 1994: 181). Según Hermann Herlinghaus, el tiempo histórico del historicismo “presupone una dirección de desarrollo y de centramiento, articulado en el sueño de que existiera un centro (el lugar de ‘autor’) desde el cual el acontecer histórico humano pueda ser explicado y proyectado de una vez” (2002: 130). El historicismo, por lo tanto,

al igual que la perspectiva lo hace con la mirada, se vale de una noción finalista de lenguaje que excluye de la Historia la historicidad de las identidades y desde la cual mide la distancia cultural respecto de las periferias y de las experiencias ambiguas, fallidas, no cumplidas.

Las fantasías intervencionistas de la segunda camada de conquistadores en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX se imponen y acaban por desplazar el contenido mismo de la visión. De este modo, el paisaje representado según propósitos colonialistas más que retratar la realidad americana describe en muchos casos un futuro imaginario cuyo advenimiento es percibido como inminente. Las “soluciones” que aplican estos colonos indistintamente al espacio y a sus habitantes se avienen, siguiendo esta lógica, con el curso mismo de la Historia. Los sueños que el proceso de conquista despertó no estuvieron ya secundados por discursos artificiosos o quiméricos sino que conformaron lo que Blengino llama un “utopismo realista” de raíz positivista y evolucionista que “va más allá de la percepción del dato inmediato y ve lo que el curso de la evolución social sacará inevitablemente a la luz” (Blengino 2005: 27). Entre lo que estaba destinado a desaparecer y lo que estaba destinado a suceder, el discurso moderno de la historia hallaría los datos de la percepción que habría de modelar el continente a disposición. El discurso alcanza, así, los umbrales de lo que Mijaíl Bajtin ha denominado el hipérbaton histórico, es decir, a “representar como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado (1989: 299).

El punto de vista a partir del cual se elaboraron tanto los paisajes como esta forma de narrativa se asocia con un tipo de conciencia que implica la reducción del sujeto de la experiencia a un único modelo universal: un metasujeto tácito de la cognición que goza de “una ‘visión desde ninguna parte’, es decir, de una visión sin el referente subjetivo del que ve” (Jay 2009: 46-47). Esta conciencia fue la que caracterizó la perspectiva de contacto, desde la cual se imaginó un espacio a partir de un único ojo y se forjó una Historia a partir de una única voz que sobreimprimiría el propio enriquecimiento a un progreso universal. El indio pasaría a ser un intruso, de este modo, no sólo en su propia tierra sino también en el nuevo tiempo de América: la lógica del progreso.

1.2. La dispersión de la mirada: una recomposición de lugar

Los estudios poscoloniales y del subalterno suelen poner el foco no ya en la imaginación utópica que guió la práctica colonial sino en el modo en que el colonialismo trastoca y destruye la cultura, la memoria y la historia previa del pueblo oprimido con miras a que éste acabe por despreciarse a sí mismo. En este sentido, Frantz Fanon en su célebre *Los condenados de la tierra* advierte que además de imponer su ley al presente y al futuro del país dominado, el colonialismo “se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila” (2001: 178). La empresa de conquista encuentra en la desvalorización de la historia anterior a la colonización del pueblo sometido su propia justificación ideológica. El proceso de enajenación cultural, cuando fue exitoso, acabó por convencer a mestizos e indígenas de que el dominio colonial los libraba de la barbarie y la animalización, al impedirles dar rienda suelta a sus más bajos instintos.

La cultura argentina se halla completamente atravesada por, en palabras de Fanon, la “racialización del pensamiento”, que promovieron los europeos al contraponer la “cultura blanca” a las demás “inculturas”. Buena parte de la literatura nacional del siglo XIX da perfecta cuenta de esta asimilación. Los trabajos compilados por Álvaro Fernández Bravo en *La invención de la nación* (2000), constituyen una herramienta útil al momento de reconstruir esas historias homogeneizadoras forjadas en los centros metropolitanos (Madrid, París, Hollywood, Buenos Aires) con las que contrastar perspectivas y experiencias periféricas. La Nación argentina es producto de un proceso político: no había acá una nación preexistente que formase un Estado sino que fue el Estado el que moldeó –cuando se tomó el trabajo- a sus habitantes de acuerdo con un modelo específico de nacionalidad que cobró forma en una narrativa histórica relativamente coherente hereditaria del legado colonial¹³.

A la par que rechazó al invasor extranjero, el nacionalismo argentino del siglo XIX aceptó e imitó el valor de los estándares establecidos por la cultura extraña y, de este modo, afirmó una suerte de identidad cultural que se fundó paradójicamente en el rechazo de las costumbres de los pueblos originarios, concebidos como un obstáculo para el progreso y la modernización: “Así produjo un discurso en el cual, incluso al

¹³ Una buena caracterización del nacionalismo y de los distintos tipos de procesos de formación de la nación-Estado la proporciona Bhikhu Parekh (2000) en esa misma compilación.

desafiar la pretensión colonial de dominación política, también aceptó las mismas premisas intelectuales de ‘modernidad’ sobre las cuales la dominación colonial se basaba” (Chatterjee 2000: 164).

Las redes textuales (que involucran tanto un sistema de citas y referencias como la circulación y difusión del objeto libro) que se instauraron entre los distintos textos de la elite nacional y los numerosos relatos de viajeros al Cono Sur dan cuenta de un entramado entre cultura e ideología en virtud del cual se consolidaron relaciones de dominación que tienen repercusiones en el presente. En *Cultura e imperialismo* (1996), Edward Said rastrea una serie de rasgos comunes en un corpus de novelas realistas en los que se pone específicamente de relieve su impronta imperial. Esta forma literaria en particular acompañó, según el autor, la experiencia colonial proveyendo elementos que permitirían consolidar, entre otras cosas, una concepción estática y esencialista de la identidad y reforzar el consenso en sus sociedades respecto de las políticas expansionistas. Algunos de esos rasgos que Said releva aparecen en la literatura fundacional que se analiza en este trabajo, como la ausencia de cuestionamientos de la diferencia racial; la configuración de un mundo masculino dominado por los viajes, el comercio y la aventura; el color local; y la visión enciclopédica y el inventario positivista tanto para describir el paisaje como para sustentar la división entre blanco y no blanco. El espacio literario se vuelve, desde esta perspectiva, un suelo propicio desde donde interpelar los sentidos históricos en virtud de una inquisición geográfica que pone de relieve las relaciones complejas entre un centro metropolitano y un territorio distante.

Ahora bien, simultáneamente a este proceso de colonización del lenguaje, del imaginario, de la historia, de las relaciones humanas y del espacio, que se inició apenas se instaló la colonia en este territorio, se fue conformando un saber histórico y táctico a la vez en el que confluían saberes discontinuos y descalificados que implicaban una clara impugnación de la legitimidad de una instancia teórica unitaria. La reescritura es un modo de deconstruir los postulados universalistas de la Ilustración al exhibir la naturaleza narrativa de la racionalidad política de la nación. Los trabajos de Benedict Anderson (1993) y Homi Bhabha (2010) analizan el nacionalismo en función de los grandes sistemas culturales que lo precedieron lo cual supone poner el foco no ya en la “disciplina de la *polis* social” o en las ideologías políticas adoptadas a conciencia sino en *cómo está escrita* la nación: la emergencia de la nación aparece como una

consecuencia de la representación de la vida social indisociable de la cultura narrativa de la novela realista. Como señala Bhabha,

este abordaje pone en tela de juicio la autoridad tradicional de aquellos objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón de Estado, la Cultura de la Elite, por ejemplo- cuyo valor pedagógico a menudo reside en el hecho de que son presentados como conceptos holísticos, situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica. (2010: 13)

Walter Benjamin, Michel Foucault y Jacques Rancière desde distintas modalidades de la historiografía o la filosofía de la historia, han propuesto formas contrahegemónicas de releer y configurar el pasado contrarrestando los efectos que produjo un saber centralizador promovido institucionalmente y legitimado por el discurso científico. De esa perspectiva, que considera que el conocimiento de un pasado oprimido incide no sólo en el relato de ese pasado sino también en el decurso de la historia, participan las novelas que conforman el corpus y también la presente investigación doctoral.

La arqueología permite develar los efectos de la práctica política en la emergencia de determinadas formaciones discursivas. El descubrimiento del dominio de las instituciones, los procesos económicos y las relaciones sociales sobre las que recaen determinadas prácticas discursivas constituye un modo de liberar a la historia del pensamiento de su sujeción trascendental:

Se trata de desplegar una dispersión que no se puede jamás reducir a un sistema único de diferencias, un desparramamiento [sic] que no responde a unos ejes absolutos de referencia; se trata de operar un descentramiento que no deja privilegio a ningún centro. (Foucault 2002: 345)

El blanco de ataque de las novelas suele ser el punto de vista por excelencia a partir del cual se tramó la dimensión de una historia general en una clara empatía con el agente de la empresa colonial (hombre, europeo, blanco, cristiano, etc.). La desintegración del universo simbólico del sujeto o su transposición en figuras menores, decadentes o marginales (ancianos, mujeres, indios, locos) son algunas de las estrategias empleadas por las novelas para retornar a determinados momentos instituyentes en los que se articularon ciertas prácticas sociales y formaciones discursivas, desde donde

derrumbar un sistema de referencias establecido. *¿Qué discursos específicos engendró la experiencia colonial?, ¿qué tipos de discursos engendró el proceso de formación del Estado nación?, ¿en qué momento fueron sustituidos por nuevas formaciones discursivas?, ¿qué forma concreta de historicidad subyace en cada uno de esos discursos?* son algunas de las preguntas que una perspectiva arqueológica nos llevó a formular, preguntas todas que apuntan, en definitiva, al *nacimiento de una lógica*. Este nacimiento, lejos de un *origen*, constituye una invención, un artificio porque, en efecto, “lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen –es la discordia con las otras cosas, es el disparate” (Foucault 1993: 10).

De igual modo, la crítica radical que realiza Walter Benjamin de la homologación entre expansión capitalista y progreso desde el materialismo histórico permite poner bajo la lupa los mundos míticos del orden de simbolización que organizó el discurso histórico de la tradición moderna, ese archivo que acabó por cobrar forma con la “Argentina positivista”. Pero el conocimiento histórico además de dismantelar las fuerzas míticas que la cultura moderna y el capitalismo han desplegado, debe orientarse también, según Benjamin, a liberar las energías utópicas que las mismas albergan. Por un lado, Benjamin propone un tipo de “lectura a contrapelo” que permita sacar a la luz aquello que el historicismo se ha encargado de ocultar: la violencia que se halla en el origen de la existencia de todos y cada uno de los bienes culturales. Si es precisamente a partir de la mirada distanciada que la lógica del progreso exige, que se pueden relegar al olvido los horrores perpetrados en su nombre, Benjamin formula, entonces, la necesidad de acercar la mirada para encontrarse de cara a la violencia sobre la que reposan los documentos de cultura. Por otro, la lectura a contrapelo de la historia supone la permutación de “la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la política” (1998c: 49). La mirada política se vuelca al pasado no sólo para revelar su miseria desbaratando así el orden de imágenes que organiza el optimismo de los programas de los partidos burgueses, sino sobre todo para redimir las energías revolucionarias que se hallan adormiladas en él.

Destrucción y construcción, movimientos propios del proceso de conquista, son asimismo las dos operaciones que la lectura del pasado propuesta por Benjamin exige:

Para el materialista histórico es importante distinguir con el máximo rigor la construcción de una circunstancia histórica de aquello que normalmente se llama “reconstrucción”. La “reconstrucción” en la empatía sólo tiene una fase. La “construcción” presupone la “destrucción”. (Benjamin 2007: 472 [N 7, 6])

Si la destrucción supone explicitar la violencia y la miseria que subyacen al componente épico y mítico de la historia, la instancia de la construcción implica la redención del pasado oprimido. Se trata, en definitiva, de reintroducir la contingencia en la historia a partir del rescate de lo que ella no ha cumplido. Es la interrupción del *continuum* de la historia y no su prosecución lo que augura una forma de progreso.

Jacques Rancière, por su parte, atribuye la constitución de una tradición del “saber social moderno” al empleo de las palabras fuera de su contexto:

Todo acontecimiento, en los seres hablantes, está ligado a un exceso de la palabra bajo la forma específica de un desplazamiento del *decir*: una apropiación ‘fuera de verdad’ de la palabra del otro (fórmulas de la soberanía, del texto antiguo, de la palabra sagrada) que la hace significar de otro modo, que hace resonar en el presente la voz de la Antigüedad en la vida cotidiana, el lenguaje de la profecía o de las bellas letras. El acontecimiento extrae su novedad paradójica del hecho de estar ligado de re-dicho, a lo dicho fuera de contexto, fuera de lugar. Impropiiedad de la expresión que es también una superposición indebida de los tiempos. (1993: 42)

Desde el análisis de Rancière, el acontecimiento se vincula con la actualización de una tradición textual dando lugar a una suerte de restitución del pasado en el presente. En su análisis de la reconstrucción minuciosa de los detalles concretos de la argumentación del legionario Percenio en el capítulo dieciséis del primer libro de los *Anales* de Tácito, Rancière no centra especialmente su atención en las operaciones de exclusión de una palabra y de un movimiento populares dentro de la historiografía romana, sino, por el contrario, en el “poder de inclusión: el lugar que él mismo da a aquello que declara sin lugar” (1993: 39). La figura de Percenio, vocero y agitador de la revuelta de las legiones de Panonia, y sus reivindicaciones políticas y sociales trascenderán el estrecho papel asignado y el rol delincencial atribuido por la historiografía oficial. De este modo, el antimodelo vituperado y condenado por Tácito podrá constituirse en un modelo positivo en virtud de otros contextos en los que se reescriba la historia. La literatura fundacional

de Argentina también cuenta con figuras como las de Perceño que les proporcionarán a las ficciones contemporáneas perspectivas y experiencias que no encontraron un cauce histórico ni literario posterior por fuera de un lugar de mero antagonismo, de pura negatividad, en suma, un “no-lugar” al que los relegó la tradición.

Esta tesis congrega textos fundacionales y ficcionales en los que se dramatiza la apropiación simbólica del mundo que lleva a cabo una empresa de conquista por medio de un discurso que nombra y una mirada que hace de lo desconocido un lugar asimilable según los parámetros del conquistador: “todo poder es toponímico e instaura su orden de lugares al nombrar” (de Certeau 1996: 142). La fuerza performativa de enunciados e imágenes en las escrituras de la Conquista primero y en los relatos de los viajeros (tanto con fines científicos como comerciales) más adelante fueron perfilando la mirada que había que tener y el lenguaje que había que hablar. En ese poder de figuración que orienta los pasos del conquistador, la literatura encuentra una fuente de inspiración y un modelo para pensar su propia actividad: el proceso de escritura reorganiza el espacio textual a partir de la recuperación de significaciones consolidadas durante esa “hazaña” con el objeto de exhibir los intereses particulares que se ocultan tras determinadas formaciones discursivas cuya repetición acabó por naturalizarlas y erigirlas en evidencias a-históricas.

La ficción buscará poner en evidencia las estrategias de validación y legitimación de la Historia gracias a las cuales determinadas relaciones de dominio pudieron consolidarse y perdurar a lo largo del tiempo. A partir de un productivo cruce entre las metodologías de la crítica marxista y la crítica semiótica, Thomas Lewis concluye que el modo más seguro de anclar la significación de un texto literario en la historia es redefiniendo el texto literario como unidad cultural. De este modo, el texto literario no sólo permite acceder a las ideologías que han dado forma representacional a una sociedad sino que también abre el camino para la transformación de las unidades culturales (Lewis 1983: 25). En el discurso literario la significación no se halla limitada por la exigencia de correspondencia y verificación de los objetos de conocimiento producidos como sí lo están otras disciplinas, de modo tal que las cadenas interpretanciales del texto ficcional podrían eventualmente dar lugar a sentidos transgresores susceptibles de poner en cuestión los acuerdos sociales que le otorgan legitimidad y valor histórico a determinados saberes y creencias.

Las ficciones contemporáneas que integran el corpus ensayaron otros puntos de vista alternativos que descentran la mirada, desarticulan el orden de simbolización que ésta fundó y arrebatan el control del pasado a esos escribas que hallaron en la visión y verbalización del hombre blanco europeo el grado cero desde donde componer el mundo. Toda una constelación semántica compuesta sobre todo por números puros, exceso y abundancia que se despliega en los textos del ciclo de la frontera y que auguraba un futuro promisorio ininterrumpido reaparecerá en la teoría literaria y en la literatura contemporáneas junto con la destrucción material sin precedentes que ese movimiento expansionista produjo: el exterminio de indígenas y la explotación de la naturaleza, justificados, primero, y silenciados, después, sobre los que se sentaron las bases de la Argentina-nación. Las novelas que aquí analizamos componen una focalización corporalmente situada desde la cual representar la experiencia concreta del habitar. El espacio racional de la intuición perspectiva es sustituido por un espacio psicofisiológico y el tiempo lineal y progresivo de la historia en el que actúa el “conquistador”, por un tiempo subjetivo en el que la calidad cobra primacía frente a la cantidad como medida de tiempo.

Tanto el espacio visual y el espacio táctil como el tiempo vivencial son anisótropos y heterogéneos. En el espacio de la percepción inmediata cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. En efecto, allí las directrices fundamentales de la organización (delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda, cuerpo y medio interpuesto) son valores que se corresponden de modo diverso en función de cada acto singular de apropiación del código urbanístico y uso del espacio. Las novelas instauran un desajuste entre el espacio objetivado que construye la mirada del colonizador y las huellas que el paso de sujetos sociales específicos imprime en el territorio. Asimismo, la incorporación de la dimensión subjetiva y cualitativa de la temporalidad pone de relieve las temporalidades dispares que cohabitan en la nación. Las distintas historias que entretajan los relatos se inscriben dentro de un tiempo lineal e indiferenciado que, lejos de augurar una forma de progreso, se presenta ahora como un camino de regreso al mismo punto de partida: la *reincidencia* de la violencia en sus variadas formas y la resurrección, bajo nuevos ropajes, de distintas figuras que poblaron la literatura nacional (como la cautiva, el intelectual romántico, el conquistador, el caudillo indomable) se constituyen en un cuestionamiento al mito futurista del progreso histórico.

Por medio de una focalización eminentemente enunciativa, es decir, una focalización que prioriza la práctica del espacio a la representación de un lugar y el acto individual de apropiación de la lengua al discurso público, estas novelas se constituyen, entonces, a su manera, en narraciones organizadoras de espacios. Por un lado, ponen de relieve la interiorización de determinados límites que han ido con el correr de los años desplazándose del espacio abierto en medio del desierto hasta el interior de la casa misma. En la intimidad del hogar, las costumbres domésticas actualizan una memoria atávica al reiterar un trabajo que agencia roles y funciones heredado de tiempos ancestrales. Por otro, al privilegiar el *recorrido* por sobre la quietud del *estado*, ensayan y arriesgan caminos alternativos al orden disciplinario. Son, en suma, lo que de Certeau denomina una *narratividad delincente*:

[E]l relato es una delincuencia en reserva, conservada, desplazada sin embargo y compatible, en las sociedades tradicionales (antiguas, medievales, etcétera) con un orden firmemente establecido pero bastante flexible para dejar proliferar esta movilidad contestataria, irrespetuosa respecto a los lugares, a veces bromista y amenazante, que se extiende desde las formas microbianas de la narración cotidiana hasta las manifestaciones carnavalescas de antaño. (de Certeau 1996: 142)

Los textos pueden funcionar a la manera de cárceles que encorsetan las propias voces disruptivas que contienen, en formas autorizadas de interacción, algo así como lo que hace Tácito con Percenio o, como veremos en el Capítulo 5, el coronel Mansilla con el cacique ranquel Mariano Rosas. Tal y como han señalado Theodor Adorno y Max Horkheimer: “El hombre en la cárcel es la imagen virtual del tipo burgués en que debe tratar de convertirse en la realidad. Los que no lo consiguen fuera de la cárcel, lo padecen dentro de ella con una terrible pureza” (2001: 270).

En la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX estas dos “imágenes” del mundo burgués (la prisión, el relato) desempeñaron una misión modeladora análoga con una fuerte impronta asimilacionista. El proceso de “argentinización” de los habitantes “naturales” del desierto (indios y gauchos) y de los inmigrantes europeos recién llegados transcurriría tras las rejas y a través de la lectura. La galería de viejos y nuevos criminales y holgazanes que desfila en la literatura del período ya compone, aunque sin sistematicidad, una suerte de archivo estatal de conocimiento del delincuente que se

incorpora a “toda una batería de técnicas, intervenciones, estímulos y desalientos destinados a acercar al transgresor a un modelo de ciudadano industrial, el *homo economicus* de la sociedad imaginada por Alberdi” (Caimari 2004: 48).

Las novelas del corpus, en cambio, no sólo acogen a esos parias a los que aluden los críticos de Frankfurt –“el débil, el retrasado, el embrutecido” que “deben padecer, de manera especial, el orden vital al que todos se adaptan sin amor” (2001: 270)- sino que recomponen un mundo desde ese punto de vista tanto en un nivel referencial como formal: la narración de pequeños actos de justicia por mano propia o de una cotidianidad simple y placentera en los márgenes de la civilización se combina con la vitalidad y la vertiginosidad de estos relatos que asumen la forma no ya de un viaje sino de una fuga. Por medio de esta práctica de desterritorialización, la literatura proyecta una nueva utopía que supone paradójicamente el retorno a ese momento fundante, antes de que América cobrara forma en la imaginación europea, antes de la civilización y la barbarie, antes del desierto y la ciudad.

Las ficciones que aquí se analizan más que construir historias alternativas trabajan sobre los límites y también las posibilidades de las culturas que describen o cuestionan. No es posible trascender el horizonte del contexto socio-histórico, custodio de las fronteras de la imaginación, para anticipar lo que todavía no existe. Por este motivo, la imaginación recurre, como señala Benjamin, al pasado muerto para conceptualizar el mundo por venir. Así, estos textos literarios hacen una promesa moral particular: esa “corriente principal de la vida”, en palabras de José Luis Romero (1976), hecha de nomadismo, voces erráticas y fuerzas en fuga persiste aunque tan sólo sea como aullido sofocado o palabra abortada a la espera de poder abrirse nuevamente paso en el árido terreno del discurso público. Quizá podamos preguntarnos junto con Fermín Rodríguez:

¿qué queda de ese potencial soñado, en este cementerio de enunciados pulidos y emparejados por la repetición donde yacen, semienterrados, sueños de trabajo no alienado, de sustracción, de comunidades sin gobierno fundadas en la solidaridad y en la cooperación? ¿Hay algún futuro en nuestro pasado más remoto? (2010: 19)

Que no es otra cosa que una manera indirecta de soñar junto con Walter Benjamin con la transfiguración de las deficiencias del orden social de producción: “En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases” (Benjamin 1998c: 175).

1.3. Filiaciones discursivas, afinidades literarias

El saber en uso sobre el territorio argentino, entonces, se alimentó de tradiciones diversas que si convergen en la tradición instaurada por los conquistadores del siglo XVI es sólo a través de desplazamientos, mediaciones y relecturas posteriores. La racionalidad capitalista de la que se nutrió el Estado nacional en la segunda mitad del siglo XIX también se forjó localmente en la literatura que produjeron los primeros viajeros científicos a América del Sur hacia comienzos de esa centuria.

La religión y el carácter evangelizador de los primeros asentamientos europeos en suelo americano funcionaron como justificación ideológica del establecimiento de nuevas rutas comerciales y mercados coloniales de ese temprano movimiento expansionista denominado significativamente Conquista. El viaje que caracterizó este estadio inicial de conciencia planetaria de Europa fue la circunnavegación y la cartografía y los distintos géneros discursivos coloniales (en su mayoría de naturaleza jurídica) fueron la herramienta primordial de organización de los territorios conquistados, incluso de los aún no explorados, asignándole, de este modo, una primera forma representacional al espacio americano.

A comienzos del siglo XIX puede percibirse un cambio sustancial en esta concepción planetaria: tiene lugar en ese momento una suerte de segunda conquista de América del Sur. Los antiguos conquistadores del siglo XVI son sustituidos por un nuevo sujeto imperial, el naturalista, que si bien se pavoneará inocentemente por el territorio americano en apariencia ajeno a cualquier proyecto de dominación, su visión no sólo dejará huellas profundas en el pensamiento local sino que será determinante para reubicar a América Latina en el nuevo escenario político-económico de escala mundial basado ahora en la posesión de tierras y recursos más que en el control sobre

las rutas¹⁴. La historia natural será por lo tanto el correlato ideológico de un nuevo tipo de viaje utilitario, el “viaje tierra adentro”, y de un nuevo modo de relacionarse con el espacio. Por medio de la sistematización de la naturaleza americana se abrió el camino a europeos y criollos para la vigilancia territorial, la apropiación de recursos y el control administrativo de territorios ignotos.

El “ojo ordenador” del científico, como lo denomina Mary Louise Pratt, reorganiza la naturaleza, concebida ahora como caos, y la reduce a una formación específica del pensamiento configurada por un nuevo sistema de variables: “Como construcción ideológica, la sistematización de la naturaleza representa al planeta apropiado y reorganizado desde una perspectiva europea y unificada (Pratt 2011: 81). Las estrategias cognitivas de las que se valen los viajeros científicos para narrar su experiencia en el nuevo mundo ante un público eminentemente europeo acaban por conformar una epistemología en territorio americano que proveerá una gramática y un glosario adecuados para decodificar el espacio. El océano se constituye en uno de los referentes principales para establecer las analogías la llanura y la pampa; analogía que más que la expresión de un espacio es construcción, proyecto y proyección en el futuro. La ideología del nuevo continente, como bien advierte Pratt, ha sido desde Colón en adelante, la imagen de la naturaleza virgen: “El estado de naturaleza virgen es celebrado como un estado vinculado con el proyecto de intervención transformadora de Europa” (2011: 240).

En la “literatura del desierto” y en los relatos expedicionarios que se compusieron en torno a la expedición de 1879, con la que de alguna manera se cierra la Conquista del desierto, reaparecerá esa focalización de la mirada sobre la naturaleza y sobre los otros importada de Europa a los fines de “poner orden” en el territorio argentino¹⁵. En los textos de la generación romántica se recrearon paisajes, como el “desierto”, que permitieron proyectar al futuro la extensión del Estado a ese espacio “disponible”, en palabras de Claudia Torre, “[t]al vaciedad no es la misma que la que percibieron sus ‘precursores’: es en realidad la apertura a una construcción, la de un país, una sociedad, una nación” (2003: 528). El ciclo de la frontera, en cambio,

¹⁴ Mary Louise Pratt denomina “anticonquista” a esta “visión utópica e inocente de la autoridad europea” que genera la nueva hegemonía global (2011: 84).

¹⁵ Tomo de Jens Andermann (2003) la expresión “literatura del desierto” para referirse a los textos compuestos por la generación romántica para la cual el “desierto” constituyó la condición de posibilidad de una cultura, una literatura y un proyecto político nacionales.

sistematizará y cuantificará la naturaleza con dos claros objetivos: el diseño de una estrategia militar para concretar la anexión definitiva del espacio físico y la explotación económica de los recursos humanos y naturales. La propia mirada colonial y conquistadora se construye sobre la base de la experiencia europea de la geografía americana configurando un ideario de nación cuya conceptualización estará regulada por los lineamientos de las políticas imperiales. Una vez asimilado el punto de vista forastero como propio, los actores tradicionales pasaron rápidamente a ser los *extranjeros*, cualidad cuidadosamente construida y definida sobre las bases etnoculturales de los países europeos.

En este mismo sentido, Jens Andermann (2000) sostiene que la primera operación autorizadora del proyecto ideológico y estético de la Generación del '37 es concebir el desierto como primer contenido, antes que figurarse la nación que ese desierto albergaría. La imaginación literaria junto con las demás técnicas de visualización se constituye, desde esta perspectiva, en el proceso histórico mismo de ocupación del espacio y no ya en su mera representación mimética. En ese vaciamiento discursivo del espacio físico ya se anticipa un control sobre el territorio y sobre los cuerpos según las pautas utilitarias del mercado que la literatura del ciclo de la frontera ratificará. Dentro de este programa político, ambas formas de territorialización se ubican en pie de igualdad: en el campo de batalla se debaten ahora los cuerpos tanto como los sentidos. En efecto, la nueva elite positivista hace del espacio y de los otros, materia cuantificable que volcará en grillas rotuladas para su cotejo pormenorizado arrogándose el poder absoluto sobre la vida y la muerte y, así, la ciencia y las armas hacen posible la disección del espacio. En este sentido, Estanislao Zeballos se muestra confiado del éxito de la Campaña al Río Negro:

Todo esto parecerá acaso problemático a los que están habituados a ver a 6000 veteranos equipados y armados con los últimos adelantos del siglo, atrincherados y a la defensiva ante 3000 chuzas, pero en su lugar hemos de demostrar la solidez de nuestros cálculos y la realidad de las conjeturas que acariciamos sobre el porvenir de la frontera del río Negro y sobre la eficacia del fusil *remington* sobre los indios, eficacia que permitirá a un batallón de línea poner en derrota al ejército salvaje más poderoso. (2008: 229)

Junto con los fósiles, minerales y plantas, los indios también serán reubicados en un sitio adecuado dentro del sistema: el ejército, la cocina de la señora blanca, la prisión o la tumba bajo cualquiera de sus formas –el libro, el museo, el daguerrotipo, la fotografía o simplemente un hoyo anónimo en la tierra.

Pero, también, Andermann (2003) analiza los coletazos de esas formaciones discursivas en el siglo XX a partir de dos textos –*Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Ezequiel Martínez Estrada e *Indios, ejército y frontera* de David Viñas- que vuelven a colocar la frontera en el centro de los diagnósticos sobre la cultura argentina, sólo que ahora la frontera se ubica en el presente de la ciudad masificada. Operaciones especulativas y clasificadoras análogas a las practicadas en los desiertos chaqueño y patagónico unos pocos años antes, se pasarán a implementar ni bien entrado el siglo XX sobre el propio espacio urbano produciendo nuevos “desechos” con lo que no puede ser asimilado por la ciudad-concepto:

La frontera, en ese lapso conspicuo, pasa de un divisor en medio del desierto a un cerco que rodea la ciudad letrada, y a cuyo otro lado se encuentra nuevamente, como en Sarmiento, una masa anómica e indiferenciada de ‘bárbaros’ que acechan al sujeto de la escritura y del saber. (Andermann 2003: 362)

La sistematización de la naturaleza fue no sólo un discurso europeo sobre mundos no europeos sino también, como sugiere Pratt, un discurso urbano sobre mundos no urbanos y un discurso burgués sobre los oprimidos (2011: 78). En el siglo XX, las villas miseria serán los nuevos mundos “sin historia” cuya frontera el hombre blanco ocasionalmente atravesará a fin de satisfacer curiosidades antropológicas que les están vedadas en la vida civilizada. La asimilación completa se dará en la forma posmoderna del viaje, el turismo, donde el otro ha pasado a ser un espectáculo mudo en el marco de un *city tour*.

CAPÍTULO 2. ENMENDAR EL ORIGEN: EL DESEMBARCO

2.1. *Pretexto. Viaje y prefiguración: los legados de un relato*

La problemática de la memoria y la necesidad de recordar suelen ganar terreno en contextos de crisis en los que la identidad de una comunidad se ha visto amenazada, como ocurrió aquí con la experiencia de la última dictadura militar, tanto por la acción represiva como por la falsificación y la negación sistemática de la realidad que implementó el poder represivo. Esta memoria “reactiva”, como la denomina Hugo Vezzetti (2011: 83), no sólo se volcó sobre el pasado inmediato con la finalidad de dismantelar los discursos del poder militar en torno a la experiencia del terror de Estado sino que además se practicó sobre episodios y procesos lejanos en el tiempo. La centralidad que adquieren en el nuevo régimen de la memoria los crímenes, los testigos y las víctimas (Traverso 2007) ha llevado a revisar el pasado remoto con el objeto de leerlo en esa nueva clave y hacer justicia a esos otros muertos de los que no se ha hablado –o no lo suficientemente- y sobre los que se erige la Nación. En esta nueva construcción iconográfica de la Nación, el foco estará puesto ahora en la violencia: de los antiguos enfrentamientos se rescatarán ante todo los crímenes masivos y las víctimas anónimas reemplazarán a los antiguos héroes nacionales. La novela contemporánea se nutre del escepticismo moderno para ensayar lecturas sacrílegas de figuras y acontecimientos que han sido precisamente sacralizados por las historias nacionales.

Los relatos históricos proveyeron de una serie de motivos que el discurso literario reelaboró para hacer referencia al terror estatal eludiendo los límites de la censura y para poner de manifiesto la mistificación que subyace en las versiones canonizadas de la historia. La experiencia del exilio y la expatriación sin duda contribuyeron a reforzar una memoria diaspórica que, sobre la base del fragmento, la hibridez y la discontinuidad, se opuso al relato coherente, homogéneo, lineal y total de la memoria nacional¹⁶. Una prehistoria de migraciones, alienación y matanzas se ponía de relieve a raíz de los horrores que perpetraba la dictadura militar. Desde esta *mirada desencantada*, los acontecimientos pasados, en muchos casos, se inscriben en una nueva lógica causal y se constituyen en anuncios de los males en el presente, una suerte de prefiguración que encuentra en el pasado el origen de un destino trágico. En este

¹⁶ Para una caracterización tanto de la “memoria nacional” como de la “memoria diaspórica”, véase Andreas Huyssen (2010: 188).

sentido, el proceso de Conquista y colonización de América en especial proporcionará, a modo de una matriz de significación, una nutrida fuente de imágenes. Como señalan Sznajder y Roniger, las raíces del viaje al exilio en América Latina se remontan a tiempos coloniales, momento en el que se consolida toda una tradición signada por el desplazamiento (2009: 35).

A principios de los ochenta, en los últimos años de la dictadura militar argentina, se publican tres novelas que vuelven sobre determinados acontecimientos considerados fundacionales de nuestra memoria nacional: *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos, *El entenado* (1983) de Juan José Saer y *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano. Tanto *Río de las congojas* como *El entenado* tienen como referente el descubrimiento y la conquista de la zona de afluencia del Río de la Plata: Demitrópulos se basa en la fundación de la ciudad de Santa Fe por parte de Juan de Garay en 1573 y Saer, en la calamitosa expedición de Juan Díaz de Solís en 1516. Ambas narraciones dramatizan fundamentalmente el momento originario de constitución de un mito: no sólo componen el relato del origen de un proceso, el de la conquista y colonización de América, sino sobre todo el relato del origen de un relato. *Libro de navíos y borrascas*, por el contrario, narra el viaje al exilio de setecientos “indeseables” que a mediados de la década del setenta del pasado siglo XX son trasladados a Europa en un barco denominado significativamente “Cristóforo Colombo”. La referencia a los años de terror estatal se hace a través de la representación del desplazamiento diametralmente opuesto de, en palabras de Moyano, los “españolitos bastardeados que regresan fracasados de las Indias” (2006: 207). Si el viaje de Europa a América anunciaba un futuro promisorio donde proyectarse hacia un lugar en el que “todo está por hacerse”, el traslado del nuevo continente al viejo mundo constituye, en cambio, la transfiguración de ese provenir frustrado en un presente en el que ya “no hay nada que hacer”. El desembarco, en esta suerte de inversión del proceso de conquista, se halla vaciado de los ingredientes de la utopía que habían caracterizado al desplazamiento originario del siglo XVI.

Significativamente, para esa misma época, en 1982, se publica un texto clásico de la crítica literaria argentina que realiza un movimiento semejante al de estas novelas: *Indios, ejército y frontera* de David Viñas. La genealogía literaria que se fragua en los distintos textos permite hablar de un saber histórico de época en el que el acoplamiento de conocimientos disciplinares y memorias locales se orientó, si no a transformar, al

menos a ofrecer una explicación plausible para los horrores que se estaban perpetrando en el contexto inmediato. La antología de Viñas es tanto un testimonio del poder de figuración de la literatura de frontera como un intento por deconstruir sus presupuestos ontológicos. La batería de escrituras que componen los diversos textos de frontera que acompañaron el avance de las tropas sobre el “desierto” constituye el sedimento de una conciencia posible del proceso expansivo de un capitalismo de conquista en Argentina. Pero, asimismo, entre esos materiales se cuele la voz del crítico que organiza nuevas líneas de significación y re-traza continuidades para erigir, de este modo, al heterogéneo archivo en una contundente crítica del presente. Los mismos eventos y motivos asimilados a partir de distintas ideologías de dominio exhiben, así, sus múltiples rostros.

La literatura de frontera llevó a cabo un particular proceso de apropiación de la tradición, fundamentalmente del período colonial, a partir del cual no sólo se justifica el accionar de estos nuevos *gentlemen* o conquistadores victorianos del siglo XIX, sino que también se consolida un proceso de homogeneización que culmina con la construcción de un discurso nacional compacto según el cual la Conquista española constituiría el punto de partida de una elaborada continuidad diacrónica sin hiatos ni fisuras. En este sentido, Estanislao S. Zeballos, en *La conquista de quince mil leguas*, afirma:

Pluguiera al cielo que ella [la República de Chile] se radicara por la solución de nuestro pleito internacional y que, consolidada la buena amistad entre las dos naciones, puedan consagrarse de consuno a la empresa de llevar las armas de la civilización a los confines del inmenso imperio de los indómitos araucanos de uno y otro lado de los Andes, *consumando la conquista emprendida por las armas de España desde el descubrimiento*. (2008: 230; las bastardillas son mías)

La “consanguinidad textual”, como denomina Viñas a esta permanente remisión a otro texto en busca de legitimación –y que apela a los conquistadores del siglo XVI como los genuinos antepasados de la generación del ochenta-, viene a desterrar definitivamente al indígena de la configuración de la genealogía americana. Viñas, por medio de una operación análoga aunque en otra clave y explotando otros sentidos, relee los documentos de cultura que se organizan en torno a una fecha, 1879, y a un acontecimiento, la Conquista del desierto, con el que se cierra, según el autor, el proceso

de incorporación de los territorios pertenecientes a los habitantes originarios iniciado con el descubrimiento de América:

El discurso del roquismo en los alrededores de 1879 no sólo aparece como un epílogo correlativo al *Facundo* de 1845, sino que ambos textos pueden ser leídos como capítulos de ese gigantesco corpus que, si se abre con el *Diario* de Colón a fines del siglo XV, recorre trágica y contradictoriamente los siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX. (Viñas 2003: 54)

La mirada política sobre el pasado permite exhibir el carácter narrativo y la naturaleza ficticia de ese archivo consolidado hacia fines del siglo XIX que ahora se relee bajo un nuevo ordenamiento: la Conquista de América, su “reinención” en el siglo XIX por los viajeros naturalistas, la Conquista del desierto y el presente de enunciación se hallan entrelazados a partir de un común denominador, la encarnizada acción represiva, que, si sale a la luz en los momentos de crisis del sistema, se caracteriza antes bien por su extraordinaria capacidad para camuflarse. El trabajo de Viñas es, en definitiva, un intento por arrebatarle el dominio sobre el pasado a la imaginación liberal. En efecto, esta relación de continuidad, que construyen, como pone de relieve Viñas, en el siglo XIX los mismos protagonistas –y propagandistas– de las distintas expediciones militares al “desierto”, será también ratificada en el siglo XX por distintos exponentes de la “leyenda rosa” de la Conquista del Desierto, como Juan Carlos Walther (1970), quien en 1948 publica un trabajo muy rico en datos duros sobre la Gran Campaña en el que afirma, como lo haría después el propio Viñas, que el sometimiento indígena constituyó el cierre de la conquista hispánica. Su recorrido y consideraciones finales, sin embargo, difieren ampliamente. Mientras que Walther rescata el rol fundamental de la institución militar como referente y actor principal de la patria, Viñas, por su parte, propondrá que en ese período histórico se consolida una oligarquía nacional y sus valores, que gobernaría desde entonces los destinos del país, y que, para la fecha de composición de su texto, está perpetrando una de las peores acciones criminales de la historia argentina.

El “genocidio” que subyace a la génesis del Estado liberal encuentra un antecedente en el practicado en tiempos de conquista y colonización y preanuncia los hechos trágicos que tendrán lugar en el siglo XX. En las víctimas de esas campañas militares, Viñas encontrará un análogo teórico del desaparecido y en los militares que

encabezaron la última dictadura militar, exponentes de esa clase oligarca que se fortaleció con las distintas medidas políticas, económicas y militares impulsadas por Julio A. Roca: “O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?” (2003: 18). Desde esta perspectiva, toda la historia argentina parece desenvolverse a partir de una dinámica análoga que sólo ocasionalmente se ha visto interrumpida o se ha logrado revertir:

[E]se proceso histórico ha ido conformando, además, una “calcificación” de tipo institucional de rasgos estructuralmente homogéneos y coyunturalmente heterogéneos, a la que se ha venido oponiendo, de manera frustrada, una suerte de “fermento” modificador que ni con las bases del yrigoyenismo ni con las del peronismo (...) ha logrado salir de una estructura coloidal sólo episódicamente homogénea. (Viñas 2003: 18)

Esa gran tesis maniquea según la cual la historia nacional se divide en función de un esquema de bipartición víctimas-victimarios; colonizados-colonizadores; explotados-oligarcas no sólo recorre distintos textos teóricos y ficcionales bajo análisis en esta investigación doctoral sino que ha sido también de alguna manera el punto de partida (y también de llegada) del trayecto que me he propuesto. Es el suelo común en que habitan la crítica literaria, la historia y la ficción más por afinidades ético-políticas que disciplinares. Es también el marco (y el límite) para un análisis algo más preciso y profundo, para una mirada de detalle, que permita apreciar, en palabras de Primo Levi, “las medias tintas y la complejidad”:

La historia popular, y también la historia tal como se enseña tradicionalmente en las escuelas, se ve afectada por esta tendencia maniquea que huye de las medias tintas y la complejidad: se inclina a reducir el caudal de los sucesos humanos a los conflictos, y el de los conflictos a los combates; nosotros y ellos, atenienses y espartanos, romanos y cartagineses. (...) Este deseo de simplificación está justificado; la simplificación no siempre lo está. Es una hipótesis de trabajo, útil cuando se reconoce como tal y no se confunde con la realidad; la mayor parte de los fenómenos históricos y naturales no son simples, o no son simples con la simplicidad que quisiéramos. (Levi 2000: 16)

El estudio histórico del proceso revela que la idea de que la raza indígena se extinguió definitivamente en los últimos decenios del siglo XIX gracias a las acciones

militares impulsadas desde el Estado –idea que sostienen tanto panegiristas que celebran el aniquilamiento de la “barbarie” como detractores de ese proceso político-militar que denuncian el exterminio de los pueblos indígenas– falta a la verdad histórica. En realidad, como señalan Carlos Martínez Sarasola (1992), Mariano Nagy (2008) y Mónica Quijada, Carmen Bernard y Arnd Schneider (2000), entre otros, esta idea omite las distintas políticas de “distribución” que propulsó el Estado argentino junto con las campañas militares y refuerza la configuración de un país de raza blanca y cultura europea. Ahora bien, en los textos bajo análisis en este capítulo, más que esa gran tesis a partir de la cual se construye una continuidad histórica que comprende una amplia magnitud temporal, interesa la forma específica que asume el *collage* histórico, el peculiar desplazamiento de los signos que se produce en los textos, la composición de funciones y razonamientos, de metáforas, metonimias y alegorías, que permiten poner en contacto lo inesperado.

Dentro de este nuevo orden de la repetición, el comienzo de toda esa vasta producción de sentido que hemos denominado literatura fundacional ha perdido la solemnidad que se le atribuía en un principio. Las novelas restituyen, como propone Michel Foucault a propósito de la genealogía, la verdad y su reino originario a los dominios de la historia dentro de la cual pierden su poder para refutar a los demás (1992: 11). La Conquista se presenta, desde esta perspectiva, como un accidente plagado de obstáculos y padecimientos que desdibujan la finalidad de la empresa, un accidente cada vez más alejado de los relatos a los que ella dio lugar y que circulan en los textos desprovistos de los antiguos ropajes que le conferían veracidad al discurso (lo cual no quiere decir desnudos o desprovistos de toda ideología). Otra interpretación de la conquista y la colonización cobra forma en las novelas, que encontrarán en sucesos singulares, *sin historia*, escenas y papeles cuya recurrencia revela el punto de retorno de esa experiencia pasada en el presente. Muchas de esas referencias reaparecen en las ficciones analizadas en los capítulos siguientes y organizan una suerte de colección según una lógica tan aleatoria, heterogénea y discontinua como la que lleva a reunir en un mismo museo obras de arte pertenecientes a tiempos, espacios y estilos distintos. ¿Cuáles son esas referencias que explota ahora la ficción?

Los análisis histórico-literarios de los relatos de Indias sobre lo que es hoy territorio argentino permiten vislumbrar algunas estrategias y operaciones seminales del nacionalismo culturalmente colonial que acabaría por afianzarse en la segunda mitad del

siglo XIX. En *Cautivas y misioneros* (1987), Cristina Iglesia y Julio Schwartzman identifican en una serie de textos del período colonial rioplatense ciertos elementos que contribuyeron a circunscribir una *zona argentina*. En esos análisis de los escritos de la conquista del siglo XVI, se ponen de manifiesto perspectivas, procedimientos y figuras que continuaron operando a lo largo del siglo XIX y sobre los que volverá la literatura, por lo general de manera crítica en el siglo siguiente. En *La Argentina* de Martín del Barco Centenera, las marcas con las que aparece estigmatizado el mestizo, cuyas rebeliones habían comenzado a preocupar seriamente a los españoles, servirán, según Iglesia, para comenzar a perfilar una identidad cultural:

El peligro lo alarma [a Martín del Barco Centenera]; crispada entre el desprecio y el temor, su escritura condena a esos orgullosos “mancebos de la tierra” con una fórmula precisa: “la canalla argentina”. La literatura del conquistador aprende a definir la pertenencia a una zona que, confusamente, empieza a percibirse como argentina, con la doble carga de ilegitimidad y rebelión contra el orden establecido. (Iglesia 1987: 30)

Otra *Argentina*, esta vez escrita por un mestizo, Ruy Díaz de Guzmán, hacia el año 1612, pone de manifiesto el contradictorio proceso de interiorización de esa escala de valores. Los sucesivos desplazamientos discursivos que realiza Guzmán hacen de la *Argentina* un complejo artefacto retórico destinado a justificar el exterminio del indígena y los vejámenes que se le infringían como si condenar al indio con esa misma vara fuese un modo de sobreponerse al sentimiento de ilegitimidad criollo. Se escribe para borrar un origen indigno –el mestizaje– y un pasado violento –la usurpación.

En las crónicas rioplatenses se ponen de relieve los primeros esfuerzos destinados a conferirle una nueva forma al territorio recientemente recortado del espacio americano bajo el nombre de *Argentina* acorde con el sistema político-administrativo colonial. Concluida la etapa inicial de expansión, la *Argentina* narra un recorrido (en un doble sentido, un desplazamiento en el espacio pero también dentro de la sociedad colonial rioplatense con base en Asunción) que se enmarca en la necesidad de consolidar la expansión de redes comerciales y políticas en la región (Tieffemberg 2012: 10). El relato de los enfrentamientos entre distintas facciones políticas (la de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y la de Domingo Martínez de Irala de quien Guzmán es partidario, en un primer momento; más adelante, la de Hernando Arias de Saavedra,

elegido gobernador de la región durante cuatro períodos, y la del propio Guzmán) se inscribe dentro de una historia más amplia que gira alrededor de un sistema de oposiciones entre los “indios amigos”, los “indios enemigos” y los “españoles pacificadores” y un proyecto político de articulación interna del territorio a través de caminos jalonados por ciudades que le imprime al texto su estructura específica:

La acción comienza, invariablemente, por la *ocupación* del espacio, ocupación física y jurídica ya que ocupar significa *fundar* y toda fundación repite un ordenamiento legal preexistente. La segunda acción es la de *avanzar*. El capitán permanece en la ocupación y envía a un hombre de su confianza a explorar, al mando de una pequeña compañía.

(...)

Ocupar, avanzar y nuevamente ocupar y volver a avanzar. (Iglesia 1987: 34)

La configuración del espacio se lleva a cabo, entonces, sobre la base de la *descripción del territorio* y del *relato del camino* que se abren paso los conquistadores en zonas aún inexploradas¹⁷. Las descripciones se orientan a proporcionar la mayor cantidad de información posible en relación con dos núcleos principales: los lugares y sus elementos, y los pueblos hallados y sus habitantes. Son pocos los pasajes que se ajustan a un registro estético de la naturaleza (característica que el texto de Guzmán comparte con el discurso cronístico de este período en general, como se ha señalado en el Capítulo 1) y cuando esto ocurre se hace a partir de la recurrencia de tópicos –como el de “lo indecible” o el de “ofrezco cosas nunca antes dichas”- que van componiendo una representación hiperbólica del territorio en función de la cual significar el “asombro” del espectador ante “tanta belleza” (asombro que, a fuerza de repetición, se vuelve casi una reacción mecánica y da cuenta antes de un recurso retórico que de un estado de ánimo del espectador), como se observa en la descripción del paisaje que ofrecen las cataratas:

Con toda el agua de este salto en una peña como laja guarnecida de duras rocas y peñas en que se estrecha todo el río en un tiro de flecha, teniendo por lo alto del salto más de dos leguas de ancho, de donde se reparte en estas canales que *no*

¹⁷ Para una caracterización de los procedimientos narrativos y descriptivos de las crónicas de la Conquista, puede consultarse Beatriz Pastor (2008) y Jimena Rodríguez (2010).

hay ojos ni cabeza humana que le pueda mirar sin desvanecerse y perder la vista de los ojos. (Guzmán 2012: 76; las bastardillas son mías)

Más adelante, en el relato sobre la toma del cabo de la boca del Río de la Plata y de la exploración de la zona en la que se erigiría Buenos Aires, encontramos la siguiente caracterización del espacio:

Y dando orden de pasar a aquella parte, fueron algunos a ver la disposición de la tierra, y el primero que saltó en ella fue Sancho del Campo, cuñado de don Pedro, el cual, *vista la pureza de aquel temple y su calidad y frescura*, dijo: “¡Qué buenos aires son los de este suelo!”, de donde se le ha quedado el nombre. (Guzmán 2012: 136; las bastardillas son mías)

Además de ofrecer un testimonio de la constitución de un mito de origen en torno al nombre de la ciudad, el pasaje pone de relieve que la construcción gráfica y lingüística del espacio aún no era concebida como una unidad juntamente con sus elementos. La representación estética del espacio americano a partir de la concepción de un lugar que preexiste a los cuerpos y en función del cual éstos se seleccionan y distribuyen, recién se consolidaría, como vimos, con los paisajes elaborados por Alexander von Humboldt en la primera mitad del siglo XIX. No sólo falta la perspectiva, que compone un orden de apariencias visuales en función de un único ojo, sino que el mundo externo tampoco se halla debidamente sistematizado. A diferencia de los paisajes que se configurarían desde la historia natural a partir de una representación estrictamente visual, estas descripciones constituyen, en cambio, una amalgama heterogénea de sentidos y objetos percibidos: lo que se ofrece a la vista del conquistador en la crónica no es, en rigor, una imagen visual sino la pureza, la calidad y la frescura de los *buenos aires* del suelo.

Pero los españoles prontamente salen de su asombro y se disponen a organizar la zona en función de los intereses que guían la acción. El discurso adopta, en los pasajes dedicados a evaluar los terrenos donde se levantarían las futuras *plazas*, un registro exclusivamente utilitario para relevar las fuentes de riquezas, los medios de subsistencia y los indios para encomendar. Llegados a este punto, entonces, la configuración del espacio sí se efectuará sobre la base de un único punto de vista, el del conquistador, y de un único modelo, el de la ciudad colonial. En ese mismo capítulo sobre la entrada en el Río de la Plata, se narra el primer antecedente de la fundación de la ciudad de Buenos Aires en el año 1536: “un fuerte de tapias de poco más de un solar en cuadro” (Guzmán

2012: 136). Ese primer asentamiento fundado por Don Pedro de Mendoza ya se ajustaba en cierto modo a las tradiciones de construcción de ciudades con plano regular del medioevo tardío¹⁸, concepción que también se pone de relieve en la descripción que el cronista ofrece de la villa de Ontiveros: “La traza de esta ciudad no es ordenada por cuadras y solares de un tamaño, sino en calles anchas y angostas que cruzan a las principales, como algunos lugares de Castilla” (Guzmán 2012: 299). La descripción en base a lo que *no es* presupone (al tiempo que señala su inadecuación a) un modelo.

De este modo, a partir de la descripción, el texto recorta dentro de un espacio informe *lugares* bien delimitados por medio de coordenadas topográficas precisas (“está fundada sobre el río Paraguay a la parte del leste, en tierra alta y llana” [2012: 298]) que se regirán de aquí en más según el sistema jurídico-político de la Colonia. La apropiación del espacio también se lleva a cabo, como vimos, por medio de la constitución de un “lugar” que es tanto físico (alude a un referente extratextual) como teórico y prescriptivo dado que instituye en ese mismo movimiento demarcatorio un orden abstracto que no sólo antecede sino que constituye la condición de posibilidad de la edificación de la ciudad futura y de la distribución de los cuerpos que la habitarán. En una clara complementariedad con este uso singular de la descripción, otras estrategias y procedimientos discursivos, como la nominación de esa “realidad descubierta” a partir de los mismos nombres con que se designaban distintas localidades españolas (“y llamó la villa de Ontiveros, de donde era natural el capitán García Rodríguez” [2012: 295]) o la comparación recurrente con el universo del conquistador (“como algunos lugares de Castilla”), contribuyen a conferirle un marco de legalidad y de intelección al espacio americano a partir del reforzamiento del intento por replicar el Viejo Mundo.

La clasificación del suelo y de la población a través del empadronamiento con miras a su posterior distribución entre los encomenderos cumple también un rol destacado dentro del proceso de fundación. Una vez analizadas las partes y disposición de la tierra, los españoles proceden a fundar Ciudad Real en 1557. El establecimiento de los recursos y de la población por medio de esta especie de censos poblacionales pone de relieve que la representación de la espacialidad del Nuevo Mundo *obtiene del sujeto conquistador* todas las determinaciones que la especifican e indican:

¹⁸ Para un estudio de la morfología de la ciudad colonial, véase Andrzej Wyrobisz (1980) y José Ángel Campos Salgado (2007).

Fueron empadronados en esta provincia en todos los ríos comarcanos a esta ciudad 40.000 fuegos entendiéndose cada fuego por un indio con su mujer e hijos aunque siempre corresponden a muchos más, los cuales fueron encomendados en 60 vecinos que por algunos años estuvieron en gran sosiego y quietud y muy bien servidos y respetados de todos los indios de aquella provincia. (Guzmán 2012: 329)

En función de dimensiones (indios amigos-indios enemigos), variables (el fuego) y categorías (“indio”, “mujer” e “hijos”) muy precisas, los españoles recuentan la población del mismo modo que pasan revista a las posibilidades de caza, pesca, volatería y recolección de frutos que ofrece la tierra, componiendo de este modo un cuadro de situación equiparable a una imagen icónica, una *vista en perspectiva* (en efecto, se denomina actualmente “fotografía” a los censos de población). Al “indio amigo” se le asigna una función específica dentro del nuevo régimen de relaciones de coexistencia: no sólo deberá abastecer de alimentos y manufacturas a los colonos sino que también deberá ofrecer su servicio de modo tal que los españoles puedan estar “en gran sosiego y quietud y muy bien servidos y respetados”¹⁹.

De este modo, el texto configura dos zonas bien delimitadas: una que se corresponde con la instancia de fundación y que incluye la entrada, el trazado catastral, la designación de autoridades y el poblamiento, y otra en la que se narran los itinerarios de los conquistadores por una tierra “cruelísima”, permanentemente acechados por el hambre y la amenaza de muerte a manos de indios carniceros y antropófagos. El relato de estos combates con los indígenas, que los llevan a volver sobre sus pasos, desandar el camino, dismantelar las recientes fundaciones, le imprime al texto un carácter circular que desdibuja la finalidad de la Conquista y exhibe el precario equilibrio en que se sostenían las colonias. Es por demás notable en *la Argentina* la desproporción entre el espacio que ocupan en el texto los esfuerzos burocráticos implicados en los procedimientos jurídico-políticos de fundación y la recurrente devastación de las flamantes poblaciones. El nuevo territorio, indómito, parece imperturbable e indiferente a esas fórmulas ritualizadas de exorcismo administrativo.

¹⁹ ¡Y pensar que después entre las principales críticas que recibiría el gaicho se encontraría precisamente la haraganería!

Inmediatamente a continuación de la descripción del procedimiento del empadronamiento que se llevó a cabo en Ciudad Real, el cronista cuenta que “por discurso de tiempo”, esta ciudad, en la que los españoles habían disfrutado de toda la abundancia del lugar y del “buen trato” de los “indios amigos” a punto tal que “eran tenidos por los más acomodados de aquella gobernación” (Guzmán 2012: 329), “vino a muy grande disminución y miseria” (2012: 330). La confluencia del “discurso” y del “tiempo” en un mismo sintagma que connota el carácter endeble de la empresa, permite condensar el movimiento descrito hasta ese punto, según el cual el *lugar* se desdibuja en cuanto se pasa a la narración del recorrido: *puestos en camino*, los españoles y el orden del discurso corren peligro. Del mismo modo que los “naturales” pueden arrebatárles a los españoles la estabilidad que les proporcionaba haber conquistado un lugar de poder, la palabra performativa, desplazada y *fuera de sí*, pierde su estabilidad semántica, cuando en ella *el tiempo entra en función*.

El indio es configurado en el texto a partir de determinados parámetros éticos y morales propios de la cosmovisión del conquistador y a partir de la constitución de mitos cuya *forma narrativa* le permitirá condensar las transposiciones necesarias para justificar la violencia ejercida sobre el otro (véase Iglesia 1987: 31-57). Esta función cumple el capítulo 7, dedicado a la historia de Lucía Miranda –que será el *arquetipo* de la cautiva-. Su título (“De la muerte del capitán don Nuño de Lara y su gente, y lo demás sucedido”) anuncia el relato de una sublevación pero en su lugar ofrece un microrrelato relativamente autónomo respecto de la trama general de la crónica. El mito de Lucía Miranda presenta como argumento principal de la rebelión de los timbúes un conflicto amoroso que enfrenta a dos caciques, los hermanos Mangoré y Siripó, por el amor de esta joven, casada con Sebastián Hurtado. De este modo, la fuerza persuasiva de esta desgarradora historia de amor lleva a opacar el argumento socio-político que el texto también expone:

Para cuyo efecto [Mangoré] persuadió al otro cacique, su hermano, que no les convenía dar la obediencia al español tan de repente porque con estar en sus tierras eran tan señores y resolutos en sus cosas que en pocos días les supeditarían todo como las muestras lo decía, y si con tiempo no se prevenía este inconveniente, después, cuando quisiesen, no lo podrían hacer, con que quedarían sujetos a perpetua servidumbre. (Guzmán 2012: 108)

El mito permite contener los efectos potencialmente transgresores de la forma narrativa o de los contenidos que la forma narrativa vehiculiza, al clausurar las derivaciones políticas del conflicto y encauzarlas hacia una resolución literaria. Las *razones* políticas y sociales que motivaron la revuelta se trastocan en una venganza individual fundada en una pasión amorosa e irracional. El tópico de la perpetua servidumbre que esgrime el promotor de este levantamiento, y que la crónica presenta como falso argumento, un mero pretexto, leído a la distancia se revela como un diagnóstico certero de lo que estaba sucediendo y ocurriría en estas tierras: Mangoré, como la figura de Percenio, se constituye de este modo en un *modelo de elocuencia subversiva*. En el discurso cronístico del Río de la Plata se gesta entonces no sólo una figura de autoridad sino también una contra-figura de desacato, matrices de comportamiento cuyas resonancias se extenderían en el tiempo.

En las acusaciones de Guzmán que presentan al indio como el responsable de su propio exterminio se esboza casi espontáneamente lo que luego devendría programa con la generación del ochenta: el positivismo como fundamentación ideológica de las operaciones de “limpieza” realizadas con el fin de modificar la composición étnica de la nación. Asimismo, la extensión de la propia lengua a los otros fue lo que garantizó la imposición de un cierto orden social. Como señala Julio Schvartzman, la lengua se sitúa en la encrucijada de los caminos de la conquista (1987: 114). Junto con ella los indios acabarían por interiorizar también la alegoría organicista dentro de la cual a ellos les estaba reservado el lugar de siervos. Desde esa misma encrucijada a la que lo condujo su cautiverio en manos de los indios colastiné, escribe el protagonista de la novela de Saer sus memorias, sólo que en esta ocasión el aprendizaje de la lengua de los otros lleva al entenado a aceptar la ausencia irremediable de parámetros estables en base a los cuales *anclarse* en el mundo.

A continuación se analizan el tratamiento que hacen las novelas de Demitrópulos, Saer y Moyano de estos dos grandes desplazamientos ubicados, precisamente, en los dos extremos de un período temporal que delimita la Historia de este territorio. El pasado se recrea en ellas haciendo prevalecer más que la correspondencia entre el discurso y el referente, determinados sentidos que de alguna manera interpelan y permiten reinterpretar el presente de enunciación. Esto no supone, sin embargo, que la literatura abandone toda aspiración de verdad o conocimiento. Los distintos procedimientos formales, estilísticos y narrativos que emplean contribuyen a

generar un *efecto explicatorio*, en términos de Hayden White (1992: 9), de un período histórico cuyo carácter excesivo puso precisamente en entredicho la posibilidad de una comprensión histórica.

La revisión de la tradición se orienta en los textos bajo análisis a poner de relieve la violencia que habilita y garantiza la fantasía historicista y a exponer los procedimientos discursivos a partir de los cuales se construyen mitos y se fijan relaciones de coexistencia entre los sujetos que configuran de este modo lugares y roles estancos. La tradición así entendida no constituye un archivo hecho de una vez y para siempre sino un espacio abierto de disputa que lejos de proporcionar identidades (nacionales, sociales, étnicas) propicia identificaciones de algún modo imaginarias y sujetas permanentemente a revisión. Los personajes y lugares se ven sometidos en estos textos a una suerte de proceso de des-identificación según el cual se busca desdibujar todo contorno claro y distinto para llevar a cabo una revisión drástica de nuestro pasado que dé lugar a su vez a imaginarios alternativos a futuro.

2.2. *Tiempo en suspenso y futuros posibles en Río de las congojas de Libertad Demitrópulos*

Río de las congojas se estructura a partir del emplazamiento de una serie de voces narrativas provenientes de los márgenes. La historia se inscribe en las memorias individuales de los tres personajes-narradores principales: Blas de Acuña, María Muratore e Isabel Descalzo. Estas voces, a su vez, se entremezclan con las intervenciones esporádicas de otros personajes que tienen lugar en los distintos fragmentos de diálogos intercalados a lo largo de la novela (soldados, pobladores, el negro Antonio Cabrera, el mismo Juan de Garay, entre otros).

De este modo, la narración se desliza hacia el monólogo interior y evade todo “documentalismo”, es decir, todo intento de reconstrucción de los documentos de época y del registro de la crónica. Sin embargo, ni la técnica de “dejar hablar” a los personajes ni la incorporación de vocablos indígenas, logran eliminar la distancia histórica ni se ajustan, en rigor, al verosímil realista²⁰. Se trata, entonces, de una novela polifónica en

²⁰ En efecto, a pesar de que el lenguaje de esta novela, como afirma Elisa Calabrese, puede producir “la impresión de obedecer a una oralidad arcaica” (1994: 69), coincidimos con Martín Kohan en que “la prosa que sostiene esta ficción de oralidad se aparta, sin embargo, de todo intento de reproducir la voz, y

la que los acontecimientos, desde la fundación de Santa Fe hasta que sus pobladores abandonan el lugar cien años más tarde, se desarrollan a partir de la proliferación de los sujetos que enuncian. Sin embargo, si bien éste es el núcleo argumental de la novela, la fundación de la ciudad de Santa Fe pasa a un segundo plano frente a la primacía que cobra el levantamiento de los mestizos y su posterior ajusticiamiento en la plaza principal y el protagonismo se desplaza de las figuras masculinas que fundaron la ciudad de Santa Fe primero y la de Buenos Aires después a la figura de María Muratore.

La trama ficcional se centra, por lo tanto, en María Muratore, desde que parte de La Asunción hacia el sur en la expedición que organiza Garay como “mujer de nadie y joven” (Demitrópulos 1996: 13), hasta su constitución en una suerte de heroína épica:

No bien puse pie en tierra me alcanzó un pesar: aquí moriré, dije. No volveré a La Asunción. Soy la semilla: para eso me trajeron. Así, pues, hago tierra y no sofocaciones. Echo raíces y no suspiros. Me planto. Me confirmo. Pero yo no soy sólo naturaleza. (Demitrópulos 1996: 22-23; bastardillas en el original)

Si bien en un comienzo se insinúa que el papel que María Muratore está destinado a cumplir en este nuevo territorio es el que se espera de una mujer marginal de esa época (y en este sentido casarse y procrear parecen ser las dos mejores alternativas), poco a poco irá perfilándose como un personaje autónomo e independiente en el que resuenan los ecos de un discurso feminista incipiente. De este modo, la relación de analogía con la naturaleza será precisamente puesta en cuestión a medida que se reafirman en María los rasgos comúnmente asociados con el universo de lo masculino: la destreza en el manejo de las armas, la libertad para elegir a quién se entrega, la muerte en combate. Como advierte Nora Domínguez, este personaje femenino está “trazado con todas las marcas de la excepcionalidad (la de la historia de amor con el representante del poder, la del viaje iniciático a la ciudad, la del despertar de la conciencia social, la del cuerpo mutilado y oculto)” (2006: 1).

Y si la historia de la vida de María Muratore se entreteje a lo largo de los distintos espacios por los que transita el personaje (La Asunción, Santa Fe, Buenos Aires, el viaje río arriba por el Paraná y la ciudad de Concepción del Bermejo), la historia de la fundación de Santa Fe, de su posterior abandono y de Blas de Acuña e

exhibe, en el cuidado poético del ritmo y de las invenciones verbales, la dimensión de la escritura” (2000: 253).

Isabel Descalzo, quienes permanecen en la ciudad pese al éxodo general para custodiar la memoria y mantener vivo el recuerdo, se hallan ancladas a un espacio que queda en suspenso.

Aquí, pues, me quedo, para seguir viendo a la ciudad abandonada, mientras los despueses no la sepulten, como borraron el recuerdo de tantos muchachos que un día salimos de La Asunción y vinimos a fundar esta ciudad de Santa Fe. (Demitrópulos 1996: 18-19)

La promesa de un territorio donde fundarse y un futuro donde proyectarse se frustra con la fundación de la ciudad de Buenos Aires y los nuevos planes de Garay:

Él quiso que fuéramos camino; no puerto. Algo para el paso; posta. Nos retaceó el destino de ambición por el que salimos de La Asunción. Nos dejó el camino. ¿Y el río? ¿Qué fue del río? Eso es lo que nos quitaron. El río fue para los otros. Para nosotros las congojas y desabrimientos. (Demitrópulos 1996: 98)

De igual modo, así como el espacio destinado a ser poblado acaba por vaciarse, el tiempo parece haberse detenido. El tiempo sólo “simula pasar” (Demitrópulos 1996: 117, 118, 140) y luego de cien años se está igual que al comienzo: “Cuando llegamos con Garay a esta costa de durezas y cardales nadie pensó que cien años después, hundidos los sueños, se estaría de nuevo al empezar” (Demitrópulos 1996: 17). En la novela de Demitrópulos es posible distinguir dos temporalidades que se superponen y se complementan: el presente atemporal de la ciudad abandonada y el tiempo progresivo de la dimensión histórica en que se narra el origen del mito sobre María Muratore:

En vez de sostener la deshistorización atemporal y esencializadora que es propia del mito, se inscribe al mito en el transcurso temporal que es propio de la historicidad. (...) Y si en la transmisión de la tradición oral esa historia se mitifica, en la escritura de la novela la tensión de la historia vuelve a enmarcar al mito. (Kohan 2000: 254)

La suspensión del tiempo se halla reforzada por la repetición de una misma escena en la que Blas de Acuña se rehúsa a partir cuando allí ya no queda nadie y el avance del río amenaza con borrarlo todo. Por otra parte, los distintos fragmentos que conforman la trama de la novela no necesariamente se ajustan a un ordenamiento cronológico. Las analepsis y prolepsis son recurrentes en el texto y hacen tambalear, por

momentos, la noción de devenir propia de la historicidad. Asimismo, el choque de dos culturas que cobra cuerpo en el mestizo Blas de Acuña, implica también un choque de temporalidades y de concepciones de la historia: “El mestizaje no es únicamente un alboroto de sangre: también una distancia dentro del hombre, que lo obliga a avanzar, no sobre caminos, sobre temporalidades” (Demitrópulos 1996: 31). El tiempo de la historia occidental y el tiempo mítico del universo pre-hispánico que niega la progresión convergen en un tiempo diferente, propio ya a esta cosmovisión naciente y ajeno a los dos mundos que le dieron origen.

La novela narra los sucesos que confluyeron en la elaboración de este relato ejemplar sobre la vida de María Muratore que primero le contara Isabel Descalzo a sus hijos y nietos y que luego se iría complementando con todos los aditamentos de la inventiva popular inherente a la transmisión oral:

Ella no hacía sino embrollarla, confundiendo los hechos o los nombres, mezclando sucesos reales con los de su fantasía. Cada vez era más costoso precisar el antes (que era la venida a Santa Fe) y los despueses, que comenzaron cuando los habitantes dieron en hablar de irse a poblar otro sitio distante, más al sur, a buscar un reparo a las inundaciones y un resguardo a los ataques de la indiada. (Demitrópulos 1996: 162)

Es en el mito donde se re-significan las marcas de ilegitimidad con las que debe cargar María (es mujer, bastarda, abandonada) y se las convierte precisamente en las cualidades a ser exaltadas. Y a la par que, mediante el mito, se erige a María Muratore en símbolo de la libertad, de la autodeterminación y del compromiso con la lucha política y social, se consolida un signo de pertenencia a una comunidad en vías de desintegración. La pareja central de colonos no sólo se ocupa de sepultar el cuerpo de María Muratore y custodiar su tumba sino también de cultivar una memoria que honre a la difunta.

Ahora bien, Blas de Acuña se aferra melancólicamente y de manera solitaria al recuerdo de María Muratore a tal punto que acaba por desconectarse de todo lo que lo rodea. Esta caracterización melancólica del personaje Blas de Acuña contribuye también a señalar en el texto una temporalidad cíclica aferrada a la compulsión de repetición y a un pasado inalterable que no cesa, en suma, a la configuración de un tiempo suspendido. Isabel Descalzo, por el contrario, lleva a cabo un trabajo de

rememoración destinado a afianzar y mantener a lo largo del tiempo la identidad colectiva. El nombre de María Muratore aparece como única garantía de supervivencia. En este sentido, la novela insiste, desde sus formas mínimas, en una multiplicidad de versiones de la historia. La palabra “despueses”, adverbio sustantivado, señala, precisamente por medio de ese plural, la potencial proliferación de lo que hasta entonces era una historia y un legado unívocos y de la que los mismos narradores son conscientes. A diferencia de lo que sucede con Blas de Acuña, Isabel Descalzo transmite el mito a sus descendientes, configura una memoria colectiva y concibe de este modo ilimitados futuros posibles.

Las dos explicaciones sobre la muerte de María Muratore que se narran en la novela refuerzan el carácter ficcional que asume el recuerdo con el transcurso del tiempo y ponen de manifiesto la naturaleza parcial y provisoria de toda versión de lo *real*, los hechos. Hacia el final de *Río de las congojas* aparece un narrador en tercera persona que bien puede inscribirse dentro de la historia de ese mito. Ahora es una voz anónima, una voz cuya identidad es imposible reponer, la que sigue narrando lo que allí ocurrió: la población y el vaciamiento de un espacio cuya historia, identidad y supervivencia se hallan ligadas a la figura de esta “madre mitológica”, de esta “vagante mítica”, como se denomina en el texto de Demitrópulos a María Muratore.

2.3. *La descomposición de lo real en El entenado de Juan José Saer*

El entenado de Juan José Saer está narrada en primera persona y asume la forma de una crónica. En este testimonio de su experiencia en el Nuevo Mundo, el narrador intentará registrar la convivencia con los indios *colastiné*, una tribu a orillas del río Paraná. Tras la muerte de sus compañeros de expedición ni bien pisan tierra firme a manos de “una horda de hombres desnudos, de piel oscura, que blandían arcos y flechas” (2007: 33), el narrador es tomado como prisionero. Luego de diez años de cautiverio y sin una razón aparente un buen día lo dejan ir para que se incorpore a una tripulación que exploraba esas costas. La causa de su supervivencia y el sentido último de ciertos rituales que esta tribu practicaba con una regularidad periódica una vez al año serán los desencadenantes y objetos de la escritura. Sin embargo, la aprehensión de esa realidad intuida a medias por medio de la escritura resulta una tarea imposible.

El viaje a América presupone una correlación inversa entre el tiempo y el espacio. Avanzar en el espacio partiendo de Europa implica retroceder en el tiempo, retrotraerse a los orígenes del desarrollo social, asistir al nacimiento de la civilización (Gollnick 2003: 112-113): “El olor de esos ríos es sin par sobre esta tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento” (Saer 2007: 27). Y es allí, en ese espacio en el que Europa es testigo de su propio génesis, donde tiene lugar el segundo y verdadero nacimiento del entenado, que presagia, para este personaje huérfano, un futuro en el cual proyectarse:

Esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento. No se sabe nunca cuándo se nace: el parto es una simple convención. (...) Entenado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar. (Saer 2007: 45)

Sin embargo, la ilusión de un tiempo progresivo se irá diluyendo e irá cediendo terreno ante el tiempo circular que rige la vida de los indios signado por escenas –entre las que se destacan el ritual canibalístico y el juego de los niños- que se reiteran cíclicamente, como las estaciones.

Todo se repetía, pero ahora los acontecimientos venían a empastarse con otros, similares, que se desplegaban en mi memoria. Lo que se avecinaba tenía para mí un gusto conocido: era como si, volviendo a empezar, el tiempo me hubiese dejado en otro punto del espacio, desde el cual me era posible contemplar, con una perspectiva diferente, los mismos acontecimientos que se repetían una y otra vez. (Saer 2007: 107-108)

La Historia parece detenerse y la historia personal se “empasta” en una repetición indefinida en la que el sujeto, el “yo”, se confunde con lo indistinto ante la imposibilidad de diferenciar presente, pasado y futuro en un tiempo sin devenir.

Asimismo, pisar tierra firme parece por fin saciar el ansia de realidad que lo había impulsado a los mares y que se había visto acentuada luego de tres meses de travesía monótona: “Final de penas y de incertidumbres, esa región mansa y terrena parecía benévola y, sobre todo, real” (Saer 2007: 16). El texto se ajusta en este punto al ordenamiento prototípico que el conquistador hace de los hechos: la acción comienza

por la ocupación tanto física como simbólica del espacio²¹. El relato avanza según el ritmo de la conquista articulando un doble referente: el espacio de contacto entre el narrador y los indios, y el espacio del acto de escritura en el que el texto narra su propio hacerse. La *zona*, espacio de lo narrado, y el cuerpo de la escritura, espacio de la narración, parecen confluir.

Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, como si ante nosotros no hubiese otra cosa que un vacío inminente que nuestra presencia poblaba con un paisaje corpóreo, pero cuando lo dejábamos atrás, en ese estado de somnolencia alucinada que nos daba la monotonía del viaje, comprobábamos que el espacio del que nos creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso y devorando incluso las que dejábamos con el fin de ser reconocidos por los que viniesen después. (Saer 2007: 27)

El ritual de bautismo y apropiación del espacio geográfico posee un correlato en la práctica escrituraria. Si el gesto de fundación está destinado a llenar un “vacío” –un “punto en blanco” en el mapa, “tierra de nadie”-, la escritura atestigua en su favor, deja un testimonio del acontecimiento y legitima su validez por medio de una retórica identificatoria que sugiere una realidad objetiva destinada a cimentar el espíritu de pertenencia al lugar.

La urgencia por llenar un espacio que es percibido como vacío tiene una larga tradición en la historia de la literatura y el pensamiento argentinos. En este sentido, *El entenado* también puede pensarse como la recreación ficcional del punto de partida de un proceso de colonización no sólo del espacio sino también del imaginario y el lenguaje que se pone claramente de relieve en ese particular modo de mirar y concebir el territorio que ilusoriamente, al igual que el *nombre*, denominamos “propio”. El contraste entre la presencia recurrente del término “vacío”²² o de algún sinónimo, como “desierto”, a lo largo de la novela y esta “narratividad en catarata”, como la denomina

²¹ La ocupación simbólica del territorio incluye tanto un ritual de naturaleza jurídico-religiosa (Saer 2007: 26) que repite un ordenamiento legal preexistente como la relación de los acontecimientos que configura la crónica.

²² La palabra se emplea como sustantivo, como un modo de adjetivar el espacio (“costa vacía” [23]; “tierra vacía” [30]; “espacio vacío” [52]; “cielo vacío” [57]), el tiempo (“mañana vacía” [31]), la mirada (“una mirada lenta y vacía” [29]), entre otros, y también como verbo (“siempre que mi mente se vacía” [35]).

María Teresa Gramuglio (1984: 35), una escritura que no se detiene, salvo por los signos de puntuación, ni en partes ni capítulos, reafirma la perspectiva del colonizador, que presupone una única presencia humana, la propia, y que erige a la misma en garante del territorio “descubierto”.

Nuestro entendimiento y esa tierra eran una y la misma cosa; resultaba imposible imaginar uno sin la otra, o viceversa. Si de verdad éramos la única presencia humana que había atravesado esa maleza calcinada desde el principio del tiempo, concebirla en nuestra ausencia tal como iba presentándose a nuestros sentidos era tan difícil como concebir nuestro entendimiento sin esa tierra *vacía* de la que iba estando constantemente *lleno*. (Saer 2007: 30; las bastardillas son mías)

Sin embargo, el texto de Saer rompe una y otra vez el pacto entre esas dos formas de conquista –entrar y narrar- que suponen un cuerpo y una voz y presuponen, asimismo, un único agente, conquistador o narrador, y que las crónicas del siglo XVI tramaban tan bien. El acto de escritura está destinado a señalar la obliteración de la percepción de la realidad del indígena, en parte irrecuperable, sobre la que se funda la identidad mestiza de América: “Y, sin embargo, son esos momentos los que sostienen, cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración” (Saer 2007: 162). De igual modo, esta suerte de memorias lejos de dar forma y materializar la realidad que describe, la descompone. En lugar de fijar un sentido estable que funcionase como correlato o continuación del movimiento de apropiación territorial, la novela narra, en definitiva, la desintegración de esa realidad. Paradojas de la tinta, la escritura, destinada a llenar el vacío, acaba por re-presentarlo. Como señala Carlos Barriuso:

Al duplicar la realidad, la escritura también duplica el vacío que la compone. La escritura, en parte, pulveriza la ilusión de realidad para ofrecer una representación en proceso de construcción (...), de tal manera que hay una interacción entre lo escrito (‘forma’) y el vacío (‘oscuridad’). (2003: 17)

La dificultad de representar la experiencia junto a los indios reside no tanto en el carácter extremo de la misma (antropofagia, orgías, incesto) como en la naturaleza de la verdad que se le revela al protagonista tras esa convivencia: “la clarividencia de la nada,

de la inestabilidad del mundo, de la precariedad de la condición humana” (Cella 2006: 676). Este abandonado se lanza a los mares en busca de *realidad* –un espacio distinto, un tiempo progresivo y un yo- que sólo la certidumbre de una experiencia común puede proporcionar. Pero la muerte de sus compañeros de viaje y la cosmovisión peculiar de los *colastiné* acabaron por frustrar irremediamente esta búsqueda. El círculo que traza el trayecto del entenado se caracteriza por la ausencia de un hogar, de un *oikos*, capaz de fijarle algún límite conceptual a “las posibilidades transgresoras o críticas implicadas en el cambio de perspectiva que el viaje provee” (Van Den Abbeele 1992: 20; traducción propia). Su paso por la tribu en la costa del Paraná desencadena el despertar de una conciencia crítica que, más que una bendición, será una condena.

El narrador advierte a su llegada una especie de fuerza oculta que gobierna a los habitantes de la tribu y que lentamente irá develando a partir de la decodificación de sus signos más visibles. El ritual antropofágico y el juego de los niños son los dos primeros elementos que lo llevan a intuir el mal que aqueja a los indios. “Era como si bailaran a un ritmo que los gobernaba –un ritmo mudo, cuya existencia los hombres presentían pero que era inabordable, dudosa, ausente y presente, real pero indeterminada, como la de un dios” (Saer 2007: 110). Sin embargo, si bien lo *real*, el peso de la nada, se deja entrever con la orgía canibalística, también es enmascarado año tras año entre ritual y ritual por el comportamiento impostado al extremo de los *colastinés*:

La delicadeza de esa tribu merecería llamarse más bien afeminamiento o pacatería; su higiene, manía; su consideración por el prójimo, afectación aparatosa. Esa urbanidad exagerada fue creciendo a medida que pasaban los días, hasta alcanzar una complejidad insólita. (Saer 2007: 92)

La verdad, que el narrador intuye desde el comienzo pero que no logra comprender, se le revela, entonces, principalmente a partir de dos signos, uno destinado a ponerla de manifiesto y el otro, a ocultarla. El primero de ellos es un índice, el ritual canibalístico, que, como señala Susana Cella, constituye un síntoma de ese mal bajo el cual se ven condenados a vivir los indios (2006: 676). El otro, en cambio, es un símbolo: la palabra “parecer” en *colastiné*, que, más que señalar un referente o un sentido relativamente estables, pone de manifiesto que los signos sólo muestran la apariencia de las cosas.

En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*. (...) Pero *parece* tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. (...) Implica más objeción que comparación. (...) Para los indios, todo parece y nada es. (Saer 2007: 173)

El idioma de la tribu entraña una concepción del mundo que acompañará al narrador el resto de su vida, aun cuando ya haya aprendido a leer y a escribir y el saber de la ciencia le permita entrever algún sentido como correlato de la experiencia más importante de su vida. La mirada escéptica y desconfiada del narrador sobre su propio pasado que se refleja en esa reticencia a afirmar algo positivo es un modo también de despertar sospechas en el lector sobre la escritura de la historia.

Esa vida me dejó –y el idioma que hablaban los indios no era ajeno a esa sensación– un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza. (Saer 2007: 119).

Por otra parte, la prolongada estadía con los indios le impone al entenado un papel que deberá representar. Los *colastinés* lo dejan con vida para que cuente su historia, para que sea su “narrador”. “Querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador” (Saer 2007: 191). Y en este intento por cumplir su misión se pondrán en juego todos aquellos elementos que intervienen en el proceso de plasmar lo vivido: saberes, discursos y géneros, la naturaleza del referente, la identidad del autor y del público, espectador o lector. Desde el momento en que los indios lo liberan para que se reencuentre con los españoles hasta la escritura de la crónica hay una serie de pasos intermedios que ponen en escena una contienda por el origen, una pugna por el establecimiento de un sentido y un ordenamiento hegemónicos a propósito del proceso de conquista y colonización de esta *zona*. La novela inscribe al mito en el transcurso temporal que es propio de la historicidad y desbarata de este modo su poder esencializador.

La sobrevida del narrador está garantizada por su condición de “def-ghi”. Ahora bien, este rol establecido de antemano condiciona el comportamiento de los indios a lo largo de esos diez años de convivencia. Ellos exageran su amabilidad, hospitalidad y virtudes con el objeto de que el “def-ghi” así los recuerde y represente en el futuro. El

papel, entonces, que ellos también representan hace tambalear la oposición “hombre en estado de naturaleza”-“hombre civilizado” y explicita una vez más la inaccesibilidad de la realidad referencial. En esa particular puesta en escena de sus costumbres, los modelos anticipan y prefiguran la narración.

Asimismo, el entenado no es el único “def-ghi” sino que, por el contrario, a lo largo de los diez años se suceden distintos cautivos de tribus vecinas destinados a narrar, como él, lo que allí, entre los *colastinés*, ha tenido lugar. Esta multiplicación de la instancia narrativa antes que el narrador abandone el continente americano ya constituye una suerte de puesta en abismo que permite suponer la proliferación en estas tierras de narradores y versiones sobre lo ocurrido que difieren del modelo de *El entenado* así como de narradores insistentemente narrándose a sí mismos. A esta serie de mediaciones se le sumarán el problema de la lengua, la traducción y las reglas que cada género discursivo impone.

Ni bien se reencuentra con los españoles el narrador advierte que ha olvidado su lengua materna. Se ve forzado, entonces, a recuperar paulatinamente aquellos vocablos almacenados en su memoria para intentar dar cuenta de la experiencia vivida ante el oficial y el cura de la nave. Ya de regreso en el Viejo Continente el narrador va a parar a un convento donde conoce al padre Quesada. Será él quien lo introduzca en “la ley que sienta la pauta de escritura” (Cella 2006: 679). El padre Quesada le provee la biblioteca: no sólo le enseña a leer y a escribir sino también griego, latín y hebreo, y las ciencias que le permitirán asignarle un sentido a su estadía con los indios, o, en otras palabras, adecuar lo vivido al ideario europeo.

Este aprendizaje será el desencadenante de una serie de relatos de ese mismo acontecimiento histórico. Un único suceso se replica y dispersa en otras versiones y narradores. De este modo, la novela construye una red textual que no hace más que poner en evidencia que todo acontecimiento puede siempre narrarse de otra manera. El primer texto de esta serie lo compone la *Relación de abandonado* que el padre Quesada escribe a partir de sus diálogos con el protagonista. El segundo texto, en cambio, se trata de una comedia que escribe el propio entenado a pedido del director de una compañía de teatro que pasará a integrar una vez que se haya marchado del convento. Este texto, que es el que le permite al narrador-protagonista pasar de ser un buscavidas al modo del lazarillo de Tormes a un hombre de fama y renombre dentro de las cortes de Europa, no

contiene, como señala el narrador, nada de verdadero: “De mis versos, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me la hacía tachar” (Saer 2007: 152). A la hora de escribir su comedia, ajusta lo narrado a lo que el público está esperando escuchar, es decir, extrema el régimen de la semejanza para hacer coincidir la realidad de la que él fue testigo con la leyenda que para ese entonces se había difundido por todo el Viejo Continente con el objeto de satisfacer tanto al viejo de la compañía como al público en general, entre los cuales se encuentran los miembros de la corte.

De las prostitutas en los puertos, sustitutos de los padres ausentes, el entonado aprende ese saber pragmático que luego pone en práctica en la primera etapa de sus andanzas, cuando cede ante la presión de los marineros, y en la confección de ese primer texto:

El trato con las mujeres del puerto me fue al fin y al cabo de utilidad. Con intuición de criatura me había dado cuenta, observándolas, que venderse no era para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir, y que en su forma de actuar el honor era eclipsado por la estrategia. (Saer 2007: 15)

Pero las enseñanzas que le dejará el trato con los indios primero y con el padre Quesada²³ después lo llevarán a abandonar el cálculo y a esforzarse por escribir su “historia verdadera”, una historia que sólo puede escribirse desdibujando la figura que servía a otros intereses.

2.4. *El retorno a la metrópoli en Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano*

Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano comparte con *El entonado* de J. J. Saer y *Río de las congojas* de L. Demitrópulos un horizonte de expectativas pero también de fracasos. La reticencia a las totalizaciones, la articulación de la palabra con el poder, la puesta en cuestión del discurso de la historia son todos elementos comunes a los tres textos. La prosa ficcional configura una poética que se rehúsa a explotar

²³ “Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (Saer 2007: 140).

acríticamente los ideologemas de una memoria nacional que de alguna manera habilitó los caminos de la violencia. Sin embargo, las novelas llegan a este resultado por caminos distintos: las novelas de Saer y de Demitrópulos narran un viaje de entrada cuyo motor son los sueños de dominio y posesión que definen el punto de partida de un proceso mayor dentro del que se inscribe la historia de este país. El viaje en *Libro de navíos y borrascas*, en cambio, es una salida forzosa, un exilio, que transcurre en el marco de la última dictadura militar y que el texto presenta como el resultado de un proceso iniciado con la llegada de los españoles a este territorio. Existen, por otra parte, diferencias concretas en cuanto al estilo y procedimientos que los autores despliegan en los textos. El fragmentarismo llevados al extremo por Moyano y Demitrópulos contrastan con la organización lineal y cronológica de los contenidos sustentada en una compleja sintaxis que dota al texto de Saer de una impronta realista apropiándose, en definitiva, del género crónica para desmontarlo y desautorizarlo utilizando sus mismas herramientas. Moyano y Demitrópulos, en cambio, se valen de los recursos y procedimientos vanguardistas frecuentes en la literatura de la época.

Libro de navíos y borrascas narra el viaje de setecientos exiliados argentinos y uruguayos desde el puerto de Buenos Aires hasta Barcelona, primer destino del barco *Cristóforo Colombo*. Ante una realidad que el exilio necesariamente pone en cuestión, el proceso de escritura, caótico y fragmentario, se presenta en la novela como un modo de desandar el camino trazado por, entre otros orígenes, el *Diario* de Cristóbal Colón²⁴.

Ya desde el comienzo, *Libro de navíos y borrascas* se presenta como un artificio y, aunque parezca contradictorio, como un modo de acceder a lo real. El sustantivo “juego” con el que se designa el proceso de narración, orientado a explicitar el carácter ficcional de la novela, contrasta con las recurrentes alusiones a la autenticidad de lo narrado:

El juego consiste ahora en mover un barco italiano real llamado *Cristóforo Colombo*, a punto de zarpar del puerto de Buenos Aires con setecientos no deseables a bordo, sobrevivientes de un naufragio cuidadosamente buscado por eso que llaman la Historia, la aburrida suma de los

²⁴ “La realidad se me ha ido de las manos, no sé qué es lo que miro ni lo que toco. La realidad es un desaparecido más” (Moyano 2006: 326).

acontecimientos menudos de todos los días, entre los que la gente vive y muere casi sin saberlo. (Moyano 2006: 11)

En este “juego”, Rolando, el narrador-protagonista, remedando “los viejos relatos sobre fantasmas” (Moyano 2006: 10), asume el lugar de un viajero nórdico que cuenta sus travesías por los mares del sur en un viejo caserón de piedra en una noche de invierno europeo. Y bajo los ropajes de este prototípico personaje de los relatos de aventura, contará su “burda historia real” (Moyano 2006: 10). Es un juego paradójico el que le propone este narrador al lector: ¿se tratará, acaso, de entrever lo “real” oculto tras los aditamentos de la fantasía?, ¿será, acaso, la fantasía el único modo de contar una historia que no parece hallar “las palabras justas” (Moyano 2006: 10)?

Asimismo, el relato se presenta como un deber: “Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur” (Moyano 2006: 10). La relación de la memoria y de la historia con la violencia suscita un “deberse a la memoria” que tiene como finalidad preservar la identidad tanto colectiva como individual a lo largo del tiempo, conservar las huellas de los acontecimientos pasados y también honrar a las víctimas de la historia²⁵. ¿Qué es lo que “tiene” que contar este narrador? La historia de los sobrevivientes de un naufragio al que los condujo precisamente la Historia. “En eso sonó la sirena del Cristóforo. Pobre almirante, el mundo que descubriste” (Moyano 2006: 18). El *incipit* de la novela, la partida de Buenos Aires, remite a otro comienzo, el descubrimiento de América, que implica al anterior en una relación de causalidad cuidadosamente tramada a lo largo del texto.

Libro de navíos y borrascas, entonces, es el relato de un viaje que se encuentra a caballo de dos viajes, o mejor dicho, de dos relatos de viaje: uno es precisamente el *Diario* de Colón; el otro es el relato imposible de los desaparecidos, de los que no sobrevivieron al naufragio:

Desaparecido, esa palabra. Ella sola, moviéndose, como el mar en un código desconocido. Para ella nada valen furgones, gendarmes ni cristóforos. Ni el mar. Es ella sola. Tan vasta como el mar, pero oculta. Sola. No existen relatos de naufragios de ese mar paralelo. De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella, para contar la historia. (Moyano 2006: 46)

²⁵ Véase al respecto Paul Ricœur (1999) y Tzvetan Todorov (2002).

Y mientras que el testimonio que falta de los desaparecidos encierra la única verdad que nunca podrá ser dicha -“No tenemos una verdad para decir, salvo que supiéramos qué significa desaparecidos” (Moyano 2006: 117)-, el *Diario del Almirante* inicia una tradición de desconocimientos y falseamiento de la realidad a partir de procedimientos análogos a los que *El entenado* pone en evidencia²⁶. El descubrimiento y la conquista de América se constituyen en el origen de la historia de esta región, una historia signada por la mentira, la exclusión del otro, la violencia y el lucro. La novela, entonces, buscará subvertir el derrotero que se inició con ese primer *encubrimiento*, recreando la Historia desde el prisma que imponen los hechos cruentos de la dictadura militar.

Libro de navíos y borrascas señala, además, otro antecedente que contribuye a presentar el viaje a España como un retorno: la travesía del abuelo emigrante de Rolando de España a Argentina. Como plantea Emiliana Mercère, el texto construye una genealogía de exiliados (2002-2003: 253) que coloca al narrador en relación con otras figuras: Adán, “el más respetable de los exiliados, echado del paraíso no por un cabo o un sargento de turno sino por el mismísimo Jehová de los ejércitos” (Moyano 2006: 346) y el abuelo extremeño. El exilio de Rolando se ubica de este modo en continuidad con otros destierros que, al igual que el de aquel, se hayan signados por el fracaso:

Era, decía el abuelo, un cacharro sucio que nos trajo a duras penas por el mar y nos vomitó en el Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires, una cuadra maloliente, donde estuvimos muchos días hacinados hasta que nos metieron en un tren para llevarnos por las pampas. (Moyano 2006: 206)

La recurrente escansión del hilo argumental mediante distintos microrrelatos, recuerdos e historias que Rolando imagina le otorgan a la novela un carácter polifónico y fragmentario que impide reponer un sentido totalizador. La novela emplea numerosos procedimientos formales entre los cuales se destacan el monólogo interior, la inclusión de otros códigos, como los fragmentos de partituras, y la refuncionalización de una multiplicidad de géneros discursivos (la canción radial, la obra de títeres, el papelito con la dirección de Nieves, los fragmentos de las cartas que intercambiaron los

²⁶ Para un análisis pormenorizado de los mecanismos de conocimiento y representación de la realidad americana empleados por Cristóbal Colón en su *Diario*, puede consultarse Beatriz Pastor (1983).

conspiradores Salvador María del Carril y Juan Cruz con Juan Lavalle, el pasaje de la *Historia argentina* de José Luis Busaniche, el discurso del Gral. Ibérico Saint Jean, la columna de un periódico con los barcos que entran ese día a Barcelona, la tarjeta de despedida de corte publicitario del *Cristóforo Colombo*, entre otros) que o bien cuestionan el valor referencial de la palabra o bien constituyen el único modo de representar una realidad que ya ha dejado de ajustarse a los marcos de referencia propios de la subjetividad del protagonista. De esta manera, tanto los parámetros que configuran la *realidad* como la eficacia de la palabra para dar cuenta de la misma serían las dos caras de un mismo modo de relacionarse con el mundo que el texto pone en entredicho. Mediante la versatilidad de recursos y voces convocadas se dramatizan las confusas sensaciones de despojo y vaciamiento que experimenta Rolando durante esos primeros días del exilio.

Junto con la propia existencia, la lengua, la historia y el espacio que constituían al protagonista también se verán desbaratados. En este sentido, las palabras que hilvana el texto sin un orden aparente se constituyen en las sobrevivientes del peor naufragio político que sufrió Argentina, ruinas de una totalidad coherente que el texto de Moyano denuncia como irreal: “No son más que sonidos. Que nadie se preocupe por el significado. Son sobrevivencias. Petroglifos” (Moyano 2006: 272).

En una de las tantas digresiones presentes en la novela, se narra la historia del Gryga, el violín que el protagonista debe abandonar el día de su secuestro. Hacia el final del primer capítulo, “Y chau, Buenos Aires”, el narrador explota el uso impropio del castellano por parte del húngaro, el dueño originario del violín. En la fusión de las dos voces narrativas se vislumbran los primeros indicios del progresivo desmembramiento del narrador-protagonista que se manifiesta en incoherencias no sólo semánticas sino también sintácticas y morfológicas. En la experiencia límite del exilio, el discurso, en definitiva, trastabilla:

El Gordito llora. Yo también llora. Cristóforo cada vez más lejos de violino que quedaba colgado bajo el parra. Violino siempre antes y ahora está sinmigo. Avispos negros zumbando dentro de violino mío, otoño llueve y caen hojas y violinos. (Moyano 2006: 56)

Asimismo, como sostiene Emiliana Mercère a la par que se repiensa el viejo código, “la novela intenta construir uno nuevo” (2002-2003: 263). Es el caso del

nombre que Rolando concibe para su hijo, fruto de la relación amorosa imaginaria con Nieves. El protagonista se esfuerza por dar con un nombre que no pueda ser decodificado por el poder represivo y acaba por proponer una suerte de nuevo código, un nombre, en fin, *innombrable*.

Necesito un nombre difícil de nombrar, especialmente por los que tienen el maldito oficio de ir a sacar a la gente dormida de su casa. Imposible pensar entonces en los nombres convencionales. Escondérselo en un sonido que ninguna voz humana pueda cantar y sólo algunos instrumentos ejecutar. (Moyano 2006: 100)

De igual modo, la revisión crítica de la historia de este continente lo lleva a cambiar el nombre del barco, *Cristóforo Colombo*, por *Zampanó*. Esta práctica de nominación, que remeda el gesto fundacional propio de los conquistadores, constituye un intento por crear una nueva realidad como si fuese por primera vez.

Por otra parte, al igual que el Almirante, el protagonista de *Libro de navíos y borrascas* se propone redactar un “Diario de a bordo”. Ante la amenaza de la propia extinción, el diario sería no sólo un modo de dejar un registro del viaje sino que tendría además, como señala Virginia Gil Amate, “una función práctica, ser una especie de mapa-guía para futuros transterrados” (1993: 188).

Si cada desterrado tiene la precaución de llevar consigo un cuadernito donde anotar los datos principales, llegará un momento en que se formará con ellos una especie de trama o de tapiz, una figura clara capaz de orientar a cualquiera en situaciones imprevistas, algo así como la congruencia del exilio (...) Únicamente pueden salvarnos las palabras que anotemos. (Moyano 2006: 381)

A partir del montaje de restos de discurso, la novela compone una figura del exilio incompleta y heterogénea. La falta de cohesión garantiza paradójicamente la congruencia y eficacia de la palabra que, al yuxtaponer sucesos e imágenes de un modo aparentemente arbitrario y caprichoso, logra captar la experiencia del exilio en toda su complejidad. Rolando sólo logra escribir una frase inicial: “Anoche empezaron a cambiar las estrellas” (Moyano 2006: 223). Este *diario en blanco* se condice con el espacio evanescente en el que se desarrollan los acontecimientos –el vapor-, la relación

amorosa imaginaria entre el protagonista y Nieves, y la irrealidad de la historia, que condena a los que excluye a la extinción o al continuo traslado (en suma, el objeto de la escritura es aquí como en Saer, como vimos, un vacío). Pero también este testimonio inconcluso anuncia en su único enunciado un nuevo comienzo por fuera de las antiguas determinaciones que pilotaban la vida del protagonista. “Dejar un diario de a bordo como los indios de mi provincia, ya desaparecidos, dejaron petroglifos. Dejar sobrevivencias, para eso sirven las palabras” (Moyano 2006: 236).

Si bien al comienzo de *Libro de navíos y borrascas* se afirma: “Hablar de un barco migratorio es ocuparse de cosas fundacionales” (Moyano 2006: 35), el viaje al exilio de Rolando y su diario de a bordo, en definitiva, la novela, se orientarán, más que a fundar, a dismantelar los cimientos sobre los cuales se apoya la historia de violencia de Argentina: “Suprimiendo el origen, por conocimiento y deseo, los que hicieron desaparecer a los hijos de Contardi se olvidarán de la muerte por cálculo, se olvidarán de matar y nunca sabrán por qué olvidaron hacerlo” (Moyano 2006: 217).

El texto de Moyano construye una relación lineal entre la historia del descubrimiento y la conquista de América, el proceso de formación del Estado Nación (dentro del cual se hallan las luchas encarnizadas entre unitarios y federales, la matanza a los indígenas, las oleadas inmigratorias, etc.) y el presente de la narración, la última dictadura militar. La revisión de ciertos episodios decimonónicos de la historia argentina comienza precisamente por la recreación del origen:

-La cosa es simple. Somos de origen poco claro. Gente sin lugar fijo que va y viene. Cuando nos corren de un lugar nos vamos para el otro, y así andamos desde que cruzamos el estrecho de Bering como dicen. No somos de ninguna parte y se acabó. En el caso concreto de los rioplatenses, se simplifica más. Descendemos de un barco como éste. Hombres-barco como niños-probeta. (Moyano 2006: 190)

Este origen impreciso y misceláneo que la novela presenta y que no hace más que poner de manifiesto el carácter confuso de la identidad de América se contrapone con ese primer registro de la realidad americana que dejó Colón: un monólogo coherente que ficcionaliza la realidad al identificarla con lo ya conocido y acaba por negar, de este modo, la historia previa de la región.

En este mismo sentido, la representación farsesca del asesinato del coronel Manuel Dorrego que tiene lugar en el capítulo “Titiriteando” constituye un claro intento por distanciarse de la “historia oficial” y, como sostiene Carlos Sosa, “reparar sucintamente algunos conflictos medulares de la cultura argentina: el caudillismo político, el militar en el poder, la dicotomía civilización-barbarie, la violencia política, etc.” (2005: 174). En esta obra de títeres, Rivadavia es presentado como un auténtico “vendepatrias” mientras que Lavalle y Rauch poseen todos los atributos del militar autoritario. “Con Lavalle y Dorrego parece que empezaron estas cosas, y todavía no nos hemos dado cuenta de que el verdadero peligro es la irrealdad” (Moyano 2006: 61). En esta puesta en abismo que constituye la representación dentro de la representación o, en palabras de Moyano, “el tinglado del tinglado” (2006: 171) comienzo y final se tornan difusos. Los múltiples guiños a la última dictadura militar y la inclusión de las reacciones de los espectadores se orientan a interpelar directamente al lector.

El espacio que acaba por configurar *Libro de navíos y borrascas* contrasta con ese territorio de límites precisos que el protagonista solía dibujar en la escuela primaria. “El borde marrón del cuaderno, entonces, una mentira de toda la vida” (Moyano 2006: 30). El barco-vapor donde se desarrollan los acontecimientos va trazando a medida que avanza –si es que esto ocurre efectivamente– un mapa de la violencia y la pesadumbre.

2.5. Consideraciones finales

Las referencias a la figura del desaparecido en *El entonado* de Saer (los cuerpos flotando en el Río de la Plata [Saer 2007: 133]) y en *Río de las congojas* (el epígrafe de Yannis Ritsos que alude a la necesidad de que los familiares entierren y recuerden a sus muertos; el énfasis puesto en el acto de darle sepultura a María Muratore y preservar su tumba y su recuerdo; y la desaparición del hijo de Blas de Acuña y de Isabel Descalzo en el río), y la caracterización de *Libro de navíos y borrascas* como una suerte de hipertexto del *Diario* de Cristóbal Colón constituyen indicios ineludibles de los nexos que las novelas articulan y explotan entre los tiempos de conquista y colonización y un presente en el que el terror y el fracaso parecen ser las únicas constantes.

El contexto histórico de producción incide y modela la imagen de la historia argentina: desde la lectura desmitificadora que realizan estas ficciones, el proceso de conquista y colonización se halla fundamentalmente signado por la inautenticidad y la violencia. Los cuestionamientos o las versiones alternativas a las legitimaciones propias

de los textos considerados fundadores –como las crónicas de Indias- no sólo contribuyen a crear una visión de ese primer contacto entre europeos y americanos como origen o fundamento de un presente violento sino que también buscan cuestionar paradójicamente el valor fundacional y la autoridad de la escritura en la representación del acontecimiento histórico. En un momento en que los sujetos parecen presos de un tiempo mítico en el que las escenas de padecimiento se reiteran como el ritual canibalístico de los *colastiné*, sólo una prosa que corra los cimientos de los grandes relatos y las ideologías que dieron forma representacional a nuestra sociedad puede guiarnos *fuera de la Historia*, a un sitio mejor.

CAPÍTULO 3. LA COLONIZACIÓN DEL ESPACIO: ORDENAR EL MUNDO, PERDER LA RAZÓN

3.1. *Pretexto. Con mirada forastera: la subjetivación de la historia*

Los textos narrativos ficcionales que en el presente reelaboran antiguas acciones de conquista y colonización, y revisitan escenarios de alta conflictividad social son parte también de los límites y las posibilidades de la cultura que globalmente denuncian. En efecto, una lectura detallada de la literatura fundacional decimonónica permite advertir fisuras, silencios e interpretaciones críticas de la ideología de la que participan. Esos pliegues o “deslices” son precisamente los que explota ahora la ficción en contra de una teoría de la literatura nacional que surge antes de la coherencia política con que se llevó a cabo la “guerra civilizatoria” que de los propios textos. Las novelas bajo consideración en este capítulo ponen de manifiesto la eficaz política simbólica de una arquitectura argumental que a lo largo del siglo XIX transformó el mundo efectivo de la acción en vistas a configurar una nueva cultura nacional poscolonial sobre la base de las visiones seculares y expansionistas de la época. Por medio de la dramatización de las incursiones de viajeros europeos en territorio argentino con fines artísticos, científicos, religiosos o comerciales –aunque como advierte Eduardo Belgrano Rawson, esas navegaciones eran una “mezcla de espionaje británico y de misión hidrográfica (nunca se sabía dónde terminaba el levantamiento de plantas y comenzaba el relevamiento político de las costas)” (1995: 68)– las tres ficciones analizadas en esta oportunidad – *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) de César Aira y *Las nubes* (1997) de Juan José Saer– ofrecen un retrato peculiar de la consolidación de un régimen de veridicción²⁷ y de relaciones de dominación que acabarían después por condicionar los proyectos políticos del nacionalismo decimonónico.

Las novelas se inscriben así dentro de una poética (y una política) de descolonización que exhibe los alcances de distintas prácticas y estrategias de colonización que, presuntamente inocentes o de manera explícita, se pusieron en práctica en el Cono Sur en el marco del proceso que Mary Louis Pratt (2011) denominó

²⁷ Entiendo por “veridicción” los criterios según los cuales una comunidad establece la veracidad o falsedad de enunciados o formulaciones. Seguimos las formulaciones de Michel Foucault (1992 y 2001; 225 y ss.) y Algirdas J. Greimas (1989) teniendo en cuenta las observaciones al respecto de Paul Ricœur (1984; 84-85) y Donald Maddox (1989).

“anticonquista”²⁸. Los viajes de exploración en territorio argentino que se describen en los textos ficcionales dejan entrever otros fines además de los que se enuncian abiertamente y dan cuenta de los modos en que las empresas artísticas, científicas, religiosas o comerciales contribuyeron a afirmar la hegemonía y la superioridad europeas. Las representaciones de las travesías de estos aventureros ponen de relieve (a la vez que desarticulan) una singular comprensión del espacio que presupuso relaciones funcionales concretas entre los sujetos y con el territorio según una lógica pragmática y economicista que reaparecería después en los propios programas político-culturales de las élites nacionales. Los textos “clásicos” de la literatura nacional (*Facundo, El matadero, Amalia*) mediante los cuales se libraría la batalla cultural de emancipación del pensamiento y “conquista del genio americano” (véase Alberdi 1996a: 67) surgieron, paradójicamente, como ha demostrado Adolfo Prieto (2003), de la asimilación de tópicos, figuras, premisas y perspectivas propios de los diarios de una serie de viajeros europeos (en su mayoría ingleses) que recorrieron América del Sur en busca de potenciales mercados de consumo y centros de inversión y de explotación. La literatura fundacional se entrelaza, desde esta perspectiva, a partir de una misma sensibilidad legal que compone caracterizaciones vernáculas de lo que sucede e imaginarios vernáculos de lo que puede suceder, esto es, relatos sobre los hechos proyectados en metáforas sobre los principios (Geertz 1994: 242). Esta sensibilidad expresa en el más pleno de los sentidos un punto de vista específico que configura en los textos lo que podríamos denominar una *mentalidad de conquista*.

Esta presencia extraña es un objeto sobre el que la crítica se ha detenido recurrentemente en las últimas décadas. Los trabajos pioneros de Mary Louise Pratt (2011, primera edición de 1992), Adolfo Prieto (2003, primera edición de 1996) y los estudios de Ricardo Cicerchia (1998 y 2000) analizan las articulaciones no sólo entre la obra de Alexander von Humboldt y los relatos de viajeros al Cono Sur sino también los estrechos vínculos entre este último corpus y la emergencia de la literatura nacional en el marco de una relación neocolonial entre los países del Cono Sur y Gran Bretaña que

²⁸ Ya nos hemos referido a este concepto en el Capítulo 1. Pratt emplea el término “anticonquista” para designar “una visión utópica e inocente de la autoridad europea global” desde la cual se naturalizó “la presencia y la autoridad globales de la Europa burguesa” en contraposición con las articulaciones abiertamente imperiales de la Conquista española” (2011: 35, 65 y 84). De todos modos, como se verá un poco más adelante en esta misma introducción, los relatos, en ocasiones lapidarios, de los viajeros ingleses al Río de la Plata –una de las fuentes, *pretextos*, de estas novelas en que se representa la consolidación de una lógica cultural euroamericana- constituyeron un capítulo aparte: con un estilo impaciente y ofuscado estas narraciones colocan en un primer plano los intereses nada inocentes que guiaban sus arduas travesías por las pampas argentinas.

se forjó en la primera mitad del siglo XIX y en la que la literatura de viajes desempeñó un papel central en tanto mecanismo de dominación cultural.

La exploración del territorio por parte de viajeros en su mayoría ingleses constituyó un fenómeno corriente en las estepas pampeanas durante la primera mitad del siglo XIX. Sobre la base de la precaria tecnología de transporte e infraestructura que habían diseñado y empleado los españoles, estos exploradores emprendieron vastas travesías (por lo general partiendo desde el Río de la Plata con destino a Chile y Perú) en busca de materias primas y eventuales enclaves de importancia para el desarrollo de distintas actividades comerciales, aunque la minería fue sin duda la principal. Asimismo, la amplia difusión que habían alcanzado los relatos de viaje por aquellos años, en especial las obras del naturalista alemán Alexander von Humboldt (*Cuadros de la naturaleza*, publicada por primera vez en 1808; *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, que apareció en 1810; y la obra inconclusa *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*, cuyos tres volúmenes aparecieron por primera vez en 1814, 1819 y 1825 respectivamente e imprimieron un verdadero giro copernicano al discurso de la naturaleza y también al género relato de viaje), constituía una clara muestra de la existencia de un público ávido de conocer las curiosidades que podían proporcionar estas regiones exóticas, correlato cultural de un nuevo orden global producto del movimiento expansionista de los estados nacionales europeos.

La mayoría de estos viajeros ingleses, entonces, se apoya en dos experiencias de colonización previas que les servirán de base logística para el viaje, por un lado, y de modelo cultural para el relato de la aventura en América del Sur, por otro: así como escogen muchas veces el viejo camino real con su precario sistema de postas de tiempos de la colonia para atravesar las pampas argentinas, la historia natural bajo la singular modalidad en que la concibió y puso en práctica Humboldt constituirá el principal antecedente literario en virtud del cual estos viajeros escribirán sus propios *accounts*. Como señala Cicerchia, “La narrativa de viaje era primordialmente un tributo al canon humboldtiano del tratamiento estético de los sujetos de la historia natural y del registro de la eterna influencia de la geografía sobre la condición moral y el destino de las sociedades” (2000: 14). El cuadro o la “vista” fue el modelo de representación que Humboldt escogió para reunir los detalles científicos con la estética de lo sublime cuya complementariedad abriría el camino a un tratamiento completamente novedoso de los

temas de la historia natural: su estética procuraba captar las relaciones existentes entre todos los elementos naturales, incorporando el contexto al esquema de clasificación. Ahora bien, la integración y resignificación de las figuras botánicas en el cuadro se lleva a cabo a partir de la constitución de un único punto de vista sobre la base del cual los rasgos nacionales se proyectan como universales: “En comparación con el humilde y sumiso herbolario, Humboldt asume una postura omnisciente y casi divina respecto no sólo de sus lectores sino también del planeta Tierra” (Pratt 2011: 236). Esta singular perspectiva, que encuentra en el gesto retórico de la escena “soy monarca de todo lo que veo” una de sus manifestaciones más elocuentes, será parodiada en la novela de César Aira que se analiza en este capítulo²⁹. El proyecto escriturario de Humboldt efectúa un reordenamiento de la realidad americana como objeto de conocimiento y como paisaje: sus descripciones, concluye Pratt, contribuyen a consolidar la imagen de América como una naturaleza virgen e inhabitada a la espera de la intervención transformadora de Europa (2011: 240).

La América *redescubierta* por Humboldt asume una nueva configuración con la “vanguardia capitalista” –así denomina Pratt a esta oleada de exploradores británicos– que representará ahora el espacio americano fundamentalmente como fuente de riqueza:

Casi todo el cobre obtenido en el país se exportaba en bruto a las Indias Orientales, sus islas y China, a cambio de artículos manufacturados, y como todos los revestimientos de cobre necesarios para la creciente construcción naviera en esos puntos se recibían de Inglaterra, llegamos a la conclusión de que, con los datos conocidos, había posibilidades de *levantar una gran fortuna* en la especulación que teníamos en vista. (Miers 1968: 19; las bastardillas son mías)

Por sobre la mirada contemplativa y estetizante del paisaje, estos viajeros encontrarán en la “antiestética del abandono” (Pratt 2011: 280) un patrón para justificar su

²⁹ La caracterización de la majestuosidad visual de ciertas escenas panorámicas a partir de la expresión “soy monarca de todo lo que veo” ha sido tomada de Mary Louise Pratt (2011: 363). Ricardo Cicerchia también emplea el mismo sintagma (2000: 13). Asimismo, Pratt en ese mismo estudio rastrea y analiza las connotaciones de este tropo humboldtiano del paisaje en distintas redes textuales, como en el corpus de textos en que cristaliza la autoformación criolla (entre los cuales se encuentra *La cautiva* de Esteban Echeverría, que se abre precisamente con una representación convencional del paisaje sudamericano: “*La cautiva* empieza con el paisaje de Humboldt en ‘Sobre estepas y desiertos’: el sol dorando los distantes picos de los Andes, mientras ‘el desierto, inconmensurable, abierto y misterioso’, se extiende como el mar” [2011: 334]) y en la literatura de los exploradores victorianos en África (2011: 363-406). Adolfo Prieto, por su parte, identifica en la visión desde la cordillera que configura la voz poética de *La cautiva* una deuda al paisaje que retrata Francis Bond Head en *Las pampas y los Andes* (2003: 147). Sobre la vista desde las alturas en el poema de Echeverría volveremos en el Capítulo 4.

intervención en el Nuevo Mundo. El sentido utilitario del discurso racionalista subsume la mirada estética del paradigma romántico, que adquiere en este corpus una forma rudimentaria y mecánica: incluso en aquellos textos que asumieron de modo más exitoso la fórmula humboldtiana de un tratamiento estético de los sujetos de la historia natural, como *Las pampas y los Andes* de Francis Bond Head de 1826, la sublimidad de ciertas estampas se debe fundamentalmente a la peculiar confluencia de elementos negativos:

Después de trepar una hora de este modo singular, llegué a la cumbre y fue realmente un momento de gran triunfo y satisfacción. Hasta aquí había mirado siempre adelante, pero ahora todas las dificultades estaban vencidas y veía las montañas allá abajo. Sus cimas estaban cubiertas de nieve y, cuando la mirada vagaba por encima de los diferentes picachos, y, arriba, por quebradas blancas no holladas todavía por nadie, no se podía menos que declarar que la escena, si bien era triste e inhospitalaria, era también, cuadro magnífico y sublime. (1986: 105)

Y más adelante, también en el mismo tono, el capitán Head afirma: “Todo el paisaje que nos rodeaba, desprovisto de vegetación, era cuadro de desolación en tal escala de magnificencia, que lo hacía particularmente espantoso” (1986: 133).

La mirada negativa que se posa sobre la naturaleza –y se hace extensiva a las ciudades, los hogares, las estancias, las postas, los caminos y también a los sujetos– surge de la constatación de su desajuste respecto del paradigma racionalizador y maximizador de la producción industrial que ellos vendrían precisamente a corregir³⁰.

³⁰ De los relatos de viajes, el de John Miers, *Viaje al Plata*, aparecido en 1826, es uno de los que asume de manera más descarnada el tono encrespado y pesadoso. Nada, a excepción de lo que puede eventualmente asociarse con un fin lucrativo –“Hasta aquí la tierra parece ser un rico mantillo –no se ve ni un guijarro ni arena o grava. Donde se la cultiva produce con lujuria. Se necesita solamente la mano del hombre para transformar esta inmensa planicie en todo lo productiva que puede ser cualquier paradera” (1968: 32)–, le despierta el menor interés o agrado. El paisaje pampeano es equiparado a un “ilimitado campo de bochas” (1968: 27); la ciudad de Buenos Aires lo decepciona: “Nuestras impresiones, al tocar tierra, estaban en triste desacuerdo con la grandiosa representación que habíamos fijado a base de los relatos de quienes habían visitado la ciudad y en los libros de viajes referentes al país” (1968: 20); las manufacturas locales no le generan curiosidad sino que lo deprimen: “La visión de este primer espécimen de la manufactura sudamericana fue ominosa y depresiva” (1968: 21); a las casas las encuentra parecidas a prisiones: “por el aspecto de abandono y su exterior mezquino más parecían calabozos que habitaciones de un pueblo industrial, civilizado y libre” (1968: 21); las postas, todas más o menos iguales entre sí, presentan un “aspecto rústico y miserable”: “El aspecto miserable del lugar excedía, si es posible, el de los ranchos más pobres que habíamos visto hasta el momento: construido de barro y palos, el techo destrozado y las paredes cayéndose a pedazos” (1968: 38); y los pobladores son, sin lugar a dudas, los menos favorecidos en sus descripciones: “La gente era pobre en extremo e inmundas”; “El escaso uso que

Los otros, el paisaje y las ciudades serán retratados en función de un mismo *scopus* que atiende antes a aspectos mercantiles que a cuestiones de índole estética: en estos relatos se destacan los datos útiles (relativos a costos y posibilidades de inversión³¹, distancias³², preparativos³³, equipamiento³⁴, modalidades distintas de viajar³⁵, etc.) y las críticas al aspecto desolador que presenta el paisaje inviolado y las construcciones precarias, y a los modos de vida de la población local (la suciedad, la falta de confort, la escasez, las demoras, la ignorancia y la falta de inteligencia, la desidia y la haraganería, entre muchas otras), todo lo cual se conjuga con un discurso de la abundancia que refuerza tanto la inoperancia de las instituciones y la dejadez de los habitantes como la necesidad de intervención de estos predicadores de la civilización:

Algunas islas del río Paraná están llenas de excelentes maderas y esos bosques podrían abastecer a la ciudad, si fueran objeto de explotación. El día que lleguen pobladores extranjeros y emprendan esa industria, con las embarcaciones necesarias, se abandonará este raro sistema de plantar árboles para utilizarlos como combustibles. (Mac Cann 2001: 33)

La retórica de estos viajeros, por lo tanto, asume una impronta abiertamente imperial: la naturaleza es considerada fundamentalmente como materia prima, la descripción de la infraestructura se orienta a proporcionar al lector metropolitano una idea de los problemas logísticos que se deben salvar para poder radicar una industria en territorio argentino y las críticas recurrentes a las relaciones sociales patriarcales según

hacen de su inteligencia es para mentir y engañarlo a uno con bajas astucias"; "Es tal la suciedad de esta gente que ninguno de ellos ha pensado en lavarse la cara alguna vez y muy pocos lavan o componen sus ropas una vez que se las ponen, las conservan en uso día y noche hasta que se rompen" (1968: 39-40). Ese asco que Miers manifiesta de manera recurrente, un sentimiento en el que la desigualdad y la distancia que separa al narrador de los otros se trama paradójicamente a partir de lo corporal –dado que el asco es antes una afección del sujeto que un atributo del objeto y requiere de la contigüidad con eso otro que provoca asco–, reaparece en textos como *El matadero* de Esteban Echeverría y *Amalia* de José Mármol para caracterizar al rosismo a partir de la conjunción de inmundicia y obscenidad.

³¹ "El precio de la tierra en los desiertos australianos asciende, según creo, a veinte chelines por acre; aquí, en una hermosa región, a menos de la mitad de la distancia desde Inglaterra, y a quince millas de una ciudad de quince mil habitantes, puede adquirirse la tierra a un precio de cuarenta chelines por acre" (Mac Cann 2001: 36).

³² "Al cabo de tres o cuatro leguas, entramos en una extensión de terreno ondulado, a inmediaciones de Quilmes, cerca del sitio donde desembarcaron las tropas inglesas en aquella fatal expedición comandada por el general Whitelocke" (Mac Cann 2001: 33).

³³ "Los preparativos me habían llevado algunos días y como tales aprestos caracterizan la manera de viajar en estas regiones, puede ser de algún interés el consignarlos" (Mac Cann 2001: 31).

³⁴ "Los arreos y otros pertrechos necesarios para el viaje merecen ser descritos" (Mac Cann 2001: 32).

³⁵ "Se presentan dos maneras de viajar en estas regiones: o se sigue el camino de postas, procurándose en las mismas el caballo y el postillón, o bien se adquiere una tropilla de caballos, con la ventaja de que uno mismo se traza libremente su itinerario" (Mac Cann 2001: 49).

el modelo colonial español constituyen un modo de promover una nueva sociabilidad sobre la base de los valores burgueses, reafirmando así un viejo sentimiento de ilegitimidad. En palabras de Pratt, “ideológicamente, la tarea de la vanguardia consiste en reinventar América como atrasada y descuidada, codificar sus paisajes y sociedades no capitalistas como evidentemente necesitados de la explotación racionalizada que llegaba con los europeos” (Pratt 2011: 283).

En el juego especular con un otro diferente, la superioridad cultural, la idea de civilización y la necesidad de la acción imperial se ven ratificadas a la par que a aquellos que no se rigen según una lógica capitalista se los ubica en una suerte de tiempo primigenio, expulsándolos así de la historia en una suerte de prelude de su inexorable expulsión del territorio: “Sentados en las gradas de la puerta, contemplamos aquel espectáculo que nos transportó a los tiempos de los patriarcas como se describen en el Antiguo Testamento. El género de vida y los sentimientos de estos pobladores tienen mucho de las épocas patriarcales” (Mac Cann 2001: 43). El poder ejercido por estas crónicas estuvo relacionado antes con la posición social de sus autores y la posición política de su país de origen que con su valor estético: fue el espejo en el que se proyectaron los miembros de la generación del ‘37 en tanto “agentes del progreso” y también a partir del cual serían definitivamente estigmatizados el territorio pampeano y sus habitantes. La mirada despectiva que subyace en estos textos y que presume en todos los casos la superioridad europea era la que había que adoptar en vistas a la transformación futura de la nueva república:

Dicha narrativa, tributaria del debate científico y de una configuración literaria fundacionales de la modernidad, forjó modelos culturales para las nuevas repúblicas, legitimó nuevas clases dirigentes, e imaginó la potencialidad del experimento histórico de una América Latina reinventada para el capitalismo. (Cicerchia 2000: 21)

De igual modo, el interés que suscitan estas crónicas en el presente radica antes en el lugar central aunque esquivo que ocuparon en la cultura nacional del siglo XIX que en su mérito literario: son un recordatorio de este “origen tan poco digno” de las letras nacionales. Las novelas que analizaremos a continuación constituyen una verdadera relectura del itinerario completo que traza esta red de textos: el sentido utilitario que orientó los viajes y la escritura; la representación simbólica del espacio y

de los otros a partir de la perspectiva, en palabras de Jens Andermann, del “hombre observador” –“punto de vista arquetípico del discurso colonizador que contempla un mundo objetivizado como paso previo a la toma de posesión” (2003: 360)-; y las matanzas, secuestros y usos abyectos de los cuerpos que también tuvieron lugar dentro de este movimiento de expansión imperial, aunque poco se haya escrito al respecto en la época. Así, en *Las nubes*, el relato de viaje se vuelve refractario a cualquier uso utilitario que se quiera hacer de él; en *Un episodio...*, el acercamiento de la mirada compone una representación fragmentaria del espacio y de los otros y sitúa el punto de vista en un cuerpo concreto y ubicado en un mismo plano al del objeto retratado; y en *Fuegia*, los distintos viajes y emprendimientos comerciales son narrados simultáneamente al genocidio de los fueguinos.

Los comienzos históricos, literarios y semióticos de la nacionalidad componen necesariamente una geografía inestable. En ese terreno anegado, las novelas vacilan entre la determinación y la indeterminación, la identidad y la dispersión, la quietud y el movimiento, la verosimilitud y la inverosimilitud, en busca de “lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas”, que no es, como sostiene Michel Foucault, “la identidad aún preservada de su origen –es la discordia con las otras cosas, es el disparate” (1992: 10). Existe, en efecto, en estas tres narraciones una tensión –presente también en otros textos del corpus- entre la forma simbólica y los discursos socialmente codificados que adoptan, y los caminos que luego abren a contrapelo de las expectativas generadas en el lector. El punto de partida en todos los casos serán precisamente sendas ya transitadas. Así lo indican al menos la recurrencia del motivo del viaje y de determinados procedimientos formales, como el carácter lineal, cronológico, realista y en apariencia ajeno a recursos rupturistas de *Un episodio...* y *Las nubes*, o la composición del “escenario” donde se ubica la misión del reverendo Dobson por medio de una visión panorámica y la inclusión de fotografías al comienzo de cada capítulo con las que se identifican a distintos personajes de la novela en *Fuegia*.

El relato de la conquista y colonización del territorio (desde el desembarco de los españoles a estas tierras hasta los distintos viajes con fines científicos, comerciales, religiosos y militares que participaron en el proceso de conquista y colonización interior) se lleva a cabo en todas estas narraciones a partir de estrategias y operaciones análogos a los empleados en esos textos previos. Una hojeada rápida a las distintas novelas permite identificar distintos recursos prototípicos de los géneros en los que esa

imaginación imperial cobró forma y se naturalizó. El inicio de las novelas resulta particularmente significativo en este sentido. *Un episodio...* y “Las nubes”, el manuscrito hallado por Soldi en la novela de Saer, comienzan casi con una fórmula tópica de la novela realista y/o romántica. La novela de Aira y el relato de viaje del doctor Real se abren con una breve presentación de sus respectivos protagonistas que servirá de preludio a las anécdotas que se desarrollarán. El tono anodino con que se exponen los datos relativos tanto a su historia familiar y a su formación profesional, como a la modalidad (las fechas, el trayecto y las condiciones del viaje) y los propósitos del recorrido, prometen al lector, en un principio, uno más de los tantos relatos de viajeros por las pampas, cargados de color local, en los que priman la descripción de las costumbres de la vida de campo y la narración de peripecias menores. De igual modo, las fotografías en la portada y al comienzo de cada capítulo de la novela de Belgrano Rawson, emparentan a este relato ficcional con el discurso etnográfico y el álbum familiar en función de los cuales el retrato asume un valor o bien científico o bien pintoresco.

Ahora bien, en esas mismas novelas se urde un régimen de veridicción distinto del que rige estos géneros realistas socavando los presupuestos ontológicos sobre los que reposaban estas distintas escrituras del yo. En los bocetos que traza Rugendas en la novela de Aira, en la representación fragmentaria del derrotero de Camilena y Tatesh por medio de una *focalización enunciativa* en *Fuegia* y en la inclusión de pistas falsas y detalles aparentemente insignificantes –que no se llegan a integrar dentro de la estructura semiótica del relato- en la novela de Saer, se realizaría la utopía del arte: hacer de la experiencia individual, de la singularidad de los sucesos, inefables por definición, algo asequible y transparente sin necesidad de subsumirlas a un lenguaje público, a una finalidad o una dirección; a un sentido apropiado o, si se quiere, a la propiedad de un sentido. La biografía, la memoria y el retrato se constituyen paradójicamente en el suelo propicio desde donde minar el sujeto en que se encarnaba la visión metropolitana, centro de las concepciones estéticas del siglo XIX, y fundamento último de la veracidad de lo narrado y del valor científico que se le confería a la exploración en tierras “exóticas”³⁶.

³⁶ En efecto, como advierte Ricardo Cicerchia, los relatos de viaje se organizaron en base a dos lenguajes opuestos y complementarios: el científico y el experiencial (1998: 4).

Las ficciones, entonces, manifiestan un afán por reclamar una filiación extraliteraria, característica que Roberto González Echevarría identifica como inherente a la novela latinoamericana moderna:

La novela moderna sitúa su origen en las crónicas precisamente por el carácter no literario de éstas. La novela pretende siempre no ser novela y sobre todo reniega de ser literatura; la novela quiere hacerse pasar por historia, confesión, documento hallado casualmente, intercambio de cartas, o una sola carta, relato de viajes, crónica periodística, informe dado a las autoridades. Mi hipótesis es que lo que la novela pretende ser está vinculado al discurso hegemónico de cada época dada. (1988: 442)

Pero la elección del género puede leerse también como una provocación, una respuesta socarrona a esos comienzos de los textos fundacionales del siglo XIX que se veían en la necesidad de enmascarar su dimensión literaria³⁷: “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos”, aclara el narrador de *El matadero* apenas iniciado el relato (Echeverría 1983: 97). En ese uso profano que hace de ciertos discursos y tipos textuales, la narrativa contemporánea reaviva antiguos debates e interrogantes en torno a la relación entre política y literatura ofreciendo a modo de memoria literaria un extenso repertorio de géneros discursivos, estrategias y procedimientos que acompañan el derrotero político y que abarca, para decirlo con términos de Walter Benjamin (1994), desde el esteticismo de la vida política hasta la politización del arte.

Si, como sostiene Jacques Rancière, la política supone una estética según la cual se organizan montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad y modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política (2005: 55), las novelas bajo examen pueden concebirse como el reverso de esa trama. La ficción hace ahora actuar el sentido en una dirección contraria a la impulsada desde la política desplegando formas alternativas de la experiencia sensible que inducen a revisar lo *real*. La frontera reaparece en las novelas de Aira, Saer y Belgrano Rawson bajo las dos modalidades con que funcionó en la literatura de la frontera del siglo XIX: como objeto de representación

³⁷ Enmascarar su condición literaria supone la intención de colocar el discurso en un campo o en un género determinado, por fuera de la ficción. Podría argüirse también que la palabra jamás puede escapar de la figuración literaria implicada en toda expresión del discurso. Pero esa sería otra discusión que coloca el análisis no en el plano de la recepción y su contexto sociocultural sino en el plano inmanente de la obra.

y como posición enunciativa desde donde observar e interrogar la naturaleza de la Nación (Fernández Bravo 1999: 19-20). Ahora bien, en tanto objeto de representación, el desierto, además de la antigua frontera que aloja la barbarie, es también en el presente metáfora de las distintas operaciones de deslinde que tienen lugar diariamente en la ciudad conservadas en las costumbres domésticas. Es allí, en el *locus* en que la generación romántica ubicó el origen de todos los males, donde la narrativa escarba derrotas mal digeridas, faltas jamás asumidas, formas de la vida nómada y crímenes cuyas huellas se extienden hasta nuestros días. En tanto lugar de enunciación, la frontera les permite a los autores recuperar y desmontar la relación mimética e instrumental con el espacio que estableció la literatura argentina decimonónica. En una clara contraposición con el carácter performativo de la literatura fundacional, que se caracterizó por ir de la mano de las armas (o bien antecediendo las batallas a modo de manuales de campaña que fijaban la diana o preparaban el terreno, o bien sucediéndolas con distintas maniobras y estrategias de legitimación y propaganda política), estas novelas hacen funcionar el realismo en otro registro. Los trayectos que los textos trazan se salen permanentemente del lugar fijado en el *mapa etnográfico* que configuraron los genotextos.

Dos modos del realismo, por lo tanto, colisionan en estos relatos ficcionales: el *texto como lámpara* (o texto-mapa, en su inflexión positivista), que buscaba adecuar la realidad a la ficción de *una* nación para el Estado por venir, las novelas oponen un relato ficcional de la procedencia de la Nación que “remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo” (Foucault 1992; 14). Recorrer estas ficciones es, por lo tanto, también un modo de explorar una memoria (nacional, colectiva) que recobra un mundo: el paisaje irrecuperable de la infancia de la Nación. El designio de estas novelas parece ser, en palabras de Roland Barthes, reencontrar la estructura de una existencia, una temática, una red organizada de obsesiones (1954: 4; la traducción es nuestra). Y ese mundo redescubierto en la lectura es a la vez delincuente y utópico (como toda infancia). Encierra, por supuesto, embrionariamente, los fundamentos de lo que devino luego —el Estado-nación del liberalismo decimonónico de corte positivista (Oszlak 1997)- pero también destinos radicalmente distintos, errantes, que sobreviven en un tono, una voz y cautivan la nostalgia. Son una invitación a leer los documentos de cultura no ya o no sólo como documentos de barbarie sino como si se trataran de

géneros intimistas y anclar la historia en sueños, fracasos y temores singulares, en definitiva, en el cuerpo. El acontecer histórico asume la forma de una escena íntima, su materia se subjetiviza, como ocurre con la pampa de Aira:

Era como ir recorriendo los ambientes de una casa durante una fiesta, de la sala al comedor, del dormitorio a la biblioteca, del cuarto de planchar al balcón, y en todos ellos encontrar invitados ruidosos y alegres, algo alcoholizados, escondiéndose para besuquearse o buscando al dueño de casa para pedirle una cerveza. Salvo que era una casa sin puertas ni ventanas ni paredes, hecha de aire y distancia y ecos, y de colores y formas de paisaje. (2000: 70)

Los significados socialmente estables que produjo la historia ya no quedan en pie más que como aullido sofocado en medio de la confusión que se representa ahora. A la manera de genealogistas, estos escritores salen a la búsqueda de los comienzos atravesados por enfrentamientos y sin sentidos. Y con ojo histórico desarticulan la identidad y la coherencia de la Nación al hacer andar, en el territorio en que tuvo lugar su síntesis vacía –el desierto-, voces y sucesos perdidos. Allí están nuevamente los indios atravesando al galope la extensa llanura pero también otros –son forasteros-, ¿quiénes son?, ¿qué buscan?, ¿cuál será su herencia?

3.2. *El viaje científico. Las nubes de Juan José Saer*

Las nubes (1997) de Juan José Saer se inscribe en la frondosa tradición de la literatura de viajes, tradición que tuvo un singular arraigo y desarrollo en territorio argentino. A lo largo del siglo XIX, los textos fundacionales tomaron la forma de literatura de viaje con declarados fines sociales y/o políticos en el marco de la consolidación de las fronteras interiores del Estado nacional (Oszlak 1997). La crítica ha señalado en distintas oportunidades (Coira 2001: 115; Reati 2000-2001: 281-282; Sarlo 1997: 36) que el texto recorre y engarza de manera particular numerosos textos que conforman el canon de la literatura nacional, recorrido que incluye la propia obra. En este sentido, *Las nubes* configura un verdadero mapa literario emparentado, antes que con una historia de la literatura, con una *memoria literaria*. Ni exhaustiva ni sistemática, recordemos, la memoria literaria reordena con el correr mismo de la lectura

el flujo de las lecturas previas, modifica como en un viaje el horizonte, el paisaje recorrido y por recorrer.

El texto de Saer narra el viaje del doctor Real en agosto de 1804 que une la localidad de Santa Fe (cuyo nombre en rigor no se menciona en la novela y que ubicamos con precisión sólo de manera indirecta porque el narrador dice ser oriundo de Bajada Grande del Paraná y haber cruzado el río para visitar su ciudad natal [Saer 1997: 18, 76, 127]) con *Las tres acacias*, un hospicio para enfermos mentales fundado por su maestro, el doctor Weiss, en las afueras de Buenos Aires. El propósito de este viaje era el de trasladar a cinco enfermos (“personas perturbadas en la intimidad de su ser por los estragos de la demencia” [Saer 1997: 61]) que se reunirían en Santa Fe para ser conducidos en caravana hasta la institución psiquiátrica. *Las nubes*, siguiendo el tópico del manuscrito hallado, enmarca este relato de viaje en una discusión entre críticos: el relato llega a manos de Marcelo Soldi quien se lo envía a Pichón Garay a París (ciudad, por otra parte, en la que el joven Real decidió estudiar y donde conoció al doctor Weiss).

Real escribe sus memorias en 1834, esto es, treinta años después de transcurrido el viaje a lo largo de “cien leguas de vicisitudes” (Saer 1997: 17), tal y como señala en varias oportunidades (1997: 64; 110; 117; 178) a pesar de que Soldi indica el año de 1835 (“*más o menos según mis cálculos*. Nota de M. Soldi”: 1997: 42; bastardillas en el original) como fecha de composición –fecha ésta que buena parte de la crítica ha dado por válida sin señalar dicha incongruencia (Bermúdez Martínez 2004: 57; Coira 2001: 114; Rodríguez 2010: 65). La ausencia de coordenadas geográficas precisas así como las indicaciones temporales contradictorias (a excepción, suponemos, de la fecha de partida de Real) ponen de manifiesto una suerte de principio de indeterminación que rige *Las nubes*. Como vimos, no se menciona la ciudad de Santa Fe, no se sabe a ciencia cierta si estas memorias fueron escritas en 1834 o en 1835 ni sabemos con exactitud la distancia recorrida ya que la legua es una medida *itineraria*, esto es, una medida que, opuesta a la medida matemática y universal, se determina a partir del *uso del espacio*, de la experiencia, del camino transitado³⁸.

³⁸ La legua varía de región a región (desde 4 a 7 kilómetros por legua) y dio lugar, en el Río de la Plata, a la expresión “fondo de la legua” que, entre otras acepciones, significa, sugestivamente, la distancia (indeterminada, por cierto) recorrida por un jinete en una hora o incluso en una jornada.

La *indeterminación*, entonces, contribuye a forjar un singular pacto de lectura desde estas primeras páginas que se funda a partir de indicios y pruebas débiles, pistas falsas, que el lector debe admitir en el transcurso del relato. La novela dramatiza de este modo en el plano formal el tópico del viaje en tanto y en cuanto el lector necesitará reacomodarse a cada una de las *vicisitudes* que se susciten en la lectura. El texto sugiere múltiples claves de interpretación y accesos posibles que llevarían a un lector *apresurado* (característica propia de los minuciosos y calculadores viajeros ingleses) a concederle sin objeciones aparentes a la novela de Saer un lugar *reconocible* dentro de los géneros que componen el canon nacional. Con plena autoconciencia, la novela se adelanta al prever la existencia de eventuales *malas lecturas*. Así, el *lector utilitario*, que privilegia el resultado por sobre el proceso y persigue *situar* el recorrido (la experiencia del viaje, la experiencia de lectura) en función de coordenadas y jerarquías que permanecen inalteradas, sería, desde esta perspectiva, un mal lector (y un sujeto *inalterable*, sin *pathos*). Saer compone, en cambio, un viajero-lector modelo que, aunque conocedor de la imposibilidad de la empresa, se abocará a retener lo singular de esa experiencia irrepetible e incommunicable a expensas de los requerimientos tanto de informatividad como de productividad que regían los relatos de los antiguos viajeros en el Cono Sur. Esta experiencia supone, entonces, admitir no sólo lo *gratuito* sino también el *trastrucamiento* de nuestros elementales principios y parámetros de intelección y razonamiento. Si el énfasis está puesto en el proceso y no en el resultado, en la búsqueda y no en la posesión, *deseo* y *sentido* quedarán indisolublemente unidos en un mismo juego. Como reza el epígrafe: da, pues, lector, *espacio a tu deseo*.

Las páginas que sirven de marco al relato del doctor Real ponen en primer plano la cuestión de la historicidad tal y como declara el propio Soldi en la carta que acompaña el “dísket” que contiene la transcripción del manuscrito:

Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene al todo. No lo hago con veleidades de historiador porque no tengo ninguna fe en la historia. No creo ni que pueda servir de modelo para el presente, ni que podamos recuperar de ella otra cosa que unos pocos vestigios materiales, lápidas, imágenes, objetos y papeles en los que, lo reconozco, lo que aparece escrito puede ser un poco más que materia. Lo que percibimos como verdadero del pasado no es la historia,

sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior. (Saer 1997: 12)

La lectura del viaje del doctor Real a través de esa *zona* de la pampa somete a examen la *condición historiable* de la materia que se trata en este manuscrito. Pichón Garay –y, por elevación, el lector que lee por encima del hombro de este- deberá terciar en el debate entre Tomatis y Soldi: ¿se trata acaso de un documento auténtico o de una ficción sin valor histórico alguno? El debate instala, de este modo, una reflexión metaliteraria precisamente en el umbral del texto que desplaza la cuestión de la historicidad (objeto último de la ciencia histórica positiva, atenta a la cronología lineal y al orden que da a los acontecimientos –devenidos de este modo en- históricos) a un segundo plano para centrarse primordialmente en el problema de la naturaleza de lo *historiable*.

Si Tomatis privilegia el problema de la veracidad histórica (lo que presupone una concepción *referencial* de una verdad que se corresponde con un objeto fuera del texto), Soldi por su parte deja en claro que lo verdadero del pasado se vincula con cierta resonancia del pasado en el presente, un fortuito contacto entre dos historicidades: “...Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción. Pero yo digo, pensándolo bien, ¿qué otra cosa son los *Anales*, la *Memoria sobre el calor* de Lavoisier, el *Código Napoleón*, las muchedumbres, los soles, el universo?” (Saer 1997: 13). No sólo la Historia, la Ciencia y el Derecho son construcciones ficcionales; también lo son los mismos fenómenos a los que se les atribuye una entidad en sí. Es la relación misma del nombre con la cosa la que cuestiona Soldi justamente antes de proponer provisoriamente un título al relato: “El manuscrito que me dio la anciana no tiene título, pero si entendí bien ciertos pasajes, creo que a su autor no le parecería inadecuado que le pusiéramos LAS NUBES” (Saer 1997: 13). Las palabras liminares que constituyen el marco de la narración no sólo nos ponen en guardia proporcionándonos algunas claves concretas de lectura; también nos indican un camino a seguir, una *huella* en el texto, casi a modo de adivinanza, desafío o juego de lectura: encontrar los pasajes que, según Soldi, se *corresponden* con el título propuesto y dan nombre al texto. ¿Por qué, entonces, *Las nubes*? Hacia el final del texto, un calor agobiante azota la pampa convirtiéndola en un “horno inmenso” (Saer 1997: 221). Osuna, el baqueano que guiaba la caravana, había anunciado lluvias para el treinta de agosto pero nada en el cielo claro parecía indicar su presencia:

Por fin, las nubes empezaron a llegar. Como era temprano todavía, las primeras eran grandes y muy blancas, con los bordes festoneados en ondas, y cuando pasaban demasiado bajas, su propia sombra las oscurecía en la cara inferior, visible desde la tierra. (...) Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían tampoco hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas, y a causa de las formas diversas que adoptaban, de las figuras reconocibles que representaban y que iban deshaciéndose poco a poco, hasta no parecerse ya a nada e incluso hasta asumir una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes, se me antojaban de una esencia semejante a la del acontecer, que va desenvolviéndose en el tiempo igual que ellas, con la misma familiaridad extraña de las cosas que, en el instante mismo en que suceden, se esfuman en ese lugar que nunca nadie visitó, y al que llamamos el pasado. (Saer 1997: 222)³⁹

Ahora bien, las nubes que se agolpaban en el horizonte no anunciaban agua sino fuego que se acercaba sin pausa desde el sur hasta arrinconar a la caravana en el centro de una laguna. Pasado el incendio, el humo se confunde, finalmente, con “unas nubes espesas, de un gris azulado” que trajeron “la lluvia densa que cayó un día entero” (Saer 1997: 223). Tal y como intuye el narrador, las nubes en el cielo asumen finalmente “una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes”: no el anuncio de lluvias sino la señal de un incendio, no la causa del agua que caería del cielo sino la consecuencia del fuego que abrasa la tierra. Lo cierto es que el significante “nubes” con

³⁹ Este extenso pasaje presenta una analogía entre las formas, la percepción y el devenir de las nubes en el cielo con el del acontecer histórico que no se concibe como *acontecimiento* –puntual y, en virtud de que es un sustantivo, concluido, cerrado– sino como una acción que se prolonga indefinidamente en el tiempo, interminable e incognoscible. La Historia como disciplina científica ordenadora, la historia positiva de los acontecimientos, sería una quimera tan grande como pretender registrar el paisaje en el cielo para llevar a cabo una *historia de las nubes*. Ahora bien, quizá sólo falte, como sugiere el doctor Weiss, un “punto de vista adecuado” (1997: 186), esto es, adoptar el punto de vista necesario para lograr percibir la diferencia, definir la identidad del objeto, constituir un saber o una ciencia. En efecto, se requeriría una ciencia nueva menos emparentada con la doctrina de Giambattista Vico –quien no buscaba otra cosa que escapar de la metafísica cartesiana– que con el cuento de Sara Gallardo “Una ciencia nueva” incluido en *El país del humo*. Allí, Claudio Sánchez herederero de una fábrica de tallarines y de un registro completo de nubes desde 1852 hasta 1954 en carbonillas, acuarelas, recortes periodísticos y fotografías, persigue fundar una historia de las nubes. Este archivo marcaba el nacimiento de esta nueva ciencia: “Son las nubes, no los pobres factores que las forman, quienes actúan sobre los acontecimientos colectivos de la humanidad. Los conjuga, los deciden, los precipitan” (Gallardo 2003: 24). Lamentablemente, en julio de 1955 el incendio de la iglesia de San Francisco convirtió todos los documentos atesorados por Claudio Sánchez en humo. Los paralelismos son llamativos y casi tan sugerentes como la asimetría del enfoque: si en el cuento de Gallardo el fin que persigue el protagonista es fundar una ciencia –análoga a la Historia– que registre la influencia de las nubes en los sucesos históricos, las reflexiones del doctor Real apuntan a la incognoscibilidad tanto de las nubes como del pasado.

el que Soldi, atento a la presumible opinión del autor del manuscrito, titula el texto connota conjuntos de semas, o *nubes de significación* contrapuestas, contradictorias y arbitrarias poniendo en cuestión de este modo la certeza del lenguaje como método de conocimiento del mundo. El texto dramatiza magistralmente esta operación ya que es el lector el que sale a la busca de aquello a lo que refiere el referente “nubes” y cree haberlo hallado finalmente cuando el narrador comienza a describir las formas que empiezan a agolparse en el cielo. Lo interesante es que los viajeros –tanto como el lector- interpretan en un principio estas nubes como un anuncio de lluvias pero salen prontamente de su engaño. En ese momento, el narrador interrumpe abruptamente la descripción: “Les parecerá algo novelesco a mis lectores, pero durante días esperamos ansiosos el agua, y en lugar del agua, vino el fuego” (Saer 1997: 223). El texto, que en principio se autoproclama “real”, verídico, histórico, se anticipa a la reacción de sus lectores –entre ellos, Tomatis- para poner en evidencia el carácter novelesco que adopta aquí el relato.

El pasaje en cuestión, en suma, no sólo reúne las posibles acepciones a que hace referencia el título propuesto por Soldi –sin por ello, darnos una respuesta certera- sino que dramatiza además y de manera paradigmática el engaño al que el lector se ve sometido tan a menudo a lo largo de este *viaje*. Este engaño tiene que ver no tanto con el “carácter novelesco” del desenlace de algunos episodios sino, por el contrario, con la centralidad que adquieren algunos pasajes aparentemente digresivos, con la ausencia de motivación o desenlace de ciertas anécdotas que se construyen sobre tópicos codificados y sobre lo “novelesco”, con caminos que no conducen a ningún lugar. La gratuidad, en definitiva, parece ser el elemento *dominante* en distintos niveles del relato. Un caso paradigmático es el momento en que el doctor Real, habiéndose alejado un poco del fogón y en medio de la noche, percibe “un tumulto” que interrumpe su ensoñación⁴⁰:

... en el corral, los caballos se movían, alarmados quizás por mi presencia, pero cuando avancé unos pasos cortando el aire frío en su dirección pude comprobar que mi persona les era indiferente, porque el breve rumor que habían creado unos segundos antes, no sólo no creció, sino que pareció calmarse con mi

⁴⁰ Recordemos que al narrador era el tumulto de la Francia de fines del siglo XVIII lo que lo atrajo a la vida universitaria: “era justamente en el tumulto donde a mí me parecía que empezaba la verdadera vida” (Saer 1997: 19).

proximidad. Me quedé un rato inmóvil, cerca de ellos, tratando de no hacer ningún ruido para no alarmarlos, escrutando la penumbra plateada a la que mis ojos se habituaron poco a poco, y pude comprender que lo que de tanto en tanto los hacía removerse, resoplar con levedad y producir un rumor apagado de cascos indecisos, era el intento que hacían de apretujarse un poco más unos contra otros para protegerse mutuamente del frío, formando una masa oscura y anónima de aliento, carne y palpitaciones, no tan distinta al fin de cuentas de la que habíamos formado los jinetes un rato antes alrededor del brasero, solidarios en la misma sinrazón que nos había hecho existir porque sí, frágiles y perecederos, bajo la luna inexplicable y helada. (Saer 1997: 74)

La materia se introduce unas páginas antes enumerando con todo detalle las matanzas del cacique Josesito. La luna llena, los soldados descuidados, el doctor que se separa del grupo parecen anunciar el tópico del robo de caballos y preparar el terreno de la intriga o la peripecia. Sin embargo, la dinámica narrativa cede terreno a la descripción de una escena nocturna en la que se privilegia la fusión de entidades dispersas durante el día. Al describir a los caballos a la luz de la luna, el doctor Real recuerda:

De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormiguelo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo. (Saer 1997: 74)

La tierra y el cielo, los caballos en el corral y los hombres alrededor del fogón, todo parece descomponerse y mezclarse en la noche, reordenarse a la luz de la luna, en una existencia inmotivada, sin razón alguna, trastocando el orden diurno.

Poco más adelante, el doctor Real describe una escena de pesca a orillas del río en la ciudad de Santa Fe:

Fui a pasear por el lado del río, y vi unos hombres que pescaban a caballo, entrando en el agua con una red extendida por dos jinetes que la arrastraban contra el fondo y después, plegándola con un movimiento vigoroso, la tiraban hasta la orilla, donde dejaban caer los pescados que se retorcían en la arena. Uno

de los pescados efectuó una contorsión tan violenta y desesperada que, elevándose hasta una altura considerable, cayó otra vez en el agua y no volvió a aparecer, lo que le pareció a los pescadores un hecho de lo más cómico que celebraron con carcajadas interminables y ruidosas. (Saer 1997: 78)

La descripción parece ser absolutamente gratuita y sin relación aparente con el viaje en cuestión y poco o nada nos dice el narrador acerca de los motivos para incluir esta escena en el relato. El paseo matinal se constituye así en un pequeño viaje dentro del viaje, un paréntesis provocado por la demorada llegada de los pacientes a Santa Fe. En un contexto apacible, el paseante recorre “calles heladas y desiertas”, ve los comercios cerrados y se detiene a contemplar a los pescadores y advierte casualmente la pirueta de un pez que se pierde entre las aguas sin dejar rastros y sin consecuencias más que las carcajadas de los jinetes. Aquello que se sale del cauce de lo esperable (la inquietud de los caballos, la pirueta del pez) no conduce a la peripecia sino a enriquecer con un detalle la vista panorámica, la descripción del lugar.

Las nubes reúne aquellos atributos hipercodificados que llevan a configurar una pampa familiar, fácilmente reconocible para luego rebasar los límites de ese molde. Estos pormenores dependen o bien del azar, es decir, del hecho de encontrarse en el lugar y el momento indicados para presenciarlos o bien de su singularidad, esto es, del hecho de situarse aislados en el espacio vacío de una ciudad desierta. En cualquiera de los casos, contribuyen a componer un escenario variopinto: no ya la inmensidad homogénea e ilimitada de una llanura excesivamente plana *como el mar* sino un paisaje tan heterogéneo como singular, siempre cambiante e incognoscible para el viajero. Al contrario de lo que ocurre con la *ilusión de repetición* que se produce en la pampa según la cual “las cosas que suceden a menudo” “se han vuelto más que familiares y flotan, fantasmáticas, más allá de la experiencia, y, por momentos, incluso más allá del conocer” (1997: 178), el fragmento menor y contingente se convierte en el significante mismo de una experiencia inconmensurable.

En “El efecto de realidad”, Roland Barthes concluye a propósito del realismo literario que las anotaciones estructuralmente superfluas están destinadas a atestiguar en favor de la existencia del referente; el relato anecdótico se convierte así en la prueba del “‘haber estado ahí’ de las cosas” (1994b: 185). En *Las nubes*, el detalle funciona de manera análoga aunque conduce a un resultado bien distinto. Los elementos

aparentemente gratuitos o insignificantes en el texto de Saer también parecen sugerir un seguimiento esclavizado por parte del narrador de los detalles, las inflexiones y matices de espacio o de color que componen las distintas *vistas* inagotables que se suceden a lo largo del recorrido, imprimiéndole paradójicamente al relato de viaje una impronta más descriptiva que narrativa⁴¹. Su estructura responde antes a una lógica aditiva (un inventario de unidades indivisibles) que a una lógica predictiva (si actuás de tal manera, esto es lo que vas a conseguir) (véase Barthes 1994b: 180-181). Como nada verdaderamente significativo ocurre en la novela, la narración asume la forma de un compendio de pequeñas anécdotas; la disposición en el texto de los distintos elementos que eventualmente se pueden poner a jugar en la pampa o en la escritura. Ahora bien, para continuar con la terminología de Barthes, la significación de las insignificancias en *Las nubes* se asocia con un tipo de realismo distinto del realismo decimonónico al que se refiere en este trabajo el crítico francés y del que Gustave Flaubert sería el principal exponente. La verosimilitud sobre la que reposa la novela de Saer procede de una intención opuesta: en lugar de querer “alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión” (Barthes 1994b: 187), el propósito de *Las nubes* parece ser, por el contrario, la *restauración semiótica*, la sujeción fiel y exacta al carácter triádico del signo.

El texto da cuenta del particular derrotero de un viaje que se demora en rodeos y desvíos, plagado de falsas pistas y obstáculos más sorprendentes que insalvables. En efecto, se enumeran en distintas oportunidades “una serie increíble de obstáculos” “previsibles e inesperados” (“de los cuales el cacique Josesito parecía ser el principal”) así como “graves vicisitudes” padecidas. Sin embargo, al acercarse el viaje a su fin, el narrador declara:

Si nuestro viaje resultó tan largo, la causa no residía únicamente en los obstáculos naturales y en los incidentes que lo retardaron, sino *sobre todo* en la lentitud de los vehículos que componían la caravana, y al ritmo de los cuales debían adaptarse los jinetes que los escoltaban. (1997: 225; las bastardillas son mías)

⁴¹ En este mismo trabajo, Barthes plantea que “[l]a anotación insignificante (tomando esta palabra en su sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene parentesco con la descripción, incluso cuando el objeto parezca no estar denotado más que por una palabra” (1994b: 180).

El mayor de los impedimentos se expone sólo al final cuando el narrador señala que la imposibilidad de desplazarse con mayor rapidez para huir del incendio se debía a la lentitud de los carromatos que transportaban a los pacientes, frustrando, así, una expectativa cuidadosamente tramada a partir de toda una serie de indicios destinados a convocar una singular memoria literaria. En la novela se establece, de este modo, un paralelo entre lo que el paisaje pampeano produce en quienes lo contemplan y los que el texto provoca en el lector al crear él también como aquél una *ilusión de repetición*: cuanto más atentos estamos a que ocurra lo *esperable*, esto es, lo repetido, lo mismo, lo que la literatura nacional ha reproducido una y otra vez –la amenaza de un malón, el rapto de mujeres blancas, el robo de caballos- más nos decepciona *Las nubes* al proporcionarnos, en el lugar en que debía actualizarse el mito, un hecho irrisorio, cómico e insignificante.

La inclusión de estas digresiones y episodios menores –que van urdiendo una suerte de promesa que nunca llega a cumplirse- pone en cuestión la relevancia y la pertinencia de la materia narrada: ¿qué sentido tiene incorporar estos pasajes a una narración que no conduce o que no lleva a ningún *lugar*, a ningún desenlace? ¿Qué es lo que constituye, en definitiva, lo historiable? El relato incorpora estos pasajes sin un sentido aparente del mismo modo que la casa del doctor Weiss procura albergar aquellos sujetos que han sido echados de sus casas, de sus familias, de la lengua; que han quedado, en definitiva, *fuera de lugar*, expulsados de la historia. *Las nubes* es la casa de todos esos seres, es el espacio donde esos desechos circulan y reviven nuevamente; y es, asimismo, el espacio en el que el viaje se desentiende de los usos metafóricos del lenguaje y se constituye en mero *desplazamiento* en el que se *realiza* el *discurrir* de la escritura.

Este *trastrocamiento* de lo narrativo en descriptivo, de lo que es medular en lo que es aparentemente accesorio o secundario en el relato, se presenta precisamente en la antesala del viaje, una madrugada de junio en la que Real, Osuna y una escolta mínima parten desde *Las Tres Acacias* hacia la ciudad de Santa Fe para encontrarse con los futuros internos. Lo primero que el narrador describe es la figura del guía llamativamente estática e inmóvil, a ojos del doctor Real, sobre el caballo. Dice el texto:

De las *vicisitudes* variadísimas que constituyeron nuestro viaje, esa *imagen* sin contenido particular, neutra por decirlo así, treinta años más tarde, es la que con

más frecuencia, nítida, me visita: Osuna galopando paralelo al sol naciente que, al subir desde el lado del río, nimbaba de rojo el costado derecho del jinete y del caballo mientras el perfil izquierdo permanecía todavía borroneado en la sombra. (Saer 1997: 64; las bastardillas son mías)

De un modo solapado, el discurso del doctor Real convierte la imagen (sin contenido, nótese, neutra y que, como nos dirá a continuación, “es más y menos que un recuerdo”) en acontecer, en suceso, en vicisitud aunque, en rigor, *no ha pasado nada* todavía, más que la impresión indeleble en la mente del narrador de la silueta de Osuna y su caballo recortada en el horizonte. La imagen, no la acción, constituye un portento memorable que acompañará al narrador el resto de su vida.

El narrador aclara, entre paréntesis, que la constancia de esa imagen

... se explica por el estado de exaltación en que me encontraba, causado por la confianza que el doctor Weiss había depositado en mí al poner en mis manos la suerte de estos enfermos. Más tarde me enteraría que el doctor obró en este sentido con sabia deliberación. (Saer 1997: 65)

El texto parece anunciar una razón de peso para el viaje del doctor Real a la cabeza de este particular convoy. Sin embargo, la motivación del viaje de Real (de ese viaje que constituyó una experiencia única, la aventura más singular de su vida [1997: 61]), resulta ser algo menor, y hasta cierto punto gratuito, como el propio texto aclara poco más adelante:

... el doctor me explicaba que el traslado de los enfermos hubiese podido organizarse de otra manera, sin requerir mi participación en el viaje, pero que él prefirió mandarme para alejarme un tiempo de su lado, porque según el doctor yo estaba demasiado acurrucado bajo su sombra, y él deseaba que, llevando a bien la tarea riesgosa y difícil que me encomendaba, yo fuese capaz de volar con mis propias alas. (Saer 1997: 132)

De este modo, se entiende de muy otra manera la “sabia deliberación” con la que había obrado el doctor Weiss al colocarlo al frente del convoy. Esta revelación (esto es, el hecho de que la intención de Weiss haya sido el de alejar de sí a Real antes que confiar en su discípulo una misión de importancia) que se realiza en una de las dos cartas que el maestro despacha a Santa Fe dirigidas a su discípulo (carta “que los rodeos laboriosos

de un correo más que irregular trajeron hasta mí” [1997: 132]), lejos de decepcionar al narrador, lo alegra y lo exalta:

Al leer esas líneas generosas, me llené de orgullo y de alegría, y supe al fin que el verdadero maestro no es el que quiere ser imitado y obedecido, sino aquél que es capaz de encomendar a su discípulo, que la ignoraba hasta ese momento, la tarea justa que el discípulo necesita. (Saer 1997: 132-133)

La empresa encomendada al doctor Real se manifiesta, entonces, no ya como una responsabilidad de peso y, por tanto, una muestra de confianza sino como una tarea irrelevante y anodina que constituye, paradójicamente, la lección culminante del maestro y doctor Weiss. El texto se desdice, vuelve sobre sus pasos, se corrige y encuentra una salida, un camino –al igual que la caravana de locos que atraviesa la pampa- obligando al lector a reacomodarse a cada cambio.

Las nubes constituye en cierta medida un *bildungsroman*, una novela de formación y aprendizaje aunque, paradójicamente, la incomunicabilidad e incertidumbre de la experiencia (que no por ello deja de ser imborrable) constituya una de las tesis centrales del texto, tesis que, por otra parte, Saer retoma en distintas novelas⁴². Puestos en duda los pilares sobre los que se apoya el relato, esto es, el tiempo y el espacio en que transcurre la acción, por un lado, y el punto de vista del narrador (su capacidad, pero también, como veremos, su cordura) y la idoneidad de las palabras para referir lo real, por otro, la descripción parece arrastrar al texto precisamente allí de donde rehuía el realismo: hacia una actividad fantasmática. El detalle superfluo, coherente con la indeterminación general que prima en la novela, pone de relieve aquí no ya “el haber estado ahí de las cosas” sino la imposibilidad de aprehender lo real, de anclar los objetos en un significado estable, en suma del carácter intrínsecamente evanescente, como el de las nubes, de la realidad. La carencia de significado de ciertos pasajes contribuye a producir en este caso un *efecto de irrealidad*. Y, así, el texto y el paisaje por el que deambulan estos locos convergen nuevamente. Ambos concitan lecturas encontradas: o bien el lector agudiza su sensibilidad semiótica a fin de poder captar la *diferencia* que reestablezca una significación encubierta en “esa monotonía que adormece” (Saer 1997: 177), o bien cae en el tedio al dejarse llevar por esa ilusión de repetición, se aburre,

⁴² Al respecto, véase Martín Kohan (2000: 256), Enrique Foffani y Andrea Mancini (2000: 266-267) y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa (2000: 331).

recorre el texto por encima, *a vuelo de pájaro*, retiene un argumento, un resumen, en definitiva, el croquis del texto.

El narrador configura un lector modelo que imagina en un futuro lejano y que, si bien de dudosa existencia (“posible”, “hipotético”, “si los tengo alguna vez”), prevé astuto, receloso y suspicaz en virtud de las propias acciones que anticipadamente le atribuye (“espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato...”; “Les parecerá algo novelesco...”; “Si esta precisión despierta las sospechas...”) ⁴³. En este sentido, el narrador asienta en más de una ocasión la sospecha de que muy probablemente no tenga lectores, de que esa escritura (sin lectura) y ese viaje, a diferencia de los textos (y viajes) fundacionales, constituyen una práctica sin un fin específico, un sinsentido, o, más bien, una actividad que no encuentra un sentido por fuera de sí misma. Ahora bien, el doctor Real señala también que su relación puede presentar no sólo “un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico” (1997: 63), esto es, *usos* del texto de distinta naturaleza.

A ciencia cierta, el viaje del doctor Real cuenta con tres lectores, todos astutos, recelosos y suspicaces: Soldi, Tomatis y Pichón Garay quienes, como vimos, se encuentran en tren de dirimir acerca de la autenticidad o no de este relato. El narrador con sospechosa inocencia presenta una escritura *gratuita*, sin segundas intenciones aunque se ocupa de certificar la *veracidad* de esta *memoria*. La cuestión que enfrentaba a Soldi y Pichón Garay parece entonces desplazarse hacia el grado de confianza que debemos atribuir al narrador, figura que, en virtud de distintos indicios presentes en el texto (entre otros, la decisión del doctor Weiss de enviarlo lejos), deberemos mantener a prudente *distancia*. En efecto, como parecen sugerir las palabras del propio doctor Weiss a Real: “Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado” (1997: 182). El desafío, entonces, será adoptar un punto de vista específico, *situar* nuestra mirada, a fin de dar sentido a

⁴³ “...por consideración hacia el posible lector en cuyas manos caiga algún día, en las décadas venideras, esta memoria...” (Saer 1997: 18); “espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato, tenga a bien considerar que se trata para mí de la aventura más singular de mi vida.” (Saer 1997: 61); “...esta memoria presentará, espero, para algún lector futuro, no únicamente un atractivo pintoresco, sino también un genuino interés científico...” (Saer 1997: 63); “Debe quedar claro para mis futuros lectores, si los tengo alguna vez...” (Saer 1997: 95); “El uso del latín, apropiado para un tratado científico, me parece inapto en el caso de esta memoria personal, que se dirige a lectores hipotéticos de los que no puedo prejuzgar si serán o no hombres de ciencia, detalle por otra parte secundario en lo relativo al presente manuscrito” (Saer 1997: 115); “Si esta precisión despierta las sospechas de mi posible lector...” (1997: 223).

una experiencia trastocada por la existencia misma de lo anómalo, sea la locura, la inundación, el incendio o un calor agobiante en pleno invierno. Es por ello que, a fin de no confundirse con los locos (algo que sucede a menudo en *Las tres acacias*), es necesario tomar distancia, mantenerse aparte ya que, como afirma Real,

... únicamente la locura se atreve a representarse aquellos límites del pensamiento que a menudo la cordura, para seguir justamente siendo cordura, prefiere ignorar, lo que vuelve a los locos distantes, empecinados, irrecuperables. (Saer 1997: 91)

Algo que advertirá leyendo los escritos de sor Teresita, una de las enfermas que Real debía custodiar. Su desopilante doctrina pregonaba que Cristo reencarnaba en cada acto sexual y ella misma se había propuesto cumplir religiosamente con este precepto. El *Manual de amores* (que así se denominaba el manuscrito) había impresionado favorablemente a Real: "... en la primera parte de su tratado hay una exposición razonada de su doctrina que, si uno adopta por un momento el punto de vista de su teología, resulta por cierto inatacable" (1997: 192). La locura pone en cuestión el lugar común que constituye el punto de vista (autodenominado) sano. El riesgo consiste en la posibilidad de des-plazarse, de descolocarse y ocupar, con toda familiaridad, el lugar del otro. Es por ello que "la locura, con su sola presencia, trastoca e incluso desbarata los proyectos, las jerarquías y los principios de la gente llamada cuerda" (Saer 1997: 100).

La novela, en suma, se urde en base a la *gratuidad*, la *autoconciencia* y el *trastrocamiento*. Toda la acción encuentra su punto culminante en la descripción de un verdadero pandemónium, de un trastrocamiento general de hombres, animales y elementos de la naturaleza, de un *disparate*. Para escapar del incendio que consumía la pampa, Real y compañía deciden internarse en una laguna. Allí se apiñan tanto los personajes y bestias que componían la caravana como animales salvajes de todo tipo ("teros, ñanduces, liebres, garzas, guanacos, perdices y hasta un par de pumas" [1997: 227]). Cuando ya las aguas comenzaban a caldearse por el fuego que devoraba los pastos de las orillas y todos se encontraban con el agua hasta el cuello aguardando impasibles la llegada del incendio, desde el lugar en que se encontraba sor Teresita, apretujada entre los soldados, comenzaron a oírse "chapaleos, exclamaciones y gemidos más que elocuentes" (1997: 231). *Las nubes* se realiza plenamente en un movimiento metafórico, en una *condensación* (precisamente eso son las nubes, agua que se condensa

en el aire) de todos los elementos de la pampa, un verdadero repertorio de tópicos que, superpuestos, conforman el disparate dando una idea muy otra del *lugar común*.

Existe, sin embargo, un camino intermedio entre los lugares comunes y el delirio, esto es, la pérdida del camino, surco o huella (ya que, por cierto, del delirio no se vuelve): el regreso al lugar de partida. Lo que permite volver a confiar en el narrador es precisamente ese retorno del que da cuenta la existencia misma del relato y que se dramatiza en la escena final, la llegada triunfal, la *vuelta*: “Yo me quería un poco más a mí mismo que al comienzo del viaje y el mundo, contra toda razón, me pareció benévolo ese día” (Saer 1997: 238). En efecto, el narrador se aboca a una escritura que sólo *aparentemente* escapa a una lógica propia, actividad semejante al oficio de baqueano, tal y como señala al comienzo del viaje (proporcionándonos, además, una clave de lectura):

El innegable saber de Osuna en todo lo relativo a la inmensa llanura, que a los treinta y cinco años más a menos que tenía para esa época ya conocía al detalle hasta en sus rincones más apartados, lo ponía en una situación ventajosa pero incómoda, que el sabio o el artista quizás puedan comprender ya que, semejante a la ciencia del desierto que practicaban Osuna u otros como él, el sabio y el artista deben tratar la mayor parte del tiempo con gente que, si bien saca provecho de su actividad, es incapaz de estimarla en forma correcta. (1997: 95)

El baqueano, como el narrador, tiene en mente y proyecta el sinuoso derrotero que se hace y se deshace en virtud de los avatares que surgen a lo largo del viaje. El sentido práctico de Osuna le permite orientarse en el paisaje (sólo aparentemente) indistinto: conoce no sólo su destino sino también el recorrido (exacto pero cambiante a la vez) que lo llevará a buen término. Ahora bien, la ciencia del desierto –como el arte de narrar (recordemos que narrador proviene de la voz latina *gnarus*, “el que conoce”)– no goza, a pesar de que guía la acción, de un adecuado *reconocimiento* social. El camino escogido por el guía del convoy y por un narrador como Real puede dar la impresión a un viajero o un lector desprevenidos, de desorientación, de que se ha perdido la senda, del mismo modo que la presencia anómala de especies en un terreno que no solían frecuentar

le daba al viajero la impresión de que ese trastocamiento producía en los animales una suerte de desorientación, de inquietud y aún de pánico, que los

hacía olvidarse de sus *actitudes ancestrales* y, sacado de ese *molde inmemorial*, les permitía vivir en esa tierra última esperando que el mundo retomase su curso normal. La presencia de tantas especies diferentes en un espacio tan reducido, reptando, correteando, nadando o volando, inmóviles al pie del agua o aleteando en el aire, le daba al paisaje el aspecto abigarrado que tiene la *disposición arbitraria* de ejemplares diferentes en una *lámina de naturalista*. (1997: 181; las bastardillas son nuestras)

Hay tres maneras, en suma, en las que el aparente *desconcierto* se pone en escena en el texto: en principio, el comportamiento alocado de los animales parece no responder a ningún motivo: la naturaleza se manifiesta desquiciada; en segundo lugar, el camino que sigue Osuna traza una línea llena de curvas y desvíos abruptos que dan cuenta de una deriva antes que de un trayecto: el guía, siempre inmutable, bien podría haber perdido el rumbo; finalmente, los episodios triviales en los que se detiene el narrador, sus dilatadas descripciones y rememoraciones parecen *no conducir a ningún lado* la acción principal: el narrador pareciera haber descuidado o perdido el hilo del relato. Ahora bien, los desvíos y requiebres arbitrarios desconciertan pero no dejan de estar contenidos en un “molde inmemorial” que fija las “actitudes ancestrales” y las rutas, aunque poco frecuentadas, ya transitadas, esto es, los pasos y narraciones previos organizadores de la espacialidad. Osuna no *inventa* el camino, lo *compone* a partir de los mojones que conoce, que *recuerda* y que pueden *serle útiles* en esa oportunidad. Esta composición del camino (como la de la huida y la migración de los animales o la del texto) da la apariencia de una disposición arbitraria pero que no tiene nada de caótica. Los animales, el baqueano y el narrador *vuelven*, logran encauzar el trayecto a un punto de llegada (o de partida) lo cual habla del éxito del viaje y de la escritura. La lámina naturalista, entonces, no tiene nada de *natural*: registra y naturaliza —como tiende a hacer el historiador de la literatura— lo que en rigor constituye un estado de excepción.

Las “nubes” se revelan, así, como aquello en lo que no podemos confiar, la pista falsa por antonomasia, no porque sea falsa sino más bien porque (como el viajero o el lector desprevenidos) carecemos de los elementos necesarios para interpretarlas. El significativo “nubes” dispara una serie de indicios cruzados de distinta naturaleza —referencial, intertextual y metaliteraria— abriendo caminos que no conducen a ninguna parte: son, por supuesto, las formas vaporosas en el cielo (que no sabemos si responden

al fuego o al agua), pero, además, un corpus de textos hacia los que la novela señala ostensiblemente (*Las nubes* de Aristófanes, la “Bucólica IV” de Virgilio) y cuya correspondencia da por sentado un vínculo cuando menos sospechoso⁴⁴; finalmente, las “nubes” son la manifestación de la incognoscibilidad de lo real, la metáfora de la dilución del espacio, los objetos y el sujeto en el ilimitado universo semiótico de sentidos convencionales y contingentes que la novela recupera. Estar en *Las nubes*, en definitiva, desorienta: nos lleva fuera del camino, fuera del texto, provocando la sonrisa socarrona del guía.

3.3. *El viaje artístico*. Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira

“Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo”, sostiene el narrador de *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira (2000: 86); una afirmación que es toda una toma de posición. En esa articulación entre el comienzo y la repetición, el enunciado sintetiza un movimiento que la novela realiza respecto de la Historia al confiscar el pasado a la continuidad ideal, pretendidamente teleológica, en que se lo había encerrado y reubicarlo, en cambio, en un tiempo histórico aleatorio y singular. Este trabajo indaga los (re)comienzos que la novela transita en más de un nivel. Si, por un lado, el referente inmediato de la novela de Aira –el viaje del pintor Johan Moritz Rugendas por las pampas argentinas entre 1837 y 1838- nos retrotrae al período colonial y al todavía incipiente proceso de formación del Estado-nación; por otro, las referencias en ocasiones explícitas y en otras más solapadas a textos fundacionales –relatos de viajeros, la literatura de frontera- llevan a reponer necesariamente los cimientos de la historia literaria argentina. Pero, además, el texto de Aira se aloja en ese escenario fronterizo –en términos geográficos, temporales, ideológicos y conceptuales-, para ubicar en el punto de partida no ya acontecimientos graves o altisonantes sino tragicómicos, irrisorios y hasta, por momentos, desopilantes, y dramatizar con plena autoconciencia la dimensión cognitiva del relato.

⁴⁴ Con la relación intertextual ocurriría en este caso, entonces, como con las encuestas o con los *tests* de inteligencia: se va a buscar un resultado que se da por válido de antemano y que guía la investigación. El proceso investigativo se desarrolla, de este modo, dentro de los límites de un razonamiento circular, un sinsentido.

Un episodio en la vida del pintor viajero asume la forma de una biografía compuesta supuestamente en base a la copiosa correspondencia que el mismo Johan Moritz Rugendas, su protagonista, escribió y en la que habría plasmado con gran lujo de detalles la experiencia de su primera visita a las pampas argentinas:

Como las cartas se han conservado, sus biógrafos han tenido en ellas material de sobra donde documentarse, y aunque ninguno lo intentó, habrían podido perfectamente reconstruir su vida viajera día por día, casi hora por hora, sin perder ningún movimiento de su espíritu, ninguna reacción, ningún escrúpulo. El tesoro epistolar de Rugendas revela una vida sin secretos, y no obstante misteriosa. (Aira 2000: 49)

Una primera dificultad que presenta la novela reside precisamente en la peculiar conjunción de datos verdaderos con la ficcionalización disparatada del viaje imaginario del pintor Rugendas por la llanura argentina. La novela no sólo tiene como protagonista del relato a un personaje histórico sino que además incorpora toda una serie de referencias biográficas que son *ciertas* (al menos eso dicen sus *verdaderos* biógrafos). Pero, asimismo, el narrador de *Un episodio...* insiste una y otra vez en afirmar la veracidad de lo narrado apelando incluso a material probatorio que certificaría lo sucedido: “Esta parte final del episodio fue más inexplicable todavía que el resto. Pero no podemos dudar de su realidad porque quedó documentada en el epistolario posterior del artista” (2000: 87).

Son estrategias propias de una poética positivista que la novela irá corroyendo por medio de la parodia a la par que el pintor viajero vaya sustituyendo la técnica fisionómica por procedimientos cada vez más rupturistas. De este modo, el relato del viaje de este pintor se constituye al mismo tiempo en una pequeña historia de las formas simbólicas, esto es, lenguajes en un sentido amplio mediante los cuales, en palabras de Ernst Cassirer, “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (*apud.* Panofsky 2008: 24). La aventura de Rugendas por el territorio pampeano no sólo dejará una huella imborrable en el protagonista sino que traerá aparejada una transformación brutal de su práctica artística que se manifestará en los dos planos mencionados. Su derrotero, entonces, incluye también el tránsito por distintos *momentos estilísticos* a partir de los cuales la novela señala y se proyecta hacia un afuera del texto.

Haciendo caso omiso a las recomendaciones de su maestro Alexander von Humboldt, para quien el paisaje pampeano no contenía nada realmente excepcional digno de ser retratado, en 1837 Rugendas abandona Chile acompañado por otro joven pintor alemán, Robert Krause, con un propósito en mente: “El objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte” (Aira 2000: 10). Y, efectivamente, en la extensión ilimitada de la pampa, Rugendas hallará “el reverso de su arte”. Pero hasta tanto eso ocurra, vida y arte de Rugendas se ajustan a los mismos parámetros que rigen los pasos de otros tantos viajeros europeos que, como él, recorrían por esos mismos años el hemisferio sur con fines científicos o comerciales. Una clara muestra de ello es la *perspectiva* que manifiesta Rugendas a lo largo de la primera parte de la novela. Coherente con su oficio de fisionomista de la naturaleza, ese nuevo régimen de la visibilidad que conformó la historia natural, Rugendas contempla el paisaje con un ojo imperial:

Se preguntaban si llegaría el día en que se construyeran ciudades en estos sitios. ¿Qué se necesitaba para ello? Quizás que hubiera guerras, y que pasaran, dejando desocupadas las fortalezas de piedra, con sus sistemas de cultivos suspendidos, sus aduanas, sus extracciones; un laborioso pueblo de frontera, chileno y argentino, podría venir a asentarse y reconvertir las instalaciones. Ese era el punto de vista de Rugendas, sobre el que probablemente actuaban sus ancestros de arte bélico. (Aira 2000: 20)

Ahora bien, no son sólo sus antepasados guerreros los que ejercen una influencia sobre el punto de vista de Rugendas: el protagonista, además, reorganiza el mundo que tiene a la vista a la manera de la práctica fisionómica. Así como el geógrafo artista busca aprehender el mundo en su totalidad en un cuadro abarcador donde la suma de información se halla debidamente sistematizada en función de un único punto de vista, el suyo propio (Aira 2000: 11), así ordena Rugendas el paisaje cordillerano desde una focalización colonial que, contemplando incluso la guerra, sobreimprime al contenido de su visión estructuras e instalaciones constitutivas de la “civilizada” vida europea. De este modo, Aira pone de relieve el aparato de dominación del que formaron parte estos viajeros. Inofensivos en apariencia, los naturalistas que recorrieron el Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XIX contribuyeron a fundar una producción cultural que

promovería una sutura violenta entre las palabras y las cosas, entre el discurso y el mundo.

En este sentido, resulta especialmente significativo que Rugendas y Krause provengan de Chile y no del océano, como atestiguan la mayoría de los viajeros europeos por las pampas argentinas. Es este recorrido inverso, en efecto, el que posibilita una genuina imagen panorámica del “desierto” argentino:

A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero *contemplaban* arrobados el conjunto de silencios y aire. Una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial. Todo era humano; la más salvaje naturaleza estaba empapada de sociabilidad, y los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación. El infinito orográfico era el laboratorio de formas y colores. *Hacia adelante, en la frente soñadora del pintor viajero, se abría la Argentina.* (Aira 2000: 21; las bastardillas son mías)

¿Qué otro punto de observación podría garantizar una visión superior a la que ofrece este cordón montañoso? La focalización de la extensa llanura desde la cordillera de los Andes no sólo guarda reminiscencias con la estampa que compone Esteban Echeverría en las primeras páginas de *La cautiva* sino que además constituye una formulación específica de un tópico romántico emblemático de la retórica de la conquista: la escena que Mary Louise Pratt denomina “soy monarca de todo lo que veo” (véase Pratt 2011: 363-406).

Sin embargo, es en la representación fisionómica donde el protagonista acaba por descubrir una estrategia que modifica no sólo la concepción que él tenía de su propia práctica artística sino también la relación entre su pintura y el entorno:

Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones: los fragmentos se reproducían tal cual, cambiando apenas su ubicación en el cuadro. Si no era fácil notarlo, ni siquiera por el que lo hacía, era porque el tamaño del fragmento variaba inmensamente, desde el punto al plano panorámico (podía desbordar mucho al cuadro). Y además, en su trazado, podía ser afectado por la perspectiva. (Aira 2000: 47)

En esta écfrasis, representación de segundo grado, el hallazgo de Rugendas ofrece una interpretación solapada de la novela en su conjunto. ¿O acaso Aira no opera con repeticiones? ¿O acaso *Un episodio...* no es a su manera una reelaboración a otra escala de motivos, tópicos y tropos mediante los cuales se busca rescatar la singularidad de una experiencia que nos continúa cautivando? Desde esta perspectiva, la novela de Aira y la literatura fundacional constituirían dos planos distintos de una misma obra impresionista: si disperso entre los distintos textos del siglo XIX se ubica el plano panorámico, *Un episodio...* constituye, en cambio, el punto, la pincelada imprecisa, la mancha informe de color, que exige tanto para su composición como para su comprensión un acercamiento drástico del punto de vista:

La distancia lo volvía otra vez cuadro, al incluirlo todo: indios, ronda, Tambo, soldados, pista, tiros, gritos, y la visión general del valle, las montañas, el cielo. Había que hacerlo todo pequeño como puntos, y prepararse para reducirlo más todavía.

Se producía una cascada transitiva y transparente en cada círculo, y desde ella se recomponía el cuadro, como arte. Figuras pequeñitas corretando en el paisaje, bajo el sol. Claro que en el cuadro se las podía ver de muy cerca, aunque fueran minúsculas como granos de arena; el espectador podía acercarse cuanto quisiera, aplicar la visión microscópica, y ver los detalles. En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría “surrealista”, y en aquel entonces era la “fisionómica de la naturaleza”, vale decir el procedimiento. (Aira 2000: 75-76)

Pero hay algo más: la mirada de detalle que propone la novela recupera el conjunto de herramientas de las que se valió la tradición no ya para conservar relatos sino para “reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado” (Aira 2000: 31). Formas simbólicas robadas sirven ahora, desde esta nueva ubicación, para plasmar un *episodio* singular y fortuito, despojado de todas las fatuidades y los deberes políticos que en otro tiempo constreñían a la literatura. La ficción vuelve ahora a emprender ese viaje por las pampas por el placer de la *aventura*.

En esta peculiar gesta, será paradójicamente un terrible accidente el que dotará a Rugendas de la sensibilidad adecuada para dar con la forma buscada. En un momento dado, el paisaje deja de ser digno de retrato para tornarse siniestro. Un entorno

completamente enrarecido producto de una plaga de langostas –falta de hierba, tierra reseca, “la quietud mortal del aire, el “vacío espantoso”- actúa como antesala del nudo de la narración (Aira 2000: 33-34). Rugendas se adelanta con su caballo en busca de alimento para los animales cuando se desata una terrible tormenta eléctrica. Dos rayos lo alcanzan en la cabeza, Rugendas cae del caballo pero su pie queda enganchado en el estribo y cuando el animal se lanza nuevamente al galope por la llanura, en medio del ruido ensordecedor de los truenos y el fuego que atizaban los relámpagos sin tregua, lo arrastra consigo desfigurándole el rostro y dejándole los nervios de la cara prácticamente al descubierto. El cuerpo boca abajo de Rugendas realiza sobre la pampa un movimiento análogo al del lápiz que se desgasta al trazar un boceto sobre el papel.

El nuevo estado agudiza la mirada del artista que logrará finalmente captar lo que había ido a buscar aunque a un precio enorme. Desde el principio de esta secuencia, el protagonista experimenta una transformación de su percepción que comienza a manifestar extraños signos de lucidez: “Las percepciones llegaban a la carne rosa y viva de su cabeza para quedarse” (Aira 2000: 43); “Desde semejante goma mágica, el mundo debía verse diferente, pensaba Krause” (Aira 2000: 46). A esto se le sumarán después los efectos de la morfina que consumía diariamente para paliar el dolor y que lo transportaba a estados de semiconciencia. Muy a su pesar (y precisamente gracias a ello), Rugendas da “un paso más hacia adentro de los cuadros” (Aira 2000: 64), descentrando la pretendida identidad y coherencia del punto de vista sobre el que reposa toda la propuesta de su maestro: “La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber. Desarmando ese autómatas pedante, quedaba la multiplicidad de los estilos, y éstos tomados de a uno eran acción” (Aira 2000: 48).

La máquina del saber humboldtiana constituye un signo sensible concreto de una biopolítica que le asigna a los sujetos –como Humboldt lo hace con las especies americanas- un sitio exacto en el espacio abstracto y racional que compone. Rugendas persigue, por el contrario, una *pintura conspirativa*, esto es una técnica constructiva lo suficientemente dúctil y ligera como para captar los recorridos que ponen en cuestión la composición de lugar que organiza el poder, y que se vuelve más realista cuanto menos verosimilizante⁴⁵. En efecto, la obra de arte que compone Rugendas es producto de un

⁴⁵ “Un hombre cualquiera, Buda o un mendigo, un dios o un esclavo. Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el

exceso de realismo antes que de una ruptura con el arte figurativo. El pintor naturalista extrema de tal modo la técnica realista que acaba paradójicamente por disolver las referencias simbólicas sobre las que reposaba el paisaje:

A lo largo de la jornada se produjo una evolución, que no se completó, hacia un saber no mediado. Hay que tener en cuenta que el punto de partida era una mediación muy laboriosa. El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo, era inevitable que la mediación cayera, no tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo, desnudo y primigenio, en sus signos. (Aira 2000: 81)

La llegada del malón es la oportunidad de poner en práctica estas nuevas destrezas de Rugendas (y teorías de la novela). Toda la segunda mitad de *Un episodio...* transcurre en un día y constituye el relato de la aproximación de Rugendas a este nuevo “objeto” a partir de un delicado equilibrio de cercanías y lejanías que remeda los movimientos que ejecutan indios y blancos en su enfrentamiento: “El procedimiento del combate indios-blancos se reproducía en el de los pintores: había un equilibrio de cercanías y lejanías al que había que sacarle el máximo provecho” (Aira 2000: 68). Si, en un primer momento, Rugendas guarda una prudente distancia respecto de su referente, con el correr de las horas, adopta los gestos que retrata y experimenta así, en carne propia, las acciones y avatares que tienen lugar en el paisaje sanrafaelino y que se reproducen caóticamente en su mente y en un cuerpo híbrido, excéntrico, indescifrable y abyecto, condensando el violento choque no sólo entre dos mundos sino entre el hombre y la tierra⁴⁶. El malón ya no será representado en su obra como si se tratara de un modelo sino que aparecerá secretamente estampado en virtud de una experiencia paralela que tiene lugar en el terreno artístico.

procedimiento: por lo pronto lo sacaba del automatismo de una mecánica trascendente, con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado. Esta idea podía presidir una concepción totalmente distinta de la realidad. En su trabajo, Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva” (Aira 2000: 53).

⁴⁶ “Porque se le había ocurrido hacer una clasificación de escenas; y como no las veía, se les mezclaban tanto que reproducía con todo su cuerpo y con las imaginables restricciones impuestas por sus nervios rotos, las posturas de los indios” (Aira 2000: 84).

Por un lado, la deformidad del rostro destruye la simetría que existe en toda fisionomía del mismo modo que se destruye metafóricamente la relación especular, simétrica, entre un paisaje y su modelo. Por otro, como sostiene Rodríguez, a una geografía inestable le corresponde un intérprete también inestable. No es sólo el espacio el que está atravesado por fuerzas que dotan de movimiento al paisaje. El rostro de Rugendas también “fluctúa bajo oleadas de dolor y de narcóticos que se prolongan en un paisaje tan fluido como la masa de carne roja sobre la que se imprime” (Rodríguez 2010: 57). Finalmente, el rostro desfigurado de Rugendas, los temblores involuntarios que lo aquejan a raíz de su descalabro nervioso, la pérdida de visión y su extraño comportamiento trastocan las relaciones de coexistencia tal y como estaban planteadas en una primera instancia: es ahora Rugendas el elemento exótico que despierta temor, espanto y asombro en los demás, incluso en los indios. Asimismo, en un determinado momento, para despertar la ira de los blancos, los indios representan en tres oportunidades el rapto de una cautiva valiéndose sucesivamente de un indio, una ternera blanca y un salmón rosado. La *performance* disparatada del mito constituye la contracara del procedimiento rugendasiano: “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad” (Aira 2000: 75). Y en este juego de espejos e inversiones, la novela despliega las posibilidades del arte.

En un estado de sobreexcitación absoluta, Rugendas se aboca a lo largo de toda esa jornada a seguir de cerca los pasos de los indios. Un peculiar adminículo contribuirá a captar las múltiples vistas que habilita este contrapeso de acercamientos y distanciamientos. Antes de lanzarse a la aventura, Rugendas se cubre el rostro con una mantilla de encaje negro para filtrar la luz directa que sus pupilas, contraídas por el exceso de fármacos y un sistema nervioso colapsado, ya no podían tolerar. Sin embargo, el velo da lugar al nacimiento de un nuevo procedimiento –la “pintura en acción” (Aira 2000: 34)- que anticipa, como advierte Rodríguez, la fotografía instantánea (2010: 58). La primera vista que tienen los fisionomistas de los indios es, significativamente, en perspectiva y desde una elevación del terreno⁴⁷. La visión desde arriba reproduce la distancia que media entre los pintores viajeros y los habitantes del desierto. En las escenas subsiguientes, Rugendas y Krause logran aproximarse cada vez más a las situaciones de combate. El acercamiento del punto de vista repercute por supuesto en las

⁴⁷ “Al transponer los paralelos de unas alamedas delgadas, pudieron ver la acción, la primera de aquella jornada memorable. (...) Todo era velocísimo, incluidos ellos, que bajaban a ese vallecito a rienda suelta” (Aira 2000: 67).

tomas, que dejan de captar “paisajes”, para representar, en cambio, partes aisladas de cuerpos. De este modo, el fragmento comienza a cobrar primacía frente a la representación total⁴⁸. Pero, asimismo, a medida que el artista se aproxima a los indios, sobrevienen múltiples perspectivas que restituyen en la obra de arte la complejidad de la realidad⁴⁹.

Ahora bien, la ardua jornada sirve a Rugendas tan sólo como un entrenamiento, una preparación, para cumplir con los planes que, para sorpresa de Krause, tiene para esa misma noche: sumarse al festín de los indios para tomar primeros planos de ellos. Sentado en ronda junto a los indios en torno al fuego, Rugendas los retrata “en un abrir y cerrar de ojos” ajeno a lo que ocurre a su alrededor: “Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro” (Aira 2000: 89). Vistos de tan cerca, los indios son tan monstruosos como el pintor. ¿Quién podría, ahora, llamar a otro monstruo? En esta fogata, el arte redefine de una forma inédita el espacio común del que sólo queda excluido aquel que jamás abandona su lugar propio: “De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause” (Aira 2000: 91). El cuerpo a cuerpo entre Rugendas y los indios, entonces, es una historia aparte que sólo un artista monstruo pudo haber representado.

Si el rostro desfigurado invierte la asimetría propia de la relación entre un viajero europeo en tierras exóticas y sus habitantes originarios, los fragmentos que capta su percepción alterada por los narcóticos, el cansancio, el desbarajuste nervioso y el velo, y que reproduce su trazo con la velocidad de una cámara, dan lugar a una nueva concepción del mundo. Hasta tanto no se los organice en una totalidad cerrada y armónica “en la calma del gabinete, borde con borde, como un rompecabezas, sin dejar blancos” (Aira 2000: 70-71) para su eventual publicación en un libro; hasta tanto no se los englobe en la historia general del malón y a ésta a su vez en el largo combate entre civilizaciones (Aira 2000: 77); hasta tanto no se los interprete a la luz de los fundamentos eurocéntricos de la subjetividad moderna que perfilaron los rasgos comunes expresables del espacio, de los indios, de la Nación y la nacionalidad en

⁴⁸ “Había una plasticidad infinita (o al menos algebraica) en la escaramuza, y como Rugendas la estaba tomando desde más cerca que las anteriores, lanzaba el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída, cabelleras mojadas pegándose a hombros sumamente expresivos...” (Aira 2000: 70).

⁴⁹ “El Tambo fue lo mejor del día, en términos de fisionomía de combate. Lo tomaron desde varios puntos de vista, y durante horas, hasta pasado el mediodía. Fue una constante parada de indios, que compensaba la fugacidad con la reaparición. A Rugendas los dibujos le salían pluralistas” (Aira 2000: 73).

formación; hasta tanto eso no ocurra, decíamos, los bocetos de Rugendas sugieren la disolución momentánea de todo límite y frontera, la erosión de cualquier centro pretendidamente estable, la potencial intercambiabilidad de roles y posiciones.

3.4. *Viaje comercial y misión evangelizadora. Fuegia de Eduardo Belgrano Rawson*

La novela de Eduardo Belgrano Rawson, al igual que la novela de César Aira, constituye tanto una recreación ficcional de una serie de referentes históricos como el despliegue de una poética positivista: *Fuegia* narra el sometimiento y genocidio de los pueblos originarios que habitaban Tierra del Fuego a la par que pasa revista a distintas formas simbólicas mediante las cuales la ciencia y el arte legitimaron a la vez que capitalizaron la acción imperial de los países europeos a través de la fotografía, los zoológicos humanos, los trofeos de caza, pero también procedimientos formales singulares de la literatura realista y del paisajismo. El punto de partida de esta novela fue, como declara su autor en “Sacarse de encima la historia”, “una historia”:

Cuando yo decidí escribir sobre los indios fueguinos fue por una historia. Siempre hay una historia, una historia que marca. Yo me encontré con la historia de Jimmy [sic] Button, John Mister, Boat Memory y Fuegia Vázquez [sic] de manera accidental como siempre pasan estas cosas. (Belgrano Rawson 1995: 68)

Un testimonio de la historia de estos fueguinos se encuentra en *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. “Beagle” round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* de Charles Darwin, publicado por primera vez en 1839, después de cuatro años de travesía⁵⁰. En ese viaje comandado por Fitz Roy, Darwin conoció a tres de los cuatro yaganes (uno había muerto al poco tiempo de llegar a Inglaterra) que Fitz Roy se disponía a restituir a su lugar de origen luego de haberlos tomado por la fuerza en un viaje anterior al extremo meridional del país entre 1829 y 1830 y trasladado a Europa con la intención de que recibieran educación y aprendieran la religión.

Recién cuando se aproximan a las costas de Tierra del Fuego y establecen los primeros contactos con los habitantes del lugar, el joven naturalista repara en los tres

⁵⁰ Un análisis de las relaciones intertextuales entre *Fuegia* y *Viaje al Beagle* puede encontrarse en Florencia Garramuño (1997).

fueguinos que viajaban con ellos. El contraste entre unos y otros no puede ser mayor tal y como se constata en su diario: “It seems yet wonderful to me, when I think over all his [Jemmy Button’s] many good qualities, that he should have been of the same race, and doubtless partaken of the same character, with the miserable, degraded savages whom we first met here” (Darwin 1890: 150). A diferencia del profundo rechazo que le inspira, una vez en tierra firme, el espectáculo que ofrece el grupo de fueguinos con sus rostros pintados y cubiertos tan sólo con una manta de piel de guanaco sobre los hombros, se maravillará ante el comportamiento de los fueguinos que se hallan a bordo, en especial, el de Jemmy Button, que, como declara el propio Darwin, era el favorito de la tripulación. La alegría, la amabilidad y la discreción de Button pero sobre todo su prolijidad y pulcritud extremas (siempre llevaba guantes, usaba el pelo corto, se amargaba si se le ensuciaban los zapatos, siempre muy bien lustrados, se miraba con regularidad al espejo, entre otras cosas [Darwin 1890: 150]) parecían constituir una demostración cabal de que ya no había en él vestigio alguno de los usos y costumbres pasados, sobre todo si se contrastaban sus maneras con las actitudes de sus congéneres, que Darwin encuentra “abyectas”, y que lo llevan a concluir que las diferencias que existen entre esos “salvajes” y un “hombre civilizado” eran aún mayores que las que puede haber entre un animal salvaje y uno doméstico (1890: 148).

Sin embargo, como después corroboraría el propio Fitz Roy, su “pigmaleónico experimento” no resultó tan exitoso como pareció en un primer momento⁵¹. Al poco tiempo de hallarse nuevamente entre los suyos este muchacho que supo ser un caballero inglés ya andaba nuevamente desnudo y embadurnado con grasa de lobo:

Era Jimmy Button, quien a pesar de haber vivido más de tres años entre hombres civilizados, había retornado a su estado natural.

No obstante su repugnante apariencia le hicieron subir a bordo, y una vez que se hubo lavado, y vestido como marinero, fue llevado a almorzar con Fitz Roy y sus oficiales. (Bridges 1952: 25)

Ahora bien, de este episodio –que contiene prácticamente todos los ingredientes de lo novelesco- la novela sólo conservará algunos pocos elementos: el título del texto,

⁵¹ El mito clásico de Pigmaleón se actualizó y realizó durante el siglo XIX antes en los márgenes del Imperio Británico como experimento etnográfico rayano con la zoología que como reelaboración literaria primero en el marco del esteticismo en *The portrait of Dorian Gray* de Oscar Wilde publicada en 1890 y luego con la obra *Pygmalion* (1913) de Bernard Shaw.

que se corresponde con el nombre de la joven muchacha a la que Fitz Roy tomó como cautiva; un epígrafe en “memoria de Fuegia Basket, Jemmy Button, York Minster y Boat Memory, que fueron una vez a Inglaterra”; y, finalmente, algunos datos puntuales que tanto Darwin como distintos misioneros anglicanos y salesianos consignan en sus diarios y que reaparecen en este relato ficcional (las conocidas cacerías sobre todo de onas organizadas a instancias de las grandes compañías ovejeras en las que se les cortaban las orejas para luego reclamar el pago de una libra esterlina por cada fueguino muerto es uno de ellos⁵²). Como afirma el propio Belgrano Rawson en esa misma charla:

Tenía tema, principio, remate. Todo. Y ése era el problema. Y de tal calibre que a medida que trabajaba advertí que nunca iba a poder escribir esta historia. Porque era historia. Y que si yo iba a escribir alguna novela sobre los fueguinos me tenía que olvidar prolijamente de la historia y escribir otra cosa. Y ahí empiezan los problemas para un escritor. (1995: 70)

En efecto, la dedicatoria de la novela ya constituye un modo de “sacarse de encima la historia” en tanto que sitúa al lector en un plano distinto, el del horizonte del recuerdo, y promete, desde el umbral del texto, la evocación de un hecho traumático: la historia desechada reingresa ahora bajo la forma de una memoria. Asimismo, esos restos –los nombres propios, la alusión al viaje a Inglaterra que efectivamente ocurrió– se mezclan desde un principio con las fotografías tanto de fueguinos como de europeos que aparecen en la portada y al comienzo de cada capítulo imprimiéndole a este relato narrado en tercera persona la forma de las escrituras del yo. Este desplazamiento desde la “Historia” a la historia personal se asocia con un cuestionamiento al discurso historiográfico y etnográfico en particular y al discurso realista en general, que se traduce en la singular relación que la novela establece con sus fuentes. En palabras de Luciana Mellado:

Fuegia se instala explícita e insistentemente en el terreno de la metaficción. Por un lado, recuerda la historia del genocidio sufrido por los indígenas fueguinos en el siglo XIX y la modificación radical de sus espacios propios, y, por otro lado, renuncia a reproducir la versión historiográfica de estos hechos. (2010: 24)

⁵² “ –¿Sabe lo que pasó el otro día? A una parriken preñada le abrieron la panza de un machetazo. ¿Comprende?/ –No./ –Cuatro orejas, en lugar de dos./ –Vamos, padre. No se tragará todo eso...” (Belgrano Rawson 2005:175).

La tensión (a la que ya nos referimos oportunamente a propósito de las otras dos ficciones analizadas en el capítulo) entre la recuperación de ciertos procedimientos de la novela realista y su deliberado trastrocamiento lleva aquí a una organización singular de la materia narrativa que se caracteriza por el desvanecimiento de las referencias concretas –espaciales, temporales, étnicas, nacionales, etc.-, esto es los “datos” históricos, para colocar en un primer plano la elusiva realidad de una experiencia. En este sentido, si bien el tópico del viaje es central en el texto, *Fuegia* no asume la forma de un diario de viaje (género hipercodificado, como hemos visto, en el que se afianzó la mirada imperial) sino que constituye una novela sobre viajes en la que se articulan los desplazamientos de los colonos con los de los habitantes de la región componiendo así una *zona de contacto* eminentemente compleja, cambiante e inestable, que se traduce en los títulos de los capítulos (todos refieren a lugares y pertenecen al español y al inglés). De igual modo, se desestima aquí tanto la autoridad de una primera persona que atestigüe en favor de la veracidad de lo narrado como la *perspectiva omnisciente* del realismo literario y las vistas del paisajismo en función de la cual se componía un paradójico punto de vista trascendental con llamativos rasgos nacionales o locales, y se opta, en cambio, por un narrador en tercera persona que se mueve entre los puntos de vista de los distintos personajes para restituir desde allí la vivencia de los que no han podido testimoniar.

El testimonio imposible sólo puede encontrar un lugar en la Historia a través de la intermediación de la literatura que antes que de los hechos se ocupa del “espíritu” de lo que aconteció: la pregunta que orientó la escritura de la novela no ha sido qué pasó (que hubiese llevado a restituir lugares, cifras, fechas, identidades –raciales, nacionales-, y que presupone, asimismo, la reconstrucción imposible de una totalidad que sólo conocemos parcial y fragmentariamente a partir de los registros escritos y fotográficos de los colonizadores) sino, en palabras nuevamente de Belgrano Rawson, cómo ha sido: “¿Cómo habla un fueguino? ¿Cómo hace el amor? ¿De qué habla con la mujer por las noches?” (1995: 70). Pero, además, la ficción al desentenderse de la exigencia de veracidad que rige otros discursos puede fantasear con reparaciones o pequeños actos de justicia poética allí donde el Estado en el mejor de los casos ha brillado por su ausencia: la venganza de Lucca, el único sobreviviente de los hijos de Camilena y Tatesh (y de la cruenta masacre de Lackawana que se narra en el capítulo X en que mueren, según los cálculos de uno de sus perpetradores, doscientos fueguinos) sería uno de esos actos.

Por último, y en concordancia con el resto de las elecciones formales, el desarrollo de la narración asume una forma fragmentaria y desordenada en la que los distintos hilos de la trama argumental componen, como señala Florencia Garramuño, un verdadero “rompecabezas” en el que “siempre faltan piezas” (1997: 41). La alteración en la ordenación lógico-cronológica del conjunto referencial de la obra, el hecho de que algunos personajes aparezcan identificados bajo distintos nombres (el nombre indígena o el cristiano) o que un mismo hecho se cuente desde distintas perspectivas, dificultan la reconstrucción de la historia de la familia de fueguinos que protagoniza la novela. Luego de que unos cazadores la violan, Camilena, junto a Tatesh y sus tres hijos, Jaro, Isabela y Lucca, abandonan la misión ubicada en la costa y parten hacia el norte decididos a instalarse en los dominios de los parriken (etnia a la que pertenece Tatesh), en ese entonces en disputa con codiciosos y sanguinarios criadores de ovejas. En ese viaje por un territorio completamente alambrado y custodiado por mastines traídos especialmente de Europa para la cacería de fueguinos, toda la familia es brutalmente asesinada a manos de Larch, un empleado de “The Fuegia Land Farming Co.”, a excepción del pequeño Lucca, quien queda en poder de Larch como esclavo. Asimismo, la novela presenta una forma metonímica en tanto y en cuanto las distintas unidades que integran las secuencias de esta trama señalan de manera ostensible la colonización y la transformación política, económica y cultural de la Patagonia: la historia que *Fuegia* individualiza se constituye, así, en la historia de todos esos pueblos que habitaban el archipiélago.

La novela dramatiza, de este modo, en un nivel formal la imposibilidad de reconstruir una historia total, las lagunas en donde se interrumpen las confusas e incluso contradictorias versiones sobre lo acontecido:

Bueno: la isla se llenó de fantasmas. Cada tanto, algún forastero preguntaba por ellos. Periodistas, profesores de historia, gente por el estilo. Querían averiguar la suerte de Camilena Kippa y de Tatesh Wulaspai, mientras tomaban toda clase de notas acerca de los misioneros de Abingdon o de Beltrán Monasterio. Pero su principal objetivo era la matanza de Lackawana. Muchos los escuchaban incrédulamente, convencidos de que a las víctimas se las había llevado la gripe o sus propias desavenencias. (Belgrano Rawson 2005: 29)

Estos “blancos”, que son inherentes a toda reconstrucción histórica, se expanden cuando los hechos referidos se enmarcan dentro de un conjunto de operaciones más amplio que contempla desde la subversión, el enmascaramiento y la falsificación de la realidad hasta el borramiento deliberado de las “huellas”. En este sentido, José Maristany, en su análisis de la novela de Belgrano Rawson, advierte puntos de contacto entre la representación de la historia de este grupo de fueguinos y la experiencia de la última dictadura militar:

[E]s preciso destacar el aspecto más importante en esta cadena de repeticiones, se trata de la categoría de desaparecidos. Los indígenas de Tierra del Fuego “desaparecieron”, se convirtieron en fantasmas, adoptaron esa extraña e inverosímil identidad reservada a los objetos de exterminio” (2004: 9).

Fuegia se orienta a contrarrestar esa obliteración: en la configuración del espacio y de las subjetividades es en donde mejor cristaliza el choque entre distintos procedimientos de representación que posibilita la restitución de una memoria perdida. Bajo cada una de las fotografías figura una leyenda mediante la cual se identifica a los sujetos retratados con alguno de los personajes ficcionales que integran esta historia. La particularidad de la fotografía radica, precisamente, en que la imagen representada se inscribe como huella de lo real:

La técnica fotográfica inaugura un nuevo modo de representar y ver el mundo cuyo fundamento es el mismo desarrollo científico; un nuevo modo en el que, por primera vez, la representación ya no es un signo arbitrario del objeto, sino una porción de realidad robada al mundo. (Cortés Rocca 1998: 44)

La inclusión de una fotografía de archivo en un relato ficcional o, en otras palabras, los usos del “documento” para ilustrar la ficción contribuye en principio a proporcionar una mayor verosimilitud al discurso ficcional, a reforzar una tendencia al realismo de la novela. Ahora bien, este vínculo lleva paradójicamente a poner en cuestión, en un segundo momento, la “realidad” representada en el retrato y dispara una serie de interrogantes: ¿quién falsea, en definitiva, la imagen, la novela que atribuye una falsa identidad a un rostro sin nombre o el etnógrafo que metonímicamente identifica el rostro con un grupo, una etnia?; ¿quién distorsiona la historia?; ¿qué es la historia, en suma, sino una distorsión?

Hay en la novela un trastrocamiento de los usos convencionales de las fotografías de los fueguinos. Si en el documento etnográfico las fotografías están destinadas a significar una raza, en *Fuegia*, por el contrario, estas mismas imágenes enmarcadas en el relato novelesco convocan una subjetividad. Esta operación consiste en un desplazamiento del punto de vista y un acercamiento al objeto representado. La ficción se vuelve *afección* al mirar al Otro tal y como nos miramos a nosotros mismos a través de la fotografía. Los retratos fotográficos no se presentan en *Fuegia* como figuraciones de los fueguinos para reconocerlos, sino como *retratos de un álbum familiar* que llevan a mirar con los mismos ojos a europeos y nativos para recordarlos. La novela construye, de este modo, un punto de vista que deconstruye la mirada distanciada que se presume universal y transhistórica de los discursos científicistas y de la historiografía nacional.

En rigor, el realismo literario, sin necesidad de recurrir a este artefacto técnico, hacía *como si* el signo pudiese efectivamente representar el referente sin la intermediación del significado: la secuencia descriptiva asemeja el discurso literario a una representación icónica y tiene como finalidad autenticar lo real (véase Barthes 1994b: 179-187). En *Fuegia*, en cambio, la representación de las subjetividades se lleva a cabo fundamentalmente mediante las acciones que los personajes realizan, los sentimientos que experimentan –la ternura, la furia, el miedo, etc.–, su discurso, su *modo de andar*, y no mediante descripciones. Asimismo, como observa Maristany (2004), la ficcionalización de las etnias a las que pertenecen los personajes forma parte de este mismo movimiento: si, por un lado, la organización de la población en etnias en función del espacio en que habita, su fisonomía y las prácticas que realiza una comunidad pareciera inscribir el texto dentro de un paradigma realista, por otro, el empleo de una denominación inexistente produce el efecto contrario. De este modo, a partir de las características de los distintos personajes, es posible identificar a Camilena y los suyos con los yaganes y a Tatesh con los onas, aunque en la novela el narrador se refiera a estos bajo los términos ficcionales de “canoeros” o “canaleses” y “*parrikens*”.

Entre las distintas apropiaciones de “datos” provenientes de estos discursos científicos e historiográficos que la novela efectúa, se encuentra el penoso destino que los yaganes tenían reservado a las mujeres mayores que ya no podían salir a pescar. La comparación entre el tratamiento que de este hecho hace la novela y el que lleva a cabo

el diario de Darwin permite observar cómo se produce este mismo desplazamiento del punto de vista que vimos más arriba a propósito de la fotografía en el discurso:

Camilena *acababa* de cumplir nueve años. Por aquellos días *había visto* ahogar con humo a una vieja, durante unos temporales *funestos* en que las tormentas *echaron* del mar a su pueblo durante semanas enteras. Cuando las cosas *se pusieron* muy negras, algunos *desesperados empezaron* a desquitarse con la gente que nunca *salía* de pesca. “A mí no van a agarrarme”, *dijo* su madre *esa noche*, mientras *planeaban* la fuga. Eso *había sido* antes de Abingdon y de conocer a Tatesh, cuando todavía *vivían* en el País de la Lluvias Perpetuas. (Belgrano Rawson 2005: 61; las bastardillas son mías)

En su diario, por el contrario, Darwin apunta:

The different tribes when at war *are* cannibals. From the concurrent, but *quite independent evidence of the boy* taken by Mr. Low, and of Jemmy Button, *it is certainly true*, that when pressed in winter by hunger *they kill and devour* their old women before *they kill* their dogs: the boy, being asked by Mr. Low why they did this, answered, “Doggies catch otters, old women no.” This boy described the manner in which *they are killed by being held* over smoke and thus *choked*; he imitated their screams as a joke, and described the parts of their bodies *which are considered best to eat*. Horrid as such a death by the hands of their friends and relatives *must be*, the fears of the old women, when hunger *begins* to press, *are* more painful to think of; we were told that they then often *run away* into the mountains, but that *they are pursued* by the men and *brought back* to the slaughter—house at their own firesides! (1890: 155; las bastardillas son mías)

En *Journal of Researches*... el empleo de verbos en presente y la apelación a la figura de un informante pretendidamente fiable e imparcial contribuyen a presentar el asesinato de estas mujeres como un hábito que se practica regularmente entre los fueguinos. En la novela de Belgrano Rawson, por el contrario, los tiempos verbales propios de la narración (el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto) y los adjetivos que se emplean (“funestos”, “desesperados”) dan cuenta de que se trata de un suceso singular. La mirada etnográfica de Darwin construye a partir del relato de dos testigos

un hábito y normaliza un comportamiento, negando, así, a los fueguinos –su objeto de estudio- una trayectoria de opciones y alternativas, una *historia*. *Fuegia* construye con “fragmentos de realidad” una ficción, componiendo un *collage* en el que la representación fotográfica, la observación etnográfica y la clasificación científica connotan, no ya el realismo del texto, sino la inadecuación radical entre el discurso y el referente.

En relación con el espacio advertimos una operación análoga. La novela se abre con la configuración del “escenario” a partir de una mirada desde las alturas. La focalización en el punto de vista de los guanacos parece dramatizar (o parodiar) esa perspectiva “a vuelo de pájaro” desde la que divisar un paisaje virgen a la que eran tan adeptos los románticos:

En invierno bajaban al mar. Llegaban hambrientos de la montaña y antes de trasponer los últimos árboles contemplaban por largo rato, con sus ojos resplandecientes, la oscuridad de la costa. La playa estaba invariablemente vacía, pero los guanacos tenían buena memoria y no daban un paso en la arena hasta que el sol salía del todo y disipaba la niebla. (Belgrano Rawson 2005: 15)

Allí, en ese escenario “salvaje” se ubica el único lugar estable que se representa en la novela: Abingdon, la misión del reverendo Dobson, donde viven Camilena y su familia hasta que emprenden el viaje final. Este enclave de la civilización se construye a partir del punto de vista arquetípico del discurso colonizador –la observación distanciada y el régimen de la semejanza- que anticipa la apropiación violenta de esa región que se narrará a continuación. En el boceto de la misión que el matrimonio prepara en su juventud desde Inglaterra⁵³ y en la visión en perspectiva de ese sitio⁵⁴, el espacio

⁵³ Había jurado que aquellos saludos hipócritas jamás llegarían a perjudicar su tesoro: la memoria de los días en que merendaban con Dobson en Saint James Park y *dibujaban la misión prometida sobre el papel de los bollos*” (Belgrano Rawson 2005: 18); “Charlaron del futuro viaje a Sudamérica. Dobson *dibujó la misión sobre el papel* de los bollos. Había un grupo de canaleses entonando sus himnos y un paquebote en el horizonte. Los canaleses figuraban como ‘naturales amistosos’ en todas las publicaciones del almirantazgo, de modo que agregó un nativo haciendo cabriolas. Su mujer le suplicó que dibujara una huerta. Dobson puso la huerta y metió algunas ovejas. Estuvo tentado de añadir un cementerio, pero desistió a último momento. Ella estudió bien el dibujo y concluyó que nada faltaba. *Trató vanamente de hallarle algún parecido con su aldea de Sussex*” (2005: 66; las bastardillas son mías).

⁵⁴ “Un fuego encendido desde siempre, varias vacas encerradas, una verja pintada de rojo, los canteros de malvones y un perfume a café que llegaba hasta el muelle. *Visto desde cubierta, podía confundirse con un paisaje irlandés y era una tentación para cualquiera*” (Belgrano Rawson 2005: 17); “Una tarde su marido venía remando en dirección a la playa. Ella lo esperaba en el muelle, mientras el sol la besaba. Había ovejas paciando en la orilla y las cotorras reventaban el bosque. El viento estaba cayendo. *Para que el*

informe y heterogéneo se presenta como susceptible de ser modelado en función de una concepción de lugar y de un esquema de relaciones sociales preexistente. La novela también da cuenta de esta “adecuación” del espacio meridional al plano. La llegada de los europeos a Tierra del Fuego trastoca por completo el modo de vida de los habitantes del lugar. Dentro de la misión, los fueguinos deberán adaptarse a los usos y costumbres del mundo civilizado, desde la adopción de un nombre cristiano y una nueva religión hasta la sustitución del quillango por vestimenta europea. Fuera de ella, se verán igualmente privados de circular libremente por la región y confinados a aquellas zonas que el blanco generosamente le concede.

Abingdon se constituye, de este modo, en la contraimagen del pabellón de Sudamérica en la Exposición Universal de París que monta Bongard, un promotor de espectáculos, al que se le ocurrió la brillante idea de exhibir a los *parrikens* y hacerlos actuar su identidad frente a los europeos. La reconstrucción arbitraria y casi carnavalesca del “hábitat” y el estilo de vida del grupo de aborígenes americanos de acuerdo con las expectativas del público europeo es en alguna medida análoga a la reconstrucción a escala reducida de la civilización en el extremo sur de América. Sólo que allí como acá serán los blancos los que les impongan a los fueguinos un papel que actuar y una función que cumplir dentro de una sociedad que imaginan y proyectan a su antojo. Cuando la muestra parisina ya está por concluir, su autor logra finalmente que los indios hagan lo que él pretende: “El espectáculo fue mejorando, hasta que un día Bongard consiguió que los propios caníbales atendieran las mesas con sus ponchos bolivianos” (2005: 25). Asimismo, con la muerte del reverendo, Abingdon adquiere el cariz de un paisaje fantasmagórico. La viuda vive sumida en sus recuerdos, ya prácticamente no quedan canaleses en la misión y ningún barco escoge ese sitio para hacer una parada. La presencia espectral de la viuda, que perdura como un único rastro del sueño de colonización, refuerza los vínculos entre este enclave colonial y el museo, sitio por antonomasia donde exhibir la *naturaleza muerta*.

Ahora bien, las vistas panorámicas, los planos y las referencias toponímicas con que se titula cada capítulo que intervienen en la composición de la espacialidad donde se desarrollan los hechos se complementan en la novela con lo que de Certeau denomina una “enunciación peatonal”, esto es la focalización en los modos en que los personajes

cuadro fuera perfecto, faltaba el arzobispo en el bote al lado de su marido” (2005: 239; las bastardillas son mías).

actualizan el conjunto de prohibiciones y posibilidades que organiza un orden espacial: “la enunciación peatonal presenta tres características que de entrada la distinguen del sistema espacial: lo presente, lo discontinuo, lo ‘fático’” (de Certeau 1996: 110). La novela renuncia, entonces, a la descripción distanciada del paisaje (descripción que coincide con la constitución de un orden –en el plano de Abingdon que dibujan el reverendo Dobson y su mujer antes de viajar a estas tierras ya figuran la huerta y un grupo de canaleses entonando sus himnos (2005: 66)-), para cederle el lugar a otro modo de espacialización a partir de la inscripción de los cuerpos en movimiento en el texto: el recorrido. En este punto, *Fuegia* restituye una estructura predictiva (estructura que, como vimos más arriba, faltaba en el *retrato* de los fueguinos que lleva a cabo Darwin) en función de la cual se organiza la narración de los distintos hechos de violencia (la violación de Camilena a manos de los loberos, la consecuente venganza de Tatesh, su compañero, y, finalmente, la matanza de Lackawana) tendientes a un mismo fin: el borramiento de los fueguinos del mapa (2005: 16).

El acercamiento del punto de vista y la construcción de un espacio empírico a partir de la narración de acciones acaban por configurar una suerte de *des-identidad* que no sólo connota el destino trágico de estos sujetos sino también la imposibilidad de recuperar el pasado. La descripción totalizadora, clara y distinta del mundo civilizado en donde a cada cual le corresponde un papel propio se contrapone con el relato fragmentario, acelerado, y confuso del avance de esta familia de fueguinos hacia la muerte. Pero el cambio en la focalización también trae aparejada una suerte de “presentización” de la Historia, la actualización de un tiempo histórico. El pasado evocado en *Fuegia* sólo tiene sentido desde un presente, un presente que también se vuelve sobre nosotros mismos en el acto de lectura y nos lleva a re-preguntarnos: ¿cómo ha sido esto posible? ¿cómo hemos tolerado esto? Los mismos interrogantes que despertó la experiencia del terrorismo de Estado nos interpelan ahora en relación con esos otros exterminios que parecían tan lejanos en el tiempo; historias remotas que componían una suerte de nebulosa común y que sólo la fuerza y la inmediatez de la reminiscencia pueden conferirle una brutal nitidez y articular en una misma memoria dañada con sucesos recientes, interrumpiendo, así, la tranquilidad que proporcionaba la creencia en el progreso histórico. Éste es el sentido histórico del texto literario. Al menos una parte del mismo. La superación de la distancia temporal se logra solamente porque, en palabras que Heidegger emplea para la ciencia histórica, “el tiempo de algún

modo entra en función” (s/f: 8) en el texto. Y esta puesta en función del tiempo que se da con estas novelas abre un umbral particular, un umbral que da paso a un mundo posible ficcional en el marco de una práctica discursiva estrechamente vinculada con la experiencia de conquista y colonización del territorio, que ha dejado huellas textuales concretas en la literatura nacional.

3.5. Consideraciones finales

La mirada en perspectiva, y preferentemente desde las alturas, prototípica del punto de vista colonial compone un cuadro paisajístico en el cual los hombres han sido prolijamente removidos de la toma: los proyectos utópicos suponen un mundo sin sujetos al que extrapolar las fantasías propias. El contacto con los otros, que ocasionalmente se cuele en las representaciones, no es aquello sobre lo que haya que detenerse en tanto y en cuanto constituye, desde esta perspectiva imperial, un episodio fortuito, necesariamente transitorio, y que se ubica en un mismo nivel que el resto de los problemas de índole práctica a los que el agente imperial deberá atender con el único fin de idear un conjunto de medios específicos para llevar a cabo de manera exitosa su empresa.

Los cuadros de la naturaleza sudamericana que compone Alexander von Humboldt apuntalan en esta misma dirección y contribuyen a forjar una retórica del discurso público que se caracteriza por el ocultamiento de lo humano:

La descripción citada más arriba presenta un paisaje impregnado de fantasías sociales –armonía, laboriosidad, libertad, auténtica *joie de vivre*-, todo proyectado sobre el mundo no humano. (...) La única ‘persona’ mencionada en estas ‘melancólicas y sagradas soledades’ es el hipotético e invisible viajero europeo. (Pratt 2011: 237)⁵⁵

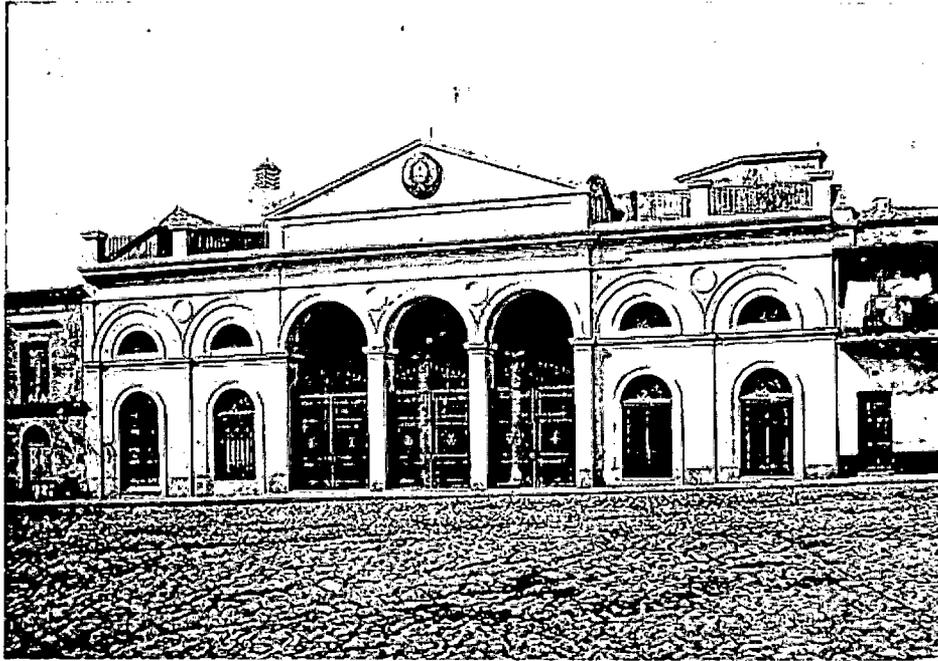
⁵⁵ Pratt se refiere al siguiente pasaje de “Sobre las estepas y los desiertos” de *Cuadros de la naturaleza*: “Apenas se ha humedecido su superficie, vístese la estepa embalsamada de killingias, de pospalum de numerosos panículos y de diversas especies de gramíneas. Atraídas por la luz, las mimosas herbáceas despliegan sus adormecidas hojas y saludan el nacimiento del Sol, como los pájaros con su canto matutino, como las flores de las plantas acuáticas se despliegan al primer rayo del día. Pacen *los caballos* y *los bueyes* pareciendo contentos de vivir. Ocúltase el jaguar abigarrado entre las yerbas altas; espía la presa desde el fondo de su retiro, midiendo de una sola mirada el alcance de su salto, se lanza y cae de un solo brinco, al modo de los gatos y tigres de Asia, sobre los animales que pasan” (ápuđ Pratt 2011: 237; las bastardillas son mías).

Este será precisamente uno de los aspectos que la novela de Aira procurará “corregir”. En una de las primeras vistas panorámicas que figura en la novela, el paisaje cordillerano resulta indisociable de los usos que los hombres hacen de él: en el cuadro conviven “las fortalezas de piedra” con “sistemas de cultivos suspendidos”, “aduanas”, “extracciones” (Aira 2000: 20). Las huellas del hombre ocupan ahora un lugar destacado en el panorama, lo cual supone un reconocimiento de la historia previa de ese escenario. El Rugendas que compone Aira, ya no podrá señorearse del paisaje americano a la manera de Humboldt: se sabe acompañado por otros, los habitantes del lugar, y junto a ellos compondrá un espacio en común.

Casi setenta años más tarde, en 1876, el fotógrafo Christiano Junior publica *Vistas y costumbres de la República Argentina*. Las *vistas* a fines del siglo XIX, y desde la perspectiva de un americano, lejos de alimentar la idea de Argentina como un territorio virgen, se constituyen en signos inequívocos del progreso. El objeto de la imagen y escenario privilegiado, por lo tanto, no será ya la llanura pampeana, la cordillera de los Andes o las yungas tucumanas, sino el paisaje de la ciudad. Como señala Paola Cortés Rocca a propósito de esta obra, “la exuberancia del país se advierte en la Administración de Rentas Nacionales, en el Cabildo o en las calles empedradas de Buenos Aires” (2003: 64-65). Los panoramas de una naturaleza sublime ceden terreno al monumento del paisaje urbano cuya magnificencia es lo que hay que exhibir por aquellos años, aunque, al igual que ocurría en los cuadros de la historia natural, Buenos Aires se presenta también deshabitada. En palabras de Cortés Rocca:

Christiano Junior hace de la República un escenario urbano y del paisaje urbano, un paisaje institucional. Y si es posible pensar en la utopía o en el infierno de un mundo definido como suma de espacios institucionales, entonces, obviamente se trata de un mundo en el que no ha quedado nadie. (2003: 66)

La arrogancia del viajero europeo que presume haber descubierto un universo nunca antes explorado se ha desplazado a las manifestaciones de un nuevo poder, el orden del progreso, que en ocasiones se ve asaltado por un detalle capaz de cuestionar su autoridad: la ropa tendida en el balcón de la casa lindera del Congreso (véase Cortés Rocca 2003: 67), al igual que ocurría antes con los vestigios de la historia que se colaban en las vistas panorámicas del naturalista alemán, como el caballo y el buey, (véase Pratt 2011: 237), amenazan con desestabilizar el orden recreado.



El ojo de la visión perspectiva del espacio y de la cámara componen un cuadro total destinado a contener en un sentido estable un espacio eminentemente heterogéneo y contingente. El discurso realista busca remedar este movimiento tomando el objeto representado, al que éste ha reducido a algo inerte, *como si* se tratara del referente extratextual, del desencadenante del proceso semiótico y no su resultado, y, de este modo, constata, en una tautología impecable, que su procedimiento ha captado fielmente la “realidad”. Ahora bien, la utopía que se despliega en un mapa, un paisaje o una estampa tiende a desmembrarse, en cambio, cuando se vuelve literatura. Su geografía previsible, atenta al cálculo y a la técnica que operan sobre el territorio, cobrará una nueva forma (o cobrará vida) con la introducción de la acción del hombre.

Esa “realidad” –sustentada fundamentalmente en base a referencias puntuales y que asume la forma de un repertorio de emblemas (la llanura, la cordillera o la selva sublimes; la monumentalidad de los edificios públicos de la ciudad de Buenos Aires o la red de infraestructura de comunicaciones moderna, como la que plasmaría Manuel J. Olascoaga unos años más tarde en su estudio topográfico de La Pampa y Río Negro *La conquista del Desierto*)- se desploma en las novelas. Los caminos que recrean *Las nubes*, *Un episodio...* y *Fuegia* exhiben la arbitrariedad de los recortes y de la disposición de las referencias que efectúa esa especie de heráldica diseminada entre el discurso científico, histórico, literario y político, y sugieren otra historia posible.

Las nubes, recordemos, contrapone el procedimiento de representación de la lámina de naturalista –que presenta una escena atiborrada de detalles como el correlato mismo de la naturaleza, encauzando la exuberancia hacia la estabilización de un sentido estético, lo sublime- con la narración del recorrido que realizaron esos animales y que contempla las distintas causas que motivaron su viaje y las contingencias con las que se enfrentaron hasta llegar a la “escena” que configura la lámina, en la que se naturaliza la presencia excepcional de todos ellos en un lugar que no solían frecuentar. *Fuegia*, como vimos en el respectivo análisis, también realiza una operación análoga cuando narra los motivos que las llevaron a Camilena y a su madre a abandonar su pueblo y buscar refugio en la misión anglicana respecto del tratamiento que de ese mismo tema había hecho Darwin en su diario de viaje, donde presentaba el asesinato de las mujeres que ya no estaban en condiciones de proveer de alimento a la comunidad como una costumbre, otra manifestación más de su “salvajismo”.

Podemos afirmar, entonces, que frente al prestigio del *sucedió* que regía los distintos géneros realistas decimonónicos, como la novela, el diario, la literatura documental, la fotografía, entre otros, y que daba cuenta de un gusto por el efecto de realidad que suscitaban principalmente las referencias con un claro valor indicial (véase Barthes 1994: 175-176), el prestigio que rige ahora la práctica artística en general y la literaria en particular es, por el contrario, el del no-sucedió. La literatura asume, de este modo, un *deber de irrealidad* que exige la restitución del mito al plano imaginario o, mejor dicho, la presentación de lo que se creía *real* como el mundo posible de un discurso de poder. Serán esos mismos géneros muchas veces, bajo otra estructura, los que instarán a una revisión de lo acontecido, revisión que, como no apunta a los contenidos, sino, como vimos, a la forma del significado, no halla ningún límite exterior al discurso. La ilusión de un referente extratextual que regula la expresión se ha desvanecido: en palabras de Barthes, “hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la ‘representación’” (1994: 187).

El análisis de *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson permitió, entonces, cerrar parcialmente los distintos caminos que hemos seguido a lo largo del capítulo:

- en primer lugar, los hechos a los que alude ocurrieron después que los que refieren los textos de Saer (el viaje del doctor Real en 1804) y de Aira (el viaje

de Rugendas en 1837) –el genocidio de los indios fueguinos (onas, yaganes y alacalufes) tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX-, la exposición, entonces, se ajustó a la cronología que rige en el plano de las historias;

- en segundo lugar, *Fuegia* parece en más de un sentido complementar y continuar las otras dos novelas: si en *Las nubes* encontramos fundamentalmente una reelaboración de la espacialidad nacional a partir de la yuxtaposición de los atributos bajo los que en el siglo XIX se caracterizó al “desierto”, con pequeños microrrelatos que reponen un camino o una historia de las estampas del paisaje pampeano; y en *Un episodio...* las vistas del espacio que compone Rugendas incorporan las primeras representaciones de los otros –los indios- a partir de una reformulación que consiste en llevar al extremo las técnicas del “método humboldtiano”; en esta novela tanto el espacio como los fueguinos son configurados a partir de una focalización múltiple que contrapone a las estrategias y operaciones tradicionalmente desplegadas por el colonizador, el punto de vista de esos otros, focalización que reaparece, como veremos en el capítulo siguiente, en “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel y *Eisejuaz* de Sara Gallardo;
- por último, si nos atenemos a un nivel metafórico, el desarrollo se ajustó al orden lógico de los significados implícitos a los que remiten las narraciones y que juntos trazan el giro completo en que se desarrolla una empresa de conquista: primero vienen necesariamente el viaje y los distintos sentidos, utilitarios o no, que lo motivan; luego, la objetivación del espacio y de los otros en la representación (icónica o lingüística), esto es la redistribución del espacio y la reubicación de los otros en un nivel simbólico en función de los fines que persigue el viajero; finalmente, el genocidio o la “eliminación de los obstáculos” que se interponen entre el sueño o el plan que han orientado todo el derrotero y su materialización.

CAPÍTULO 4. FRONTERAS INTERIORES. ANTIGUAS DICOTOMÍAS EN EL PAÍS POSCOLONIAL

4.1. *Pretexto. Con sentido común: la sintaxis del desierto*

Buena parte de la literatura argentina del siglo XIX (piénsese, ante todo, en Echeverría, Sarmiento, Mansilla) se halla sujeta a una economía utilitaria del sentido que se pone de manifiesto tanto en la descripción de las “escenas naturales” como en la representación de las voces de los otros, gauchos, “indios” o negros. La sumisión de un espacio topográfico a un lugar donde cada elemento se halla situado en un sitio propio y distinto y de los enunciados de los “bárbaros de la campaña” –bromas, insultos, anécdotas, cuentos- al orden del discurso de la ciudad es un modo de contener la ambigüedad y la contradicción propias de la frontera (espacial, lingüística) dentro de los límites de una idea generalizadora y universalizante, “la ley de la civilización”. Es también una subordinación del discurso literario “a la autoridad política de las formas más ‘modernas’ y ‘eficientes’ de la ‘verdad’” (Ramos 1989: 28). En efecto, el hecho de que incluso un texto palmariamente ficcional como *El matadero* se presente como *historia* pone de relieve la preminencia que para estos autores tuvo este uso político de la literatura por sobre su dimensión literaria.

Tanto en *La cautiva* como en *El matadero* de Esteban Echeverría, la narración de las acciones se halla precedida por la configuración de un espacio racional, abstracto y homogéneo. El poema se abre con una focalización que a la manera de un *travelling* recorre el paisaje inmóvil, el *panorama*, circunscribiendo un lugar propio en ese espacio transitado por los otros para ordenar, por el momento, imaginariamente, la distribución de sus elementos. La visión desde la cordillera sobrevuela el territorio a la manera de un ojo celeste, reconociendo el lugar que algún día coincidiría con el Estado argentino⁵⁶. Por otra parte, el croquis de la localidad que se describe en *El matadero* para que el lector pueda percibir el espectáculo “a un golpe de ojo” (Echeverría 1983: 103), cumple una función análoga al apropiarse en un nivel simbólico de esa zona de la ciudad de Buenos Aires habitada por la clase proletaria. El croquis, manifestación de una

⁵⁶ Para un desarrollo específico de la relación entre la primera persona en este texto lírico y la perspectiva, véase el trabajo de Jorge Monteleone (2003) donde apunta, en un sentido complementario al expuesto en estas páginas: “Acaso la representación poética del desierto no responde sólo a una presunta capacidad del signo literario por generar una epifanía de lo real, sino más bien a la constitución de un espacio imaginario que corresponde al campo de la mirada del sujeto lírico. Privilegiar ese *topos* como una referencia material o un realismo objetivo es una apreciación crítica algo voluntarista: la incorporación de un imaginario espacial forma parte de la constitución de la subjetividad poética romántica como el campo de su peculiar mirada” (2003: 132).

racionalidad urbanística, no es sólo el producto de un estado del saber geográfico sino que también forma parte del ritual de fundación de esa pequeña república todavía gobernada por el juez del matadero, signo a escala reducida, a su vez, de lo que, siguiendo el texto, ocurría en el país. En ese espacio se proyecta una concepción de ciudad destinada a contener el quebrantamiento de límites y el verdadero desmadre que se narrarán a continuación. Los mapas no son sólo la expresión de un tiempo sino también, como sostiene Karl Schlögel, “construcción, proyecto y proyección en el futuro” (2007: 87). La práctica panóptica anticipa aquí un control efectivo sobre los cuerpos que habitan la zona del matadero y proyecta gracias a este proceso abstractivo y totalizador un futuro en donde las contradicciones y luchas heredadas del período colonial han sido superadas o eliminadas. *No es el espacio el lugar desde el cual se piensa el futuro sino que es el futuro ideado lo que modela el espacio.*

El espacio así circunscrito por una “visión desde ninguna parte” (Jay 2009: 46) de un sujeto universal y anónimo (la ciudad; el Estado; el sujeto trascendente; la Historia) asigna a sus elementos una posición muy precisa dentro de un esquema de relaciones de coexistencia. Como sugiere Erwin Panofsky:

La homogeneidad del espacio geométrico encuentra su último fundamento en que todos sus elementos, los “puntos” que en él se encierran, son simplemente señaladores de posición, los cuales, fuera de esta relación de “posición” en la que se encuentran referidos unos a otros, no poseen contenido propio ni autónomo. Su ser se agota en la relación recíproca: es un ser puramente funcional y no sustancial (2008: 13-14).

En efecto, los héroes de *La cautiva* y el joven unitario de *El matadero* cumplen en el texto una función análoga a la de los elementos en el espacio de la geometría euclidiana: Brián, María y el unitario son ante todo *emblemas* de la civilización. Su desplazamiento no da lugar a ningún cambio de perspectiva ni de transacción con el otro. En medio de un territorio ajeno y hostil, ellos no pueden sino afirmar el propio lugar definido por el lenguaje, el estilo y los valores atribuidos a un sujeto civilizado a punto tal que el texto parece por momentos rayar en lo paródico o privilegiar la *inverosimilización* en lugar de

una perspectiva verosimilizante: la imagen cobra tal importancia que acaba por emanciparse por completo del referente⁵⁷.

El unitario se adentra en el foco de la federación “muy ajeno de temer peligro alguno” (Echeverría 1983: 114) y una vez que se ve forzado a interactuar con el otro más que valerse de una lógica adaptativa que le permita persuadir a la “chusma” del matadero de que lo libere, privilegia un lenguaje exacerbadamente retórico aun creyendo que peligran su honor y su vida. El desconocimiento de la realidad –el unitario no tiene en cuenta el peligro que implica ignorar, pasar por alto a los matarifes y demás personajes oscuros que merodean la escena- y el uso no estratégico del lenguaje constituyen, sin embargo, desde este punto de vista, una victoria aunque ello le haya costado la vida: son los indicios de que no se ha producido contaminación, mezcla o hibridación alguna. En *La cautiva*, María también se ve en la necesidad de justificar ante Brián que no ha sido *contaminada* por el otro. Asimismo, el punto de vista que se sostiene a lo largo del trayecto por el escenario salvaje da cuenta de la falta total de integración entre esta heroína romántica y la naturaleza. De este modo, el recorrido que trazan ambos textos más que constituir una experiencia singular se diluye en los rasgos comunes de un discurso público. En consonancia con las reducciones inherentes a la representación funcionalista del espacio, estos personajes planos y carentes de dobleces se constituyen ante todo en señaladores de posición: la vida personal se define en el relato por su función dentro de una suerte de patrón que se abstraigo de la sociedad.

En este mismo sentido, los nombres propios o su ausencia, como ocurre en *El matadero*, se vuelven significativos: la falta de un nombre propio para designar al unitario conduce a poner el foco en los atributos del personaje y lo que se predica de él. Para nombrarlo es necesario recurrir a algunas de sus características: el joven apuesto o refinado, el unitario, el de la patilla en forma de “u”, el que monta silla inglesa, etc., cualidades contrastadas con los atributos con que el narrador caracteriza a los *habitantes naturales* del lugar y que señalan un *estilo civilizado de vida*. Algo similar ocurre en *La cautiva*: una lectura simbólica de los nombres propios de los protagonistas permite

⁵⁷ Tomo los conceptos de verosimilización e inverosimilización de Noé Jitrik (1995). En su análisis de la novela histórica, el autor distingue entre estos dos procedimientos empleados en la representación: “uno de los [procedimientos] más característicos y constantes es el de la ‘verosimilización’ que, como se sabe, no es un modo natural sino ideológico –en el sentido de que exalta el referente en detrimento del referido– de llevar a cabo la ‘representación’. Se puede, por lo tanto, pensar en el mecanismo contrario, la ‘inverosimilización’, concepto que suena un tanto contra natura en la perspectiva verosimilizante, pero que, aun cuando no sea fácil advertirlo concretamente, sirve al menos para pensar en una acentuación del referido y, por derivación, de la imagen” (62).

identificar a la pareja con un proyecto de ciudadanía que conciliara tradición y modernidad de modo de garantizar el progreso económico y el desarrollo del aparato productivo. El símbolo del legado colonial, María, se une al inmigrante sajón, Brián, agente por excelencia de progreso, que ya por esos años recorría el territorio en busca de materias primas, en pos de la modernización de la Nación. Los nombres propios en estas dos obras de Echeverría, entonces, más que “designar un solo referente” y “convocar toda la esencia encerrada en el nombre” (Barthes 2006: 176), subordinan la denotación a la connotación, la sustantividad de un objeto a una generalidad, a una cosmovisión.

El espacio objetivado, abstracto y totalizador que configura el croquis —el *espacio visto*— no *contempla* a quienes efectivamente se encuentran y transitan el *espacio vivido*: los practicantes ordinarios de la localidad del matadero. El relato de Echeverría se vuelve entonces *realista* para configurar un espacio empírico en el que las clases bajas permanentemente *se salen de lugar*: aquí ganan la escena seres abyectos (el matarife, el niño ladrón, los mendigos, las negras achuradoras), de ordinario invisibles, que reúnen a un tiempo lo repulsivo (lodo, mugre, sangre, vísceras) y lo delictivo (el robo, la muerte, la vejación). En contraposición con el lugar que configura la construcción visual, el texto instaura ahora otro tipo de espacialidad que exhibe el movimiento de los cuerpos. En esta zona, los sujetos hacen un uso del espacio completamente ajeno a las prácticas que una concepción moderna de la ciudad prevé. “Meterse el sebo en las tetas”, “escondérselo en el alzapón” o “escapar con la riñonada y el tongori”, arrojar a modo de castigo “cuajos de sangre y pelotas de barro” o jugar a tirarse “bofes sangrientos”, carnear un toro o degollar accidentalmente a un niño, son sin duda acciones no previstas por una racionalidad urbanística que hacen tambalear el sueño de un poder omnímodo. La identificación de la *zona* y de los elementos que la componen se proyecta así a futuro: servirá en su momento para legitimar la violencia que traerá necesariamente aparejada el establecimiento de límites geográficos pero sobre todo político-jurídicos y ético-sociales.

De igual modo, la muerte del unitario y la de los otros dos custodios de la civilización anuncian la transformación de los espacios vitales del matadero y del desierto en órdenes inmóviles. La muerte contribuye así a la demarcación del territorio: a la manera de un mojón, no sólo fija una frontera sino que también ayudará al “hombre blanco y culto” a orientarse y abrirse paso en esa llanura inconmensurable. El final de *La cautiva* es bastante explícito en este sentido: la tumba de María en medio de la

pampa desempeña la función de *señalar* una fundación que tiene lugar simultáneamente en dos planos: el del territorio y el del discurso. En el primer caso, la muerte de la muchacha *autoriza* el establecimiento de límites y la anexión de tierras. En el segundo caso, en cambio, consolida (y consagra) una sintaxis por medio de la distribución de determinados predicados (quiénes serán los nobles y quiénes, los traidores; quiénes, los civilizados y gentiles, y quiénes, las bestias; pero además quiénes están en posición de dar órdenes, de adelantarse, de visualizar el territorio y, por lo tanto, dominarlo; y quiénes, por el contrario, se hallan *a ras del piso* condenados a obedecer)⁵⁸. La cruz y el ombú, entonces, no sólo son los símbolos del espacio ganado a la barbarie sino también su congelamiento político bajo esa determinada configuración. La tumba, como monumento que instituye la muerte, habilita la sanción de la ley en el lugar que ha sido violentado con la acción de la conquista: en palabras de de Certeau, “de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte siempre parece fundar, en Occidente, un lugar y hacerlo en forma de tumba” (1996: 130). La tumba es al cuerpo lo que el mapa al territorio: la señalización de un sitio propio pero también su asesinato, su reducción al mero *estar ahí* de un muerto.

Los textos de la generación romántica prepararon el terreno para las acciones político-militares que se desplegarían más tarde, proveyendo un mapa conceptual que serviría de guía a los futuros conquistadores del desierto: en ellos no sólo encontrarían una justificación para sus cruentas campañas sino también el *objetivo* mismo a conquistar que comprende no sólo el territorio en concreto y los pueblos sometidos sino también, y no en menor medida, la asignación del propio lugar en la historia. En la literatura de Echeverría, Sarmiento y Alberdi ya se perfilan el *punto de vista* del proyecto de la Generación del 80, el *espacio* como un territorio disponible y modelable según las expectativas de un mercado mundial al que se integraban lentamente las economías latinoamericanas y los *otros* como rémoras del pasado que obstaculizaban el progreso en un nuevo orden social capitalista. El establecimiento del “desierto” como contenido de una visión desde las alturas ya contempla de alguna manera la “solución final”.

⁵⁸ Debemos esta observación sobre los presupuestos políticos de los usos sintácticos a los planteos teóricos sobre el discurso histórico de Ranciere (1993: 9-18), Barthes (1994: 169) y de Certeau (1996: 138).

Lo llamativo es que mientras estas acciones de deslinde tenían lugar en el terreno literario, en el denominado “desierto” ocurría algo bien distinto. Hasta fines del siglo XIX, el Estado argentino aún en formación y los distintos pueblos indígenas se disputarían el dominio del territorio. Las crónicas escritas en tiempos de campañas militares al desierto dejan entrever que, por la década de 1870, los malones ofrecían pertinaz resistencia a un todavía improvisado ejército nacional. Asimismo, los tiempos de combate imprimen su propia lógica al relato. En contraposición con la unilateralidad de la violencia que apuntalan los textos de Echeverría, Manuel Prado opta como material privilegiado para sus “cuentos de fogón” por distintas “historias de sangre” ocurridas entre 1876 y 1883 en las que participó la generación que conquistó el desierto. *Conquista de la pampa. Cuadros de la guerra de frontera* –texto publicado en 1892 y escrito por fuera de las obligaciones propias de los encargos institucionales para rendirle homenaje a un tipo social en vías de extinción, el “milico de frontera”– constituye una tentativa por contar una guerra de conquista en la que “el hijo del desierto” y el “cristiano” encuentran un punto de contacto, la violencia: “Un cadáver, un hoyo para enterrarlo y una gota de sangre más manchando la conciencia humana” son ahora las condiciones *sine qua non* del acto de fundación de un lugar (Prado 2005: 121).

Pero, además, hay otros factores que contribuyen a difuminar los límites entre blancos e indios. El “indio” suele superar en número a los invasores pero además aparece a lo largo de la primera parte dominando el territorio, anticipándose a los movimientos del ejército, negociando su suerte por las vías de la diplomacia y también, cuando la situación lo requiere, por medio del engaño, todo lo cual pone en cuestión la imagen de un sujeto inerte que se impuso luego. Asimismo, el aspecto desaliñado y hasta roto que exhibe el ejército en algunos pasajes contribuye a mancomunar a las dos facciones. Las recurrentes referencias a las condiciones sumamente precarias de la vida del soldado de frontera constituyen, por un lado, una crítica encubierta al Estado que abandona a estos “apóstoles de la civilización” a su propia suerte. Por otro, atestiguan en favor de la abnegación del “milico” pero lo aproximan al mismo tiempo y de manera escandalosa a su rival. En efecto, en más de una ocasión unos pueden perfectamente pasar por los otros, como ocurre en la emboscada que los indios le tienden al capitán Crouzeilles: “Entre los adversarios viose un oficial con revólver y espada en mano que los animaba. ¿Era en realidad oficial o indio disfrazado con uniforme militar?” (Prado 2005: 148). De igual modo, la historia del pobre jujeño

Cayuta que se narra hacia el final sirve para pintar de cuerpo entero a este ejército improvisado que más se asemeja a un malón que al modelo napoleónico a que aspiraba emular Roca.

La configuración del espacio en el texto se ajusta a la construcción de la epopeya guerrera. Es sobre todo en las representaciones del paisaje donde se pone de manifiesto el proceso según el cual el blanco se constituye en un sujeto conquistador y el proyecto de conquista cede terreno a uno de colonización. En los primeros enfrentamientos que narra *Conquista de la pampa* son los “salvajes” los que detentan una posición de poder que se halla inextricablemente unida a una posición del ojo:

Los indios, desconfiados y previsores, subieron a la loma, desde donde la pampa se descubría en una extensión inmensa, para cerciorarse de que aquella tropa no era la vanguardia de fuerzas mayores que pudieran llegar y sorprenderlos.

Nada debió descubrir de anormal en la llanura el ojo de águila del salvaje cuando, dividiéndose en dos grupos, organizaron la carga. (Prado 2005: 66)

La visión en perspectiva de la pampa asegura el dominio del territorio y el triunfo sobre los blancos en el combate que se libraré inmediatamente a continuación. La “mirada de águila” del “indio” no sólo le permite calcular las relaciones de fuerza sino que también circunscribe el espacio como un lugar propio. En el umbral del relato de la jornada de Chiquiló en la que Peralta descolló como bravo, el blanco se encuentra en la posición que la literatura tradicionalmente le había reservado al otro: se sabe observado y debe actuar en el terreno que organiza la ley del “salvaje”. La escena inicial de este “cuento” de Prado es simétricamente opuesta a la que configura la visión panorámica con que se abre *La cautiva* de Echeverría. Ahora bien, la mirada despersonalizada desde las alturas se orientaba en el poema de Echeverría a concebir una utopía según la cual a cada sujeto le correspondía un sitio propio y distinto dentro de un esquema de relaciones muy preciso que, por ese entonces, sólo hallaba un lugar en la imaginación literaria. En el texto de Prado, en cambio, la mirada corporalmente situada del “indio” permite componer un cuadro de situación realista que es susceptible de ser subvertido mediante una acción cartesiana de conquista.

En otro pasaje, los blancos despliegan una mirada análoga a la descrita más arriba pero no logran decodificar felizmente la imagen que se les aparece. “¿Qué podía

pasarles a la vista del fortín cuando se descubría la pampa en una extensión inmensa, despejada y desierta?” (Prado 2005: 82). La perspectiva desde el fuerte reconstruye imaginariamente un plano perfectamente horizontal y el desierto, visto “en escorzo”, se les revela entonces como una llanura sin accidentes cuando en realidad a sólo mil metros había un profundo cañadón en el que se hallaban ocultos los indios que los sorprenden en una emboscada. *Conquista de la pampa* presenta el territorio como un sistema de signos susceptible de ser sometido a una interpretación y se constituye de este modo en una peculiar historia de la lectura de la espacialidad. Si en la primera parte es el “indio” el que lee *correctamente* el espacio y es capaz de actuar por consiguiente de manera estratégica, será hacia el final, cuando la anexión de las tierras del otro es inminente, que el blanco asume exitosamente el lugar de hermeneuta. Sólo más adelante, cuando el narrador refiera las expediciones y combates que se enmarcan dentro de un plan de guerra ofensivo y no ya actos de arrojo individuales y aislados, el ejército aparecerá como poseedor de esa mirada avezada que hasta ese momento había sido patrimonio y atributo exclusivo del otro.

Quando el sol desaparecía en el horizonte dilatado de la pampa, franqueábamos la zanja, y rumbeando a los dominios de Pincén nos lanzamos llenos de contento en el seno del desierto misterioso.

A tierra dentro, exclamaron a una los milicos; y empezaron a cuchichear entre sí contándose los unos a los otros sus sueños de esperanza. (Prado 2005: 88)

El sujeto colectivo que compone Prado se desplaza a lo largo del relato desde la posición dominada de aquel que es observado y debe actuar en un terreno que domina el otro a la posición dominante capaz de percibir, concebir y totalizar el espacio exterior, calcular las relaciones de fuerza y asignarle, en definitiva, una forma singular (y a su medida) a la Historia. En contraposición con el *utopismo realista*⁵⁹ que impregna el discurso moderno de los escritores oficiales de la Conquista preocupados sobre todo por perfilar el país próspero de la “Argentina nación”, *Conquista de la pampa* sitúa al lector en aquel *tiempo fundante y lejano* propio del mito para construir desde allí una epopeya guerrera capaz de delinear el carácter heroico de esta generación de militares.

⁵⁹ Vanni Blengino designa con este término el utopismo de raíz positivista y evolucionista del siglo XIX según el cual el futuro estaría al alcance de la mano y “su advenimiento estaría asegurado por el camino mismo de la historia” (2005: 26).

En *La conquista de quince mil leguas*, texto publicado en 1878 y que Estanislao Zeballos escribe a pedido de Julio A. Roca con el objeto de demostrar la importancia y factibilidad de extender la frontera hasta el Río Negro, la mirada utilitaria sobre el territorio se traduce en una superposición del futuro sobre el presente. El narrador contempla extasiado un ejército disciplinado, ríos navegables por donde circulan los transportes con la copiosa producción, activos astilleros y poblaciones levantados con las maderas de los bosques seculares, zonas adecuadas para la siembra y la cría de ganados (Zeballos 2008: 306-308), como si efectivamente esa realidad virtual se desplegara ante sus ojos. La riqueza por venir una vez ocupado el desierto se presenta como un hecho porque, como afirma el presidente Nicolás Avellaneda, “la pericia y la abnegación militar se adelantan al tiempo” (ápod Zeballos 2008: 282). En una Nación en pleno proceso de crecimiento donde la preeminencia del porvenir le impone al presente una aceleración dinámica y contribuye a borrar el pasado antes de tiempo, Prado opta por una dimensión temporal diferente: el anacronismo. Su relato expedicionario se orienta a rescatar del olvido a este sujeto destinado a *desaparecer* que la lógica del progreso y el proceso de modernización que él mismo contribuyó a consolidar, relegaron paradójicamente a un plano marginal en el reparto de los honores.

Cada fortín de la pampa tiene su historia de sangre; y el labrador, al romper con el arado aquella tierra, ignora que va removiendo las cenizas de una generación que conquistó el desierto.

Cuando se libró al servicio público la línea férrea que va hasta Trenque Lauquen, la mayoría de los invitados a la fiesta inaugural cruzaban la pampa sin un recuerdo, sin una idea que les hiciera pensar en otra cosa que en el centro agrícola o la colonia que podrían adquirir. (Prado 2005: 80)

El presente en el que se sitúan los relatos que narra Prado se desenvuelve entre las fuerzas antagónicas de un pasado mítico y un futuro cuyo advenimiento parece ineluctable. En medio de esta tensión entre pre-historia y modernidad, el “milico” de frontera y el “indio” serán evocados una vez más antes de que la nueva composición étnica de la Nación los borre definitivamente del mapa. Este relato de frontera se halla, entonces, en el cruce entre tres momentos de la literatura argentina del siglo XIX:

- 1) la generación romántica transforma la pampa en concepto al configurar el “desierto” como una extensión inmensa, despejada y maleable;
- 2) el discurso oficial de la Conquista del Desierto –cuya formulación más acabada se produce en la prosa moderna de Olascoaga o Zeballos- busca poner de manifiesto que las instituciones del Estado están en funcionamiento;
- 3) la crónica de Prado narra el proceso de adecuación de un territorio vasto y concreto, de una materia en bruto, a los parámetros de una racionalidad urbanística, su inscripción dentro de la lógica del progreso y la configuración y consolidación de un punto de vista –el del conquistador.

En este relato de pasaje, Prado recupera la violencia instituyente que había sido soslayada al evocar nuevamente los crímenes perpetrados tanto en un nivel simbólico (olvidos, imprecisiones e invenciones) como objetual (los cadáveres propios y ajenos) sobre los que se erigirá la Nación.

Las narraciones que se analizan en este capítulo, “Los que comimos a Solís” (1965) de María Esther de Miguel, *Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo y *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, cuentan e indagan desde distintas perspectivas qué fue del “desierto” y qué fue de sus antiguos habitantes. La acción en todos los casos tiene lugar ya en el siglo XX, fronteras afuera, en los márgenes. Entre sus personajes se destacan aquellos que en el “reparto de predicados” no se vieron precisamente beneficiados: son las bestias, las alimañas, los animales, los *bárbaros*. De este modo, las ficciones recuperan un *espacio de los caminos* que había sido encauzado en los textos fundacionales hacia un ordenamiento disciplinario y configuran literariamente las formas diversas de recorrerlos, a contrapelo o bien reafirmando un determinado orden impuesto. Pero además recrean un *paisaje sonoro* compuesto por el coro de voces amenazantes según la tozuda conjunción entre orden y progreso que marcó a fuego el proceso de formación del Estado. La representación de estos sujetos rudos que parecen íntimamente consustanciados con el paisaje deja entrever, sin embargo, un interrogante o, quizá aún mejor, una sospecha: ¿y si sus rasgos esenciales fueran en realidad un disfraz, una máscara que los caracteriza para llevar a cabo una *performance* impuesta por la “civilización”?

En el intento por captar la *sobrevivencia* de estos hombres, sus estilos de vida y formas de subsistencia, las narraciones se apoyarán en operaciones, procedimientos, tópicos y tropos desplegados en la literatura del período de formación del Estado. En la biografía ficcional de Elena Arteché que compone Matilde Sánchez, la narradora recupera toda una serie de lugares comunes extraídos supuestamente de los trabajos y observaciones críticos de la protagonista (relativos a la “ostranenie”, la “teoría de la involución en la historia argentina” y el “determinismo geográfico”, entre otros) que llevan a restituir un discurso público anacrónico desde el cual interpretar la improductividad y desidia de la propia protagonista y, por extensión, del morador de la pampa. Ahora bien, si, por un lado, la novela sugiere —en sintonía con las descripciones de los gauchos y los indios que proporcionaron los intelectuales románticos— que el paisaje constituye un factor determinante de la idiosincrasia de estos sujetos, por otro, crisis del país a fines del siglo XX se presenta como un desenlace esperable dado el carácter delirante y evasivo de la historia y la —pretendida y autodenominada— civilización.

En “Los que comimos a Solís” y *Eisejuaz*, se prioriza, en cambio, la perspectiva de dos matreros de ascendencia indígena para quienes la única manera de situarse históricamente es *perdiendo la razón* en todos los sentidos posibles que habilita el sintagma: son vencidos por el blanco; la imposición de una nueva ley los conduce a la alienación; pero, fundamentalmente, la ley, esa forma singular de la historia que se ven obligados a acatar, les tiene reservado a ellos el lugar de la locura. En efecto, en el despliegue de este proceso, “Los que comimos a Solís” y *Eisejuaz* mantienen en la indefinición las lecturas posibles que admite la locura en los textos: el delirio puede o bien asumir una función de reconstrucción —y, como se verá en los análisis, también de transgresión— (se coloca allí donde la realidad —la historia de dominación y de exclusión— fue dolorosa) o bien puede tratarse de la asunción de un lugar social que le impone una historia delirante.

La psicosis del protagonista de “Los que comimos a Solís”, el Ñuto Asencio, y el delirio mesiánico de Eisejuaz en la novela homónima de Sara Gallardo llevan a estos sujetos a reconstruir una realidad fragmentaria y alternativa, a partir de los despojos del vínculo que estos hombres mantenían con la sociedad hasta ese momento, pero significativamente afin con el lugar social que tradicionalmente se les asignó. La *productividad delirante* adquiere, de este modo, otro cariz: si, por un lado, la psicosis,

ateniéndonos a la interpretación que hace Sigmund Freud, puede comprenderse como una manifestación de la imposición del *ello* sobre el *yo*, esto es el gobierno de las pulsiones primitivas que el *yo* ahora se ve impedido de frenar⁶⁰, por otro, también puede concebirse como la internalización de un lugar y un mandato sociales *productivos* en función de una ley ajena (y no ya de la afección individual): la cárcel y la casilla precaria en las afueras de la ciudad –el destino final del Ñuto Asencio y de Eisejuaz respectivamente– encuentran así otra explicación que no carga ya las culpas sobre los propios sujetos sino sobre la lógica del mercado.

4.2. *Performance de la antropofagia: “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel*

“Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel se abre con el insulto que el Comisario Cáceres le profiere al Ñuto Asencio en la comisaría de Tres Esquinas, donde deberá aguardar su traslado a la Penitenciaría de Gualeguaychú: “–Pero ¿de dónde saliste vos, indio de mierda, hijo de puta...?” (2005: 29). El cuento se divide en tres partes. La primera y la última se corresponden con el desenlace de la historia, cuando el protagonista ya se halla en manos de la autoridad, mientras que toda la segunda parte constituye el relato cronológico de la vida del protagonista, desde su infancia hasta la irrupción en su rancho de los hombres de la Subprefectura que acabarían apresándolo luego de descubrir su crimen atroz, tan atroz que los habitantes de Tres Esquinas no se atreven a nombrarlo⁶¹. Será recién al final de la segunda parte

⁶⁰ En “Neurosis y psicosis” de 1924, Sigmund Freud describe el fenómeno de la psicosis del siguiente modo: “El *yo* se procura independientemente un nuevo mundo exterior e interior y surgen dos hechos indubitables: que este nuevo mundo es construido de acuerdo con las tendencias optativas de *ello* y que la causa de esta disociación del mundo exterior es una privación impuesta por la realidad y considerada intolerable” (1993a: 693). De la articulación de las observaciones de Freud y las dos novelas en cuestión se desprenden algunas conclusiones de lo más sugerentes: si, desde un enfoque centrado en el “enfermo”, el delirio actúa, en palabras de Freud, como un “parche” en aquellos puntos en que ha tenido lugar un desgarramiento en la relación del *yo* con el mundo exterior; la transformación efectiva de la realidad que tiene lugar en el delirio puede constituir desde otro punto de vista (centrado esta vez en los enfrentamientos histórico políticos) una forma de resistencia frente a la realidad intolerable. De igual modo, si en las novelas la asunción del punto de vista de los “respetables” habitantes del pueblo permite reponer una percepción ideológica desde la cual se diagnostica el cese de la percepción del mundo exterior que aqueja a los protagonistas como locura y se proporciona algún tipo de *cura* (para el paciente) o *solución* (para la sociedad): la celda; distintos textos literarios que integran el corpus presentan a la Historia misma como el producto de un delirio colectivo, es decir, el producto de la elaboración modificadora de la realidad sobre la base de las huellas mnémicas, representaciones y juicios tomados hasta entonces de ella (véase Freud 1993b: 700).

⁶¹ La reticencia a nombrar el crimen por parte de los pobladores de Tres Esquinas se asocia con la reticencia a ver a los pobres del matadero que deja traslucir el unitario en el cuento de Echeverría. Tal y

que el lector advierte qué cosa tan terrible ha hecho el Ñuto Asencio, aunque el título mismo del cuento constituye, en términos –más que alusivos en este contexto– del discurso jurídico, un *indicio vehemente* de la clase de crimen de que se trata.

La biografía del personaje principal –una biografía que, por la saña con que la policía trata al Ñuto y se refiere a él, el lector asociará desde un comienzo con la *peligrosidad*– se halla enmarcada por las escenas con que se abre y cierra este cuento en las que el protagonista ya se encuentra a disposición de la institución policial⁶². La alteración en la exposición cronológica de los hechos induce a leer en el relato de la vida del Ñuto una suerte de impulso antisocial que lo perfila como un individuo eventualmente peligroso. Los marcos del cuento invocan así una *lectura civilizada*, como la que promueven el croquis y la vista desde las alturas en los textos de Echeverría, que anteponga, a las tropelías y excesos que se narrarán, la distancia necesaria como para inscribirlos dentro de las gradaciones de la clasificación criminológica.

De este modo, de Miguel *trae a cuento* los límites simbólicos –correlato de límites geográficos– que la literatura reprodujo para contener en el espacio literario el desmadre de los habitantes del desierto. La deriva del protagonista termina siendo encauzada, desde la organización misma del relato, hacia el encierro carcelario, que no es sino el desenlace “lógico” y “esperable” de una vida de subsistencia, salvaje y errante, que se disgrega en direcciones inciertas y conminatorias. Ahora bien, si la galería de pequeños delincuentes y criminales que desfilan en *El matadero*, anticipándose al auge de la criminología, contribuía a la *defensa social* en la medida en que inducía al lector a identificar, en esos personajes singulares de baja extracción social, potenciales delincuentes y malhechores⁶³, el cuento de de Miguel, en cambio, se

como señala Ana María Zubieta en su análisis de *El matadero*, lo excremental y lo demoníaco se sustraen a la visión y a la palabra y sólo podrán integrar una experiencia estética en tanto cualidades del otro (2009: 11-12). “Los que comimos a Solís” reproduce en este sentido un movimiento análogo al que traza *El matadero*. El canibalismo, ese límite a lo estético y a lo ético que lleva a suspender simultáneamente la visión y el juicio, ingresa a la literatura como atributo del indio. Ahora bien, si el título del texto de Echeverría circunscribe, al igual que el croquis, un lugar donde “encerrar” o “contener” –como se hará posteriormente con esa “pequeña clase proletaria” en las cárceles– el problema, el título del cuento de de Miguel, en cambio, diluye el límite entre el “nosotros” y los “otros”.

⁶² El marco no constituye aquí el prototípico recurso literario sino dos secciones del cuento que literalmente enmarcan la historia que narra la vida del protagonista.

⁶³ En este mismo sentido, Zubieta señala: “Echeverría es para Gutiérrez un fotógrafo de la barbarie (ya se había inventado el daguerrotipo) y para él las escenas explícitas de abusos y violencia se presentan con el tono *clínico* de un *observador científico*” (2009: 10; en bastardilla en el original), lo cual justificaría la decisión de Gutiérrez de publicar finalmente *El matadero* en 1871 durante el brote de fiebre amarilla que

permite indagar quién es en rigor el que instituye la delincuencia y el que determina, por consiguiente, quién la constituye.

Ya desde el título el texto reúne y (con)funde al singular narrador de este relato – una voz omnisciente con ocasionales y sugerentes intromisiones en primera persona del singular y del plural– y al lector en ese “nosotros” emparentándolos con los habitantes originarios de la región mesopotámica y no ya con la perspectiva de sus conquistadores y colonizadores. Asimismo, el carácter atemporal del sintagma en virtud de que la descripción se funda en un suceso pasado y, por lo tanto, inmodificable (“siempre seremos los que comimos a Solís”) habilita una lectura alegórica de esta marca identitaria: la antropofagia, al igual que el fruto prohibido en la tradición cristiana, constituiría el “pecado original-nacional” por el que fuimos condenados a una vida de sufrimiento y miseria. Pero, el texto de Miguel no sólo revisa los alcances y la composición de la comunidad nacional sino que también pone en cuestión la noción misma de “origen”, de “sujeto” y de “historia”.

En la comisaría de Tres esquinas y ante las insistentes preguntas del Comisario Cáceres y el maltrato general del personal policial, el protagonista sólo atina a repetir – pero más que dirigiéndose a los demás, diciéndosela a sí mismo– una misma y desconcertante frase que deja perplejos a todos los allí presentes: “Yo soy de los que comimos a Solís” (2005: 31). El enunciado que pronuncia el Ñuto Asencio dos veces “como reafirmando genealogía, raza, ascendencia” (2005: 31) retiene, sin embargo, algo de la sorpresa y la fascinación que sólo puede causar una revelación tardía o, tal y como se señala en el propio texto, una “iluminación súbita” (2005: 37), y no ya la afiliación espontánea y natural (o mejor dicho, naturalizada) a un linaje. Asimismo, la sintaxis también repercute en el plano semántico en este mismo sentido: la construcción “de los que”, con la que se inscribe al sujeto dentro del complemento, connota la idea de agregado, algo a lo que se llega por añadidura a un grupo preexistente. Por otra parte, el sintagma “Los que comimos a Solís” manifiesta en principio una imposibilidad.

Ahora bien, lo que el texto a partir del título, y no ya el enunciado aislado, plantea en rigor es una *metáfora enunciativa*⁶⁴, esto es, una figura de enunciación que

asoló Buenos Aires. El texto de Echeverría, inédito durante más de treinta años, encuentra con el higienismo y la criminología una razón de ser en virtud de un ámbito propicio de circulación.

⁶⁴ Tomo el concepto de “metáfora enunciativa” de Michel Arrivé quien, a partir de los trabajos de Émile Benveniste, lo define como una distorsión del funcionamiento normal de la lengua en la que la totalidad

funde dos temporalidades: la de un pasado histórico, el tiempo del mito fundacional del choque de culturas en el Río de la Plata (“comer a Solís”) que se repone en el plano del enunciado y, por otro, el tiempo de la enunciación que señala la primera persona del plural, configurando así un “nosotros” transgeneracional y transhistórico que activa una memoria colectiva desde la cual se verán redefinidos una identidad comunitaria y los límites del Sí mismo. El cuento entonces viene a completar una estructura vacía y a responder a una pregunta fundacional elidida: “¿Quiénes?”.

La respuesta no se hallará en un supuesto origen metafísico sino muy por el contrario en el relato de una confrontación histórica de la que surge la *invención* de ese “nosotros”. La biografía del Ñuto se constituye así en una metonimia de la historia nacional: la historia desplazada se despliega paralelamente al relato de las peripecias del héroe de esta breve epopeya local. La moral de los habitantes de Tres Esquinas que se trasluce en sus juicios sobre el “coso ese” –como se lo llama al protagonista- asume así la forma de un gran malentendido, poniendo de este modo en entredicho la legitimidad de esos valores: a contrapelo de la mirada escudriñadora, los vituperios y las burlas, que apuntalan en todo los casos una esencia del hombre montaraz, el texto presenta la *actuación* final del Ñuto como una consecuencia de las fabulaciones de maestros soñadores amantes de las novelas de aventuras. El cuerpo del Ñuto Asencio, que hasta ese momento (el de la producción del “nosotros” implicado en el sintagma “soy de los que comimos a Solís”) parecía modelado únicamente por una naturaleza igualmente salvaje, se revela ahora impregnado de historia, la historia que lo conducirá a su propia destrucción. De este modo, a través de un discurso psicótico (monológico, fijo e impenetrable) en el que el yo cancela su vínculo con la realidad, el texto despliega no ya la historia de la locura sino de la verdadera locura implicada en la historia.

Por otro lado, también en esta primera parte ya encontramos una caracterización que el narrador realiza del protagonista y que irrumpe recurrentemente en el texto con la insistencia de una obsesión bajo distintas formulaciones toda vez que la voz narrativa asume la percepción ideológica del “mundo civilizado” o que un exponente de este orden intenta ofrecer una descripción del Ñuto Asencio: “Se asombraron de que las dijera pero no de las palabras en sí [“indio de mierda, hijo de puta”], porque otras no

de la instancia de enunciación se ve desplazada y metafórica hacia el pasado junto con los datos actanciales, temporales y espaciales y que tiene como resultado un efecto de presentificación del pasado (1997: parágrafo 11).

cuadraban para ese gaucho, o mejor, indio desalmado, que había hecho lo que había hecho” (2005: 30)⁶⁵. La indeterminación con la que se hace referencia a la identidad del protagonista en distintas oportunidades en el texto permite restituir un sistema general de ver el mundo conceptualmente propio del siglo anterior y según el cual se evaluarán en el cuento los eventos y los personajes. “Indio”, “gaucho”, “animal”, “bicho” y “alimaña” se constituyen, de este modo, en sinónimos con que designar lo que, desde la perspectiva que ofrece el cuento, sería una suerte de subjetividad pre-simbólica, propia de hombres de una ferocidad y ofuscamiento primitivos que viven en una aparente simbiosis continua y completa con la naturaleza, también atroz y salvaje, del territorio mesopotámico. Los términos así reunidos en la vacilación componen una figura única y compacta, incompatible con un estilo civilizado de vida que remite al pensamiento dominante del período de formación y consolidación del Estado nacional según el cual el progreso constituía el fundamento mismo de la nacionalidad (Oszlak 1997: 108-126). En boca de estos sujetos comunes, incluso provenientes de las clases bajas de origen rural, el cuento de de Miguel señala la plena vigencia de una idea de comunidad nacional atada a la articulación de intereses económicos y al desarrollo de las fuerzas productivas dentro de la cual los hombres como el Ñuto Asencio no tienen cabida.

Los pobladores de Tres Esquinas todavía participan de la ilusión de que la organización y funcionamiento social de su pueblo constituyen el marco propicio para la “carrera del progreso”. Y, como en su momento enseñara Sarmiento, excluirán, con la satisfacción del deber cumplido, a los elementos que pueden obstruir el avance de la civilización. Las palabras, emancipadas de un sujeto y de un contexto de enunciación particulares, pasan a ser parte de la estructura de pensamiento de todo un pueblo. Seguirán constreñidas por la misma intención, el mismo *scopus*, con que esos primeros intérpretes de la nacionalidad las concibieron, en los usos que les dan ahora sus nuevos portavoces, que –como el comisario Cáceres cuyo origen social lo aproxima más a un Ñuto que a un Sarmiento– encontrarán muchas veces en ellas un lugar de legitimación social. Junto con el ascenso social, el pasado será borrado también de la lengua:

⁶⁵ Más adelante también figuran las siguientes declaraciones: “y que, sin embargo, era capaz de permanecer así, como ajeno y extraño, con el rostro aindiado, más de animal o de bicho que de hombre”; “en cambio no alcanzaron lo que murmuró el coso ese, gaucho desalmado, indio o alimaña” (de Miguel 2005: 30); “–Pero miren, si casi es un bicho –había oído decir entonces” (2005: 36); “Y en el monte se hizo hombre. (Alguno, es claro, podrá decir que allí, en realidad, se fue haciendo bestia, animal o alimaña)” (2005: 41).

Desde que era comisario, junto con los anteojos que había comenzado a usar y que sólo Dios sabe hasta qué punto necesitaba, o si simplemente eran llevados “*para hacer pinta y nada más*”, como sospechaba alguno en el pueblo; y junto con la lapicera fuente por la que canjeara la vieja birome de material plástico, *había como limpiado su lenguaje* (de Miguel 2005: 29-30; la bastardilla es nuestra).

Desde la conjunción entre orden y progreso, ellos juzgan que este personaje está *fuera de la ley* incluso antes de haber cometido delito alguno y cuya improductividad y libertad ponen a prueba aquí, como también lo hicieron un siglo y medio atrás, los parámetros mismos de intelección de la época.

Asimismo, a lo largo del texto, además del empleo de términos como “animal”, “alimaña” o “bicho” con valor indicial, son recurrentes las comparaciones con el escenario agreste a partir de las cuales el texto va perfilando un sujeto determinado y hasta esculpido por el paisaje del monte⁶⁶. Pero, además, la segunda parte restituye una suerte de *memoria de los caminos*, desestimada por aquellos “entrometidos” que en distintos momentos usurparían el territorio entrerriano:

Su patria había sido la franja de monte extendida y apretada en la orilla oriental del río. Durante mucho tiempo, había creído que ese río era el único que existía en el mundo: mejor dicho, hasta esa consideración se la hizo después, cuando supo que detrás de los talas y las espadañas y las pajas bravas que rodeaban el circuito de agua había otras cosas –pueblos, ciudades y hombres integrantes de eso que se llamaba mundo–: pero por aquel tiempo, cuando apenas “guri” aprendía a pescar mojarritas y surubíes, a preparar las trampas para cazar nutrias y a esmerar su puntería en los pájaros salvajes y en los gatos monteses, él no sabía comparar, porque sólo conocía ese rincón agreste, clausurado en la bárbara soledad del río siempre turbio y el cielo constantemente alto (de Miguel 2005: 32).

⁶⁶ La influencia que la geografía ejerce en el protagonista atañe a su percepción: “y los muchachos, los cinco, prendidos a su pollera, mirándola a ella y mirando el lugar, tan nuevo –sin río, sin árboles, sin gritos de pájaros salvajes, ni olor a vegetación fermentada-, bajo los últimos rayos de ese sol que por primera vez veían irse detrás de un horizonte libre de obstáculos” (2005: 34); a su carácter: “En cierto modo, era como si la fuerza telúrica almacenada en los árboles vírgenes y en las pajas bravas y espadañas invioladas, se trasvasara a su propio ser, también virgen, retobado y arisco” (2005: 36); y a su fisonomía: “lo vieron, primero salir por la puerta, agachado, como hombre acostumbrado a esquivar el guascazo de las ramas que en el monte se levantaban cerquita del suelo (2005: 48-49).

Esta memoria no conservada en ningún libro, en ningún lugar, más que en la práctica cotidiana y en los modos de andar de este matrero, es, al igual que el título, una historia imposible. Con la reconstrucción quimérica de ese *espacio hodológico* (la historia de los caminos por los que transita el Ñuto tanto como la historia de la alienación a la que esos caminos conducen), el texto de de Miguel pone de relieve que en definitiva toda historia (y toda Historia) constituyen en rigor una imposibilidad al ubicar al enunciante en una posición enunciativa irrealizable, fuera de tiempo, fuera de lugar, fuera de sí⁶⁷.

“Los que comimos a Solís” habilita, entonces, una primera lectura –lectura que el propio texto incorpora y despliega en las voces de los pobladores para luego desarticularla– según la cual los distintos sucesos que le acontecen al Ñuto –desde la noticia del fallecimiento de su padre, su infancia junto a *el Lagarto*, a quien lo entregó su madre para que se “hiciera hombre”, el asesinato de este padre adoptivo, su internación en el asilo, la vida ufana junto a la Rosa en la ranchería hasta el crimen innombrable– parecen desarrollarse en función de una lógica que dicta la “bárbara soledad del río” y que lo predispone para la desgracia. Pero pronto el texto se dispara hacia una nueva dirección, proporcionando otra explicación –y por lo tanto otra clave de lectura– para el crimen cometido por el protagonista. Los hechos se exponen en un principio a partir de los comentarios de los distintos policías, perspectiva que también adopta el narrador en la primera parte configurando de este modo la visión y el *juicio* del “mundo civilizado”. La biografía del Ñuto, leída a través de esos ojos y valoraciones, asume la forma de una “historia natural” en la que el carácter y los avatares personales se entrelazan necesariamente con el entorno natural. Pero la irrupción en el texto de las “voces civilizadas” (las de la policía, los curas, maestros, compañeros de clase, etc.) resignifica todo el derrotero del personaje principal: su intromisión constituirá el punto de inflexión en torno al cual girará luego la trama narrativa, determinando el destino del protagonista y el desenlace de la historia.

Luego de la muerte de *el Lagarto*, el Ñuto es trasladado por la fuerza policial a un asilo en Colón. Allí, en una clase de historia, el maestro, un “inútil soñador de aventuras”, les cuenta una historia “que había sacado de los libros, sí, pero más de su propia fantasía” y que al Ñuto se le quedará grabada “como una placa fotográfica”:

⁶⁷ No es casual que Benveniste al clasificar las posiciones de las personas gramaticales denomine a la tercera persona (singular y plural) “no-persona”: “Se sigue que, muy generalmente, la persona no es propia sino de las posiciones ‘yo’ y ‘tú’. La 3ª persona es, en virtud de su estructura misma, la forma no-personal de la flexión verbal” (2004: 166).

los charrúas llamando a los españoles, haciéndoles señas amistosas; Solís y sus compañeros en el río indiferente, acercándose a la costa; el sol, la expectativa, la confianza también; y, de pronto, las flechas y los alaridos y la muerte; y después la sangre del descuartizamiento, en la costa, el humo de las fogatas, el horror de los españoles ante el festín indígena (de Miguel 2005: 38).

En efecto, el empleo de los gerundios le imprime a la escena el carácter de una instantánea, componiendo una verdadera *toma del pasado*. La ausencia de verbos conjugados produce el efecto de una acción suspendida en el tiempo, diríase atemporal. Allí tendrá lugar lo que, desde la perspectiva del maestro (que no es otra cosa que la ficcionalización del punto de vista de esos conquistadores), constituyó una emboscada. La recurrencia del nexo coordinante “y” y la enumeración de sustantivos comunes (flechas, alaridos, muerte, sangre, humo, horror), en cambio, se corresponden con el relato de lo acontecido: en él, la narración pormenorizada de los eventos ha sido sustituida por un encadenamiento de figuras metonímicas cuyos núcleos semánticos condensan la truculenta fiesta indígena, imprimiéndole un ritmo vertiginoso y una tensión al pasaje dignos de un film de Hollywood y cuyo corolario son precisamente las reacciones de su auditorio:

Al llegar a este punto, como siempre ocurría, el maestro vio las caras de los muchachitos contraídas, primero, en un gesto de ansiedad, y después, de terror, y después, de asco; y pronto sintió los murmullos de rebeldía y la náusea de esos “gurises” que aunque toscos y elementales se indignaban ante el hecho de que hubiera hombres –así fueran indios- capaces de hacer eso: comerse a otros hombres –aunque estos fueran españoles-, como ellos se habían comido en el recreo anterior el pedazo de galleta dura con que en el colegio les hacían, más que reponer las fuerzas, disminuir el hambre del almuerzo cercano (2005: 38).

El recurso didáctico de este “desgarbado muchachito recién salido de la escuela normal” (de Miguel 2005: 37) no sólo se orienta a presentarles a los estudiantes los contenidos de la materia de un modo ameno; tiene además otra función pedagógica: en sintonía, más que con una concepción moderna de la criminalidad y la punición, con el cadalso medieval, la imagen visual que se construye en este pasaje despliega un espectáculo del sufrimiento y de la muerte destinados a despertar la indignación de estos jóvenes frente al horror de la antropofagia y, por consiguiente, la aversión hacia estos

indios comedores de carne humana. La verdad historiográfica es sustituida en el relato del maestro por una fábula efectista (llena de golpes bajos cuya eficacia reside en la manipulación de la materia verbal) con fines morales.

Ahora bien, no todos los estudiantes se ajustan al prototipo de oyente modelo que el maestro tiene en mente. El mito de origen que compone produce en el protagonista un efecto contrario al que se dirigen sus intenciones: lejos de contribuir a la “civilización” del Ñuto, el relato no sólo no despierta en él asco o indignación frente a la antropofagia sino que, por el contrario, lo lleva a identificarse con los indios:

Porque desde su asiento, el penúltimo de la clase, el Ñuto, que había seguido la narración como la clase entera, casi sin respirar de puro atento, no se extrañó, como los otros, de que los indios hicieran lo que hicieron, ni sintió asco por ello; más aún: fue como si de algún modo hubiera esperado primero y gozado después con ese final en que el triunfo les correspondía a ellos, los dueños del monte, y no a esos entrometidos que llegaban con barcos y uniformes (2005: 38-39).

Pero además las palabras del maestro despiertan en el Ñuto un deseo ardiente que recién se saciará hacia el final del texto, cuando él mismo incurra en el canibalismo. La lección de historia adquiere así una concreción inesperada. El maestro, sin saberlo, le señala su procedencia y le impone al mismo tiempo un destino individual y un mandato social: el instinto del Ñuto ya no se presenta como una propensión natural e indeliberada sino como la actualización impensada del *juego de fantasía* que una vez le propuso un docente esmerado.

La narración –complejamente simplificadora y arteramente maniquea– reduce la experiencia de conquista y colonización a un combate y el combate, a la monstruosidad de los charrúas. Su sencillez y literalidad, correlato formal de un supuesto sentido único, no impedirá, sin embargo, que este personaje tan simple como enigmático sienta una verdadera empatía hacia estos habitantes originarios de la Mesopotamia. Tampoco la lámina de cartulina que cuelga sobre la pared del aula –otro estereotipo, esta vez icónico– podrá detener la cadena de identificaciones imaginarias que tiene lugar en la singular reelaboración del mito en virtud de la singular redistribución de roles, atributos y valores que realiza el Ñuto Asencio y que culmina con la organización de la

comunidad nacional en dos grandes troncos genealógicos⁶⁸. En la representación pictórica de este primer encuentro, los rostros y la vestimenta le simplificarán al protagonista la tarea de desagregar los dos bandos: de un lado, se encuentran los que, desde la interpretación “desviada” del Ñuto, constituyen los “dueños de la tierra” –los charrúas, pero también su padre Zenobio Asencio, *el Lagarto*, su madre–; del otro, los “entrometidos” –españoles, policías y curas–. En la conciencia de este alumno poco aplicado aunque atento, él es el heredero y depositario del legado de los charrúas y los españoles aparecen emparentados con otros usurpadores de su pequeña patria, esa “franja de monte extendida y apretada en la orilla oriental del río” (de Miguel 2005: 32), a punto tal que acaban por confundirse todos en un único rostro que señala al entrometido, a todos los entrometidos.

De ahí en más, los sonidos de todo tipo (el trino de los pájaros, el murmullo del río, el soplo del viento) que el protagonista percibe o rememora y que se confunden en su imaginación perturbada con el llamamiento del repicar de los tambores de una tribu, parecen activar una memoria colectiva corporalmente situada que le marcará el paso y fijará su rumbo:

El Ñuto desde su rincón, como entre sueños, oía ese murmullo uniforme y vago que llegaba hasta la orilla poblada de ríos y de árboles y de indios, oscuro tiempo al que había regresado: aquel en que los nativos corrían por una tierra que era propia, “antes de que los españoles llegaran”, pensaba él; en realidad antes de que las escrituras y los timbrados se las entregaran a otros, señores de ciudad, comisarios de pueblos, políticos que nunca ni siquiera las habían visto (de Miguel 2005: 40)⁶⁹.

Sus ensoñaciones constituyen el reverso de las visiones utópicas con que fantasearon tantas veces políticos y señores de ciudad. En las antípodas de este sueño de regreso a un tiempo perdido, anterior a la propiedad privada y a una economía de excedencia,

⁶⁸ Ya nos hemos referido a ellos en el Capítulo 2 a propósito de las novelas *El entonado*, *Río de las congojas* y *Libro de navíos y borrascas* y del trabajo crítico de David Viñas (2003).

⁶⁹ También en estos otros pasajes, los sonidos que oye el protagonista prenuncian las acciones que hacen avanzar la trama narrativa (la fuga del asilo y el acto antropofágico): “sintió, además, cómo esos ruidos crecían y cómo el viento se animaba para vivificar las figuras inmóviles que desde una lámina de cartón prendida a la pared lo miraban a él y a los otros con rostros que descubrió conocidos” (de Miguel 2005: 39); “Esa noche el Ñuto se durmió con olor de selva en su cama y repicar de lanzas y tambores en los oídos” (2005: 40); “En el vacío abierto en su mente, se alzó un redoble de tambores y un silbido de flechas se levantó de pronto mientras miraba el cuerpo uniformado desangrándose a sus pies, que vio descalzos sobre la tierra y los abrojos” (2005: 47).

hubo hombres, la mayoría, como J. B. Alberdi, que, cuando todavía ese mundo y ese estilo de vida existían en distintas partes del territorio, se regocijaron con la tristeza futura de sus habitantes ante la inminente destrucción del paisaje, la contaminación de sus ríos, la extinción de su fauna, el fin de su dominio:

Cuando la campana del vapor haya resonado delante de la virginal y solitaria Asunción, la sombra de Suárez quedará atónita a la presencia de los nuevos misioneros, que visan empresas desconocidas a los jesuitas del siglo XVIII. Las aves, poseedoras hoy de los encantados bosques, darán un vuelo de espanto; y el salvaje del Chaco, apoyado en el arco de su flecha, contemplará con tristeza el curso de la formidable máquina que le intima el abandono de aquellas márgenes. Resto infeliz de la criatura primitiva: decid adiós al dominio de vuestros pasados. La razón despliega hoy sus banderas sagradas en el país que no protegerá ya con asilo inmerecido la bestialidad de la más noble de las razas (Alberdi 1996b: 135).

La carta magna no conservará las valoraciones, los modos y las marcas de enunciación que le imprimen al pasaje un estilo tan singularmente cruel, pero retendrá algo de su espíritu y propiciará la materialización de ese futuro avizorado imaginariamente por su creador.

Ahora bien, la anécdota no concluye ahí. Será en rigor en el recreo (como suele suceder en la infancia) donde tiene lugar una suerte de fiesta de la hierra. Los compañeros de clase del Ñuto, que han advertido el gran impacto que el relato causó en él, lo caracterizan de indio con un disfraz improvisado (una vara de mimbre a modo de lanza y un plumero que hacía las veces de un taparrabos). Desde un rincón en el que se había guarecido, así como el ganado cimarrón recibe el hierro al rojo vivo, el Ñuto recibirá las cargadas de los niños que acaban por imprimirle *su* sello personal:

-Chau, Solís...

-No pavote, éste no es Solís: es de los que se comieron a Solís... (2005: 41)

Ni la vida apacible junto a la Rosa, ni los placeres y hábitos recuperados una vez de vuelta en el monte, ni la llegada inminente de su hijo podrán mitigar los ruidos y estertores que prenuncian la tragedia y que ocurrirá finalmente, fatalmente, como no podía ser de otro modo, en *esta crónica de una cena anunciada*. Un buen día la

“civilización” llegó a su rancho de la mano de la autoridad. El sargento Duarte, un antiguo admirador de la Rosa –si es que cabe usar esta palabra para describir su deseo violento, misógino, (in)civilizado de posesión- se presentó en su casa decidido a llevarse a la muchacha. Mientras pergeñaba algún plan, empero, el sargento no quiso perder el tiempo: acudió regularmente al rancho en los horarios en que sabía que el Ñuto se hallaba fuera de su casa, para reafirmar su derecho a tener por mujer a la Rosa, por sobre el de ese “chúcaro”.

El Ñuto, enterado de las visitas, y sin perder la calma, concibe un ritual aleccionador destinado a reparar no sólo el dolor infligido a su mujer, su futuro hijo y a sí mismo sino también a su pueblo. En lugar de salir en busca de la comida, como lo hacía diariamente, despacha a la Rosa y aguarda al sargento Duarte en su rancho, donde finalmente lo mata y se lo come, en un desenlace que también reúne y convoca, como la historia de su antiguo maestro, todo el poder de la imagen, sólo que esta vez la distribución de los predicados se reorganiza en una nueva sintaxis que habilita el ingreso a la historia de una *memoria herida*, esto es una memoria que se realiza bajo la forma de una *compulsión de repetición* producto de las *resistencias de la represión*⁷⁰, pero al mismo tiempo, lo cual resulta mucho más esperanzador, una memoria que abre paso aunque sea momentáneamente a las figuras de la resistencia y de la rebelión:

Desnudos [sus pies], como sentía desnudas sus piernas y el propio cuerpo donde sólo quedaba un taparrabo de plumas y una vincha prendida a la melena que ondeaba en el aire quieto, sereno, en el que de pronto clavó un grito, o tal vez mejor, un alarido de triunfo, venganza o sabe Dios qué cosa. Un grito –*Sapucai*– que el monte no oía desde siglos y en el que parecieron resucitar todos los muertos sin historia que una vez, hacía ya tiempo, defendieron ese lugar de los que habían llegado, primero trayendo máuseres, y después escrituras y timbrados, como él, el Ñuto, lo acababa de defender entonces (de Miguel 2005: 47-48).

A la madrugada siguiente sonó un himno en el monte, pero no fue el himno nacional argentino sino “un himno de trinos salvajes” (2005: 48).

⁷⁰ En un trabajo de 1914 titulado “Rememoración, repetición, per-elaboración”, Freud precisa el modo en que opera la “compulsión de repetición”: el paciente “no reproduce [el hecho olvidado] en forma de recuerdo sino en forma de acción: lo *repite* sin saber evidentemente que lo repite” (ápod Ricœur 2004: 97).

Ahora bien, en este pasaje en el que el narrador asume el punto de vista del protagonista la narración deja entrever el trabajo de escritura. La fusión de las voces que tiene lugar cada vez que el narrador adopta la focalización de los hombres de ciudad no se produce en este caso. El ingreso de la enunciación en el enunciado exhibe la brecha entre la voz enunciativa y el universo del protagonista presentando al testimonio como imposible y al suceso como mera conjetura. La corrección (casi estilística) “un grito, o tal vez mejor, un alarido de triunfo” da la idea de improvisación, de un pasaje que se escribe al ritmo de la imaginación y no ya la descripción pormenorizada de un suceso real. En ese desdiseñarse de la voz narrativa que opera sobre el detalle se atenta contra las reglas del realismo según las cuales es el detalle, lo anecdótico, lo completamente accesorio, lo que viene a atestiguar en favor de esa realidad representada, esto es, lo que produce, en palabras de Barthes, el “efecto de realidad” (1994b: 186). La rectificación acerca al pasaje no ya al relato fiel de un acontecimiento sino a una expresión de deseo, una suerte de reparación histórica o justicia poética destinada a redimir el “triunfo” o la “venganza” que jamás tuvieron lugar. No se trata de lo que pasó (que es incognoscible), tampoco de lo que pudo haber pasado (que es de lo que se ocupa la historia⁷¹), sino de *lo que hubiese sido deseable que pasara*. Este narrador tan huidizo capaz de ponerse en los zapatos del comisario Cáceres, del sargento Duarte y del cura del asilo, deja entrever con esa valoración hecha al pasar, como quien no quiere la cosa, su solidaridad con el Ñuto y, por medio de él, con “todos los muertos sin historia que una vez defendieron ese lugar” (2005: 48), lo cual nos retrotrae nuevamente al título y a esa comunidad tan singular que el cuento construye en la que el Ñuto, el narrador y nosotros, los lectores, somos todos caníbales, somos todos *calibanes*.

4.3. Eisejuaz de Sara Gallardo: una estética delincuente

En 1971, Sara Gallardo escribe quizá uno de los textos más osados dentro de esta tradición de la literatura argentina que busca remedar la voz del otro, sólo comparable con algunas páginas de la literatura gauchesca. Así como Echeverría, Sarmiento y Mansilla habían “oído la voz del pueblo” (Ramos 1989: 27), la novela de Gallardo,

⁷¹ Al respecto Carlo Ginzburg afirma que el margen de incertidumbre conlleva “una profundización de la investigación, que liga el caso específico al contexto, aquí concebido como lugar de posibilidades históricamente determinadas. (...) ‘Lo verdadero’ y ‘lo verosímil’, ‘pruebas’ y ‘posibilidades’ se entrelazan, aunque permanezcan diferenciados con rigurosidad” (2010: 439).

Eisejuaz, adopta el punto de vista de aquel con el que no se puede pactar⁷², un mataco, para desde esa primera persona completamente “otra” respecto del potencial lector, registrar los relatos de la ciudad, oír la voz de la civilización, y generar, de este modo, un extrañamiento y una distancia respecto de la propia cultura análogos al que produce en los textos de estos “padres fundadores” la incorporación de la tradición oral en la representación de las voces de gauchos, “indios” y negros. Y esta tensión entre dos voces sociales, la del indio y la del blanco, tiene lugar en un espacio practicado y vivido, teatro de acciones, intercambios y encuentros; un espacio, en suma, eminentemente híbrido. Ni las palabras ni los escenarios donde éstas se desenvuelven hallarán aquí un límite en un supuesto sentido apropiado o en un cuadro totalizante. Se trata, más bien, de desnaturalizar tanto los presupuestos ontológicos de los discursos de la formación del Estado nacional como el proceso de racionalización a partir del cual se organizó y fijó la Nación en determinados sentidos y cuadros: la patria en imágenes. La contraposición entre lo “verdadero” y lo “inventado” pierde sentido precisamente porque la novela cuestiona aquello que según los discursos garantes de “la verdad” (el histórico, el jurídico) ha sido, de modo tal que la literatura deja de estar subsumida en la historia.

Eisejuaz se abre con una focalización enunciativa, es decir, con un uso singular del sistema lingüístico y del sistema urbanístico. El acto de habla y la práctica del espacio en el umbral del texto introducen al lector abruptamente en un escenario completamente extraño. “Dije a aquel Paqui: -Procurá no morirte. A la tarde te ayudaré. Había llovido mucho por esos días y los camiones no podían entrar en el pueblo” (Gallardo 2000: 13). La descripción distanciada del espacio y los sentidos propios del lenguaje público son sustituidos por la sucesión acelerada de acciones, que espacializan ante todo lugares practicados, y por una manera de hablar *desviada* del lugar común desde un punto de vista semántico pero también lógico-sintáctico⁷³.

⁷² Cristina Iglesia analiza las implicancias del relato de la captura de Lucía Miranda a manos de los timbúes de Ruy Díaz de Guzmán, en el que se explica la ruptura del pacto bajo los términos de una “traición” que el cacique principal realiza movido por una irracional pasión amorosa. “En Lucía Miranda los conquistadores definen el espacio americano como propio y al indio como violador de la frontera. Los timbúes se convierten en agentes de las violencias ejercidas por el español”. Asimismo, Iglesia encuentra en este texto “la temprana cristalización de una polaridad –civilización o barbarie– que operará desde el campo cultural como delimitación de antagonismos y pertenencias hasta nuestros días” (1987: 56-57).

⁷³ Estas desviaciones se manifiestan en numerosos recursos como, por ejemplo, el uso de la doble negación: “Nadie no habló” (Gallardo, 2000: 140); del pronombre reflexivo: “Se vamos a morir” (14); o los problemas de cohesión y coherencia textual que surgen de la violación de las reglas de conexión, redundancia y relevancia: “Yo soy Eisejuaz, Éste También, el del camino largo, el comprado por el

En efecto, la novela de Sara Gallardo opta por el punto de vista de un indio mataco y místico, para, desde esa voz, describir un itinerario que se halla determinado a un tiempo, como veremos, por una experiencia mística pero también por un sistema de convenciones culturales ajeno, la *ley del blanco*. De las distintas alternativas posibles, esta opción parece ser la más radical, ya que uno y otro atributo manifiestan el carácter inefable e incommunicable de la interioridad individual. Por un lado, tanto la existencia del indio dentro de la cultura argentina como la del místico en Occidente han estado siempre reducidas a la condición de lo *observable*⁷⁴. Gallardo construye el personaje principal de la novela a partir de estas dos figuras que han sido tradicionalmente concebidas como un objeto de conocimiento, una entidad que debía aislarse y objetivarse para ser estudiada, controlada y, eventualmente, dominada. Este sujeto anómalo encuentra su voz en *Eisejuaz*. Por otro lado, si la experiencia siempre se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada o, en palabras de Martin Jay, constituye tanto un concepto lingüístico como “un recordatorio de que tales conceptos dejan siempre un residuo que escapa a su dominio homogeneizante” (2009: 20), ninguna otra experiencia pone tan en evidencia esta paradoja como la mística, que surge de la oposición entre un fenómeno particular considerado excepcional e indecible y el sentido universal —o un Dios verdadero— del que los místicos reclaman ser los testigos privilegiados. Asimismo, que sea precisamente alguien que habla mal el castellano el encargado de dar cuenta de una experiencia tan extrema enfatiza aún más el proceso subjetivo de la vivencia en detrimento de una comprensión generalizadora de la misma que la redujera a la estabilidad de un concepto.

De Certeau establece una analogía entre la experiencia mística y una lengua extranjera a partir de su contraste con la vida cotidiana: “Extraordinary phenomena seem at first to specify mysticism. They contrast strongly with ordinary life. They stand out in the observable like the signs of a foreign language” (1992: 17). Casualmente, en *Eisejuaz* serán la experiencia mística y la lengua extranjera las que le marcarán el

Señor. Paqui está aquí. Ya sale el sol. Ya sale el tren. La campana del tren, la campana del franciscano” (21).

⁷⁴ En “Mysticism”, Michel De Certeau analiza la evolución del concepto y ubica en la primera mitad del siglo XVII el punto de partida de un progresivo aislamiento y objetivación del misticismo, que pasó a convertirse en un área del conocimiento, una especialidad, a los ojos de aquellos que eran incapaces de creer en los principios sobre los que se establecía. Se origina, de este modo, una mirada médica sobre los místicos que encuentra en la anormalidad del fenómeno psicossomático propio de la experiencia mística un modo de articularla en términos socialmente reconocibles (1992: 13-16).

camino al protagonista. El destino místico y el destino humano del personaje, que, en una primera instancia, parecen contraponerse, se presentan hacia el final como dos aspectos de un mismo fenómeno⁷⁵. Eisejuaz, pese a haber nacido para jefe de su comunidad, se presenta desde un comienzo sujeto a un destino que le impedirá cumplir con este mandato social. Su destino místico le exige ponerse al servicio de Paqui, “entregarle sus manos” a una “carroña blanca”, como lo llaman los matacos, un lisiado que se dedicaba a trasquilar indias para vender su pelo en Salta y que hacia el final, valiéndose de lo que vivió y presenció junto a Eisejuaz, estafa a indios y blancos haciéndose pasar por un sanador. Su destino humano lo va empujando paulatinamente a los márgenes de la ciudad, donde se verá obligado a convivir precisamente con lo que la ciudad desecha.

¿A dónde iremos, ahora que el monte se ha enfriado? A los chauancos, a los chiriguanos, a los chaneses y a todos digo: ¿a dónde iremos? No hay lugar para nosotros ni allá ni acá. Allá el ruido de los blancos termina con nuestro alimento. Y aquí nos alimentamos de peste y de miseria (Gallardo 2000: 84).

En definitiva, tanto la experiencia mística como la racionalidad propia de la ciudad confluyen en un mismo derrotero. Paralelamente al relato del itinerario místico, el texto traza otro recorrido, el de la historia, que asume aquí un carácter hostil y mítico y se presenta a los ojos de Eisejuaz como un destino ineluctable. Uno y otro trastocan por completo la vida y el lenguaje del personaje, se imponen y lo alienan. En este sentido, a propósito de una experiencia mística, Jean-Joseph Surin escribió en 1636:

His work is to destroy, to ravage, to abolish and then to remake, to reestablish, to resurrect. He is marvelously terrible and marvelously sweet; and the more terrible he is, the more desirable and alluring. In his actions, he is like a king who, marching at the head of his armies, brings everyone to their knees (ápuđ de Certeau 1992: 18).

La irrupción de la palabra divina y la palabra del blanco reúne todos los momentos de la existencia del protagonista en una nueva continuidad signada por la

⁷⁵ Una escena en particular pone claramente de manifiesto la confluencia de uno y otro destino ya que en ella un mismo hecho es interpretado bajo estas dos claves distintas. En “La peregrinación”, Eisejuaz se encuentra enfermo y sin fuerzas. Mientras que un médico atribuye su estado a la falta de comida él está convencido de que se debe a que se le han ido los espíritus (Gallardo, 2000: 31-38).

relación con el Otro (Dios o la “civilización”). La revelación de un destino místico⁷⁶ lo lleva a Eisejuaz a interpretar, a la manera de un semiólogo, cada suceso como un signo de este nuevo camino. El instante místico, por lo tanto, no se reduce al presente de su acontecer sino que se refiere también a otros eventos en el pasado⁷⁷ o por venir⁷⁸ que serán leídos bajo esta nueva interpretación. Algo similar ocurre con la dominación del blanco, que no se limita a imponer su ley al presente y al futuro del pueblo dominado sino que, como afirma Frantz Fanon, “se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila” (2000: 79). La desvalorización del pasado de los maticos acaba por imponer una historia dentro de la cual ellos deberán interpretar el papel de siervos:

Esto que te cuento me lo contó Doña Eulalia, que es dueña del hotel. Donde están las vías y los galpones antes no había nada. Vino a acampar allí gente de los nuestros, a mirar a aquellos que hacían el hotel, que hacían el tren. Los jefes agarraban a sus hijas y las traían, las mostraban. Las mujeres de nosotros abrían las piernas, se señalaban, chillaban, se movían. Allí los blancos: “Bueno; vos”; o: “Ésa”, o: “Aquella”. Y venían, contentas. Contentos sus maridos, sus padres. Oí decir: “El matico es así. El más peor, el más bruto. El chiriguano lo desprecia”. En mi pensamiento dije en aquellos años: “Este pueblo es así porque de mucho tiempo no le fue dado un jefe pensador. Un jefe bravo y pensador es la alegría de un pueblo. Dice: No se puede prestar a la mujer por plata. Dice: No se entierra el muerto en hoyo chico y pateando encima”. (...) Al hombre joven lo van criando en una ley nueva. (...) “Esto no se hace. Esto se debe hacer. Aquí hay remedio. Aquí hay alimento. Esto está mal, o enferma, o mata”. Con los años, aquel pueblo se hace fuerte, bueno. Pinche de cocina en el hotel, pensé: “Nací jefe y es para eso. Nadie no elige el pueblo en que nació, ni su hora, ni su cuerpo, ni el alma que lo habita. El pueblo mío es bruto, anda bestia, confundido. Para eso nací. Y voy a cumplir”. (...) “Ya terminó la hora de nosotros en el

⁷⁶ “Pero lavando las copas en el hotel me habló Él mismo. Tenía dieciséis años; recién casado estaba con mi mujer. El agua salía por el desagüe con su remolino. Y el Señor de pronto, en ese remolino. ‘Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas’. Yo dejé las copas. ‘Señor, ¿qué puedo hacer?’ ‘Antes del último tramo te las pediré’.” (Gallardo, 2000: 18).

⁷⁷ “Ahora sé. He comprendido las palabras que oí. Vendrá uno que me mande el Señor. Y a ése entregaré mis manos” (Gallardo, 2000: 65).

⁷⁸ “Y pasé dos años preparándome, hablando con el Señor, esperando el día escrito por él, la llegada de aquel que me anunciaron, ese a quien debía entregar las manos” (Gallardo, 2000: 67).

monte, ya terminó el monte y todo bicho del monte. Es la hora del blanco. El camino del paisano tendrá que pasar por allí” (Gallardo, 2000: 125-126).

La tensión de las dos voces que articula la novela se torna en este pasaje evidente: la civilización –“Esto que te cuento me lo contó Doña Eulalia”– ha logrado convencer a este mataco de que su integración a la sociedad blanca sin importar cómo ha logrado arrancarlo del estado de barbarie en que se hallaba su pueblo. Y es nuevamente en la configuración del espacio donde mejor se observa esta *enajenación cultural*. A diferencia de lo que ocurre con otros espacios en la novela, que son, como dijimos más arriba, *espacios empíricos* configurados a partir de un uso, del acto mismo de transitarlos, la plaza principal del pueblo es percibida en escorzo, como a través de una ventana. Y la *intuición perspectiva del espacio*, al igual que en los textos de Echeverría, no sólo establece límites sino que también concibe una utopía. Sólo que aquí el espacio objeto de deseo pertenece al otro y la utopía asume la forma de la sumisión a un tejido social inmodificable:

Allí la fiesta patria en la plaza del pueblo, con la música grande del soldado, del que dice: “Vayan al cine”, y tantos para aplaudir, tantos de las escuelas con delantales blancos. El intendente que habla fuerte y la campana del franciscano sonando. Allí la bandera. El cura allí, doña Eulalia, el turco, el doctor, el rico, en el palco del color celeste y blanco. El hombre joven con su delantal en la fila con los que aprenden en la escuela. Y el paisano parado lejos, mirando (Gallardo, 2000: 86).

Pero para el momento en que Eisejuaz inicia el último tramo de su camino –presente de la enunciación– el sueño de hallar un lugar dentro de la sociedad blanca forma parte del pasado. Terminado el tiempo de Don Pedro, se frustra también el proyecto de una estructura paternalista en la que el blanco, como el ex intendente y patrón, brinda amparo y trabajo a los indios pero, sobre todo, festeja codo a codo con ellos las fechas patrias.

En más de un sentido, *Eisejuaz* traza el camino inverso al de *Martín Fierro*. Hacia el final de *El gaucho Martín Fierro*, el protagonista huye tierra adentro en busca de una vida de ocio y libertad. Sin embargo, en ese mismo final ya se halla inscrita la utopía de la integración dentro de esa misma sociedad que lo maltrató y expulsó y que se concretará en la *Vuelta*. Una vez cruzada la frontera y antes de adentrarse en el

desierto, Fierro se detiene y observa con tristeza las últimas poblaciones que acaba de abandonar. Al igual que ocurre con aquellos cineastas previsores de Hollywood, que, antes de que exista una segunda parte, conciben “un final abierto”, en esa mirada distanciada y nostálgica de Fierro el poema erige a la civilización en el hogar del gaucho y proyecta la vuelta. La *Vuelta*, por lo tanto, implica un desplazamiento de la reivindicación de un orbe gaucho al respeto por el sistema que lo ha destruido. El texto de denuncia y desafío deviene texto pedagógico y correctivo, y promete, al igual que los demás aparatos disciplinarios del incipiente Estado, la conversión. La voz del gaucho, indisolublemente ligada a un código propio en la *Ida*, sigue hablando al “modo gauchesco” pero reconoce ahora los valores hegemónicos (y las ventajas) del proyecto civilizador.

En *Eisejuaz*, en cambio, la participación en el estilo de vida que marca el ritmo de la ciudad no se proyecta en el futuro sino que se ubica en el pasado. La visión en perspectiva del lugar por antonomasia de la civilización, la plaza principal, no constituye aquí una visión en prospectiva, como ocurría en *La cautiva*, *El matadero* y también en el final de la *Ida*, sino que se inscribe en otro tiempo, el tiempo del duelo: se trata de un proyecto que ha sido. Por lo tanto, vedado su ingreso a los carriles “normales” de la sociedad capitalista, Eisejuaz está condenado a moverse: hace una casa; la abandona; atraviesa el monte en dirección a Orán; vuelve; hace otra casa; espera; llega Paqui, el “enviado” por el Señor; lo lleva a su casa; vuelve a irse; se instala con él en el monte; regresa nuevamente; despojado de todo, trabaja a cambio de techo y comida en un prostíbulo; hace una última casa, esta vez de chapa, la peor de todas; muere Paqui; muere él. En contraposición con el sueño de la estabilidad del sitio propio, Eisejuaz hasta en sueños no para de correr:

Siempre corriendo, Eisejuaz, Éste También, buscando. Viajando. Viniendo en bicicleta de Tartagal. Subiendo al ómnibus, al tren. Buscando, Éste También, por sitios nuevos, por calles, por un pueblo. Buscando en el monte, al otro lado de un río. Corriendo, buscando a su mujer (Gallardo, 2000: 47).

La misma sociedad que en un tiempo no tan lejano lo integró (fue capataz de la misión, trabajador del aserradero, representante del paisano) ahora lo expulsa y lo condena a habitar en sus márgenes con lo que ésta execra (personajes como Paqui o desperdicios como la chapa). El itinerario que traza *Eisejuaz* constituye un modelo de resistencia,

análogo, en alguna medida, al que Martín Fierro había transitado en la *Ida* y que la *Vuelta* desbarata al reubicarlo dentro de un nuevo código del trabajo.

Desde esta posición marginal y fronteriza, Eisejuaz registra todo un abanico de formas de la violencia que el blanco ejerce sobre el indio. Además del insulto que se dice al pasar: “Hiede a indio” (44), “¡Apesta a indio en esta casa!” (121), “¡Vestite, negra roñosa!” (121), y que siempre aparece en boca de personajes de la más baja extracción social, la novela incorpora y se detiene ante todo en la violencia que proviene de los discursos de la racionalidad moderna y los aparatos del Estado: el trabajo⁷⁹, la policía⁸⁰, el hospital⁸¹, la religión⁸² o el museo⁸³. En este concierto de voces que el texto incorpora desde una perspectiva extrañada, lo que genera una violencia inusitada es precisamente la legitimidad de la que gozan estos actos execrables que asumen la forma de un trato amoroso. “La madre colonial defiende al niño contra sí mismo, contra su yo, contra su fisiología, su biología, su desgracia ontológica” (Fanon 2001: 80). No ocurre lo mismo con la violencia que ejercen los propios indios. Como en *La cautiva* y *El matadero*, Eisejuaz describe su propio festín:

A la mujer y al hombre trajeron vivos, quién no los vio. Ya le queman los pechos, mi madre la cuereó; tu madre con tizones su hembraje le quemó. Como tigre gritaba, le arrancamos la piel. Le cortamos las manos, los dedos de los pies. Los perros los tragaban, con bramidos gritó. Al fuego la tiramos, un humo espeso hedió. Al hombre le sacaron todo el pelo y la piel. Vi su cabeza cruda, le colgaba la piel. La sangre que escurría la quería beber (Gallardo, 2000: 88).

⁷⁹ “No me pongas una cara brava, hijo. Te cuento la verdad. Dos criaturas dejó morir así. De hambre. Inanición, dijo el doctor. A la tercera dije: no. Morenito era, de ojos azules. Algún viajante. Si ellos tienen sus necesidades yo tengo que cerrar los ojos, la pieza que pagan es su casa, ya comprendes, hijo. Te hablo así por ser vos. Dije no, y se lo llevaron gentes ricas del Rosario: un auto con chofer tiene ahora para él solo a los diez años. Me gusta hacer el bien, no sé por qué será, soy así, ya me conocés” (Gallardo 2000: 27).

⁸⁰ “Ahí entró el policía con una luz. ‘Quieren escapar.’ Nos han golpeado, nos han dejado mal” (Gallardo 2000: 43).

⁸¹ “La enfermera vieja, Margarita, a la hija del viejo: -Andate a reventar a otra parte” (Gallardo 2000: 60).

⁸² “-Te diré lo que dice este diario entonces. Dice que vos, capataz de la misión de los noruegos, robaste este hombre enfermo y lo llevaste a vivir en el monte. Que cada noche gritaste hablando solo, que comiste las orejas de una mujer asadas en la brasa, que diste insectos para comer al hombre enfermo, y que unos cazadores lo salvaron. Ha venido una inspección de la iglesia noruega. Después de tantos años de beneficios ¿no hay una voz que mueva tu corazón? Es necesario que dejes el demonio. Arrodillate aquí en la tierra y pedí perdón al que todo lo puede y todo lo perdona. En la tierra; ahora; aquí” (Gallardo 2000: 111).

⁸³ “-Amigo. Te daría unos pesos. Te traería la chiripa, la vincha, el arco. ¿Dejarías que te saque una foto? Nada le dije. -No te enojés. Sos grande, fuerte, sos mataco puro. Sabrás que hay una foto de Voyé en el Círculo. Nada dije” (Gallardo, 2000: 44).

Sin embargo, en lugar del goce que experimentan los indios en *La cautiva* y los habitantes del matadero con la resbalosa, el ritual sangriento deja en Eisejuaz un sabor amargo y se constituye en un núcleo traumático que el protagonista se resiste a recordar. Es que a diferencia de los sujetos “civilizados”, Eisejuaz juzga su participación en ese evento con la vara del otro, la del blanco, y esa vara siempre lo barbariza.

Es gracias al modo singular de andar de Eisejuaz que la novela configura espacios cuyas fronteras son siempre provisionales en una clara contraposición con la rigidez y precisión con que los límites del orden demarcan límites y excluyen lo que amenaza con perturbarlo. Las muertes de Paqui y de Eisejuaz, con las que culmina su recorrido y se cierra el texto, lejos de fundar un lugar, señalizan fundamentalmente su ausencia:

La delincuencia social consistiría en tomar el relato al pie de la letra, en hacerlo el principio de la existencia física allí donde una sociedad ya no ofrece más salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos, allí donde ya no hay más alternativa que el orden disciplinario y la desviación ilegal, es decir, una u otra forma de prisión o de vagabundeo en el exterior (De Certeau 1996: 142).

Frente a la razón instrumental del hombre observador que concibe el espacio como una superficie moldeable donde concretar los sueños de dominio y posesión, el singular recorrido y la “anormalidad” de Eisejuaz ponen en peligro y niegan la sociedad.

4.4. *La ira aplazada: El desperdicio de Matilde Sánchez*

El desperdicio de Matilde Sánchez participa de un tópico recurrente en la literatura argentina según el cual nuestra historia nacional constituiría un gran malentendido, un acopio de fábulas que poco o nada tendrían que ver con la realidad. La cultura libresca se constituye, desde esta perspectiva, en un mecanismo de evasión de una realidad que se hallaría inextricablemente ligada a la tierra. La historia concebida como ficción, evasión o naufragio supone en cualquiera de los casos una forma de existencia y un devenir que se han apartado de un decurso pretendidamente natural de acontecimientos interrumpido por avatares externos o decisiones arbitrarias.

La novela narra la vida de Elena Arteché en el contexto de profunda crisis que atravesaba Argentina hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI. La historia del país y la biografía de esta mujer en permanente construcción (Sánchez 2007: 37), como se la caracteriza en la novela, se entrelazan a partir de un tropo en particular: la sinécdoque. En efecto, las idas y vueltas de la protagonista condensan y señalan un derrotero mayor: el de la doble vida de la Nación, desde la constitución de un relato que augura un futuro promisorio aunque dándole la espalda *al país material*, hasta la caída de ese mito. La ficción neoliberal de la paridad cambiaria entre el dólar y el peso que llevó a la sociedad argentina a poner el foco en una actualidad volátil construida en base a viajes, artículos importados y enclaves especialmente diseñados para optimizar el consumo, permitió soslayar la sociedad precaria que acabaría por manifestarse más plenamente en la propagación de desocupados y familias que se quedaban sin casa en los albores de esta centuria.

Sin embargo, en un nuevo pliegue del relato, la autora presentará la concatenación específica de sucesos que tienen lugar en este período como una de las tantas manifestaciones posibles de un patrón que parece repetirse fatal e inexorablemente a lo largo de la historia argentina. Ni la protagonista ni la Nación logran librarse de las ataduras que genera el campo y que, como una fuerza sobrehumana, parecieran arrastrarlos una y otra vez al mismo punto de partida. De igual modo, las diversas correspondencias entre figuras emblemáticas de un pasado remoto y tipos sociales contemporáneos que se establecen en el texto inducen a leer personajes, eventos y escenas del presente como ocurrencias míticas en un tiempo concebido como eminentemente repetitivo.

Elena Arteché es hija de una familia de hacendados de Pirovano, un pueblo en la provincia de Buenos Aires. Hacia finales de la década del setenta resuelve radicarse en la Capital junto con Carmen, su hermana, para estudiar Letras en la universidad. La novela se abre, anticipando el desenlace y el tono trágico de este recorrido, con el viaje de la narradora a Pirovano para asistir al velorio de la protagonista. El texto se divide en tres grandes partes que coinciden *grosso modo* con las distintas etapas en la vida de la protagonista. La primera parte, “La edad de la comedia”, es el relato de sus años en la Capital cuando sus primeros logros como crítica literaria y una tumultuosa vida social le permitían proyectar un gran porvenir. Las otras dos partes, en cambio, “El período gótico” y “Barroco fúnebre”, narran la caída en desgracia de la protagonista. *El*

desperdicio se constituye, de este modo, como un extenso réquiem o responso en memoria de Elena Arteché.

A lo largo de la primera parte, la Capital y el campo se configuran como espacios antagónicos. Una imagen estereotipada de ambos lugares orienta los pasos de la protagonista y pone de relieve la vigencia de antiguas dicotomías y tópicos. “Quizá debido a esa angustia rural de lo excesivamente plano, le complace ver el suelo al fin plegado en falsas perspectivas” (2007: 69). Pero al igual que las perspectivas que ofrece, la ciudad será también la tierra de falsas prospectivas.

Por esos años, Buenos Aires se presenta como un estímulo para la imaginación y un conjuro para el aburrimiento: “Los bares, la penumbra gradual de las proyecciones, el ambiente estaba tamizado de política y filiaciones literarias” (Sánchez 2007: 43). La multitud, por su parte, hacía de la metrópoli una miniatura del mundo y le permitía a la protagonista paradójicamente sentirse singular. Los restos de ruralidad que sobrevivían en el tono de voz, el léxico y los tópicos e imágenes que empleaba le imprimirían a Elena un estilo propio que se avendría muy bien con el pretendido cosmopolitismo de la capital. En el campo, por el contrario, parecía imposible forjarse un destino: “En los pueblos no había más que honradez y repetición, la vida eran preceptos de decoro y doctrina católica” (2007: 35). La existencia asumía allí la forma de una condena. Significativamente, el campo aparece caracterizado a partir de los mismos atributos con que lo estigmatizó la literatura del siglo XIX. El paisaje “excesivamente plano” al igual que un “océano” (2007: 73) y el “calor de desierto” (2007: 178) inducían a los habitantes a reiterar los mismos gestos de antaño como en “un hechizo de cuento folklórico” (2007: 64)⁸⁴.

Sin embargo, un embarazo no buscado y la enfermedad de su hermana constituyen un punto de inflexión que dará lugar a una serie de sucesos que, como en un alud, la empujan barranca abajo: “Todo en Helen se consumió en procesos rapidísimos”

⁸⁴ La analogía de la pampa con el mar, como ya se ha señalado, puede encontrarse en numerosos textos canónicos argentinos de la segunda mitad del siglo XIX (*La cautiva* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, *La conquista de quince mil leguas* de Estanislao S. Zeballos, por mencionar sólo algunos) a punto tal que constituye un lugar común sobre el que ciertamente opera la novela de Sánchez. Asimismo, como han advertido Ricardo Cicerchia (2000), Adolfo Prieto (2003), Mary Louise Pratt (2011), entre otros, esta primera comunidad nacional argentina toma esta estampa del desierto de los relatos de los viajeros ingleses al Río de la Plata entre 1810 y 1835, quienes se valieron de esta comparación –acuñada, en primer lugar, por Alexander von Humboldt a propósito de las estepas venezolanas– para caracterizar un territorio cuya ausencia de accidentes puso a prueba sus parámetros estéticos.

(2007: 75). El ritmo vertiginoso de la gran ciudad acaba paradójicamente por devolverla a la monotonía de la domesticidad rural y el ensueño futurista será sustituido por un régimen de la repetición. Con la muerte de Carmen, la Capital deja de ser ese territorio propicio donde proyectarse. Para ese entonces, los planes de Elena aún no hallaban una concreción acabada (no lograba concluir la escritura de su tesis ni afianzar la relación amorosa con Bill) y sus propósitos comenzaban a asumir la forma de sueños destinados a quedar inconclusos. Pero fue con su hermana, además, con quien se había lanzado a la conquista de la ciudad y su muerte temprana ponía necesariamente fin a la utopía.

Elena emprende, entonces, junto a su hijo el regreso a Pirovano con la idea de poner en funcionamiento, en plena recesión económica, un campo devastado, un retorno al campo que será también un retorno al origen: el paisaje de la infancia y los fundamentos de la “patria”. En este viaje al pasado que emprende la protagonista los vestigios de su niñez se superpondrán a los despojos de un país que fracasó desbaratando antiguas ficciones que contribuyeron a modelar la imagen de “Helen”, como se hacía llamar la protagonista en Buenos Aires, y de Argentina como “granero del mundo”:

Cuando Carmen murió, en 1993, la tierra había dejado de ser objeto de canciones y se adentraba en los vericuetos del sistema bancario. Los caballos estaban de vuelta pero no en el campo, donde no hay basura ni peregrinación. Pronto llegarían cada noche a la ciudad, a la cantera de desperdicios y materia informe que ofrece a la miseria su última mutación en mercancía. (Sánchez 2007: 96-97)

El ambiente en el que, muy a su pesar, le ha tocado vivir lleva a Elena a repetir los mismos roles que le había visto desempeñar a Chanito, su madre. Su tiempo se consume ahora entre las clases en los colegios secundarios, los juegos con el hijo y las charlas con la empleada. Pero este desenlace es percibido como “el fracaso estrepitoso de un programa” (Sánchez 2007: 96) que dejará entrever otras aristas de la protagonista y el paisaje rural. Su tránsito por Buenos Aires y las lecturas con las que procuró desesperadamente inventarse en el período “cómic” constituyen, desde esta perspectiva, una tentativa de sobreimprimir un relato a una realidad que se busca negar. “Seguía buscando en los libros lo que la naturaleza no regala, evasiones” (2007: 73). De igual modo, la memoria nacional se presenta en la novela como una historia de

evasiones pilotada por los “programas” de los grandes libros del canon argentino que instaron a hacer caso omiso a la fuerza del paisaje. Sobre ellos recae en primer lugar la responsabilidad por la calamitosa realidad a la que señala de manera ostensible la novela: recesión, desocupación, pobreza extrema y violencia. Paradójicamente, *El desperdicio* no rehúsa los sintagmas, sentidos y esquemas explicativos que se fraguaron en esos textos fundacionales sino que los reelabora en sus diagnósticos sobre el presente. De este modo, el texto dramatiza la dificultad de pensar la realidad por fuera de esa red conceptual forjada en el siglo XIX, encrucijada de la que el texto, por cierto, no logra salir.

Yo misma, ya me ves, me encargo de repetir esa fatalidad. ¿Vos no sentís cómo avanza la provincia sobre la Capital? Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes –carta de Elena un año después de regresar a Pirovano. (Sánchez 2007: 96; bastardillas en el original)

En el cambio de rumbo y de ritmo de la protagonista se ponen de manifiesto, entonces, las tensiones entre paradigmas y formas de vida antagónicas e irreconciliables. La crisis personal por la que atraviesa Elena se imbrica con la crisis del país. La opción por el campo (aunque al comienzo la protagonista se proponga lo contrario) termina siendo una opción por una forma de vida de subsistencia, improductiva, no acumulativa diametralmente opuesta al paradigma maximizador del capitalismo. La interpretación de ese viraje como “fracaso” da cuenta del modo en que se ha interiorizado el paradigma economicista y pragmático. En el (pre)juicio del lector la novela deja librada la interpretación última del texto: el revés del capitalismo como fracaso o como utopía. La vuelta al punto de partida, “el país de pastores” (2007: 113), puede o bien significar una condena de la que sólo en apariencia esporádicamente logramos librarnos o, por el contrario, una oportunidad para repensar las identidades culturales y los proyectos nacionales.

El binomio campo-ciudad adquiere, entonces, un nuevo cariz: Buenos Aires pasa a representar metonímicamente el sistema económico que condujo al país a la ruina y la “improductividad” del interior reintroduce en la historia argentina una dimensión temporal propia de una vida pasada que ahora es percibida como una alternativa deseable: el pasatiempo. “Alguien debía volver a ocupar la naturaleza antes de que el

capital la comprase. *No la Capital, el capital mismo, el capitalismo, ¿se entiende?*” (2007: 112; bastardillas en el original). La aclaración refuerza la identificación entre los términos y la Gran ciudad queda así reducida (y rebajada) a una mesa de dinero, una “cueva” desde donde realizar operaciones de corretaje.

A lo largo de la segunda parte de la novela, “El período gótico”, Elena se verá permanentemente acechada por seres fantasmales. Ni bien se instala en su nueva casa de campo a Elena se le aparece en reiteradas oportunidades el espectro de su hermana. Pero a las visitaciones de Carmen se le sumarán las apariciones de viejos fantasmas nacionales –indios y gauchos- que renacerán bajo nuevos ropajes en los distintos sujetos sociales que la crisis produce, (des)colonizándolo todo: “*Atención, falta una ciencia de los espectros. Pero no una Geistwissenschaft, metafísica es lo que sobra. Una verdadera anatomía. Nos va a servir algún día, cuando el presente no sea más que un hojaldre de muertos*” (Sánchez 2007: 125; bastardillas en el original). El presente insta así un nuevo ámbito de imágenes en el cual la propia época se amalgama con una historia pasada.

De igual modo, el texto exhibe en su superficie a la manera de un palimpsesto las huellas de una escritura anterior. En la reproducción de tópicos, tropos y procedimientos propios de la literatura argentina del siglo XIX, la novela de Sánchez insta a revisar el período de consolidación del Estado a la luz de los acontecimientos del presente y viceversa, ofreciendo una interpretación controvertida de ambos momentos. Estas recurrencias llevan al lector a reponer un paradigma perimido para interpretar, ahora, un país poblado de vagabundos, habitantes de contenedores, criminales por vocación y cazadores, re-encauzando, de este modo, al presente en la vieja encrucijada entre voluntarismo y determinismo geográfico.

En efecto, una energía arrolladora parece empujar a Elena y a la patria a su autodestrucción. La reproducción de una vida idéntica a la de su madre y de la que Elena se había querido distanciar en medio de un campo lleno de “opas” y no de “alumnos” –como se creía en el momento en que se erigían en las ciudades del interior edificios públicos de dimensiones colosales (Sánchez 2007: 151)- permitirá circunscribir una zona específica, “lo bonaerense”. En una suerte de reafirmación de un lugar común, eterno retorno de un mismo relato acuciante, la novela de Sánchez acaba por identificar el interior con la involución. “*Algo los conecta con el futuro y anuncia lo*

que vendrá; cuando parecen más atávicos, ahí está su futuro” (2007: 169; bastardillas en el original).

Dos metáforas recurrentes en las que resuenan los ecos de *Facundo* de Domingo F. Sarmiento refuerzan esta caracterización. Como en el texto de Sarmiento⁸⁵, los ruidos del tropel de caballos simbolizan el avance incontenible del campo sobre la ciudad: “no oyen que ya vuelven los caballos” (Sánchez 2007: 113). El retumbar de los cascos en la pampa constituye todavía en el siglo XIX un índice que por contigüidad remite a la inminencia del combate, al peligro (malones, montoneras, batallones, cuadrillas, etc.). Ahora bien, ya hacia fines del siglo XX, la arbitraria concurrencia del sonido del tropel que Elena oye en el campo con la debacle social y económica del país constituye una actualización individual de un recuerdo estereotipado, una forma cristalizada de aquella experiencia. Más que denotar la debacle, las pisadas de los caballos ofrecen una interpretación de la misma a partir de los parámetros fijados por las antinomias sarmientinas (civilización-barbarie; campo-ciudad; interior-Buenos Aires). El sintagma se ha emancipado de la ubicación temporal y espacial específicas sobre las que se erigía antiguamente la correlación entre el signo y el objeto para devenir, en virtud de la fuerza de la ley, los usos y las costumbres, en símbolo de barbarie. Por otra parte, el texto se vale de la figura del géiser para presentar distintas manifestaciones de la miseria como las expresiones de energías ocultas vinculadas al interior, al “desierto”, a la naturaleza y que se hallaban adormiladas (véase Sánchez 2007: 144; 146; 150; 173). La novela, por lo tanto, apuntala también la hipótesis de que la tranquilidad previa al estallido de una crisis es en todo momento ilusoria, como en su momento sostuvo el narrador de *Facundo*: “En el interior reina una tranquilidad aparente, pero el suelo parece removerse, y ruidos extraños turban la quieta superficie” (1967: 131).

⁸⁵ “Facundo, genio bárbaro, se apodera de su país; las tradiciones de gobierno desaparecen, las formas se degradan, las leyes son un juguete en manos torpes; y *en medio de esta destrucción efectuada por las pisadas de los caballos, nada se sustituye, nada se establece*” (Sarmiento 1967: 94); “Los demás vuelan a las armas por todas partes y *el tropel de los caballos hace retremblar la pampa*, y el cañón enseña su negra boca a la entrada de las ciudades” (Sarmiento 1967: 136); “Con las disposiciones que yo le conozco a ese pueblo [la ciudad de Mendoza], en diez años de un sistema semejante [se refiere a la administración de Videla Castillo] hubiérase vuelto un coloso; pero *las pisadas de los caballos de Facundo vinieron luego a hollar estos retoños vigorosos de la civilización...*” (Sarmiento 1967: 160); “Las mechas de los cañones están apagadas y *las pisadas de los caballos han dejado de turbar el silencio de la pampa*. Facundo ha vuelto a San Juan...” (Sarmiento 1967: 183); “Alguno había dicho que venían..., que se divisaba un grupo..., que *se había oído el tropel lejano de caballos*” (Sarmiento 1967: 194). Las bastardillas no figuran en el original.

Pero el texto incorpora además en bastardilla y en pie de igualdad otras voces, como las de las empleadas domésticas de Pirovano, Isabel y Ofelia, o las tesis académicas inconclusas de Elena, que realizan lecturas explícitas de la historia argentina en un claro diálogo con los textos fundacionales del proceso de formación del Estado-nación. La narradora a su vez encuentra en las conclusiones de Elena respecto del país las claves para comprender la propia vida de la protagonista en un ida y vuelta que es recurrente en la novela. Los prejuicios racistas de los ideólogos de la “limpieza étnica” que llevó a cabo la Nación en la segunda mitad del siglo XIX sobreviven, desde la perspectiva que ofrece la novela, en los sectores medios y populares que buscan diferenciarse de ese colectivo anónimo asociado al interior. Y la intelectualidad, por su parte, parece haberse reconciliado finalmente con la superstición en una lectura conservadora de lo nacional de corte popular. Pero si Isabel y Ofelia se horrorizan ante el resurgimiento de la barbarie, a Elena este mismo fenómeno le despierta fascinación:

Dijo que esa tarde estaba dispuesta a cambiar su vida por la de un ciruja liebrero. Y los campos de la familia con sus cuadros de oleaginosas en su punto de óptima madurez, y los silos a tope de girasol y todo el ganado, por una cama de cartones. Y todos sus títulos los cambiaría por el saber brutal de la caza y el archivo de resentimientos de un linyera. (Sánchez 2007: 174)

El futuro hacia el que se encamina la Nación comienza a manifestar extraños parecidos con la fisonomía que presentaba la pampa en las representaciones de los escritores románticos de la generación del ‘37. Toda una serie de prácticas, destrezas y valores de un claro color local restituye, por reminiscencia, una temporalidad compleja no lineal. La resurrección de faenas, usos y costumbres arcaicos vaticina un tiempo de progresiva y acentuada barbarización de la que ni Buenos Aires se salvará: los olores de la ciudad revelan “nuevos” hábitos viejos (“ya no se ocultan para mear, salta al olfato” [2007: 141]), la criminalidad asume de pronto cierta rusticidad pastoril y surgen modos de subsistencia, como el negocio de la liebre, que suponen el regreso a una economía campesina.

A medida que la recesión se profundiza, comienzan a propagarse por todo el territorio distintas manifestaciones de crueldad: una serie de crímenes aberrantes se producen primero en el interior del país y la saña con que son llevados a cabo no permite inscribirlos en una narración coherente que los torne descifrables en función de

una lógica organizada en torno a medios y fines. “Hace falta un mínimo de humanidad para juzgar a un hombre. Ninguna cuestión moral. Atavismo puro” (Sánchez 2007: 145). Los homicidios asumen extrañamente una “forma local”, una suerte de forma americana del crimen, como si estuviesen motivados por los “instintos de carniceros” reprimidos desde los tiempos del mismísimo Sarmiento. Se trata de vejámenes perpetrados por “opas habituados a copular con mulas y ovejas en pedregales olvidados del Señor” (Sánchez 2007: 145) que revelan la frágil artificiosidad de la vida cotidiana en la ciudad y sus estándares de “normalidad”.

Rápidamente la acumulación de furia estalla en el corazón de la ciudad Capital y la interpretación que ofrece la narradora, el decurso de los episodios violentos no es meramente azaroso sino que la violencia se propaga de acuerdo con una pauta imitativa desde el interior a las ciudades (Sánchez 2007: 145-147). Pero no son sólo estos “opas” los que obran por “contagio”. Tanto la interpretación de la narradora como la de la protagonista del mal que aqueja a la sociedad argentina de aquellos años siguen muy de cerca las tesis del *Facundo*. En efecto, resuenan en este punto una vez más las palabras de Sarmiento para quien el gobierno de Rosas constituye un claro indicio de que la barbarie y la violencia bajaron a Buenos Aires, más allá del nivel de las provincias, también por contagio (1967: 25; 122). Pareciera que un único ojo está leyendo dos realidades diferentes y las lee de un mismo modo. La porosidad de la frontera habilita, como en los tiempos de Facundo Quiroga y de Juan Manuel de Rosas, lo que cien años de vida civilizada no han podido conseguir: la unidad del territorio. El único interés común parece ser, entonces, la venganza:

Castigado por lo que fuese, sin posibilidad de defensa, culeado igual. Quizás un hechizo de antiguos nativos cuyanos... Entra un indio fantasma y se lo encuentra en posición. El viejo busca algo agachado detrás de un tonel, las canillas siempre requieren engrasado, algo que pensó o pronunció convoca la fuerza maligna. Genio del indio resentido se constituye a la puerta trasera; le dice “Perdón, es día de pago”. (Sánchez 2007: 150; bastardillas en el original)

Una mitología localista retorna con una energía renovada ya no para reclamar lo que le pertenece sino para vengar crímenes perpetrados en otro tiempo en pos de una fisonomía y una composición étnica dignas de una nación pretendidamente civilizada; una suerte de castigo para el *delito de lesa americanismo*.

El paisaje no permanece ajeno a este rebrote de furia. La naturaleza indómita se rebela contra las miradas utilitarias y hace causa común con los parias bajo la forma de lluvias torrenciales e inundaciones (así ocurrió también en Choele-Choel donde, tras finalizar la expedición de Julio Argentino Roca en 1879, una terrible inundación arrasó con el asentamiento que las tropas argentinas acababan de fundar y dejó sitiada a la división por el agua durante 14 días). Con el objeto de “contener las inundaciones”, la municipalidad mandará construir un zanjón semejante “a una gran muralla china invertida” como el que en su momento, en 1876-1877, encargara Alsina para refrenar los malones indígenas. Y al igual que la zanja del entonces ministro de Guerra, esta nueva divisoria también está llamada a contener, más de un siglo después, la ira de “las hordas salvajes”: “Hace falta un zanjón para desviar la ira” (Sánchez 2007: 194). Pero, acá, en la pampa, la materia parece imponerse tanto sobre la inteligencia como sobre la voluntad.

El desperdicio recupera, en medio de una crisis económica sin precedentes, un mapa humano que contrapone los hábitos de la comunidad americana con el estilo civilizado de vida de las metrópolis forjado en esa narrativa tributaria del positivismo que, parafraseando a Ricardo Cicerchia, reinventó en el siglo XIX una Argentina para el capitalismo (2000: 21). Pero si en el siglo XIX estos tipos humanos eran configurados precisamente por una tecnología política de control que bregaba por la transformación o el sometimiento de las comunidades autóctonas a los fines de encasillar los cuerpos dentro de los valores domésticos burgueses, en la novela la convalidación de aquellos modelos culturales (en tono de farsa) trae aparejado un feroz cuestionamiento a estos valores burgueses. Las mismas imágenes robadas que antaño sirvieron para legitimar las relaciones hegemónicas de poder y de coexistencia se emplean aquí transmutadas en venganza para poner en evidencia la doble moral capitalista.

Existen en la novela dos microrrelatos relativamente autónomos con respecto a la trama que se urde en torno a la vida de la protagonista y que condensan la dinámica entre naturaleza y modelos foráneos de claras resonancias sarmientinas que la novela despliega a modo de “explicación” (por momentos en clave paródica) de la crisis con que se cerró el siglo XX en Argentina. La extensa digresión en torno a la caza de la liebre apunta y ofrece una interpretación explícita acerca de la circulación y represión de fuerzas e impulsos “naturales” en los sectores populares. Por otra parte, el relato referido de Feli, la empleada doméstica, acerca de sus años como ayudante de cocina en

la casa de los Pereyra pone de manifiesto las reformulaciones contemporáneas de antiguos paradigmas.

Instalada nuevamente en el campo, Elena comienza a interesarse por la caza de la liebre, actividad que practicaban algunos de sus alumnos como un medio para rebuscársela en un escenario que sólo propiciaba el cirujeo. Realiza una serie de viajes periódicos a Azul para asistir al proceso completo, desde la caza del animal a su desolladura. El seguimiento de cerca de esta actividad parece agudizar la mirada de la crítica literaria que empieza a encontrar en el universo que la rodea correspondencias con tópicos y figuras de la literatura nacional; las liebres son equiparadas a los judíos de la pampa (2007: 170) o a los parias y los cazadores constituyen, a ojos de la protagonista, los herederos del gaucho (2007: 170):

Era evidente que los cazadores representaban para Elena el irrefrenable ascenso de lo reprimido. Ella lo expresó así: *El reflujo de energías fascistoides. Lo reprimido, los impulsos inhibidos que surgen incontenibles como un géiser* y que, pese a haberse originado en fechas muy previas –dado que lo reprimido es por definición más antiguo-, están llamados a liderar una transformación. (Sánchez 2007: 173; bastardillas en el original)

Asimismo, la mira telescópica de los rifles halla un paralelo en otro artefacto técnico –los binoculares- empleado aquí con propósitos análogos precisamente hacia fines del siglo XIX. En una “economía cada vez más delirante”, la necesidad ha llevado a pasar por alto la ley que prohíbe utilizar la mira telescópica “dado que favorece desmedidamente al predador” (Sánchez 2007: 171). Difícil es en este marco de análisis no trasladar esta observación al contexto de persecución y exterminio de pueblos originarios hacia 1880 ya que precisamente de esta “ventaja” se valió el ejército argentino en su combate contra el “indio” aprovechando las innovaciones tecnológicas que el “progreso” producía para precipitar la extinción de los pueblos americanos. “Es la bala y no la mira la que mata, ¿no es así? Quién los iba a desmentir” (Sánchez 2007: 171-172). Esta afirmación pretende desconocer cínicamente que es precisamente la mira la que define las posiciones de predador y presa, de conquistador y conquistado; que es la mira la que convierte la caza en carnicería y el combate en masacre. De este modo, la escena de la caza de la liebre se propone solapadamente como una alegoría (imperfecta dado que se explicitan sólo algunos de los términos de la comparación) de las tantas

campañas militares al desierto que el gobierno argentino realizó para anexas los territorios pampeanos y patagónicos y también eliminar las poblaciones de origen no europeo que allí residían.

En las antípodas de estos sujetos que realizan en su quehacer cotidiano el espíritu de la pampa, la minuciosa descripción de Feli de las festividades patrias celebradas en casa de los Pereyra durante los años cincuenta pone de relieve el desajuste de las clases adineradas argentinas que viven de y para la representación de un modelo: “Y bajaban de ellos como quien llega de otra época, disfrazados de los tiempos de la generación del ochenta” (2007: 231). Mientras que la cultura no parece haber hecho mella en ciertos sectores de las clases bajas asociadas en el texto a la más cruda y hasta grotesca animalidad, la vida entera de las clases altas, por el contrario, parece reducirse a la obediencia de los dictámenes que imponen la cultura y la moda de turno a punto tal que acaban por asumir alegremente la forma de una ilustración estereotipada de sí mismos difundida en las escuelas: “En vistas de esos trajes de época, lucían indistinguibles como láminas de escuela” (2007: 233).

Paradójicamente, y como el menú que ofrecía un “carrusel constante de platillos europeos”, los vestidos y carruajes, copias fieles de los originales europeos, se constituyen en una manifestación de nacionalismo y pasarán a engrosar los guardarropas y el mobiliario de asociaciones folklóricas (2007: 235-36). De este modo, la novela repone a partir del relato de la empleada las nociones de nacionalidad y de extranjería tramadas con esmero por la cultura letrada argentina dos siglos atrás. Desde esta perspectiva, la nacionalidad, o mejor dicho, la “argentinidad”, se define en función de una combinación de atributos (un pasado épico, la clase, lo europeo) que poco o nada tienen que ver con la realidad local, la cual, a su vez, se presenta precisamente como lo exótico, lo extranjero, lo que está fuera de lugar. Unos, el gauchaje que participa del negocio de la liebre, y otros, los Pereyra y su círculo social, se ven condenados a reescribir una y otra vez la misma historia bajo un esquema siempre idéntico de relaciones de coexistencia: mientras las clases pudientes representan un mismo papel (aunque el modelo que remedan puede en ocasiones sufrir algunas pequeñas variaciones, en este caso, “se seguía el estilo inglés, todo tendía a ser muy hierático” [Sánchez 2007: 233]), las clases bajas se entregan a la satisfacción de sus instintos más elementales.

Pero además de estos dos pasajes, la novela establece muchas otras correspondencias -explícitas a veces, otras, no tanto-, intra y extratextuales, que enlazan distintos tiempos históricos desbaratando así el desarrollo cronológico de la Historia. En los quehaceres y oficios propios de un tiempo primigenio –como la caza de la liebre- parece regir una memoria corporal afín a la que guía la práctica de distintos tipos sociales urbanos. La ciclista con su entrepierna lampiña a la que Elena espiaba desde su departamento en Buenos Aires se constituye, de este modo, en una reformulación contemporánea de las cuereadoras y troceadoras: “Así van pasando colgadas en cruz, parecen bebés o fetos nonatos –Isabel en el cogote, Ofelia en su estofado, la ciclista en su entrepierna, lo mismo las operarias” (2007: 167). Algo similar ocurre con la cocinera de los Pereyra traída especialmente por el patrón desde Buenos Aires y que vive su vida en Pirovano como si se tratara de una prisionera, una cautiva: “*Contratada para salir de circulación y quedar enterrada en medio del campo*, como solía decirle la cocinera a Feli, *arrastrada por los pelos igual que una cautiva*” (2007: 237; bastardillas en el original). Todas estas correlaciones que establece el texto entre figuras actuales y figuras de un pasado remoto habilitan a su vez otra serie de correspondencias entre la novela de Sánchez en su conjunto y la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, y refuerzan la relación intertextual con *Facundo*.

Algunas de ellas ya han sido señaladas, como las figuras de la inundación y de la zanja como una muralla china invertida o la comparación de la pampa con el océano. Pero también existen otras equivalencias menos evidentes que pueden establecerse con la biografía que compuso Sarmiento. Además de la más obvia, el género discursivo, y el pacto de lectura que éste supone –la identidad entre el narrador y el autor-, encontramos en la novela de Sánchez otras “coincidencias” con el texto sarmientino especialmente significativas a la luz del análisis que venimos realizando. Ambas narraciones se abren con el viaje de los respectivos narradores a la frontera. En *Facundo* se trata de la frontera que separa Chile y Argentina –“A fines del año 1840, salía yo de mi patria” (Sarmiento 1967: 6)- y en *El desperdicio*, de la frontera que separa la Capital del interior: “Cualquiera que haya salido de la ciudad para adentrarse en el país” (Sánchez 2007: 12). Pero, asimismo, en un nivel simbólico, la frontera constituye en uno y otro caso un límite entre una pretendida vida civilizada y la barbarie, y jugará un papel determinante en la caracterización de los protagonistas de estas dos biografías.

Por otra parte, también pueden trazarse algunos paralelismos entre Facundo Quiroga y Elena Arceche: no sólo comparten una serie de atributos, como su gran sentido del humor, su capacidad para predecir el futuro o su fuerza y su talento tan inusitados como inconducentes; también sus derroteros se hallan igualmente signados por la pérdida, el fracaso, el *desperdicio*, al menos así los presentan los textos a partir de la focalización de estos narradores-biógrafos que parecen encontrar en el objeto de sus respectivos relatos una contra-imagen de sí mismos. El paisaje constituirá la principal causa dentro del andamiaje retórico que despliegan ambos textos a modo de explicación del destino trágico de los protagonistas. ¿Habrían hallado un final distinto de haber permanecido en la Capital? El propio Facundo se comporta a lo largo de su corta estancia en Buenos Aires como un hombre civilizado y las sobresalientes aptitudes para la crítica literaria que manifestó Elena afloraron y murieron en la gran ciudad. Nunca “un puto libro” (2007: 267) le reprocha la narradora de *El desperdicio* a Elena en un lamento análogo al que expresa el narrador de *Facundo* por la carrera militar que Quiroga finalmente no hizo: “Facundo, moralizado por la disciplina y ennoblecido por la sublimidad del objeto de la lucha, habría vuelto un día del Perú, Chile o Bolivia, uno de los generales de la República Argentina” (1967: 80). Las disposiciones naturales de Facundo y de Elena no se avienen bien con la disciplina y los tiempos del cuartel o de la academia, desde donde sus narradores forjan tenaz y pacientemente una carrera productiva.

El tiempo biográfico y el tiempo histórico se funden así en un movimiento análogo. Las repeticiones y recurrencias refuerzan la pervivencia del pasado en el presente (temporalidad, por otra parte, que ya aparece en *Facundo* insistentemente como amenaza o posibilidad⁸⁶). Dos metáforas ilustran en la novela esta dimensión temporal particular en la que pasado, presente y futuro confluyen en una historicidad no lineal: el rayo dorado de la liebre⁸⁷ y la luz que sobrevive a la extinción de las

⁸⁶ “Los Llanos de La Rioja están hoy desiertos, la población ha emigrado a San Juan; los aljibes que daban de beber a millares de rebaños se han secado. En esos Llanos, donde ahora veinte años pacían tantos millares de rebaños, vaga tranquilo el tigre, que ha reconquistado su dominio; algunas familias de pordioseros recogen algarroba para mantenerse” (Sarmiento 1967: 100).

⁸⁷ “Es lo que se conoce como el rayo dorado de la liebre, algo muy raro de ver, la huella de una presencia donde estuvo (muy semejante, aseguran, al que dejan las luces de sodio de los autos en las fotos movidas). Es un rayón que enlaza todos los tiempos de la liebre, el presente en fuga al futuro, pero no siempre permite al hombre discernir para dónde ha escapado” (Sánchez 2007: 163).

estrellas⁸⁸; índices ambos de un referente que ha dejado de existir, un referente –como la liebre en la mira del cazador– en fuga.

El desperdicio de Matilde Sánchez constituye, entonces, una lectura a contrapelo del *Facundo* de Sarmiento. Así como Sarmiento se propuso en 1845 hacer la historia de la barbarie y dar a conocer sus resortes (Sarmiento 1967: 96), Matilde Sánchez en esta novela compone una “pornografía de la venganza” (2007: 85) de esas fuerzas bárbaras reprimidas, como se sugiere en algún pasaje del texto. En una suerte de actualización de los viejos presupuestos sarmientinos, *El desperdicio* se presenta como un desarrollo de la conexión entre “*eslabones de acontecimientos humanos y evolución de la geografía, una dinámica en redes*” (Sánchez 2007: 183). Y al igual que en el *Facundo*, la dinámica entre el suelo y el carácter se despliega a partir de un relato ejemplar. La vida de Elena Arteché servirá para ilustrar, como hizo Sarmiento en su momento con la vida del caudillo riojano, una época que se extiende desde fines de los años setenta al 2001.

Aquí también el relato biográfico y el relato de la historia se desarrollan paralelamente a la luz de otras lecturas (como las biografías de “aventureros europeos varados en la barbarie” [Sánchez 2007: 256]) que permiten ensayar explicaciones para el desengaño. La narradora hallará en las teorías literarias de su amiga entrañable –que nunca logró sistematizar– una clave para comprender la debacle de esta mujer que, como el país, “pasó de tenerlo todo a no tener nada” (Sánchez 2007: 174). Los fragmentos en cursiva conforman el testimonio de una obra inacabada y dispersa en restos de conversaciones, cartas, correos electrónicos o frases sueltas escritas al pasar. Allí se bosquejan teorías en torno a lo nacional que la novela recupera para dar con una suerte de *tono argentino*. Los fantasmas, linyeras y cazadores de liebres que pueblan ahora la pampa constituyen la prueba irrefutable del fracaso del mito civilizatorio y el triunfo del atavismo: “En la prehistoria anterior a la falta de un techo, no había lo que se entiende por una casa sino una fábula de escuelas, hospitales y barrios obreros, había un cuento y dentro de él, otro cuento y así sucesivamente, como esos mitos de origen” (Sánchez 2007: 197).

⁸⁸ “En el cielo de hoy, le dije, en verdad no ocurre nada fuera de ese pasado que se proyecta. *El cielo es un cine del pasado; sorprende que los filósofos no se hayan puesto a considerar esa paradoja que nos permite acceder sólo a aquellos hechos que han dejado de existir*” (Sánchez 2007: 256; bastardillas en el original).

4.5. Consideraciones finales

En *La conquista de quince mil leguas*, texto que Estanislao Zeballos escribe en 1878 a pedido de Julio A. Roca con el objeto de demostrar la importancia y factibilidad de extender la frontera hasta el Río Negro, Zeballos reconstruye parcialmente la historia de las ficciones que pueblan ese espacio denominado “desierto”. Si en un primer momento la corona española propagó la fábula de ciudades opulentas en medio de la pampa, como los Césares y El Dorado, con el objeto de atraer nuevos aventureros y preservar las poblaciones en Sudamérica, luego los indios se encargarían de difundir una imagen opuesta de ese vasto territorio para desalentar las invasiones de los cristianos. Aquellas tierras serían presentadas, entonces, como “arenales inhabitables y guadales profundos” (Zeballos 2008: 204). La expedición de Roca vendría justamente “a descorrer el velo del misterio de tres siglos de impenetrable aislamiento” (Zeballos 2008: 201).

Con el auxilio de las herramientas teóricas y técnicas que proveía la ciencia de ese entonces esta generación de militares y hombres de ciencia que propulsó y llevó a cabo la Conquista del Desierto fue la encargada de anexionar y también de diseccionar la pampa para la vida civilizada. Una nueva ficción comienza a forjarse a partir de ese momento en sintonía con el utopismo evolucionista del siglo XIX que contribuirá a perfilar la imagen de una Argentina próspera y opulenta. La novela de Matilde Sánchez recrea la transfiguración de ese porvenir frustrado hacia fines del siglo XX. La profunda crisis que atraviesa Argentina a finales de la década de 1990 pone de relieve las fisuras del violento proceso de transculturación: a lo largo de todo el país parecen aflorar fuerzas atávicas que yacían ocultas a la espera de un momento oportuno. En “Los que comimos a Solís” y *Eisejuaz*, en cambio, el discurso ficcional centra su atención en dos casos particulares, el Ñuto Asencio y Eisejuaz, para seguir de cerca el singular despliegue de estas fuerzas atávicas en el que colisionan el proyecto de país decimonónico y una historia y memoria locales propias de otras culturas que coexisten con la cultura hegemónica y *oficial* dentro de los límites del territorio nacional.

Las tres narraciones analizadas, constituyen, así, un particular *relato de viaje en dirección contraria* al movimiento que proyectan las ficciones decimonónicas del porvenir y en el cual el lector se ve llevado a rever la realidad nacional a partir de las lecturas con que la *Argentina* fue paulatinamente cobrando forma no sólo como

territorio jurídico-político sino también como un conjunto de textos, un *corpus* libresco virtualmente abierto. El universo que componen los textos y el fin hacia el cual parece encaminarse la Historia argentina, tal y como se la concibe en las ficciones, coinciden y se superponen con el punto de partida: ese vacío primigenio poblado esporádicamente por gauchos degenerados que, como los sufridos peces que describe Antonio Di Benedetto en *Zama*, “tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia” (2004: 10-11).

El peculiar paisaje pampeano que según Sarmiento dota al habitante de las pampas de una natural predisposición para la poesía⁸⁹, parece exigir ahora, en cambio, una particular inclinación por la lectura para poder decodificar y sobre todo continuar propagando todo ese compendio de fábulas que el espacio trajo aparejadas⁹⁰. De Miguel, Gallardo y Sánchez, en el otro extremo de la relativamente breve historia nacional, desandan el camino trazado por el proyecto literario y liberal de la Generación romántica. Con ellas transitamos una vez más en sentido inverso las derrotas e interpretaciones que le imprimieron su forma hasta dar nuevamente con la página en blanco, un vacío de sentido, el horizonte incierto del espacio desierto.

Entre uno y otro momento, aquel en que se procuró desesperadamente poblar ese gran baldío con ficciones y aquel otro en el que la realidad nacional parece haber asumido la forma de una biblioteca incompleta, transcurre precisamente nuestra historia, lo que quedó de un proceso fallido que buscó forjar una colonia, un país, una nación-estado por medio de *la conquista y la escritura* y acabó, en cambio, únicamente dando lugar a *naufragios y comentarios*. El catastro del Nuevo Mundo se lleva a cabo con mapas librescos, teóricos, geográficos ajenos, pertenecientes a otro espacio-tiempo y a otras cosmovisiones. ¿Cómo habríamos de dar así con un *lugar propio*?

⁸⁹ “¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía” (Sarmiento 1967: 40-41).

⁹⁰ “Nuestro lector común, (...), era capaz de manejar códigos muy elaborados. Al haber tenido que forjarse una tradición a partir de la nada, desde la rusticidad de un país que era necesario poblar aunque fuera con ficciones, ingresaba en la literatura con gran libertad y por cualquier puerta” (Sánchez 2007: 60).

CAPÍTULO 5. LA TOTALIDAD SE REPRODUCE A ESCALA. LA CIUDAD (I)

5.1. *Pretexto. Cita de autoridad: un modelo de desacato*

Con la Conquista del Desierto (y también con las interpretaciones apologéticas y reprobatorias de las campañas militares al denominado “desierto”⁹¹) no sólo se consolida el proceso de incorporación de los territorios pertenecientes a los pueblos originarios con el que se acaba de conformar espacialmente el Estado argentino; se constituye, asimismo, un discurso nacional compacto, en palabras de David Viñas, una “jurisprudencia referencial”, que elimina al indígena de la configuración de la genealogía nacional (2003: 60). El par conceptual desierto/salvaje, núcleo del complejo ideológico de la campaña que encabezó Roca y que se remonta al imaginario de la generación del ‘37 –expresado de manera emblemática en el *Facundo*– dio lugar a un proceso de nacionalización fallido: la exclusión del otro, lejos de imprimir una identidad cultural homogénea al incipiente Estado, dejará abierto un conflicto social de cara a la siguiente centuria. En efecto, ya en el siglo XX, como señala Jens Andermann, la frontera deja de ser un divisor entre el desierto y la civilización para pasar a ser un cerco que rodea la ciudad de Buenos Aires (2003: 360-363). Los núcleos ideológicos de la literatura de frontera se constituyen en una clave para explicar la ciudad masificada en la que parecen haber resurgido los antiguos “males de la extensión”.

La imagen de una Buenos Aires invadida es recurrente en la historia de la literatura argentina: toda vez que los sectores populares adquirieron mayor visibilidad, la antigua dicotomía sarmientina según la cual lo criollo, lo negro, lo indio constituyen un obstáculo para el progreso y la civilización, resurgió con fuerza renovada. Los bárbaros de la campaña, extranjeros europeos de baja extracción social, migrantes internos o provenientes de países limítrofes que pueblan nuestros textos parecen señalar un mismo temor a la contaminación. El paisaje americano se inmiscuye entre los resquicios del mundo civilizado y reduce al mínimo el componente europeo con el que ciertas elites porteñas de distintas épocas han buscado identificar la ciudad.

⁹¹ El estudio histórico del proceso revela que la idea de que la raza indígena se extinguió definitivamente en los últimos decenios del siglo XIX gracias a las acciones militares impulsadas desde el Estado –idea que sostienen tanto panegiristas que celebran el aniquilamiento de la “barbarie” como detractores de ese proceso político-militar que denuncian el exterminio de los pueblos indígenas– falta a la verdad histórica. En realidad, como señalan M. Nagy (2008), C. Martínez Sarasola (1992) y M. Quijada, C. Bernard y A. Schneider (2000), entre otros, esta idea omite las distintas políticas de “distribución” que propulsó el Estado argentino junto con las campañas militares y refuerza la configuración de un país de raza blanca y cultura europea.

En *Radiografía de la pampa*, publicada en 1933, Ezequiel Martínez Estrada releva las distintas formas de la otredad que han usurpado la metrópoli en busca de un progreso meramente económico. El gaucho, el guapo, el guarango, el compadre serían todas ellas máscaras de una misma figura que actúa condicionada por el determinismo telúrico del paisaje. La “hermosura” de Buenos Aires es opacada por esa “mala mezcla” que le imprime a sus calles y edificios un aspecto informe. Nuevas acciones de deslinde, entonces, semejantes a las que operaban antiguamente en el desierto, se pondrán en práctica en las costumbres domésticas, que, con el auxilio del poder de policía, abogarán por mantener la uniformidad y los privilegios heredados de tiempos inmemoriales.

Así se fue constituyendo una poética del saber⁹² que se escindiría rápidamente de los sujetos particulares responsables de su enunciación para pasar a conformar la arquitectura de nuestra historia nacional; una arquitectura que se actualizaría, según las épocas, en distintos estereotipos sociales concretos, como los que revisitarán las novelas que se analizan en este capítulo. Lucio V. Mansilla encarna una de esas voces y despliega uno de los múltiples hilos que componen la trama de esa poética del saber que cristalizará en estructura de pensamiento. Su nombre, como el de otros personajes paradigmáticos del siglo XIX, ha pasado a ser, parafraseando un tanto libremente a Jacques Rancière, una *firma*, esto es, la marca de una identidad que articula a la vez (y de una vez) el objeto mismo de la Historia y del relato (1993: 17).

En *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), hay un pasaje, un cruce de palabras, que se destaca por su tono del resto del relato del viaje del Coronel Mansilla a Leubucó. El coronel pareciera salirse aquí de las casillas (y del registro que había adoptado hasta este momento). El intercambio comienza con una interpelación: “Oigan, bárbaros, lo que les voy a decir” (1967: II, 100). El vocativo ya presupone una organización desigual de las posiciones de los hablantes que se verá luego confirmada en el plano del relato: el bárbaro es el extranjero. Independientemente de las razones que esgriman, los ranqueles se hallarán siempre fuera de la *lengua*, fuera de la *verdad*, fuera de *lugar* en su pago:

Y ustedes también son argentinos –les decía a los indios. ¿Y si no, qué son? –les gritaba-; yo quiero saber lo que son. Contésteme, dígame, ¿qué son? ¿Van a

⁹² Tomo el concepto de J. Rancière, quien la define como el “estudio del conjunto de los procedimientos literarios por medio de los cuales un discurso se sustrae a la literatura, se da un estatuto de ciencia y lo significa” (1993: 17).

decir que son indios? Pues yo también soy indio. ¿O creen que soy *gringo*? Oigan lo que les voy a decir: Ustedes no saben nada, porque no saben leer; porque no tienen libros. Ustedes no saben más de lo que les han oído a su padre o a su abuelo. Yo sé muchas cosas que han pasado antes. (...) Hace muchísimos años que los *gringos* desembarcaron en Buenos Aires. Entonces, los indios vivían por ahí donde sale el sol, a la orilla de un río muy grande; eran puros hombres los *gringos* que vinieron y no traían mujeres; los indios eran muy zonzos, no sabían andar a caballo, porque en esta tierra no había caballos; los *gringos* trajeron la primer[a] yegua y el primer caballo, trajeron vacas, trajeron ovejas. (...) Los *gringos* les quitaron sus mujeres a los indios, tuvieron hijos en ellas, y es por eso que les he dicho que todos los que han nacido en esta tierra, son indios, no *gringos* (Mansilla 1967: II, 100-101)⁹³.

Las páginas previas preparan al *paciente* lector que ha asistido en cierta forma al prolongado y agobiante ritual protocolario que rodea la firma del tratado entre el representante del gobierno argentino y los principales caciques ranqueles liderados por Mariano Rosas. El paralelismo entre el viaje y la lectura que construye *Una excursión* pone al lector en los zapatos del Coronel e induce a ver a los ranqueles durante la junta con nuevos ojos⁹⁴. La lectura y el viaje a través de la pampa obligan a *tomarse tiempo*, a *hacerse lento*, a *leer y cabalgar despacio*, siguiendo el adagio clásico del *festina lente*. La formación, los saludos, los discursos, el tiempo de espera que Mansilla narrador *padece* en carne propia y que nos hace padecer a nosotros, sus lectores, demorando el relato –un modo de hacernos partícipes (casi volvernó cómplices) de su experiencia y

⁹³ Varios autores se detienen en el análisis de las estrategias y las implicancias de este pasaje en particular de *Una excursión a los indios ranqueles*. Cf., por ejemplo, Garramuño (1997: 77-79); Andermann (2000: 109-119).

⁹⁴ La superposición entre el plano de la enunciación y el plano del enunciado es recurrente en el texto: “Y como sigue lloviendo y estoy mojado hasta la camisa, me despido hasta mañana” (1967: I, 57); “Sigamos caminando...” (I, 62); “Voy a contártelo a tres mil leguas” (I, 75); “Pero acerquémonos a Leubucó, saliendo de donde nos detuvimos ayer” (I, 148); “El toldo de Mariano Rosas, como todos los toldos, tiene una enramada; descansemos en ella hasta mañana, a fin de no alterar el método que me he propuesto seguir en el relato” (I, 163); entre otras menciones. Esta conjunción crea la ilusión referencial de que las cartas se escriben durante el viaje. El tiempo del viaje y el tiempo de la escritura parecen, de este modo, coincidir: la marcha y el hilo del relato se retoman o se interrumpen simultáneamente. Pero, además, esta superposición es una invitación a leer el viaje como si se tratara de un texto y viceversa. El viaje trae aparejada la pérdida o la disolución momentánea del universo simbólico sobre el que reposan la identidad del viajero y las certezas de su cosmovisión; la puesta en acto de la escritura (que se realiza en la lectura), por su parte, desata el mecanismo metafórico según el cual el significado de un término se desplaza con relativa libertad o solvencia a otros significantes diseminados en el texto. Esta relación sugerida a lo largo de *Una excursión* se explicita al final del texto: “Lo repito, viajando sucede lo mismo que leyendo” (1967: II, 182).

sobre todo de su punto de vista – preparan, de alguna manera, el terreno para el “exabrupto” que tendrá lugar poco después⁹⁵.

Paradójicamente, en este pasaje, producto en apariencia de la exasperación que invade a Mansilla, se cuelan algunas verdades que le ponen un coto a tanta vacilación. Mansilla recupera un lugar de enunciación del que hasta ese momento había rehuido y lo hace con una convicción y una firmeza pavorosas. Las insistentes preguntas formuladas a lo largo de este viaje por el mismo narrador o por otros personajes relativas a su identidad⁹⁶ –“ese mozo ¿quién es?” (Mansilla 1967: I, 7); “¿Y entonces, qué es?” (I, 223); “¿Sería yo mejor que ese hombre [el espía cuarterón]?” (II, 58); “¿Y si no, qué son?” (II, 100); “¿O creen que soy *gringo*?” (II, 100); “¿Este quién siendo?” (II, 194)- hallan finalmente una respuesta categórica:

si ustedes no me tratasen a mí y a los que me acompañan con todo respeto y consideración, si no me dejasen volver o me matasen, día más, día menos, vendría un ejército que los pasaría a todos por el filo de la espada, por traidores; y en estas pampas inmensas, en estos bosques solitarios, no quedarían ni recuerdos, ni vestigios, de que ustedes vivieron en ellos (Mansilla 1967: II, 104).

Una excursión se caracteriza por subvertir paulatinamente los escenarios de producción de ese mismo discurso. El género discursivo y la escritura desembozada, prolífica y digresiva intervienen directamente en el sentido de la empresa: la amplificación discursiva⁹⁷, lleva, por un lado, a magnificar el viaje y, por otro, a desplazar solapadamente a un segundo plano su motivación. La misión del viaje y el *scopus* o intención según la cual debe ser entendido el texto sólo se ponen plenamente de manifiesto hacia el final: hasta este pasaje la *Excursión* es meramente eso, una correría, un entretenimiento, una *causerie*. Algo similar ocurre con la figura del Coronel: a lo largo del relato, Mansilla se presenta como un aventurero, un explorador, un amante de la vida salvaje, un excéntrico, un *connaisseur*, como cualquier cosa menos como lo que efectivamente es: un funcionario militar que viaja al territorio ranquel a dar

⁹⁵ “Habiendo esperado yo tanto; ¿por qué no han de esperar ustedes hasta mañana o pasado? (Mansilla 1967: I, 151). Este padecimiento, por otra parte, es otro modo de establecer una diferencia con los ranqueles: el viajero despreocupado cede terreno aquí al funcionario eficiente que se impacienta ante lo que él considera ahora una pérdida de tiempo. Dos medidas de tiempo colisionan así en este capítulo: el tiempo productivo (*time is money*) y el tiempo ranquel que aparece ahora a los ojos de Mansilla como un tiempo muerto.

⁹⁶ En esta misma pregunta que irrumpe bajo distintas formulaciones de manera insistente en *Una excursión* se detiene Cristina Iglesia (2003).

⁹⁷ Un viaje que dura tan solo 18 días se narra en 68 entregas.

un ultimátum a los indios. Toda la *Excursión* se convierte, de este modo, en una suerte de *excursus* cuya finalidad pareciera ser aligerar el peso de lo que se tiene que decir y que acaba finalmente por decirse de manera descarnada en esta zona del texto.

El peso de la subversión recae en este punto también sobre los otros. A la par que Mansilla asume un nuevo lugar de enunciación, invierte la posición de los ranqueles mediante la distorsión de su pasado. El mito de origen que construye, y que se retrotrae al momento en que los “gringos” desembarcaron por primera vez en Buenos Aires, está destinado, en principio, a elidir ante los dirigentes ranqueles y los demás participantes de la junta, la violenta apropiación que el Estado argentino viene llevando a cabo de las tierras de los indígenas. Es precisamente la historización lo que posibilita la construcción de esa supuesta hermandad. La palabra de Mansilla, legitimada por la institución de la escritura, se presenta como el registro fiel de una historia que los indios, que no cuentan con libros, ignoran porque han olvidado: desde el saber mnemónico de los ranqueles los caballos, las vacas y las ovejas siempre estuvieron allí. Antes de poner orden en el territorio es necesario, entonces, ordenar el relato: fijar un comienzo, un cuadro de situación, y definir las posiciones y las relaciones entre sus elementos.

Pero la confusión que Mansilla siembra se halla además en estrecha relación con la incertidumbre que aún despertaba en la clase dirigente el proyecto de un colonialismo interno con el que se aspiraba a derrotar el desierto. Ya existía un consenso respecto de que la posesión y puesta en valor de los territorios pampeanos y patagónicos se darían con el repoblamiento: sólo la “civilización” y el “trabajo productor” transformarían los recursos naturales de la región en una fuente inagotable de riquezas⁹⁸. Pero todavía persistían algunos interrogantes: ¿qué nombre se le debía dar a estas campañas militares cuyo fin último era la anexión de los territorios pertenecientes a los distintos pueblos originarios? Si se trataba de una “conquista”, ¿no implicaba eso reconocer que las tierras al sur de Buenos Aires eran en realidad extranjeras? Y si el cono patagónico era en realidad territorio extranjero, ¿de qué modo podían los argentinos arrogarse un

⁹⁸ Las expresiones pertenecen al discurso del entonces Presidente de la Nación Nicolás Avellaneda incluido en el diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación del año 1878, tomo I, pág. 681 (*apud*. Navarro Floria 2002: 166).

mayor derecho sobre él que el que podrían reclamar eventualmente otros países limítrofes e incluso de ultramar que también tenían sus ojos puestos en la región?⁹⁹

La ambigüedad semántica del término “argentinos” que Mansilla explota en este pasaje, manteniendo así los contornos de la identidad propia y ajena en la indefinición, es análoga a los espacios en blanco en la representación cartográfica del territorio: si, por un lado, dan cuenta del desconocimiento que existía en la época sobre el cono sur, por otro, también pueden pensarse como parte de una estrategia de expansión que soslaya a conciencia la cuestión de fondo —el status político y jurídico de los habitantes y del territorio de fronteras afuera— hasta tanto no se cuente con las condiciones materiales para ocupar definitivamente esas comarcas. Los ranqueles serán argentinos: hijos, sí, pero nunca propietarios de la tierra. Los conflictos limítrofes con los países vecinos (con Chile, en primer lugar, pero también con Brasil y Paraguay, en menor medida) e incluso los temores que todavía por esos años había de una ocupación de la Patagonia por parte de las potencias europeas contribuían a esta indeterminación general: quizá fuera ese el modo de ganar tiempo de los distintos países que se encontraban a la expectativa¹⁰⁰.

En efecto, los mapas generales de Argentina compuestos por esos años ponen de relieve las pretensiones de distintos países en relación con el territorio pampeano y patagónico. En los primeros mapas integrales de la República confeccionados por extranjeros se señalaba de manera explícita el dominio indígena en gran parte del territorio atribuido a la Confederación y se excluía a la Patagonia como parte de este

⁹⁹ Una historización de las distintas configuraciones que hizo del “desierto” el discurso político argentino durante la segunda mitad del siglo XIX hasta la consolidación de la lógica de la conquista se encuentra en Pedro Navarro Floria (2002).

¹⁰⁰ Durante la junta, Mariano Rosas le pregunta al Coronel si el Congreso puede desaprobar el tratado de paz firmado con los ranqueles. El comentario cómplice que el narrador hace al destinatario explícito de *Una excursión*, su amigo Santiago Arcos, sobre esta inquietud del cacique ranquel parece corroborar esta estrategia al menos para el caso del Gobierno argentino: “Yo no podía confesar que sí; me exponía a confirmar la sospecha de que los cristianos sólo trataban de *ganar tiempo*; recurrí a la oratoria y a la mímica, pronuncié un extenso discurso lleno de fuego, sentimental, patético” (Mansilla 1967: II, 97; la bastardilla no figura en el original). Las muestras de amistad, la igualdad entre blancos e indios cuidadosamente tramada en algunos pasajes del texto, las promesas y el documento mismo se revelan todos como parte de un mismo *acting* destinado a posponer la “resolución” del conflicto para más adelante, para cuando el ejército (y no ya un cartógrafo encerrado en su laboratorio) pueda efectivamente *borrar* a los pueblos americanos del mapa de Argentina. Las sospechas de Mariano Rosas resultaron bien fundadas: “Se me hacía el cargo de no haber avisado con anticipación de mi viaje; criticaban mi mezquindad, comparándola con la magnificencia del padre Burela, conductor de cincuenta cargas de bebida; decían que no era bueno; que les había impuesto el tratado de paz, mandándoles un ultimátum; que había llevado un instrumento para medir las tierras; que eso era porque los cristianos se preparaban para una invasión; que *el tratado no tenía más objeto que entretener a los indios para ganar tiempo*” (Mansilla 1967: II, 88-89; la bastardilla no figura en el original).

mismo Estado. La Patagonia que surgía de estos mapas era apenas un contorno con su interior en blanco, reforzando de alguna manera su carácter de zona disponible. En vísperas de las grandes campañas militares que tendrían lugar hacia 1880, se vuelve necesario repensar la producción de los mapas oficiales de Argentina. En contraposición con aquellas primeras representaciones cartográficas, el plano que elabora Manuel Olascoaga, menos de veinte años después, en ocasión de la Campaña al Desierto a pedido de Julio Roca omite toda información sobre los habitantes americanos y proyecta sobre los territorios recientemente anexados una red de infraestructura de comunicaciones moderna todavía inexistente¹⁰¹.

Las comarcas “vírgenes” eran un objeto de deseo tanto de las potencias europeas y los incipientes Estados nacionales en expansión como de aventureros y oportunistas de toda laya. En sintonía con las ensoñaciones de Mansilla en las que, como conquistador del desierto, se hace proclamar *Lucius Victorius Imperator*, hubo otros aventureros soñadores que, trascendiendo las fronteras del libro, procuraron organizar un reino en el extremo meridional del continente. Fueron los casos del colonizador rumano Julio Popper, quien en la década de 1880 y dentro de su propiedad en Tierra del Fuego, “El páramo”, llegó a tener un pequeño ejército propio, acuñaba monedas con su nombre y hasta llegó a emitir estampillas con sus iniciales, y del francés Orélie Antoine de Tounens, quien por el año 1861 se introdujo en el sur de Chile autoproclamándose Orélie Antoine I, Rey de la Araucanía, y denominando a su flamante reino la Nueva Francia. La representación literaria del sueño de Mansilla y las experiencias de Popper y de de Tounens a uno y otro lado de la cordillera ponen de relieve una forma particular de concebir el cono sur. Ese territorio enigmático y prácticamente inexplorado se prestaba fácilmente como asentamiento geográfico tanto de ese otro lugar imaginario, esa alteridad lejana separada del aquí y el ahora, con que sueña el *homo utopicus*, como de grandes mercados dentro de una economía colonial. La utopía se revela, de este

¹⁰¹ Un análisis de la cartografía de la época puede encontrarse en Carla Lois (2006). Allí la autora concluye que hacia fines del siglo XIX la literatura geográfica realizada por extranjeros (como la obra de Woodbine Parish, *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata from their Discovery and Conquest by the Spaniards to the Establishment of their Political Independence*, publicada por primera vez en Londres en 1852 y la *Description géographique et statique de la Confédération Argentina* y el *Atlas de la Confédération Argentine* de Martin de Moussy publicados entre 1860 y 1865) fue desestimada porque no resultaba funcional a los intereses del Estado argentino. Las campañas militares ofrecerían, de este modo, la oportunidad de confeccionar una cartografía acorde con los programas políticos de la Nación y que se ajustara a las necesidades específicas planteadas en el contexto de anexión de los territorios indígenas del Chaco y la Patagonia.

modo, como la contracara de la conquista: ambas parten de un territorio *disponible* para llenar ya sea con reinos imaginarios ya sea con poblados, telégrafos y trenes.

La acción de conquista se ubica, entonces, en el punto nodal de la intersección entre un movimiento que se dirige hacia el pasado para distorsionarlo con fines ideológicos y otro orientado al futuro que proyecta sobre el *espacio despejado por la fuerza* la constitución de un orden político naciente que no ha sido hasta entonces sino un mundo posible, mera utopía. En esa proyección en el espacio –y a contrapelo de historias y memorias locales– se fragua y se consolida una forma específica de la Historia nacional. Como bien atestiguan distintas ciudades latinoamericanas cuya arquitectura aún conserva, como si se tratara de capas geológicas, las ruinas de la civilización indígena sobre las que se erigieron las edificaciones coloniales, el pasaje citado desbarata el pasado del pueblo ranquel para proyectar sobre esos vestigios la pampa modelada por la lógica del progreso y la razón de las armas: “Que la tierra no era de los indios –les explica el Coronel Mansilla a los ranqueles–, sino de los que la hacían productiva trabajando” (Mansilla 1967: II, 99). La dominación colonial se inscribe así tanto en el cuerpo de las ciudades latinoamericanas como en el *corpus* de su Historia.

La ficción genealógica según la cual el Coronel Mansilla se identifica con los ranqueles frente al enemigo extranjero bajo los sintagmas *argentinos* e *indios* le permite, entonces y omitir el interés del Estado en la anexión de tierras más allá del Río Quinto y lo exime de pronunciarse acerca de la naturaleza jurídico-política de esas tierras y sus habitantes y además, la evocación de la violencia de la dominación española funciona al mismo tiempo como una intimidación. Cuando el otro se obstina, pese a las razones esgrimidas, en seguir sosteniendo su versión de la historia, se abandonan las estrategias de persuasión y sobreviene la amenaza. Sólo *un* relato quedará en pie custodiado por las armas del Ejército argentino: si los logra “persuadir”, los indios concertarán junto con él la conveniencia del tratado de paz; si no, el Ejército los pasará a todos por “el filo de la espada” (Mansilla 1967: II, 104). ¿Y quién podrá negar, entonces, cuando de las tribus que poblaban el sur de la República sólo se conserven sus restos en los anaqueles de algún museo, que los indios no sabían nada, que eran muy zonzos, que se dejaron robar las mujeres, que la tierra es de los cristianos porque son los que la trabajan, al igual que las yeguas, los caballos, las vacas, las ovejas? Como bien advierte David Viñas, las críticas irónicas que Mansilla lanza contra

la civilización y su coqueteo con la barbarie también fueron absorbidos por la ideología victoriosa (2003: 164).

Las múltiples transfiguraciones que tienen lugar en *Una excursión* y que sugieren instancias de asimilación y transculturación cruzadas no logran echar por la borda (ni siquiera matizar) el proyecto político de sometimiento de los pueblos indígenas en ciernes (y que se materializaría en las grandes campañas a los territorios patagónico y chaqueño a partir de la década de 1870). La composición de esta peculiar comunidad imaginaria en la cual las indias son rebajadas a un mero continente donde fueron gestados los hijos de la futura colonia y los indios se configuran como unos brutos y unos cobardes, resignifica la obra en su totalidad. En esta torsión perversa de la historia, Mansilla bosqueja un cuadro que engloba y subsume las distintas situaciones de hibridación a las que se aluden en el texto. Ya no importa si, por momentos, el coronel Mansilla pareció asimilárseles, si más de una vez acabó perdiendo la compostura, “achumado” como ellos, por el exceso de aguardiente o si se hacía la *toilette* a la usanza ranquel y a la vista de todos (“Cuando acabé la operación de cortarme las uñas de los pies, me limpié las de las manos, y para completar la comedia me escarbé los dientes con el puñal” [1967: II, 28]). Tampoco importa si los indios, en ocasiones, aparecen más instruidos y civilizados que los propios representantes de la civilización, hojeando *La Tribuna* y negociando con una habilidad digna de Maquiavelo. La barbarización del narrador y la civilización de los ranqueles forman parte de una misma *comedia* destinada también a consolidar y legitimar un sistema de relaciones sociales que se contrapone, es cierto, a los proyectos de inmigración que circulaban en la época, pero, en modo alguno, presupone una organización democrática, igualitaria u horizontal de la sociedad¹⁰².

Ahora bien, es la voz de Mansilla y sólo la voz de Mansilla la que conserva la reverberación de los argumentos perfectamente *razonables* y sumamente atendibles que

¹⁰² Al caracterizar a Miguelito, un cristiano refugiado entre los indios que huye de la justicia, Mansilla sugiere un proyecto nacional que se contrapone al plan de inmigración bosquejado originariamente por la generación del '37 y ratificado más adelante por los apologistas de una guerra ofensiva, cuyos principales exponentes concibieron como única opción la población del “desierto” mediante la adquisición de masas de hombres traídos de Europa (plan que el propio Mansilla describe como “la monomanía de la imitación” [I, 185]): “Allí donde el suelo produce sin preparación ni ayuda un alma tan noble como la suya, es permitido creer que nuestro barro nacional, empapado en sangre de hermanos, puede servir para amasar sin liga extraña algo como un pueblo con fisonomía propia, con el santo orgullo de sus antepasados, de sus mártires, cuyas cenizas descansan por siempre en frías e ignoradas sepulturas” (1967: I, 186).

esgrimió Mariano Rosas en esa asamblea creando, en palabras de Jaques Rancière, un “modelo de elocuencia subversiva para los oradores y simples soldados del porvenir”. El narrador, la *voz de la historia*, no sólo se apropia de la palabra del otro para adjudicarle (o más bien imponerle) una identidad cultural sino también y fundamentalmente para *decir mejor* que el mismo Mariano Rosas las razones de todos los habitantes del desierto: “Todos aquellós que no han tenido lugar para hablar se apropiarán de estas palabras y de estas frases, de estas argumentaciones y de estas máximas para constituir en la subversión un nuevo cuerpo de escritura” (Rancière 1993: 41). El efecto de exclusión que conlleva la puesta en escena de la desigualdad de los hablantes, se ve contrarrestado precisamente por el poder de inclusión de *Una excursión*: Mansilla hará hablar una y otra vez a lo largo de este viaje a quienes no se encuentran en posición de hablantes legítimos –son ranqueles, trásfugas, cautivos– y fundará, quizá sin saberlo, una tradición alternativa a la forjada desde la penosa comunión entre las letras y las armas.

En ese modelo subversivo diseminado en los pliegues de buena parte de la literatura argentina decimonónica, fragmentos de discurso de naturaleza razonadora conservados paradójicamente por los enemigos de estos hombres *fuera de la razón*, hurgará la literatura posterior en busca de la palabra justa, de la palabra no dicha. Las increpaciones, las sospechas, los interrogatorios y las irreverencias que pronuncian ranqueles, gauchos y negros componen un mapa alternativo que servirá de guía a críticos y escritores con vocación revisionista que marchan a contrapelo de esa poética del saber a la que se alude insistentemente en los intersticios de esta investigación. Deconstruirla, revelar los procedimientos literarios sobre los que se apoya, quebrar su sintaxis habilitando así otras maneras de disponer sujetos, complementos y predicativos, en definitiva, otras maneras de organizar las intrigas según lógicas discursivas dispares, parece ser el objetivo que persiguen con la reelaboración de una determinada configuración del pasado nacional.

En ocasiones, las novelas han priorizado la focalización en figuras marginales y tradicionalmente soslayadas, como vimos con *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, que narra los sucesos enmarcados en la conquista y colonización de la zona de afluencia del Río de la Plata desde una focalización interna múltiple que conjuga los puntos de vista de distintos personajes menores (mujeres, mestizos); *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson, que alterna entre el punto de vista de los colonos y los

fueguinos; *Eisejuaz* de Sara Gallardo, cuyo narrador homodiegético es nada menos que un mataco místico; o “Los que comimos a Solís” de María Esther de Miguel, que también alterna entre la percepción de los distintos exponentes de los aparatos del Estado y la de un marginal de ascendencia indígena para dramatizar (en un doble sentido: poner en escena pero también exhibir un drama) el legado de la empresa colonial. En estos casos, la narrativa se enfrenta con un problema que posee una larga tradición en la literatura nacional decimonónica (y del que *Una excursión* no está exento): como darle voz al otro; qué usos se han hecho de esas voces en el pasado y en el presente ha sido la pregunta que orientó de alguna manera la lectura de esos textos literarios.

Otras novelas, por el contrario, como las que se analizan en este capítulo, se limitan a *repetir* como si fuese imposible eludir esa poética del saber de la que muy a su pesar participan. Las tres novelas en las que nos detendremos en este capítulo, *El farmer* de Andrés Rivera, *El oscuro* de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire, reescriben, más que la sustancia del contenido, la *forma del significado* de estos textos fundacionales, es decir, el proceso de significación mediante el cual se busca dotar de sentido a la Historia. Barthes concibe dos niveles diferentes para los significados del discurso histórico: un nivel inmanente a la manera enunciada que “retiene todo el sentido que el historiador concede voluntariamente a los hechos que relaciona” y un segundo nivel en el que se ubica el significado trascendente a todo el discurso histórico y que identifica como la “forma del significado” (Barthes 1994: 173-174). La forma del significado constituye, pues, el punto de encuentro entre la estructura narrativa, los usos sintácticos y las unidades de contenido, y una determinada filosofía de la historia, es decir, lo que los textos manifiestan a pesar de las intenciones declaradas de los autores; la inscripción del contexto extratextual en la forma discursiva¹⁰³.

Pero el encuentro de esa forma discursiva en un contexto completamente ajeno (que por supuesto también se cuele en los textos) despierta la sospecha: si, por un lado, las novelas bajo análisis recrean un lugar de enunciación que se nutre de ese imaginario

¹⁰³ De igual modo, en varias oportunidades Theodor Adorno (1991: 89-90 y 2005: 229-231) sugiere el concepto de “verdad inintencional” para referirse a una realidad carente de intenciones que se plasma en la construcción de imágenes y figuras a partir de los elementos aislados de la realidad. Son los matices ideológicos que el texto declara a pesar del autor o los autores, esto es, la verdad inintencional que se despliega en los textos, una verdad, claro está, en la que se inscribe la historia.

anacrónico reconstituyendo, aunque sea en parte, la arquitectura que erigían los textos decimonónicos, y, por otro, extreman de tal modo la lógica de esta poética del saber que acaban, paradójicamente, por pulverizarla. Asimismo, si nos atenemos a la idiosincrasia de los protagonistas y al tiempo de los relatos, las narraciones así reunidas proponen una suerte de itinerario que no es otro que el de la progresiva extenuación de esa lógica, como si su propio desarrollo la hubiese encaminado hacia su extinción. Este trayecto pone de relieve, por lo tanto, cómo esa poética del saber ha ido perdiendo vigor, al igual que los personajes que la encarnan. Su lógica se despliega aquí a partir de los pronunciamientos de ancianos, sujetos ociosos, fuera de actividad y que ya no cumplen —o nunca cumplieron— ninguna función social encomiable: un Rosas vencido que desde el exilio evoca y repasa sus acciones de gobierno; un militar, ex jefe de la policía, recientemente destituido por el asesinato de un muchacho y que no logra comprender la condena social que recae sobre él, y una anciana perteneciente a la oligarquía nacional que busca “convertir” por la fuerza a un “pibe chorro” a la “vida civilizada” con las armas que le provee el evangelio mediático de los noticieros. *¿Cómo interpretar esas recurrencias?; ¿qué implican o qué sentidos habilitan los mismos temas y una disposición análoga de sujetos y predicados cien o ciento cincuenta años después?; ¿qué trae aparejado la reproducción de antiguas intrigas en el presente?* son las preguntas que nos llevaron a hacernos estos otros textos.

5.2. *La afasia del poder en El farmer de Andrés Rivera*

El farmer (1996) presenta una recreación ficcional de la irrupción de la palabra de Juan Manuel de Rosas en el tiempo cronológico de la historia. Rosas se encuentra en el Condado de Swanthling desde hace veinte años cuando luego de la derrota de Caseros fue arrojado “a tierra de gringos”. La conjunción de las dos lenguas, inglés y español, en el título de la novela remite, como bien advierte Ana Rosa Domenella, desde el paratexto, a los dos espacios en los que se desarrolla la historia, Buenos Aires y Southampton (2000: 224). Asimismo, las distintas instancias temporales (el hilo histórico, el tiempo de la voz y el de la fecha de composición de la novela) que convergen en la ficcionalización de este acto de enunciación retrospectivo cuyo fundamento es precisamente la nostalgia y el recuerdo, llevan necesariamente a restituir, desde un inicio, un tiempo complejo: “Digo esto, calmo, sereno, en una mañana

británica, yo, que recuerdo los tiempos en que el poder de mi brazo imponía paz a las tierras que fueron colonias españolas del Río de la Plata” (Rivera 2009: 27). La palabra ficticia del Rosas que compone Rivera, como la del emisario del mito, viene, entonces, a reponer lo que *no* se ha contado todavía. Pero es, además, un modo de devolverle la enunciación –negada– al enunciado. En esta ilusión referencial de una historia narrada por su protagonista y en la que el yo del enunciado coincide con el yo enunciante, la historia se subjetiviza porque hay alguien (aunque se trate de una construcción imaginaria) que asume el enunciado¹⁰⁴.

La novela comienza *in medias res* –“No fumo. No tomo vino ni licor alguno. Ni rapé. No asisto a comidas. No visito a nadie” (2009: 9)- y adopta la forma de una suerte de diario o un soliloquio en primera persona con intromisiones de un narrador en tercera persona: “Estoy solo, y hablo, para mí, en un frío mediodía británico” (Rivera 2009: 54). Los pasajes en tercera no parecen, sin embargo, incorporar una nueva voz sino más bien complejizar la propia mirada del protagonista, que, por momentos, toma distancia para hablar de sí o de ese otro hombre que alguna vez fue y que ahora juzga desde la experiencia del destierro y la madurez, tal y como puede observarse hacia el final de la novela: “Nieva./ Hielo./ El día se fue./ Miro a Rosas./ *Es triste todo*” (2009: 109). La acción que se describe en tercera en este pasaje –“miro a Rosas” – guarda, por cierto, una clara simetría con el acto reflexivo de mirarse al espejo que tiene lugar al comienzo del texto: “Miro mi cara en el espejo” (2009: 11). El paralelismo entre la apertura y el cierre de la novela permite presuponer que se trata en ambos casos de una misma acción, sólo que ahora la imagen que el espejo le devuelve al protagonista no concuerda con la que él tiene en mente. La tercera persona se vuelve significativa en la medida en que sugiere la conciencia que tiene el narrador-protagonista del personaje histórico: ese sujeto cuyos rasgos e ideas ya no le pertenecen del todo. Son otros los que acabarán de dar forma a la figura de Juan Manuel de Rosas. Con el producto de ese poder de figuración, lidia precisamente el protagonista buscando de ese modo enmendar, en soledad, un acto de injusticia política e histórica.

En este monólogo, se narra lo que hace Rosas en su pequeña granja inglesa de apenas 37 hectáreas a lo largo de un solo día: el 27 de diciembre de 1871 (Rivera 2009:

¹⁰⁴ Esta lectura transpone algunas de las sugerentes conclusiones de Roland Barthes en su análisis de la entrada de la enunciación (“el tiempo-papel”) en el enunciado histórico (“el tiempo crónico de la historia”) (1994: 164-171).

13). El estilo conciso de la novela se aviene bien con la condensación que rige el plano del contenido. Como apunta Oscar R. López, “ese día, son todos los días durante los veinte años de exilio” (2000-2001: 721). Lo sucedido durante esa jornada funciona, de este modo, como metonimia de su vida en el destierro. En rigor, nada significativo le ocurre al protagonista en esa fecha. El relato de toda una serie de sucesos menores vinculados con las prácticas y costumbres domésticas de este político argentino devenido campesino inglés (el ordeño, el almuerzo, la siesta, la redacción y lectura de algunas cartas, la calefacción del hogar, etc.) se intercala con las evocaciones de aquel pasado, no tan remoto, cuando él era el hombre más poderoso de la Confederación. En el tiempo de la rememoración, la domesticidad también ocupará un lugar privilegiado, sólo que en este plano la vida cotidiana se entrelaza necesariamente con la identidad social y política de Argentina. La juventud y el vigor del protagonista coinciden con una posición de poder que le imprimirá un claro matiz político a sus inclinaciones y hábitos pasados.

Pero, además, la concisión es el artilugio formal para dar con un tono que deje entrever un estado anímico particular. Tal y como señala Domenella,

el protagonista de *El farmer* no es el poderoso gobernador de Buenos Aires sino un hombre viejo, solo, que piensa en la muerte desde su frío exilio inglés y escribe diez cartas diarias reclamando dinero de antiguos socios y amigos que se enriquecieron a su sombra, o cartas de agradecimiento por algunos pequeños envíos de sus antiguos admiradores (2000: 224).

Por lo tanto, si, por un lado, la voz monológica, asertiva, autoritaria y la manera particular de disponer los predicados aluden a un lugar de poder, los silencios que se traducen en el blanco de la página y la escritura fragmentaria que intercala la voz solitaria de Rosas con máximas, edictos y citas sueltas son el correlato formal de una conciencia resquebrajada que se aferra firmemente a viejas fórmulas con la esperanza de que le restituyan antiguas certezas. La cuidadosa selección de otras voces (incluso cuando se trata de la suya propia pero perteneciente a otro espacio-tiempo) exhibe los despojos no sólo de lo que alguna vez fue y representó el gobernador de Buenos Aires sino también de una forma singular del significado y de la historia.

En efecto, la palabra categórica e intermitente del protagonista de la novela de Rivera deja entrever el esfuerzo que exige este combate perdido contra la afasia en un

doble sentido: no es sólo su voz la que agoniza sino también una cosmovisión, una manera de entender y explicar el mundo, que se desgrana en el discurso menguante del protagonista. La diatriba del narrador parece haber perdido la capacidad de articulación entre sus partes. En esta suerte de artrosis del discurso, son precisamente el vigor, la autonomía y la coherencia interna de cada uno de sus elementos lo que ha provocado el colapso del órgano o del cuerpo que las contiene. El estilo rígido e inarticulado de la novela es el correlato formal de una visión (y, por cierto, de una versión) estereotipada de la historia (*su* historia) en el plano del contenido; ambas van componiendo la trama de una memoria dañada que afectará no sólo la capacidad de retener y recordar el pasado sino también la ilación misma del discurso: “Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron” (Rivera 2009: 88). Lo que se salva del olvido en el soliloquio del protagonista son aquellos recuerdos evocados con demasiada frecuencia en forma de narración que recubren el recuerdo crudo con formas cristalizadas y adornadas de la experiencia¹⁰⁵.

Los restos de palabras propias y ajenas contienen, entonces, ideas sobre su propia vida y un período de la historia nacional que se presentan como producto antes de los avatares del discurso que de la propia experiencia. La novela dramatiza, de este modo, en el *cuerpo* de un personaje lo que ocurre indefectiblemente en la historia. El accidentado derrotero político y discursivo de Juan Manuel de Rosas constituye la transposición metonímica (y personificada) del incontenible discurrir histórico. Si en un comienzo son sintagmas performativos –en los que las palabras se confunden con el acto– los que fundan una forma singular de la historia, posteriormente palabras y actos se plasmarán en formas estereotipadas dentro de un discurso público determinado y determinante, ritualizado y conservador con el fin no ya de instaurar un “orden nuevo” sino de perpetuar la adecuación preexistente entre las palabras y las cosas. En la afección discursiva que aqueja a Rosas, la palabra pierde la flexibilidad necesaria como para articular un relato, esto es, como para dar cuenta de y referir lo más fielmente posible la experiencia inmediata y la sustituye, en cambio, por un lugar común. Los

¹⁰⁵ Tomo esta particular concepción del recuerdo de Primo Levi. A propósito de la experiencia de los campos de concentración nazis, Levi nos advierte acerca de la escasa fiabilidad de los recuerdos, que tienden a recrear la historia según un esquema de bipartición amigo-enemigo: “Es verdad que el ejercicio (en este caso, la evolución frecuente) conserva los recuerdos frescos y vivos, del mismo modo que se conserva eficaz un músculo que se ejercita con frecuencia; pero es verdad también que un recuerdo evocado con demasiada frecuencia, y específicamente en forma de narración, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma ensayada de la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas” (2000: 10).

pensamientos disecados de este protagonista que no repara en el paso del tiempo ni en su nueva posición son síntoma de su alienación.

La novela despliega, de este modo, en la voz ficcional de Rosas una operación de descontextualización de los enunciados en la que también incurre el texto de Rivera. Las órdenes, los insultos, las proclamas y los placeres propios de esa época en que el General prescribía las normas, pautaba los actos e imprimía un carácter y un destino a la Nación argentina, se constituyen en signos de vicisitudes y eventos ubicados más acá en el tiempo. Esos enunciados *desatados*, fuera de lugar, serán volcados en el siglo XX y en el XXI sobre una sociedad completamente distinta en apariencia para (re)presentarla bajo una misma articulación, tal y como se verá en este mismo capítulo a partir del análisis de *El oscuro* de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire. ¿Quién es el que habla en estos enunciados? ¿Rosas? ¿Sarmiento? ¿Echeverría? ¿Mármol? Todos ellos y ninguno o, más bien, todos ellos en Uno. Es la voz de la Historia que los ha fundido en unas pocas expresiones muy empleadas y desgastadas, fórmulas anquilosadas que articulan en cada nueva manifestación un mismo universo invariable.

La ciudad que, según el juego narratológico que propone *El farmer*, evoca Rosas desde su exilio británico posee una serie de puntos de contacto con las configuraciones de Buenos Aires durante el régimen rosista que se consolidaron con la literatura de la generación romántica. En la novela, los porteños mantienen una doble vida, movidos tanto por mojigatería¹⁰⁶ como por temor a quienes, desplazándolos, han ganado la calle, el espacio público, y los obligan a replegarse en el interior de sus hogares. Pero ni siquiera allí se sentirán seguros: en sus casas los acechan un control despótico, que se ejercerá con la complicidad de criados colaboradores con el régimen¹⁰⁷, y sus propios pensamientos. El decoro y la política le imprimen, así, un ordenamiento singular a la espacialidad de la ciudad: mientras que el espacio exterior será el sitio donde los sujetos acatan la ley y se pliegan a las normas morales, los interiores, por el contrario, se

¹⁰⁶ “Yo, de puertas adentro, señores míos, permití que el Demonio habitase a quien quiera cediese a la lascivia y la obscenidad. De puertas afuera, no. De puertas afuera, decencia” (Rivera 2009: 28).

¹⁰⁷ “Porque, señor mío, nada se mueve, nadie murmura, nada se agita en Buenos Aires sin que yo lo sepa. Oídos fieles escuchan qué sueñan los porteños en la oscuridad de las noches. Yo velo lo que es indecible de esas noches de los porteños” (Rivera 2009: 29); “Los zaguanes, de noche, no son cuevas y, cuando lo permiten las rondas de la Mazorca, el mozo acerca su mano al pecho de la muchacha. Mis hombres de la Mazorca echan una mirada a ese desperdicio de energía, prenden un cigarro y, lo que callan, me lo dirán a mí en sus informes” (Rivera 2009: 70).

constituyen en el espacio propicio para su violación: es el espacio de la clandestinidad y la lascivia; de la conspiración y de los pensamientos ilícitos¹⁰⁸.

El protagonista de *El farmer* recuerda que el día de su partida, Buenos Aires estaba vacía. La ciudad desolada lo induce a pensar en lo que estaba sucediendo simultáneamente puertas adentro en los hogares porteños. Y en sus cavilaciones, Rosas ve a sus antiguos panegiristas, escudados detrás de ventanas, persianas y cortinados, espíandolo a él; Rosas intuye su recelo de que esas puertas sean finalmente franqueadas por las montoneras federales; Rosas se representa lo que parece ser el eterno temor de los habitantes de Buenos Aires –que la barbarie *descienda* efectivamente a la ciudad e irrumpa en sus casas:

Hombres y mujeres –yo lo adivinaba– parados detrás de las ventanas y persianas de sus casas, y las negras esclavas sirviéndoles vino frío a los señores, y agua fría de los jagüeles a las señoras, y las señoras abanicándose las tetas, guachas, desvergonzadas, y los señores temiendo que mis hombres, los derrotados, y los de Urquiza, los entrerrianos de la caballería de Urquiza, federales todos, pobres todos, les entren a romper cristales y jarrones, y tajear alfombras y sábanas, y se les rían en la cara a los buenos padres de familia, y no escuchen las súplicas de sus hijas, y mis hombres y los entrerrianos de Urquiza les digan, locos y hambrientos y encanecidos todos, que se desnuden los señores y las señoras y las hijas y las negras esclavas. (Rivera 2009: 25)

Lo que parecía metáfora en *Facundo* de Domingo F. Sarmiento se revela en su recurrencia como un índice del desvelo de los porteños, que en distintos momentos históricos renovarían la pesadilla en la que las hordas de pobres del interior ingresan a la ciudad para conquistar la “civilización” e instituir en su lugar la “fiesta bárbara”. Pero,

¹⁰⁸ La representación de Buenos Aires que lleva a cabo Rivera guarda similitudes con el clásico romance de José Mármol en donde serán precisamente los dobleces de los personajes los que hacen avanzar la trama narrativa. En *Amalia*, el contexto político insta a partidarios y a detractores del régimen rosista a actuar, a disimular, a llevar una doble vida. Si, por un lado, los protagonistas de la novela se ven en la obligación de aparentar cierta simpatía por el gobierno federal contra el que combaten, por otro, parte de la servidumbre, ese testigo mudo del comportamiento de los habitantes del hogar burgués, se muestra fiel a sus patrones cuando en realidad obra movido por su compromiso con el rosismo. En efecto, es la delación lo que hace ingresar el mundo exterior en ese pequeño fuerte unitario que es la quinta de Amalia en Barracas. Ahora bien, por otra parte, la novela de Rivera proyecta en la Buenos Aires de las décadas de 1830 y 1840 un poder omnividente análogo al que deja entrever la novela de Rodolfo E. Fogwill *Vivir afuera*, compuesta por esos mismos años, en relación con la fisonomía que adopta Buenos Aires hacia fines del siglo XX. Los ojos y oídos del “dictador”, sus matarifes y colaboradores serán sustituidos en los años noventa, como se verá en el capítulo siguiente, por la videovigilancia.

al igual que ocurre en “El matadero” de Esteban Echeverría, el terror que inspiran los federales tiene algo de infundado o de desmedido. La imaginación del victimario en uno y otro caso se interrumpe en la amenaza. De este modo, los textos perfilan un modo inherente al régimen rosista de ejercer la violencia que actuaría fundamentalmente en un nivel simbólico. ¿O será que la literatura se muestra también reticente a narrar lo que tiene lugar *luego*, lo que ocurre *a continuación* de la palabra, esto es, a transferir el sentido en un *después* y un *afuera* del texto¹⁰⁹? El regocijo de estos sectores populares residiría antes en la amenaza que en la consumación material del acto. Es en virtud de la amenaza explícita o incluso meramente insinuada que estos “pobres”, “locos” y “hambrientos” reafirman su poder y autoridad. La muerte o la violación asumen, desde esta perspectiva, un valor incidental: “Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio”, exclama el juez del matadero en el cuento de Echeverría luego de que el unitario reviente de furia (1983: 119). El remate de la escena pone en entredicho los sentidos sugeridos por los distintos ademanes de estos “menesterosos”. El objetivo que perseguían los federales no parecía ser, entonces, violar o asesinar al unitario sino el goce temporario, efímero, que suscita esa suerte de “pequeña venganza” que culmina en una “pequeña muerte”. Asimismo, la causa de la muerte del unitario parece ser producto antes de los temores que le despierta su propia imaginación de lo que son capaces de hacer los federales, que de lo que efectivamente le hacen.

El poder de Rosas se afianza, entonces, no tanto por un control sobre lo que hacen sus adversarios sino fundamentalmente por el conocimiento de lo que ellos *temen* en soledad. Los prejuicios de los unitarios se presentan en la novela de Rivera (que equiparará a uno y otro bando a partir de las similitudes que establece entre la figura del propio Rosas y la de Sarmiento) como la transfiguración de la violencia que ellos mismos han ejercido sistemáticamente contra los otros (gauchos, indios, negros) toda vez que estuvieron en el gobierno. Es la violencia propia la que los lleva a predecir, con cada cambio de mando, una posible venganza. El régimen rosista (pero no es el único, un ideario análogo se tramará luego por y sobre el movimiento peronista), desde la perspectiva que ofrece el texto, *actúa* esa sospecha, ese temor, como una forma de control social. La *performance* de la profanación de la ciudad a manos de los federales, que tantas veces vaticinó y temió el bando contrario, se revela, de este modo, como una

¹⁰⁹ Tal y como se señaló en la Introducción, tomo esta formulación de J. P. Faye (1970).

respuesta opuesta a la violencia ilustrada: si unos se valen del discurso y las formas republicanas para enmascarar los crímenes perpetrados en nombre del bien común y del Estado, los otros, en cambio, explicitan en el plano discursivo la violencia fundacional proyectando sobre el temor de los otros a una venganza, un modo de ejercer el gobierno. Sobre ese núcleo traumático de la civilidad, los federales bosquejarían sus estrategias de dominación y control; su modalidad específica de la violencia.

Las acciones que se describen al comienzo de este pasaje delinean un escenario de relativa “normalidad” dentro del espacio doméstico donde tiene lugar una expresión extrema de la desigualdad social: las negras esclavas les sirven a las señoras y los señores. Éstos, entretanto, se abanicen ociosos elucubrando acerca del futuro político del país. Ahora bien, el cuadro hace las veces de antesala para el violento ataque que Rosas concibe como contenido de las ensoñaciones de esos “hombres respetables”. La fiesta popular que Rosas imagina que esa clase alta porteña europeísta y aristocratizante a su vez *imagina* manifiesta la imposibilidad de alejar de la mente de los patricios el recurrente temor a la desestabilización social. Todo estado de excepción no sólo pone en cuestión un determinado ordenamiento social sino que además amenaza con volverse él el Estado, con superponerse íntegramente a este último y sustituirlo de manera definitiva. Hombres harapientos y pobres provenientes de fronteras afuera –el campo, el interior– invaden sus hogares para destruir los emblemas de la civilización. Los jarrones, cristales y alfombras vandalizados son la señal del cambio de rumbo de la incipiente Nación. Estos objetos de lujo, como los que Mármol describe minuciosamente en *Amalia*, adoptan sinecdóquicamente un valor moral: de signos de clase, los bienes suntuarios pasan a ser símbolo de civilización; tomando la parte por el todo, el interés particular asume una significación universal¹¹⁰. Por otra parte, la violación a los distintos habitantes de la casa como corolario de las fantasías que Rosas

¹¹⁰ Volveremos sobre esta operación en la novela de José Mármol en el capítulo siguiente. De todos modos, nos parece oportuno traer a colación en este punto el final de *Amalia* por sus simetrías con la escena que imagina el protagonista de *El farmer*. La novela romántica concluye precisamente con la irrupción de las fuerzas de la mazorca en la casa de Barracas, donde se encontraban Amalia, Eduardo y Daniel concertando los últimos preparativos para su exilio en Montevideo. Junto con los pormenores del combate que se libra entre los mazorqueros y los hombres de la casa, el narrador seguirá muy de cerca el saqueo y la destrucción de ese “templo al decoro y el buen gusto”: “Las habitaciones de la casa de Amalia han sido convertidas en un campo de batalla, lo privado ha sido manchado por lo público” (Gasparini 2003: 93; véase también Viñas 2005a: 12). Las elucubraciones del Rosas de Rivera que tienen lugar en 1871, parecen alimentadas por las “creaciones fantásticas” que estos jóvenes opositores componían en los tiempos en que él era el Gobernador de Buenos Aires con el objeto de derribarlo. Por medio del soliloquio de Rosas, entonces, la novela de Rivera también recrea la singular *concreción* que halla la obra de la generación romántica en la recepción de su más acérrimo enemigo.

proyecta en estos señores no es sólo una demostración de fuerza sino también un modo de poner de relieve la aversión que todavía sentía (y sentiría) la familia criolla frente al mestizaje, aversión que nos reconduce al punto de partida de este capítulo y también de la genealogía que pergeña Mansilla: “¿Y si no qué son?”. ¿Y si no qué somos?

En este juego de espejos e inversiones que propone la novela, el federalismo se vuelve ante todo *indecente* y amoral: su modo particular de hacer política y de ejercer el poder serán equiparados a una práctica sexual perversa. El lugar destacado que ocupa la violencia sexual en la novela (ya se trate de una tendencia sexual, como el sadomasoquismo, ya se trate de un estilo en el ejercicio del poder que hace del sistema coercitivo una práctica de goce o, como ocurre en esta escena, del abuso sexual como un método coercitivo en sí) la inscribe dentro de una tradición de la literatura nacional que leyó precisamente el rosismo en esta clave “festiva” (“El matadero” de Esteban Echeverría; *Amalia* de José Mármol; “La refalosa” de Hilario Ascasubi, entre otros), clave festiva que tuvo proyecciones en la segunda mitad de siglo XX especialmente productivas para describir y comprender otros contextos (“La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares y “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, por mencionar sólo algunos). Una historia de sadismo y masoquismo se entrelaza en *El farmer* con la figura del gobernador de Buenos Aires desde su niñez. Entre sus recuerdos de infancia, ocupan un lugar destacado los azotes que su padre Don León Ortiz de Rosas infligía a Doña Agustina Osornio, su madre, y que ella a su vez le propinaba al protagonista. Y en todos estos casos, el castigo físico, más que a una función “correctiva”, aparece ligado al goce sexual. Esta sexualidad violenta y desenfrenada –que desata paradójicamente un contexto extremadamente represivo– posee un correlato en la violencia política. En efecto, un goce análogo –igualmente improductivo y gratuito– proporcionará la vejación a los hombres de otro signo político. El ejercicio despótico del poder en el espacio público y en el privado¹¹¹ –que halla en esta experiencia temprana de violencia doméstica una suerte de justificación– rubrica de algún modo los prejuicios de los

¹¹¹ En el ámbito doméstico, la vida erótico-amorosa del Gobernador se halla sesgada por una misoginia brutal que se pone en juego en distintas oportunidades en el texto, como en la relación con su amante María Eugenia Castro, a quien entrega su propio padre, el Comandante Juan Gregorio Castro, cuando ésta tenía tan solo 13 años para que le sirva a Rosas de entretenimiento y de desahogo sexual: “El comandante Castro dice que él se encargó de instruir a María Eugenia, y que María Eugenia cumplirá con lo que yo disponga. –Y, por lo demás, usted, su Excelencia Señor, hará lo crea deba hacer con María Eugenia... Para eso le entrego a María Eugenia, Señor Su Excelencia –dice el comandante Castro” (Rivera 2009: 76). Más adelante, se aclara en qué consiste la rigurosa educación de la “manceba” del General: María Eugenia de pie, sin nada debajo de la pollera, le ceba mates a su patrón mientras le murmura “cosas sucias” al oído (78-79).

adversarios de Rosas: la sexualidad así caracterizada emparenta a los federales con la ruralidad. Al igual que como se vio en el análisis de *El desperdicio* de Matilde Sánchez, la vida sexual de estos sujetos dejaría entrever una procedencia vinculada al campo que los bestializa¹¹².

El exhibicionismo federal puede leerse como un contrapunto al recato unitario al colocar en un primer plano dos aspectos centrales y obliterados sobre los que reposa la cultura política argentina de ese entonces –el mestizaje y la violencia– ambos indisociables de los debates en torno a la composición étnica de la Nación y las alternativas de ocupación territorial respectivamente. Pero, asimismo, el discurso ascético de los detractores de Rosas se presentó tradicionalmente como el correlato de un modelo de explotación productiva opuesto al sistema colonial. El estilo de lo privado que despliega *El farmer* presupone una cosmovisión y una concepción política completamente ajenas a la exigencia de productividad que rige el pensamiento liberal. Los “excesos” propios y ajenos que el protagonista de la novela rememora con cierto deleite parecen avenirse mejor con el antiguo orden colonial, cuando el Virreinato era – metafóricamente hablando– una suerte de cuarto propio en el que todo podía hacerse precisamente porque hasta allí no alcanzaba la mirada del Rey. Desde la lectura que propone la novela –y en una clara sintonía con la interpretación sarmientina del rosismo– el gobierno de Rosas sería la sistematización de ese ordenamiento y la consagración de esas vidas licenciosas que no reconocen la maquinaria legal, la autoridad de la investidura ni la validez del documento sino que obran en función de los lazos afectivos que entablan con su superior:

A veinte años de ese crimen, a veinte años de ese pecado de sangre que Dios no le perdonó al cojudo de Urquiza y a la traición de mis generales, un paisano

¹¹² Son recurrentes las comparaciones y metáforas en la novela que apelan al reino animal para referirse a la sexualidad a punto tal que el soliloquio de este anciano senil se acerca por momentos a un manual de zoología: “Quedaron dos o tres gotas de orina en la bragueta. Y otras se me fueron piernas abajo. (A veces, cuando dejo que la perra se me acerque, la perra estira el hocico y me huele la bragueta. Y su nariz se dilata. Y le asoma, entre los dientes, la punta rosada de la lengua. La perra, con el hocico en mi bragueta, gime, Me gusta que gima. La perra sabe que huele el húmedo rastro de la orina de un macho” (Rivera 2009: 14); “Las mujeres viven para engatusar y dominar a los hombres. Es, el de las mujeres, un deseo de animal carnívoro, que sólo se sacia cuando devora al hombre. Uno las monta, ¿y qué hace? Alimenta ese deseo, le da un nuevo y feroz impulso. Las mujeres no son como las putas. Ni como las yeguas. A las mujeres es imposible domarlas. No me gustan las mujeres: me gustan las yeguas y las putas” (59); “Cuando uno es toro, la leche empuja para abajo, para el lado donde nacen las piernas, y late, la leche, como un corazón, abajo, arriba de la verga. Yo, en el campo, me sobaba ese triángulo de pelo, arriba de la verga. Y me tocaba la verga. Todavía era la de un semental” (60); “Hay que quitarse esa leche, cuando uno es toro, antes de que cuaje” (61); “Doña Encarnación era buena para el ordeño” (63).

clava su cuchillo en el mostrador de una pulpería, y grita *Viva Rosas*. Y otro clava su cuchillo en el mostrador de otra pulpería, y grita *Viva Rosas* (Rivera 2009: 33).

En efecto, a lo largo de su monólogo, Rosas manifestará en más de una oportunidad sus simpatías hacia el colonialismo, simpatías que lo llevarán, por un lado, a celebrar la política imperial de Inglaterra¹¹³ y, por otro, a lamentar la emancipación de las Provincias Unidas del Río de la Plata de España¹¹⁴. Pero, asimismo, la ideología colonial actúa como marco de dos procesos de usurpación territorial en lo que sería el actual territorio argentino que aún no han sido zanjados y cuyas secuelas se extienden hasta nuestros días: la Campaña al Desierto de Rosas, preludio de la Gran Campaña de 1879, y la ocupación definitiva de las Islas Malvinas por parte del Reino Unido en 1833.

La campaña de Rosas inicia el proceso de colonialismo interno que se consolidaría hacia finales del siglo XIX y que continuaba de alguna manera la denominada “lucha civilizatoria” iniciada en el siglo XVI con la llegada de los españoles al Río de la Plata¹¹⁵: “Mis abuelos conquistaron las provincias del Río de la Plata. Y fundaron un linaje. Y yo cumplí con ese linaje” (Rivera 2009: 69). El derecho de las tribus indias a esas tierras no constituía una opción en aquel entonces. Desde un comienzo, la única alternativa que se barajó realmente fue la ampliación progresiva de la frontera mediante la expulsión por la fuerza y la reubicación y confinamiento de los sobrevivientes en colonias, parajes extraños y recónditos, prisiones (como la de la isla Martín García) o la incorporación al mercado de trabajo como mano de obra forzada¹¹⁶. Esto siempre y cuando no fueran directamente exterminados, como también recuerda el protagonista de la novela: “Mando degollar a los indios más ariscos, y escucho los gritos de muerte de las indias en pelotas por los indios que decapitan mis soldados”

¹¹³ “Inglaterra es un país civilizado, como el mío, escribí, y lleva adelante rigurosos actos de orden en sus colonias africanas y asiáticas. La ordenada explotación de esas colonias beneficia a todos los ingleses: a los pobres y a los ricos” (Rivera 2009: 16).

¹¹⁴ “Los jacobinos, con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda./Yo no me enfermo./Yo soy el relato de lo que el pasado tuvo de feliz” (Rivera 2009: 41); “[Y] yo le confirmé que ese día [el 9 de julio], por el que pagaremos sangre y lágrimas y bienestar hasta que Dios se apiade de nosotros, se declaró la independencia del Río de la Plata del trono español” (Rivera 2009: 47).

¹¹⁵ Ya nos hemos referido en el Capítulo 2 a esta relación de continuidad, trazada en el siglo XIX por los mismos protagonistas de las distintas expediciones militares al “desierto” y que será ratificada en el siglo XX.

¹¹⁶ Un estudio del sistema de “integración jerarquizada” de las comunidades nativas y de las distintas políticas de “distribución” de los indígenas puede encontrarse en Enrique H. Mases (2002) y Mariano Nagy (2008).

(Rivera 2009: 85). En el presente, se suele juzgar el accionar de estos políticos y militares que propulsaron la anexión violenta de los territorios ocupados por los pueblos originarios así como también se reconoce con frecuencia su derecho a la posesión de las tierras siempre y cuando se retrotraiga el conflicto a un pasado remoto. Pero ni la indignación ni el reconocimiento llevan necesariamente a modificaciones en materia de distribución de la tierra y explotación de los recursos naturales.

Por otra parte, el breve comentario sobre el enclave inglés en territorio argentino introduce otra variable –el tiempo– que si, por un lado, funciona como una clave explicativa de la disputa territorial en el plano del enunciado, por otro, dispara el relato hacia un nuevo contexto extratextual. El Reino Unido se encuentra en una posición ventajosa no sólo por la superioridad militar sino fundamentalmente porque *puede esperar*. Ese excedente de tiempo (el siglo que demoraría Gran Bretaña en civilizar las islas) la exime de tener que negociar con Argentina. Pero, además, le permite a la novela proyectar en ese pasado lejano una visión a futuro o, mejor dicho, un diagnóstico sobre las futuras relaciones entre ambos países, que no es sino una transfiguración de la historia posterior:

Y es verdad que el reino de la Gran Bretaña se negó: el reino de la Gran Bretaña dijo que no empeñaría un penique de su tesoro por una isla mugrienta, batida por los vientos helados del Atlántico, desierta e inclemente como una cárcel en ruinas.

El reino de la Gran Bretaña dijo, paisanos, que le llevaría un siglo civilizar las islas (y ése, dijo el reino de la Gran Bretaña, no era un buen negocio), y convencer, luego, a grupos de banqueros y distinguidos latifundistas, de las bondades de aquellas rocas de lava que Dios abandonó allí donde la tierra pierde su nombre.

Los ingleses, paisanos, dijeron que defenderían las islas con todas las bocas de fuego que pudieran reunir (Rivera 2009: 83).

La sentencia, leída al momento de publicación de la novela, asume la forma de una premonición en tanto que en ella resuena un tiempo muy otro al del plano del enunciado. En la década del noventa, incluso en los años en que se escriben estas líneas, el reclamo por la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas sigue vigente.

De este modo, el texto irá solapando en el relato de Rosas interpretaciones sobre el rosismo fraguadas en distintos períodos históricos así como también referencias extemporáneas al tiempo del relato. En estas memorias ficcionales, la experiencia política del rosismo se reconstruye con posterioridad a los hechos, en 1871, desde Inglaterra, y en un claro diálogo con la lectura que hiciera en su momento Sarmiento de los gobiernos y la figura del Restaurador (lo que supone un ir y venir por distintos momentos del siglo XIX). Pero además la narración refiere de manera solapada a otros avatares acontecidos ya en el siglo XX al ubicar en las décadas de 1830 y 1840 unidades indiciales o sucesos emblemáticos que remiten a procesos históricos más recientes. De este modo, el soliloquio de este farmer asume una forma metafórica.

En bastardillas, se despliegan numerosas citas textuales de ese otro libro publicado en el exilio y que también tiene a Rosas como uno de sus personajes principales: *Facundo* de D. F. Sarmiento. El narrador de *El farmer* las recupera para componer su propia versión de los hechos, una versión, sin embargo, en la que repercuten los ecos de la interpretación liberal. Al colocar en boca del propio Rosas los juicios de Sarmiento acerca de su figura y su paso por el gobierno de Buenos Aires en tiempos de la Confederación, el Rosas que compone Rivera acaba paradójicamente por rubricar fragmentos de discurso formulados por uno de sus principales oponentes y actualizar la antigua dicotomía –que tanto había mortificado a la generación del '37– entre la experiencia y el saber libresco:

Inteligencias como las del señor Sarmiento, que se dan pocas en la tierra de Dios, no pueden responder a la pregunta de qué *es* Rosas para hombres que mueren al grito de *Viva Rosas*. No podrán nunca responder a esa pregunta. Y, entonces, se impacientan. Y, entonces, el señor Sarmiento, que quiere la cultura de la Francia para las ciudades argentinas, y que quiere sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino, exige, para expiar el pecado de ser hijos de España, que se derrame la sangre barata de los gauchos... ¿Misterios de la naturaleza humana? (Rivera 2009: 34)

A pesar de los esfuerzos que los románticos destinaron a la conquista de una forma de civilización original, a los ojos de este Rosas, los sujetos como Sarmiento o “los doctorcitos que golpean su puerta”, serán siempre

esmirriados, sudorosos, pobres hombrecitos que nunca montaron a caballo, que nunca galoparon de cara al viento, que nunca crecieron en un mundo interminable como sólo Dios pudo concebirlo, leguas y leguas de tierras tan anchas como el horizonte, y un cielo tan ancho como el horizonte, y una luz tan pura como los mantos de la Virgen (Rivera 2009: 22).

En esta experiencia singular que sólo puede proporcionar la vida en las pampas, el protagonista de *El farmer* encontrará una justificación para su crueldad componiendo de este modo una historia estratégica análoga a la que configura la biografía de Quiroga de Sarmiento: un mismo razonamiento organiza y estructura en ambos textos las opciones vividas por los personajes del “desierto”. Ahora bien, en el soliloquio de este personaje, el autor de *Facundo* y presidente argentino al momento en que se desarrolla el relato aparecerá recurrentemente equiparado al narrador: “Y el señor Sarmiento, que es argentino, escribió, desde el silencio de un escritorio: / *Derrame sangre de gauchos, que es barata.* / Que se escriba qué diferencia al general Rosas del señor Sarmiento” (Rivera 2009: 99). Desde la perspectiva que ofrece la novela de Rivera, entonces, el encarnizamiento de Sarmiento para con los gauchos, por un lado, lo asemeja a esos caudillos contra los que escribió y combatió a lo largo de su vida, por otro, señala el fracaso del proyecto que concibió su generación de construir una identidad nacional propia.

A la sombra de Sarmiento, el narrador, entonces, desandaré su vida y un período de la historia nacional. Pero será también a su sombra que se asimilarán (o constituirán) otros sucesos y contextos: como señala López, *El farmer*, “a través de gestos históricos selectivos y repetidos, más que al pasado, remite al lector al presente histórico. Tal selectividad insinúa coincidencias con acontecimientos históricos del siglo XX” (2000-2001: 724). En efecto, en la caracterización de este gobierno popular que ofrece la novela reconocemos la figura de otro exiliado de gran protagonismo en la historia argentina y tan controvertido como Rosas y Sarmiento: Juan Domingo Perón. Asimismo, por medio de la referencia a la violencia represiva del orden rosista el texto alude también a la violencia perpetrada por las fuerzas armadas poco tiempo antes de la fecha de composición del relato: “¿Cómo es, señores, cuando se tira, a los dos, amarrados dentro de una bolsa, a los *subversivos*?” (Rivera 2009: 99; la bastardilla no figura en el original). El campo léxico anacrónico interpela al lector contemporáneo para quien esta práctica execrable remite necesariamente a la experiencia del terrorismo

de Estado. Por último, la centralidad que adquieren en la novela los reclamos de dinero que hace diariamente el General y el repaso de las hectáreas de tierras concedidas a distintos miembros de la oligarquía porteña junto con el espíritu jocosos al que se asocia la experiencia federal, establecen un puente entre el plano del enunciado y el contexto de composición de la novela. Las notables posibilidades otorgadas a las clases dominantes para la acumulación y multiplicación de sus ganancias permiten introducir en esta autobiografía ficcional del caudillo de Buenos Aires una crítica solapada al menemismo.

El farmer se constituye, de este modo, en un verdadero paragrama¹¹⁷. En el monólogo del protagonista se yuxtaponen dos interpretaciones del rosismo, una futurista y otra deudora del pasado, que, desentendiéndose de todo rigor historiográfico, leen en la aventura rosista aspectos más generales de la cultura y la política argentinas: si la primera encuentra en la Buenos Aires de 1830 y 1840 algunos elementos que serán después característicos de la experiencia neoliberal de fines del siglo XX, la otra, por el contrario, entiende la desmesura de Rosas como un elemento residual, emparentándola así con la “barbarie” del “desierto” y la tradición colonial.

5.3. *Un patriota fuera de lugar en El oscuro de Daniel Moyano*

En sintonía con el proceso de revisión del significado político, económico, social y cultural de los años del primer peronismo, *El oscuro* dramatiza la conflictiva relación entre el interior y Buenos Aires a partir del clásico tópico del exilio del hombre de provincia en la gran ciudad. La historia que narra se inscribe en el marco del fenómeno de migración interna masiva a la capital que se inicia en 1930. Víctor, el protagonista, se traslada a Buenos Aires en busca de un espacio donde concretar sus sueños, pero el viaje a Buenos Aires y las sucesivas pérdidas que trae aparejadas no sólo dan lugar a una perspectiva distinta sobre el espacio urbano que desnaturaliza las formas de ver, oír y sentir características de la gran urbe sino que también permite volver la mirada hacia la propia región y contemplarse a través del prisma que impone la ciudad. Es precisamente mediante esta mirada extrañada que se ejerce en uno y otro sentido que el

¹¹⁷ Tomo el concepto de “paragrama” de Barthes. Con este término, el autor designa, siguiendo a J. Kristeva (1967), a “las escrituras dobles, que contienen un diálogo del texto con otros textos y postulan una nueva lógica” (1994: 166).

texto revisa la antinomia centro-periferia. Al desmoronarse la ilusión de *otro mundo* que se había proyectado en la ciudad de Buenos Aires, también se verán matizadas las diferencias entre la provincia natal y la capital que el protagonista vislumbraba en un comienzo. De igual modo, las dificultades que encuentra, una vez en la capital, para sentirse verdaderamente integrado desencadenan un conflicto interior en el que se pondrá en juego la definición de su propia identidad. El deseo de una carrera militar prominente parece no condecirse, según la cosmovisión que enmarca el relato, con la raza a la que pertenece Víctor: su color de piel conlleva trágica y fatalmente la idea de pobreza, mediocridad y fracaso.

La novela se abre con una revelación: frente al espejo, Víctor advierte que se parece cada día más a Don Blas, su padre. El espejo le devuelve una imagen de sí (tez morena, pómulos salientes, la peculiar forma de las cejas, algunos pliegues de su boca, dedos nudosos) que no coincide con aquel rostro fijado en su mente y que lo unía a un pretendido origen europeo. Este rostro “oscuro” e “implorante” que Víctor atribuía a su padre pero que ahora también descubre en sí mismo, lo llevan a evocar involuntariamente el punto de partida de una historia que se había esmerado en olvidar¹¹⁸: su padre tocando el tambor en la banda policial de La Rioja, un tren que lo traería a Buenos Aires para ingresar al liceo militar, la casa de Chepes en medio del desierto y unas tías, por las que ya de niño experimentaba cierta repulsión.

Asimismo, juntamente con las señas de identidad, los objetos, “como ruinas de la vida transcurrida” (Moyano 2003: 11), también lo llevan a pesar de sí a reconstruir el pasado. Las cartas de amor que intercambiaron con su mujer, Margarita, en los comienzos de la relación, las cartas con las que lo hostigó su padre desde que partió de La Rioja y el viejo tambor heredado que conserva en el placar, los recortes de los diarios en los que se narra el golpe de Estado, en fin, todas esas cosas de las que se ve rodeado en su cuarto le recuerdan que ha fracasado: “Todo aquello era la historia de la precariedad, del mal que lo había acosado durante toda su vida” (Moyano 2003: 13). En esta mirada *a las cosas*, Víctor encuentra otra historia que se había ido construyendo por

¹¹⁸ Hay en la novela dos figuras recurrentes que contribuyen a caracterizar la conflictiva relación entre Víctor y Don Blas: el cometa y el espejo. El primero actúa como una metáfora de la confinación entre padre e hijo. Muy a su pesar, Víctor sigue los pasos de su padre como la atmósfera luminosa sigue el núcleo del astro. El segundo, en cambio, asumiría una forma metonímica al desplazar el objeto de la mirada: en distintas ocasiones, al mirarse al espejo, Víctor descubre a su padre y, al observar a su padre reflejado en el espejo, se ve a sí mismo.

debajo y a la sombra de su ascenso social, una historia oscura, que se transforma en este punto en la genealogía de su derrota personal.

Las reminiscencias que disparan esa fisonomía extraña, como si se tratara de la de otro, descubierta en el espejo y los objetos de su casa contribuyen, entonces, a configurar una imagen de la provincia como reverso de la ciudad. En el recuerdo, la capital representa la posibilidad de apartarse de lo que ha sido su entorno, al que Víctor identifica no sólo con una vida de pobreza y limitaciones sino también con el vicio y la inmoralidad. Sus años en el liceo, en cambio, le auguran un futuro seguro y promisorio en el que el caos y la contradicción no tienen lugar:

Las cosas se hacían en días y horas perfectamente establecidos y significaban salvación. Cuando saliera de allí, tendría un grado y entraría en otro orden superior todavía, más perfecto y congruente, según lo atisbaba (Moyano 2003: 13).

Así, una vez en Buenos Aires, Víctor reafirmará la idea de un mundo maniqueo organizado en buenos y malos (“blancos” y “oscuros”) que lo ayudará a dejar atrás la realidad de su provincia¹¹⁹. Ya como estudiante del liceo, descubrirá las diferencias que existen entre él y sus compañeros y vislumbrará por primera vez la moral a la que luego se plegará con obcecación como jefe de la policía para borrar, junto con el acento de su tierra, los demás atributos que lo ligan al interior:

Cuando él abandonó la mesa humilde y la casa y el viñedo y las paredes ásperas y los techos altísimos de su dormitorio de La Rioja y se fue a estudiar y comenzó a ir a veces a las casas de sus compañeros, de paredes lisas y muebles relucientes, las gentes que usaban esos muebles y vivían entre esas paredes tenían el cabello como la punta de sus vellos a la luz de la lámpara y cuando se referían a alguien decían “es criollo, pero muy bueno, una persona buenísima” (Moyano 2003: 22).

¹¹⁹ Joaquín, el detective privado encargado de seguir a Margarita, repone las siguientes palabras de Víctor: “Dijo que él había vivido siempre acosado por el mal, que le había impedido vivir su vida ‘de acuerdo con las normas rectas y justas que usted y yo conocemos’. Siempre había luchado contra él no sólo individualmente, como persona, sino desde la función pública” (Moyano 2003: 56).

La conjunción adversativa “pero” encierra la concepción racista que se resiste a ser puesta en palabras en la novela y que funciona como trasfondo explicativo del comportamiento y del destino del protagonista.

En este mismo sentido, Víctor conoce, en sus años de estudiante, la “casa feliz” de los Hernández, un espacio que le servirá para contrarrestar los fantasmas del pasado materializados en la casa de sus tías de Chepes, hogar que lo ata a un origen precario y fija un derrotero en el que la frustración parece ineludible:

La memoria guardaba, en cambio, el final del viaje: una casa en medio del desierto, una galería donde sus tías –unas enormes mujeres enlutadas que nunca había visto– decían ‘acá está más fresco’, aunque el calor fuese intolerable para él en cualquier parte de la casa (Moyano 2003: 19).

Junto a los Puig y los Hernández, las dos familias vecinas de la pensión de Buenos Aires, por el contrario, el protagonista recorre y persigue el trazo imaginario de “un alto destino”¹²⁰. Es sobre todo en la casa de la familia Hernández donde Víctor halla un modelo que se ajusta al arquetipo que él tiene de “vida ideal”:

Todo era perfecto en esa casa, desde la disposición de los muebles hasta la figura de sus habitantes. Mirta, la hija, por ejemplo, era como una sombra en la casa, con sus libros y sus vestidos que parecían fundirse en ella misma, como si fueran enteramente piel. Su padre, apolíneo, que desde su sillón levantaba de vez en cuando la vista de su lectura para decir algo siempre atinado, y la esposa, ese prodigio de feminidad. Había siempre silencio en la casa, como si sus moradores anduviesen de puntillas para no alterar la vida permanente que surgía de muebles, paredes y cuadros. La familia y los amigos que visitaban la casa se movían en planos seguros, en direcciones cuidadosamente previstas de antemano; sin duda alguna, todos ellos sabían lo que querían (Moyano 2003: 69).

¹²⁰ Aunque la elección de estos dos apellidos pudo haber sido azarosa, no deja de ser sugerente. En este punto el texto pareciera presentar un pliegue: en paralelo con lo que se manifiesta en el plano del contenido, un inesperado efecto de lectura me lleva a asociar la reunión de estos apellidos a la ingerencia de nuevos actores sociales en el campo literario, más precisamente de estos tres escritores del interior (Manuel Puig, Juan José Hernández y Daniel Moyano) que hacia la década del sesenta vendrán a ocupar el espacio que dejaron vacante aquellos otros escritores que, desde las “orillas”, definieron la identidad cultural argentina siempre espejándose en lo europeo.

Una ética y una estética del estatismo se combinan, de este modo, para apuntalar la cosmovisión de Víctor en una clara tensión con el carácter dinámico, fragmentario, polifónico y contradictorio que asume la novela en otros pasajes, cercenando el espacio (físico y discursivo) en que se desplaza el protagonista. La descripción realista cede lugar a una visión idealizada para configurar este escenario inmóvil y previsible, como una casa de muñecas, en donde la vida se rige según los “muebles”, las “paredes” y los “cuadros”¹²¹. Desde la perspectiva anacrónica de este personaje, los objetos de la vida cotidiana revelan, como en *Amalia*, las virtudes y los defectos de sus dueños. A estos signos de distinción social, significantes todos ellos de un significado único –la moral militar y el civismo, se aferrará empecinadamente Víctor: ellos integran una colección singular en la que cobra cuerpo una historia ilustre a la que quiere pertenecer.

La lucha que entabla el protagonista contra lo que denomina el “mal” se desarrolla paralelamente al esfuerzo que realiza para mimetizarse con la “respetable” clase media porteña. Su hogar, sin embargo, atenta, desde su perspectiva, contra ese propósito y lo aleja cada vez más de aquel destino promisorio vislumbrado ya en sus años de estudiante del liceo. En el ámbito privado, Víctor se regirá según esta misma lógica maniquea pero ni Don Blas ni Margarita se adecuarán a sus parámetros de virtud y belleza: en su padre “indigno”¹²² y en su mujer “impúdica” hallará nuevamente el “mal”:

Por eso, cuando ella se desnudó delante de él en pleno día, tuvo la sensación de una derrota. Margarita entraba así en el mundo no previsto por los dogmas

¹²¹ Al principio y al final de la novela se reitera una misma escena con algunas variaciones que pone de relieve no sólo las connotaciones que tienen para Víctor ciertos objetos de lujo sino también el modo en que se despliega en el texto la mirada especular. Hacia el comienzo, se describe la pose afectada que Víctor solía adoptar cuando aguardaba a su padre los días previstos para la visita: “Cuando él entraba en la sala de la planta baja, Víctor estaba generalmente mirando un cuadro en la pared tomándose las manos atrás, sobre la cintura” (Moyano 2003: 44). En la escena final, Víctor, preso del delirio, recibe la visita de un padre que no coincide con Don Blas, sino con la figura alta, rubia y distinguida de un oficial del ejército: “El padre estaba parado con las manos tomadas atrás mirando atentamente un cuadro sobre la pared” (Moyano 2003: 168). En una y otra secuencia, el que mira el cuadro se encuentra en una posición de superioridad no sólo por el rango que detenta sino también porque la espera lo coloca al otro (Don Blas primero y el propio Víctor después) en falta. Víctor, en el primer caso, y el padre imaginario, en el segundo, infunden temor en ese otro que entra en escena y debe interrumpir la actividad contemplativa en la que se ven sumidos estos dos personajes. En ese ensueño final se revelan el deseo y su reverso, la calamidad, del protagonista: en lugar de un padre a quien temer, un padre cuyo destino fuese digno de imitación, sin resistencia, sin vergüenza, Víctor se descubre siguiendo el rumbo lastimero del que siempre se quiso apartar.

¹²² “En la historia aquella, el padre se había jubilado después de tocar durante treinta años el tambor entre las palmeras y ahora lo acosaba por todas las ciudades adonde él iba para gritarle o proclamarle la precariedad de la que, sin duda, todos participaban después de la batalla” (Moyano 2003: 41).

salvadores, en la humanidad irremediable, y era hurtada a su tacto para entrar en la arritmia de las calles populosas, de las playas impías, en el mundo de los peces que enarbolaban sus alfanjes, en el olor sudoroso de la tropa. ‘¿Te pasa algo?’, decía la voz de Margarita desde una multitud arrítmica. ‘No me pasa nada’, respondía él sintiendo que todo se perdía. ‘Pero por qué’, insistía ahora toda la multitud. ‘Te dije que apagaras la luz’, decía él como si con esa frase pudiera detener la consumación (Moyano 2003: 18).

Ahora bien, esta concepción dicotómica del mundo aparece cuestionada desde las primeras páginas de la novela. El lector descubrirá luego las causas del desmoronamiento de este universo cerrado que Víctor se había creado para sentirse seguro y notable y que lo fue empujando al aislamiento. La muerte de un estudiante, Fernando, a manos de la policía que él comandaba en ese momento, no sólo lo obliga a renunciar a su cargo sino que será también el detonante de su separación. Si hasta ese momento Margarita aceptaba sumisamente las interpretaciones parciales de su marido acerca de lo que ocurría en el país como si se trataran de verdades universales, en esta ocasión, la muerte del joven da lugar a una discusión en la que ella introduce un contrapunto que desbarata los “esquemas salvadores” y los “dogmas precisos” del coronel: “El hecho de que llorase por haber descubierto que él era un verdugo, además de ser un acto de absoluta libertad que la apartaba de él, significaba muchas cosas de difícil comprensión y la apartaban irremediabilmente” (Moyano 2003: 28). No satisfecha con la explicación de Víctor según la cual “lo que mata es el material” (20), Margarita se atreve a disentir y le revela que hay otro sentido posible como correlato de los hechos: ese otro sentido, esa mirada otra, como la de un espejo, lo convierte en culpable. La mirada que le devuelve Margarita pone en cuestión toda su historia o más bien la historia *oficial* que se había construido: “Todo lo conquistado al salir de aquella precariedad primordial era falso” (14).

Es por esto que, aun derrotado, Víctor necesita encontrar en su mujer un elemento que la mancille: si, por un lado, emprende la búsqueda del amante inexistente, por otro, encontrará toda una serie de coincidencias entre ésta y su padre que se orientan a restituir de cualquier modo esa organización del mundo en héroes y traidores. Su mujer y su padre se fundirán así en una sola figura que se replica en espejos y en el gentío y el bullicio de la ciudad: “ella se queda en casa ahogando su rumor en los ruidos caóticos de la casa, también ahogada en el ruido de la ciudad, también intolerable”

(Moyano 2003: 26). La ubicuidad de sus rostros y rastros lo obligan a permanecer encerrado en su cuarto, último baluarte de distinción y honradez. Pero incluso allí lo acosarán las figuras omnipresentes de Don Blas y Margarita. En efecto, los ruidos que percibe el protagonista desde su cuarto, cuya recurrencia en la novela está destinada a reforzar la organización alienadora de la ciudad, lo llevan a corroborar el paralelismo entre su esposa y su padre: “Esto se llama Tacotambor. Es la historia de unos tacos por la escalera, narrada por un solo de tambor” (157):

Y así como Víctor comienza a advertir puntos en común entre Margarita y Don Blas, una vez que sus ilusiones se han derrumbado, la ciudad acaba por asemejarse al pueblo de provincia del que es oriundo su padre. El “mal” también habita en la multitud caótica y sudorosa de Buenos Aires:

El maldito olor de las bananas en las esquinas por falta de ordenamiento, porque no debería haber puestos de venta callejera en una ciudad como esta, y para colmo lo miran a uno con esa cara de desgracia, por eso no me gusta salir así a la calle (Moyano 2003: 37).

De este modo, el desplazamiento mismo pierde sentido y la historia, en lugar de describir una línea ascendente, un progreso, lo devuelve al lugar de origen: “se dijo que el error había sido salir de su ciudad natal y emprender la aventura del bien” (Moyano 2003: 14). El futuro imaginado lo ha conducido nuevamente hacia un pasado del que deseaba huir.

La muerte del joven estudiante desencadena, entonces, la toma de conciencia de los personajes y el desmoronamiento físico y psíquico del protagonista, pero es, asimismo, a partir de esta muerte que el relato se desenvuelve y se disgrega en una pluralidad de voces que desbordan la conciencia de Víctor. La imagen de su padre, la voz de su mujer, los medios masivos de comunicación, se elevan como un coro disruptivo que excede la lectura unívoca de los acontecimientos y de la historia oficial. Es el ruido de la ciudad y de la “masa” lo que logra imponer un curso inesperado (para algunos) a la Historia.

Además de este punto de vista alternativo que introduce la recriminación de Margarita, *El oscuro* incorpora otras voces que van componiendo la focalización múltiple de la novela. El texto combina distintos modos narrativos –tercera persona

omnisciente, estilo indirecto libre, monólogo interior y primera persona— que se condicen con la idea de un mundo atomizado. El lector asiste a la imagen que cada uno de los personajes se forja de la realidad sin que haya un genuino intercambio entre las diferentes cosmovisiones del mundo. La misma historia se narra desde la perspectiva de Víctor; Joaquín, el detective privado que Víctor contrata para que siga a su mujer; Don Blas; Fernando; y, en forma indirecta, a través de fragmentos de diálogos, la de otros personajes secundarios. De igual modo, el hecho de que algunas escenas se cuenten más de una vez desde distintos puntos de vista refuerza el carácter siempre parcial de los sentidos e interpretaciones con que el protagonista sobre todo, aunque no exclusivamente, fija la experiencia.

Es lo que ocurre con dos fragmentos centrales de la novela cuya reconstrucción desde distintas focalizaciones permite poner en escena la brecha insalvable que separa a padre e hijo. El “mal” que atormenta al protagonista y que, en algunos momentos, asocia con la miseria, en otros, con la multitud caótica de la ciudad se materializa en la figura del padre. En la comida mensual de camaradería del ejército, Don Blas aparece a los ojos del protagonista multiplicado por los numerosos espejos que rodean a los comensales, oficiales vestidos de gala para la solemne ocasión, que se ríen de la modesta apariencia del viejo en el momento en que Víctor sale del baño: “Y su imagen vulgar y pequeña iba por los espejos mientras todos se reían de esa especie de mendigo que había entrado al salón” (Moyano 2003: 154).

Esta escena halla un excelente contrapunto en otro pasaje de la novela que, al igual que el anterior, se narra más de una vez desde la perspectiva de Víctor y del padre. De regreso del liceo militar, Víctor se dirige al almacén de ramos generales donde Don Blas se encontraba bebiendo con sus amigos, trabajadores de la fábrica, para reprenderlo por su comportamiento. Ante el tono reprobatorio y despectivo con el que Víctor se dirige al padre, los obreros reaccionan: se ríen de él, le quitan el sable y acaban por echarlo del lugar. Así como las miradas y las risas discretas de los militares le recuerdan a Don Blas que no forma parte de ese grupo selecto reunido en el lujoso salón del hotel City, Víctor se sentirá verdaderamente humillado ante los comentarios y forcejeos con los clientes del boliche para quienes su uniforme de cadete, lejos de inspirar respeto, es objeto de burla.

Sin embargo, entre una y otra escena, pese a su simetría, existe una diferencia esencial y que ataca el núcleo de la novela. Mientras que Don Blas se halla a gusto y verdaderamente integrado con sus compañeros de copas, Víctor, en cambio, parece estar descolocado en uno y otro lado. Si el traje y el brillo de los objetos le habían permitido borrar provisoriamente la distancia que mediaba entre él y sus colegas, la aparición de su padre en medio de la fiesta pone de relieve las diferencias sociales. El rechazo que Víctor experimenta por los miembros de su clase y su afán por formar parte de esa elite porteña racista y clasista lo condenan a estar en todo momento “fuera de lugar”.

La novela de Moyano inscribe, de este modo, el relato del ascenso social de Víctor y de su posterior debacle en una tradición que se compone de los derroteros, mitos y enfrentamientos de las clases populares. Más que su paso por el liceo militar o la fuerza policial, la novela reconstruye la infancia de Víctor en La Rioja y su adolescencia en la pensión de Villa Crespo, donde convergen prácticamente todos los personajes de esta historia. De esa otra vida, de la pompa de las altas esferas del ejército y de las clases altas porteñas, el lector sólo se entera a través de recuerdos aislados que el protagonista evoca con amargura y Don Blas con nostalgia y orgullo. La adopción de algunos hábitos y valores no fue suficiente para barrer con su historia anterior. El discurso patrio y heroico-militar que le había permitido legitimar sus actos e inscribirlos en una tradición honorable, entra en conflicto con otras voces que acaban por descolocarlo. Hacia el final, Víctor, prácticamente al borde de la locura, reflexiona:

Si miramos bien, todas las cosas verdaderamente importantes que hay en el mundo fueron hechas por soldados, por hombres que se sacrificaron en el cumplimiento del deber. Eso está en las raíces mismas de nuestra nacionalidad. Después de la batalla quedan los despojos de los cuerpos; cualquiera diría que es un horror. Es cierto que mueren muchos. Pero de allí surge una nueva vida. Los verdaderos herederos comienzan a poblar lo que antes fue ruina y podredumbre. Un largo viaje cuidadosamente preparado, y después, cuando has abierto la ventana, ves la ciudad espléndida y te dan ganas de vivir (Moyano 2003: 148).

No sólo no integrará la lista de nombres ilustres “que se sacrificaron en el cumplimiento del deber”, protagonistas de la epopeya nacional, sino que serán sus antiguas convicciones las que acaban por incriminarlo: la tesis que la novela formula en boca de este personaje a modo de justificación es precisamente lo que lo condena. Al exhibir el

origen violento sobre el que se funda la identidad nacional, el coronel pone de relieve que ese orden pretendidamente heroico que desea restituir se asocia con un modelo de sociedad perimido. Hay ahora una brecha insalvable entre el discurso hegemónico y el orden represivo. Dios, patria y hogar no conforman ya una trinidad indisoluble. El coronel, carente de dobleces, es expulsado de la fuerza no por hacer efectivo y garantizar el “orden” sino por reafirmarlo y por enunciar la violencia sobre la que se sostiene. Si, en su imaginación, el coronel contempla, luego de la masacre, una ciudad “espléndida”, con la gratificación del deber cumplido, la ciudad real, en cambio, le devuelve una mirada muy distinta de la que esperaba encontrar.

La figura de Víctor se presenta como el resultado posible del proceso de enajenación cultural que se inicia con la conquista y colonización de América y se reafirma con distintas medidas que las elites dirigentes adoptaron a lo largo del siglo XIX, como la desvalorización de la cultura y el pasado de los ranqueles que realiza Mansilla a los fines de justificar el sometimiento de los indígenas al dominio blanco. Víctor no sólo experimenta rechazo y desprecio hacia los miembros de su clase sino que sus expectativas se corresponden con la jerarquía de valores de la clase dominante. La movilidad social y el acceso a puestos que en otro momento le hubiesen estado vedados no alcanzan para salvar esta contradicción.

5.4. *La madre colonial y el cautivo en Más liviano que el aire de Federico Jeanmaire*

En *Más liviano que el aire*, una anciana de noventa y tres años perteneciente a la alta sociedad porteña, Lita, mantiene encerrado en el baño de su casa durante cuatro días a Santiago, un adolescente de catorce años que quiso robarle, hasta que decide poner fin a la vida de ambos. Desde el otro lado de la puerta, Lita se propone contarle a este muchacho la historia de su madre bajo la promesa de liberarlo una vez que haya concluido. Este relato dentro de la novela dramatiza, por un lado, las confabulaciones y transgresiones en torno a las cuales se trama la relación de la historia con la literatura y, por otro, los desplazamientos necesarios para justificar la desigualdad. La asimetría se disfraza, de este modo, de amistad y el cautiverio se presenta como el único modo de “educar” y “enderezar” a Santiago, de “salvarlo”, en definitiva, de los males que le depara su condición social, de la misma manera que, como afirma Frantz Fanon, “la

madre colonial defiende al niño contra sí mismo, contra su yo, contra su fisiología, su biología, su desgracia ontológica” (2001: 192).

El departamento de Belgrano será caracterizado por esta solterona y ex maestra normal como un claro de civilización, un espacio ganado a la sombría peligrosidad de la calle en donde, como muestra la televisión religiosamente a las ocho de la noche, “gente como Santi” practica una libertad perniciosa. En esta suerte de fuerte de puertas infranqueables, la comida será precisamente el elemento que sostiene el diálogo y la relación de estos personajes. Es el hambre que padece Santiago en su encierro lo que lo lleva a congraciarse con la dueña de casa, a escuchar su relato, a mostrarse interesado y a intervenir de acuerdo con las expectativas de Lita. De igual modo, ella explota la necesidad de Santiago racionando la comida, decidiendo en qué momento suministrarla, prometiéndole cada vez algo diferente para garantizar la dilación del diálogo. No basta con que Santiago escuche, también debe mostrarse dichoso en su encierro.

En este proceso de “aprendizaje” forzoso, Lita no sólo se limita a contarle cómo su madre cometió adulterio, asesinó al único hombre del país que en aquella época, 1916, tenía un avión y se mató en el primer vuelo que realizó sola con el único propósito de concretar su sueño de “volar”. También aspira a que Santiago le otorgue a los hechos el mismo sentido caprichoso con el que ella fijó el desenlace trágico de sus padres cuando tenía tan sólo dos años. El episodio mítico no sólo le permite refugiarse en un pasado heroico sino también naturalizar el secuestro y la violencia que ejerce sobre el chico. Ese relato originario o fundacional se entrelaza sutilmente con el complejo sistema ideológico de Lita produciendo una suerte de hipérbaton histórico que consiste en “representar como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado” (Bajtín 1989: 299). La rígida estructuración del régimen de clases al que apela Lita para contrastar las virtudes de la clase alta argentina con los defectos y pulsiones de las clases bajas se desdibuja en el mismo relato. El hambre, la violencia y el abandono que la anciana atribuye a Santiago se hallan, en realidad, en el origen de su historia personal.

En el monólogo de la anciana –dado que en la novela nunca se incluye la voz de Santiago y sólo es posible reponer lo que él dice por las reacciones de la protagonista- el

relato del accidente aéreo se trama con la narración de su propia vida, los consejos que ella le da al adolescente acerca de lo que “debe” hacer cuando salga del baño y la biografía del chico, que ella reconstruye a su antojo. En este discurso homogéneo, que no admite un contradiscurso –cuando el adolescente la contradice, al igual que como vimos con Mansilla, la anciana apela a su lugar de poder–, la realidad sólo puede ser una: los “buenos” son siempre miembros de la clase alta que actúan movidos por los más elevados propósitos mientras que las clases bajas son poco más que animales, “gauchos”, que, bajo nuevos ropajes, siguen cultivando al igual que antaño la pereza y los malos hábitos: “Es muy distinto, mire con lo que me sale. Mi madre era una persona sana, buena, que quería volar. Sus padres son unos vagos y unos inmorales. Aunque le disguste escucharlo, son unos depravados” (Jeanmaire 2009: 142). Amparada en la autoridad que le otorga su pertenencia de clase y el discurso de los noticieros, Lita no sólo construye arbitrariamente la historia de su infancia sino que también se arroga el poder de recrear la historia de vida de Santiago, siempre caracterizada negativamente.

Por otra parte, ante las recurrentes interpelaciones de Santiago en las que pone en duda la veracidad de lo que Lita le narra, la protagonista esboza una teoría de la imaginación que bien podría incluirse en un manual de teoría de la novela histórica. En contraposición con la identificación que Santiago realiza entre la imaginación y la mentira, la protagonista defiende el papel de la imaginación en la reconstrucción del pasado como una forma de la verdad: “¿Para qué está la imaginación si no para rellenar los agujeros de las historias?” (Jeanmaire 2009: 34). En efecto, en *Historia e imaginación literaria*, Noé Jitrik plantea algo muy similar a propósito de la novela histórica: “en el plano de la novela, el revisionismo da lugar a una teoría de las ‘lagunas’ históricas que los novelistas intentan llenar o cubrir” (1995: 84). Ahora bien, el modo arbitrario en que el personaje principal de esta novela lleva a cabo la reconstrucción de lo acontecido parece también erigirse solapadamente en una crítica al modo en que la novela histórica como así también otros discursos semi-historiográficos o no enteramente ficcionales llenan las lagunas históricas mediante medias verdades. En sintonía con el epígrafe de Juan Gelman: “En el océano del vacío / hay nombres, nombres, nombres. / En el océano de lo perdido, / hay nombres”, *Más liviano que el aire* parece aspirar, más que a llenar una laguna histórica, a explicitar y dramatizar la obliteración de algunos nombres y voces en la configuración de una identidad cultural, a

cuestionar los dispositivos de identificación y de autorización en torno a los cuales se forjó una cultura nacional.

En el discurso de la anciana, la novela exhibe los mecanismos a partir de los cuales se puede erigir un punto de vista, una perspectiva, que es eminentemente ideológica, en la única verdad. La discusión que ambos personajes mantienen en torno a los hechos –los sucesos que tuvieron lugar en Longchamps en el centenario de la Independencia, pero también la historia nacional, las biografías de cada uno de ellos, las razones de ese cautiverio– es política en tanto y en cuanto de lo que se trata es de una lucha por el sentido. La armonía se rompe una y otra vez. El “amoroso tratamiento” de que es objeto Santiago destinado a enmascarar la imposición unilateral de las reglas de juego lo lleva por momentos a pasar por alto los impedimentos de raza, de clase y de religión para manifestarse en pie de igualdad. Como el muchacho no admite la historia que Lita construye, le sobreviene la muerte. En esos exabruptos del chico que crisan a la anciana y que la novela calla, el texto exhibe las fisuras que desbaratan esa pretendida realidad.

El perverso proceso de aprendizaje pergeñado por Lita, entonces, entra en crisis cada vez que el chico se resiste a aceptar la “verdad” de los hechos. Así a esta anciana se le plantea la misma disyuntiva que aquejó a las elites dirigentes durante la segunda mitad del siglo XIX en relación con los “otros” de aquel entonces. Oscilando entre una concepción voluntarista y una fatalista, Lita, por momentos, concibe a Santiago como un sujeto reeducable y, por otros, en cambio, entiende que “su naturaleza es una verdadera calamidad” (Jeanmaire 2009: 131). Y al igual que lo hicieron las elites dos siglos atrás, hacia el final claramente se inclina por la segunda opción. La falta de docilidad de Santiago para aceptar las cosas como ella quiere la llevan a corroborar “que lo que les faltó en la cuna, ya nunca podrán adquirirlo” (Jeanmaire 2009: 123) y que, por lo tanto, no tiene ningún porvenir. Siguiendo este razonamiento, tanto el asesinato de Santi como el suicidio de Lita constituyen un triunfo espiritual y la única redención posible frente a una realidad aplastante en la que se impone la derrota.

Si en *El oscuro* el discurso periodístico a través de la radio y los periódicos ofrece un contrapunto al régimen al presentar una versión alternativa de los hechos, en *Más liviano que el aire*, en cambio, la televisión (“el noticiero de las ocho”) presenta una descripción del mundo a través de las crónicas policiales que permite a Lita

empalmar lo que sucede afuera con lo que los personajes están viviendo en ese momento. La televisión no sólo ofrece un discurso armónico a la idiosincrasia de Lita sino que le permite a ésta configurar una explicación del mundo en el que sus actos se encuentran perfectamente legitimados. Lejos de ser una interferencia sobre el discurso único como sugiere Moyano en 1968, los medios masivos de comunicación se presentan en esta novela de 2009 como un telón de fondo del que Lita extrae historias particulares para constituir un relato monocorde.

De acuerdo con esta misma lógica en la que “el mundo está demasiado podrido como para salvarlo con buenas intenciones” (Jeanmaire 2009: 147) y habitado por gauchos como Santiago dispuestos a cometer cualquier inmundicia (Jeanmaire 2009: 237), la muerte en *Más liviano que el aire* adquiere otro cariz. Dado que es un destino anunciado al joven ladrón desde las primeras páginas (Jeanmaire 2009: 13, 23, 41, 43), el relato se define de este modo como una digresión y un aplazamiento de la muerte. Si Sherezade narraba innumerables historias para retrasar la hora de su ejecución, Lita, en cambio, dirige su propia historia hacia la muerte, una historia que, por otra parte, “tiene mucho que ver con la realidad” (Jeanmaire 2009: 14). La historia oficial conducirá una y otra vez al horror, al asesinato y al sometimiento; la historia particular de Lita sólo puede coronarse con el asesinato y el suicidio.

5.5. Consideraciones finales

La pertinencia del discurso histórico, según Barthes, se halla sujeta a una paradoja: “el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso), y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la ‘copia’ pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la ‘realidad’” (Barthes 1994: 174). Esa misma paradoja regula la enunciación de los protagonista de las tres novelas analizadas en el capítulo que gravita sobre una serie de sintagmas de mando análogos a los performativos –en la medida en que reúnen (o aspiran a reunir) a un tiempo palabra y acto– (Barthes 1994: 169). En los tres casos, se busca imprimir una Historia nacional sobre el cuerpo social avasallando las diferencias sociales y culturales. Pero la actualización de ese discurso categórico en boca de estos personajes decadentes y en crisis lleva a revisar (y dismantelar) la falaz articulación del esquema semántico de dos términos –el referente y el significante– del discurso realista

(Barthes 1994: 175). En las voces enajenadas del Rosas de Rivera, Víctor y Lita el significado se emancipa del referente y al lector, por lo tanto, ya no le es dado homologar la significación que los hechos narrados adquieren en el relato con una “realidad” extratextual.

El imaginario anacrónico de estos tres personajes lleva a poner en evidencia la ilusión referencial que despierta todo relato realista, presentando a la narración como el significante mismo de la “realidad”. La organización, el estilo y las unidades temáticas de los discursos de estos tres personajes, en cambio, instan a leerlos como *elaboración ideológica*. La ideología colonial del General de *El farmer*, que debe disfrazar ahora sus pretensiones con pedidos y súplicas amables; la moral bifronte metropolitana bajo la cual se rige el protagonista de *El oscuro* sin resultados; y las ideas de más de un siglo de existencia que mecánicamente repite la anciana en la novela de Jeanmaire configurando (nuevamente) un país de civilizados y bárbaros sobre el que se apoya la farsa de una infancia épica, se destacan y emancipan de los hechos que en ellas se narran dejando, de este modo, en un primer plano la estructura y las operaciones sobre las que se fundan los discursos. El racismo por el racismo mismo que Lita aprendió de su entorno y corroboró en la televisión da cuenta de la consolidación pero también de la agonía de estos presupuestos. El sistema de relaciones que se define en *Una excursión a los indios ranqueles* se reelabora así en estas novelas: si en *El farmer* y en *El oscuro* se ven excedidos los parámetros de intelección y las estrategias de legitimación política del poder, en *Más liviano que el aire* esa imposición de la historia se traspola al año 2009 pero sólo en la medida en que el espacio abierto de la pampa se reduzca a un departamento cerrado de un barrio acomodado de la ciudad de Buenos Aires.

Lo re-dicho, lo dicho fuera de contexto, fuera de lugar, produce así una superposición indebida de los tiempos. En estas novelas colisionan una tradición del saber social, lo factual y lo proyectivo, ocasionando un verdadero desbarajuste temporal que permite dramatizar el proceso simbólico de la negociación política, es decir, las vicisitudes del movimiento del significante al intentar fijar lo factual y clausurar lo real. Sus protagonistas incurren en una prédica reaccionaria que apunta a restituir la autoridad de una voz fuera de contexto, cuando la misma marcha de la sociedad ha llevado a revisar lugares de poder, de enunciación y de legitimación y ha puesto término (al menos en apariencia) a determinados privilegios y exenciones. En una clara contraposición con la acción revolucionaria, que, según el entender de Rancière, se

apropia fuera de verdad, es decir, fuera de lugar (carece del lugar de poder que presupone la propiedad de un sentido) de la palabra del otro (el sujeto revolucionario reclama para sí lo que otros se han adjudicado como si les correspondiese naturalmente), las novelas representan la puesta en funcionamiento *fuera de tiempo* de una palabra que, en el pasado, se hallaba en ese lugar de enunciación que instituía la verdad.

Se trata de una reivindicación nostálgica y conservadora del tiempo perdido. El pasado se inmiscuye en los discursos grandilocuentes (en el presente meros soliloquios) de los protagonistas de las novelas y expone de este modo la sobrevivencia de ese otro tiempo fosilizado, *muerto*, y concebido como edad dorada en medio de una sociedad que se ha transformado radicalmente. ¿Persistirá ese *tiempo que no acaba de morir*? Si la novela de Moyano escrita en la década de 1960 parece sugerir que no, la de Jeanmaire, por el contrario, revela su plena vigencia.

CAPÍTULO 6. LA POROSIDAD DEL ESPACIO DOMÉSTICO. LA CIUDAD (II)

6.1. *Pretexto. La Nación vaporosa: una estética de la exclusividad*

La vida privada fue a lo largo del siglo XX el punto en blanco a conquistar no ya por los estados nacionales sino por el mercado. Delimitadas las fronteras nacionales (aunque con algunas candentes excepciones), el nuevo campo de batalla o *no man's land* fue a lo largo del pasado siglo la vida cotidiana hasta en sus aspectos más triviales. Una prototípica “escena de la vida pos-posmoderna” es la recurrente (e insistente) oferta de servicios financieros vía telefónica. En caso de rechazarlos, un operador resuelto y locuaz pregunta mecánicamente: “¿Por qué no le interesa este beneficio?” La negativa no desanima al operador quien, por el contrario, despliega toda una serie de herramientas didácticas para demostrarnos lo poco que sabemos acerca de nuestros más profundos deseos y necesidades. De este modo, el ejercicio del libre albedrío, puntal de la ideología del libre mercado, no es sino una fachada que encubre el riguroso cumplimiento de un deber social: desempeñar eficientemente el rol de consumidor.

En el capítulo anterior el foco de nuestro análisis estuvo puesto en las estrategias comunicacionales a partir de las cuales se componían e imponían determinadas ficciones de origen o mitos que funcionan para legitimar una autoridad. En las tres novelas analizadas resuenan los ecos de antiguas arengas que nos retrotraen a un escenario yermo y fronterizo, sólo propicio para albergar batallas, malones y saqueos. Aquellos discursos enardecidos característicos de la literatura de frontera del siglo XIX se *actualizan* en las voces impotentes de sus protagonistas –Rosas, Víctor y Litaquienes, desde el más absoluto confinamiento (la pequeña chacra en *El farmer*, el dormitorio en *El oscuro* y el departamento, en especial la cocina y el bañito contiguo donde mantiene encerrado al joven, en *Más liviano que el aire*), parecen querer convocar todavía el poder de la palabra categórica y de los sintagmas de mando. Pero, como se vio en los análisis, su solipsismo se constituye en un paisaje adecuado para poner al desnudo las estrategias y procedimientos propios de los lugares de poder, como el enmascaramiento –en un supuesto diálogo– de un verdadero monólogo en el que, si, por un lado, en el plano de la enunciación, se construye un lugar de autoridad que valida el propio discurso e impugna todo enunciado del interlocutor, por otro, en el plano del relato, se recurre a la operación de la enmienda del pasado, del presente y del futuro del otro. “Ustedes no saben nada”, les dice el Coronel Mansilla a los ranqueles antes de

explicarles *cómo fue la Historia*; “usted no tiene nada” (Jeanmaire 2009: 13), le repite insistentemente Lita a su cautivo antes de explicarle cómo será su vida, *cómo seguirá siendo la Historia*:

Lo que va a hacer usted se lo voy a decir yo: se va a buscar una chica buena. Una chica cualquiera de su barrio. Bien linda y simpática, que sepa cocinar, que sea limpiita, que le gusten los chicos. Tiene que haber, estoy segura, aunque el barrio en el que viven sea una porquería. (Jeanmaire 2009: 150)

Es este movimiento constitutivo de la retórica de la conquista –último bastión de los protagonistas– el que les permite al Coronel Mansilla durante la junta ranquel y a Lita en la novela de Federico Jeanmaire imponer una forma de la historia, imponerse discursiva y materialmente sobre el otro. El Rosas que compone Andrés Rivera en *El farmer* y el oscuro militar que perfila Daiel Moyano, por otra parte, si bien no tienen ya ningún tipo de incidencia en los destinos del país o sobre otros, persisten en su derrota repitiéndose obcecadamente el relato monocorde según el cual ellos *se hallan en la verdad*, narrándose a sí mismos una historia (pseudo)autobiográfica que les concede un lugar insigne en la Historia de la Nación. La paranoia (como delirio de grandeza y como delirios de persecución) constituye el reducto final para estos dos personajes. En este sentido, sostiene Clifford Geertz a propósito del simbolismo del poder:

Después de todo, un líder político no se vuelve numinoso al destacar un cierto e interno estado de autoestima en el orden social, sino al implicarse profunda e íntimamente –ya sea para afirmarlas o condenarlas, ya sea con una actitud defensiva o destructiva– en las principales ficciones mediante las que dicho orden organiza las vidas. (1994: 171)

A diferencia del capítulo 5, entonces, que se centró en los modos en que se plasma la implicación de una *figura* de poder en ciertas ficciones mediante las cuales se continúan organizando las vidas en Argentina, en esta oportunidad privilegiaremos no ya la secuencia narrativa sino las distintas modalidades que asume la descripción, no ya la historia, sino la configuración de un determinado orden espacial. Los distintos relatos de ciudad que se analizan en este capítulo presuponen y reorganizan un conjunto de significantes espaciales en los que cristalizan las posibilidades que orientan y las prohibiciones que determinan los modos de circular en la ciudad.

El vanguardismo politizado de los años veinte fue el primer movimiento en Argentina en advertir y señalar críticamente la porosidad del espacio doméstico, cuyo ordenamiento comienza por ese entonces a regirse también a partir de los sueños que promueven el mercado y la cultura de masas. De la mano del modernismo argentino ingresan en la literatura nacional los productos de la industria cultural, la tecnología y la moda, y lo hacen en tanto significantes de las exigencias que impone esta nueva fe en el progreso y la modernización. En este sentido, la producción de este grupo puede concebirse como el punto de partida de una tradición que registrará el modo en que la lógica del mercado penetra y regula todos los aspectos de la vida y buscará contraponer a la “ciudad de fantasía” una Buenos Aires “real”.

La industria cultural de los medios masivos de comunicación encontrará en las ciudades latinoamericanas (por ese entonces en pleno desarrollo y expansión [Romero 1976: 247-285]) un suelo propicio donde afincarse. Acostumbradas desde sus orígenes, tal y como señala Ángel Rama, a una “doble vida” –una correspondiente al orden físico y otra al orden de los signos cuyo desarrollo se produjo a espaldas del medio (Rama 2004: 45-47) –, no resultó difícil sustituir un ideal de ciudad por otro. Ya no será Madrid, la gran metrópoli colonial, ni tampoco París, la gran capital moderna del siglo XIX, sino Hollywood, la naciente usina cultural, la que imprima a Buenos Aires una expresión renovada desconociendo, una vez más, la historia y las necesidades de la ciudad material. Fue necesario, entonces, para estos “escritores heterodoxos” de los años treinta (como Viñas denomina, entre otros, a Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón [2005b: 183-185]) poner en cuestión toda una línea de ascendencia que había promovido una transculturación violenta a partir de modelos ideales y normas importados en una primera etapa de las metrópolis europeas superponiendo de este modo al espacio físico y contingente, la representación simbólica que de él se hacía la *élite* dirigente.

Un primer acto de diferenciación respecto de sus predecesores se advierte en la relación que estos escritores de comienzos del siglo XX mantuvieron con el foco del poder. Frente al nacionalismo culturalmente colonial y políticamente anticolonial que caracterizó a la cultura argentina decimonónica¹²³, se pronunciaron en contra de la

¹²³ Un análisis sucinto de las tensiones del nacionalismo latinoamericano decimonónico puede encontrarse, como se vio en el Capítulo 1, en Chatterjee (2000). Chatterjee señala que el nacionalismo de tipo “oriental” practicado en América Latina en su intento por transformar la nación y equiparla

dominación no sólo política y económica sino también cultural que provenía ahora de un nuevo centro, como lo prueban “esas oficinas yanquis –quistes imperialistas en el corazón de Buenos Aires” (Olivari 2000: 132) y buscaron de este modo revertir un sentimiento atávico de ilegitimidad forjado ya en los primeros relatos de Indias sobre esta zona, consolidado en el siglo XIX con la literatura romántica y que se reafirmó luego con la incipiente cultura de masas¹²⁴. El otro desplazamiento lo constituye la configuración temporal. Si la literatura del siglo XIX ubica su propio contexto en el pasado al representarlo como “un tiempo histórico signado por el enemigo” porque “ya se imagina dialogando con la nación futura” (Andermann 2000: 35), ahora, en cambio, los escenarios privilegiados serán construidos en tiempo presente.

En distintos momentos del siglo XX, los textos de Nicolás Olivari, Juan José Hernández y Rodolfo E. Fogwill que se analizan en el presente estudio ponen en cuestión un sistema de valores ético-sociales forjado en modelos foráneos y del que *Amalia* de José Mármol constituye su más cabal expresión. La novela de Mármol se presenta como un testimonio de los modos de habitar Buenos Aires en tiempos de Juan Manuel de Rosas. La estetización de los salones y hogares y también de algunos rincones de la ciudad donde se desarrolla la trama policial de innegable sesgo político, se orienta a confinar el ejercicio de la actividad política a los interiores y restringir al máximo la participación en el espacio público. Las “desviaciones” de la norma y los usos “inapropiados” del espacio son encuadrados dentro de un proceso específico concebido necesariamente como transitorio, lo cual más que rebatir permite reafirmar los principios rectores del orden jerárquico por el que aboga la generación romántica. Es a partir de suntuarios objetos europeos, marcas de distinción pero sobre todo de liberalidad y republicanism, que se busca sentar las bases de la realidad americana.

Ciudad desierta, cementerio, matadero o, simplemente, *ciudad-desierto*¹²⁵, todo eso o eso sólo fue Buenos Aires para los románticos en la época en que, en palabras de

culturalmente aceptó “las mismas premisas intelectuales de ‘modernidad’ sobre las cuales la dominación colonial se basaba” (2000: 164). Véase al respecto también Fernández Bravo (2000).

¹²⁴ Cristina Iglesia, recordemos, identifica en el discurso cronístico de la conquista una serie de elementos que dejarán su impronta en la literatura posterior y servirán para circunscribir una zona argentina, como el recurrente repudio hacia un origen considerado oprobioso: “La literatura del conquistador aprende a definir la pertenencia a una zona que, confusamente, empieza a percibirse como argentina, con la doble carga de ilegitimidad y rebelión contra el orden establecido” (1987: 29-30). Nos hemos referido a esta cuestión en el capítulo 1.

¹²⁵ Para las distintas configuraciones que asume la ciudad de Buenos Aires en la novela de José Mármol véase María Cecilia Graña (1985-1986).

Domingo F. Sarmiento, “la barbarie y la violencia bajaron a Buenos Aires, más allá del nivel de las provincias” de la mano de Juan Manuel de Rosas (1967: 25 y 122). Pero ese sistema de oposiciones irreductibles instituye por la negativa una geografía imaginaria en que los deseos de la joven generación quedan finalmente plasmados: se trata de la espacialidad de la ciudad futura que se erigirá como monumento de la conquista y subyugación de la naturaleza (tanto el “desierto” como la “barbarie”) por la “civilización”. La “Explicación” que antecede la novela de José Mármol se proyecta en un futuro relativamente lejano: “Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos” (1984: 47). Junto con el destino hipotético que el narrador prevé para la obra (esto es la eventual recepción de *Amalia* por las “generaciones venideras”, que, desde esta “ficción calculada”, se constituyen en contemporáneos del narrador), pronostica un nuevo orden social en sintonía con el *modelo* de ciudad (y por extensión de país) que resulta de las interpretaciones que hizo su generación del rosismo. *Amalia* participa, entonces, del conjuro colectivo pronunciado por el grupo de proscritos que desde el exilio bregaron por el derrocamiento de Rosas entendiendo por “conjuro” las distintas acepciones que el término admite: alejar un daño o peligro, decir exorcismos, conspirar contra alguien pero fundamentalmente *tener potestad* para llevar a cabo todo aquello que el término *compromete*.

La novela de Mármol puede, entonces, pensarse como el segundo capítulo de esa otra historia de la fundación de Buenos Aires que se inicia con *El matadero* de Esteban Echeverría. En el breve relato ficcional que éste compone alrededor de 1838 (aunque, como ya se ha señalado, su publicación recién tendrá lugar en la década de 1870) el croquis de la localidad del matadero, la descripción del unitario y la muerte –que reclama la restitución de la ley y del orden–, como se vio en el capítulo 4, son todos elementos que contribuyen con la organización de una territorialidad que ya se concibe como *propiedad* de un grupo que se autodefine como civilizado, cuando todavía faltarían casi quince años para que concluyera el mandato de Juan Manuel de Rosas. *Amalia* narra la resistencia en 1840 de un puñado de jóvenes afines al unitarismo – aunque en la novela se señalan expresamente en más de una oportunidad las diferencias entre éstos y los miembros tradicionales del partido rivadavista– y portadores de los valores, ideales y estilos de vida europeos en territorio americano, que persisten en la ocupación de Buenos Aires mientras esperan la *nueva entrada* de “civilizadores” (esta

vez al mando de Juan Lavalle y bajo la protección francesa) que aseguraría su permanencia.

Si nos atenemos pura y exclusivamente a la materia narrada y no ya a la historia de los textos (las instancias de composición, publicación, recepción y circulación de las obras), la novela de Mármol continúa *El matadero* en tanto y en cuanto arranca precisamente allí donde nos había dejado Echeverría, concluido *El matadero*, una vez que ya ha tenido lugar la *entrada* o primera fundación de la República, una vez que ya se ha representado cartográfica y literariamente el territorio a conquistar, una vez que ya se ha realizado una primera inspección de la zona y de sus habitantes. La vivienda de Amalia funcionará, en efecto, a la manera de un fuerte destinado no sólo a ofrecer resguardo a los detractores y perseguidos por el régimen rosista sino también a ser el sitio desde donde se administren estratégicamente las relaciones con esos extraños moradores de la ciudad.

El matadero se limita, así, a establecer el campo de batalla y a fijar en él las posiciones de uno y otro bando. *Amalia*, en cambio, va más allá: las descripciones de lugares y personajes y el relato de las acciones se orienta a modelar la forma que adoptará la Nación futura. Como advierte de Certeau, “la descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa (hace lo que dice) cuando se reúne un conjunto de circunstancias. Es, pues, fundadora de espacios” (1996: 135). El tipo de caracterización que ofrece Echeverría del unitario, en la que se busca, como vimos oportunamente en “Fronteras interiores. Antiguas dicotomías en el país poscolonial”, exaltar el referido en desmedro de una transferencia en un afuera del texto, en el romance de Mármol se extrema y hace extensivo tanto a los distintos personajes que velan por un mundo civilizado como al espacio en disputa en el texto y fuera de él, modelando, de este modo, una subjetividad colectiva y una espacialidad comunitaria, esto es, lo que Benedict Anderson ha denominado, una “comunidad imaginada” o la imagen de la comunión de los miembros de una nación (1993: 4).

El desplazamiento del núcleo significativo de lo sustancial a lo adjetivo desbarata, como concluye David Viñas, “toda posibilidad de concreción, de estar ahí, *ahí delante*, para escamotearse en lo que está allá, *allá lejos*, en esa serie de objetos ideales” (2005a: 111). La inaccesibilidad de ese universo de perfecciones convencionales se apoya fundamentalmente en la distancia geográfica y en su carácter

etéreo. La alcoba de Amalia aparece caracterizada a partir de objetos fastuosos traídos del extranjero y de otros elementos casi imperceptibles pero que contribuyen a crear un ambiente distinguido e irreproducible, un estilo, una *forma*, imposibles de imitar: un tapiz de Italia, una cama francesa de caoba, un tapafundas de Cambay, y también una colgadura de gasa de la India “tan leve, tan vaporosa, que parecía una tenue neblina brillantada por un rayo de sol” (1984: 80). Un movimiento análogo encontramos un poco más adelante con la descripción de la ciudad, que sólo se interrumpe ante los rastros *materiales* que deja el usurpador a orillas del Río de la Plata:

La blanca luz de esa beldad pudorosa de los cielos que asoma tierna y sonrosada en ellos para anunciar la venida del poderoso rey de la naturaleza, no podía secar, con el tiernísimo rayo de sus ojos, la sangre inocente que manchaba la orilla esmaltada de ese río, de cuyas ondas se levantaba, cubierta con su velo de rosas, su bellísima frente de jazmines. Pero argentaba con él las torres y los chapiteles de esa ciudad a quien los poetas han llamado “La Emperatriz del Plata”, la “Atenas” o “la Roma del Nuevo Mundo”. (Mármol 1984: 156)

Aquí la descripción también se apoya en un conjunto de referencias impalpables –la luz, los rayos de sol, las ondas, el velo de rosas– y lejanas, como Atenas o Roma, que funcionan como términos de comparación. Pero además el cuadro de la ciudad se compone desde la mirada de un observador que contempla la costa desde el río¹²⁶. La escena, coherente con todo el sistema de signos que organiza la secuencia descriptiva en la novela, erige a la posición del que viene de afuera en el punto de vista ideal desde donde contemplar la realidad rioplatense. A partir de este momento, y a pesar de su forma alambicada, la novela se vuelve referencial al aludir solapadamente a la perspectiva de la joven generación. En efecto, un punto de vista exterior, *desde fuera*, y un paradigma europeo constituyeron la posición privilegiada desde donde examinar las vicisitudes locales, como bien sintetiza Echeverría en el *Dogma Socialista*: “tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad” (1958: 175).

Las mismas cualidades que definen el espacio se proyectan sobre los personajes. En “El ángel y el diablo” se contraponen sinecdóquicamente a las facciones enfrentadas a

¹²⁶ Un análisis de este mismo pasaje se encuentra en María Cecilia Graña (1985-1986). Allí, la autora también señala la correspondencia entre el “ángulo de visión” desde el cual se compone esta vista de la ciudad y el resto de la estructura de la novela (202).

partir de la caracterización de Florencia Dupasquier, la novia del protagonista, y de doña María Josefa Ezcurra, cuñada de don Juan Manuel de Rosas. La escena, sobre la que la crítica ya se ha detenido en varias oportunidades (entre otras, Viñas 2005a: 109-112; Gasparini 2003: 98-99), contrapone nuevamente el carácter “aéreo” y “vaporoso” de la muchacha al aspecto bestial de los personajes que frecuentan la casa de doña María Josefa. Ahora bien, al comienzo de este capítulo se destaca especialmente un elemento aparentemente accesorio, un detalle menor y sin importancia: los pies de algunos personajes. Al llegar a la casa de doña María Josefa, Florencia bajó del coche saltando los dos escalones del estribo: “Y su gracioso salto dio ocasión por un momento a que asomase, de entre las anchas haldas del vestido, un pequeñito pie preso en un botín color violeta” (1984: 161). El diminuto pie de Florencia, protegido por un sofisticado calzado y envuelto en telas se descubre casi accidentalmente a la vista del paseante. El descuido lleva a una provocación erótica. La descripción de la joven se expande generosamente por varios párrafos y, del pie, nos lleva y culmina con “algo de aéreo, de vaporoso en esta criatura, que esparcía en torno suyo un perfume que sólo era perceptible al alma –al alma de los que tienen el sentimiento de la belleza” (1984: 161-162). Sin solución de continuidad, la joven se sumerge literalmente en “una multitud de negras, de mulatas, de chinas, de gallinas, de cuanto animal ha criado Dios” (1984: 162). Salvado este primer escollo, Florencia logra llegar a la sala donde esperaba

hallar alguien a quien preguntar por la dueña de casa. Pero la joven no encontró en esa sala sino dos mulatas, y tres negras que, cómodamente sentadas, y manchando con sus pies enlodados la estera de esparto blanca con pintas negras que cubría el piso, conversaban familiarmente con un soldado de chiripá punzó, y de una fisonomía en que no podía distinguirse dónde acababa la bestia y comenzaba el hombre (1984: 162).

Así como algunas líneas antes se había negado el sentimiento de belleza e incluso por omisión la existencia del alma en ciertos individuos que hasta ese punto permanecen convenientemente innominados, ahora, el desconcierto de Florencia (compartido por el narrador y por su lector modelo) que se refleja en la adversativa (“Pero”) niega sin ambages que estos personajes no sólo sean un interlocutor válido sino también que sean “alguien”, que sean personas. El narrador no se detiene aquí. Las negras y mulatas están cómodamente sentadas, son figuras pesadas, ancladas en la tierra, mezcladas con el suelo y con lo animal. Sus pies (que presumimos desnudos)

ensucian y salpican la alfombra que viste el interior de ese hogar criollo. La exhibición descarada de los pies también lleva a una provocación pero esta vez social y política. La mezcla se hace insoportable.

No sólo se trata de ir a buscar aquellos atributos cuya virtud y belleza están fuera de toda discusión, a los lugares en que éstos son emblemáticos sino que además su sutileza los vuelve evanescentes y escurridizos. Son detalles que pasan inadvertidos para hombres acostumbrados al universo de la faena y en torno a los cuales precisamente se entreteje una política de inclusiones y exclusiones propias de un espacio público hereditario de la experiencia colonial y, por tanto, de escasa participación política. *Amalia* viene, entonces, a terciar entre dos formas antagónicas de la fantasía: si, por un lado, el rosismo aparece en la novela como el artifice de una “*ficción repugnante* de los sucesos de la época” en virtud de la cual esos personajes “osaban creerse, con toda la clase a que pertenecían, que la sociedad había roto los diques en que se estrella el mar de sus clases oscuras, y amalgamándose la sociedad entera en una sola familia” (Mármol 1984: 163; la bastardilla es nuestra), por otro, los unitarios exiliados con los que conferencia Daniel Bello en Montevideo son cuestionados precisamente por llevar una

vida de ilusión, de esperanza, de *creaciones fantásticas* que despotizan las más altas inteligencias, cuando la fiebre de la libertad las irrita, y cuando viven delirando por el triunfo de una causa en cuyas aras han puesto, con toda la fe de su alma, su felicidad, su reposo, y el presente y el porvenir de su vida. (1984: 371-372; la bastardilla es nuestra)

La *ficción calculada* que pergeña Mármol, en cambio, no constituiría una negación de la “realidad” o su acomodamiento en función de los propios deseos, como se obstinaban a hacer –desde la perspectiva de la novela– los expatriados, sino un movimiento opuesto al de la utopía que deja momentáneamente en suspenso el orden soñado: en lugar de colocar la acción en un futuro lejano, el autor de *Amalia* desplaza calculada y ficcionalmente el plano de enunciación “algunas generaciones” hacia adelante disfrazando de este modo el presente de pasado. Pero además finge, a la vez que urde, una restauración conservadora proyectándose hacia el futuro con poderosa exclusividad.

La literatura de este período, anticipándose al proyecto político-jurídico que se inicia con la sanción de la Constitución Nacional¹²⁷ u ocupando quizá un lugar vacante, perfila una subjetividad social y política en virtud de la superposición de un territorio y una clase que contribuirá a configurar una identidad nacional, modelando así la percepción de la realidad y delineando pautas de conducta. Bajo esta perspectiva, los discursos fundacionales se constituyen, toda vez que se contempla la dimensión epistemológica de los mismos, como fenómenos discursivos, como formas de conocimiento y como hechos ideológicos. El procedimiento de la *inverosimilización* (que consiste, recordemos, en resaltar el referido o la imagen en detrimento del referente) lleva justamente a reafirmar un discurso público a partir de la exaltación de los atributos particulares de una clase social. La violencia ejercida sobre los protagonistas y sobre la casa de Amalia se presenta desde esta operación como una violencia infringida a la Nación, cuando todavía ésta era tan solo una idea o la nacionalidad se encaminaba hacia algo bien distinto. El juego es doble: se pide al otro que reconozca como universal un valor o atributo particular (y patrimonio que ostenta la alta burguesía), pero a la vez se le niega la posibilidad de apropiarse del mismo:

A partir del acatamiento a los propios valores, esos escritores aparecen dispuestos a exaltar cualquier detalle elevando circunstancias a categorías inmodificables, metahistóricas y con signo positivo; por el sólo hecho de haber pasado a través de ellos, lo empírico, lo contingente, se eleva a sustancia. El mecanismo es tan admirable como fraudulento: –Este peón es formidable– enuncian con mayor o menor claridad. –¿Por qué es formidable? – se les podría preguntar. –Porque tiene el valor equis. –¿Y por qué es formidable el valor equis? –Porque es el que nosotros valoramos– nos dirían. –¿Y por qué lo valoran? –Porque nosotros también lo tenemos– habrían de concluir. O lo que es lo mismo: el pensamiento de la alta burguesía tradicional santifica aquello que se le parece. Mejor aún, a través de ciertos hombres y cosas se santifica a sí mismo. (Viñas 2005: 72)

El énfasis que la novela de Mármol pone en la apariencia y en la representación de un papel sirve, por un lado, a los fines de legitimación de la facción unitaria en el

¹²⁷ En materia penal, será con la sanción de la Constitución Nacional en 1853 que comienza la organización legislativa penal en Argentina. En 1865, en la Provincia de Buenos Aires, comienza el proceso de adopción de normas laborales incluidas en distintos códigos rurales con la aprobación de su Código Rural y el Código Civil redactado por Dalmacio Vélez Sársfield se aprueba en 1869.

marco de la virulenta lucha política por la constitución de un poder hegemónico (¿quiénes son los dirigentes *naturales* de la culta Buenos Aires? ¿Qué forma debe asumir la República, la de la “campaña” o la de la “ciudad”?). En los decorados y el atavío personal de los personajes principales se entrevé un esfuerzo por mantener una idiosincrasia que se contrapone al poder soberano de la sociedad de la época. Son las huellas de un modo de vida singular que se halla amenazado y sobre el que hay que testimoniar. Pero, además, contribuye a forjar formas de sociabilidad basadas en la preocupación por la visibilidad. Ese pequeño bosquejo de la inmoralidad federal y de la virtud y nobleza unitarias constituyen una fuente común a la que se seguirá acudiendo también en el siglo XX y XXI en busca de principios y bienes cuya realidad no se discute.

“El hombre de la baraja y la puñalada” (1933) de Nicolás Olivari, “La ciudad de los sueños” (1971) de Juan José Hernández y *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill también recrean la fisonomía y el imaginario de Buenos Aires prestando especial atención a escenarios significativos cuyas marcas distintivas remiten siempre a otra parte (aunque esa “otra parte” quede ahora en otro sitio) y contribuyen a configurar un espacio público relativamente cerrado. La lógica confrontativa del folletín subsiste como resto y se prolonga como contraparte en *La ciudad de los sueños* de Juan José Hernández para referir precisamente a los enfrentamientos que se suscitaron en un contexto político emparentado desde un comienzo con la experiencia del rosismo: el primer peronismo. La exhibición de biografías en la prensa escrita y las revistas de moda, en la redacción donde trabaja la protagonista y las reuniones sociales oficiará también en esta novela de prontuario y de resguardo frente al ascenso social¹²⁸.

Pero mientras que *Amalia* participa todavía de la ilusión de una correspondencia entre la palabra y la cosa, legitimando de este modo un lugar de enunciación y de estratificación en la sociedad, las obras que aquí se estudian ponen de relieve ante todo su *irrealidad* y se orientan a desbaratar toda una poética de inclusiones y exclusiones de larga data. Si la descripción en *Amalia* asume la forma de una prescripción que se proyecta hacia un futuro deseado, en los textos bajo análisis, en cambio, se presentan

¹²⁸ Sandra Gasparini analiza el rol que desempeñan las biografías en el capítulo VII de la segunda parte de *Amalia* y las modificaciones que realiza José Mármol en la edición de la novela de 1855, donde se reemplaza el título original “Biografías” por “Escenas de un baile” con el objeto de atenuar, según la autora, la “voluntad de denuncia y de urgente identificación del enemigo” que había regido la publicación por entregas (2003: 92).

como denuncia de las abominables consecuencias en el presente de aquellos sueños pasados.

Los pasajes aparentemente marginales se constituyen en testimonio de la falsedad de esos primeros planos que diseccionan una Buenos Aires siempre opulenta, próspera y reluciente. El contraste abrupto entre una y otra cara de la ciudad pone en evidencia los recortes que los cronistas efectúan para encubrir la realidad no deseada y nos fuerza a poner el foco precisamente en lo que se ha soslayado. De este modo, la imagen de un viejo almacén en las miniaturas de Olivari cobra primacía frente al dormitorio glamoroso que parece sacado de una escenografía; en la novela de Hernández el río sucio que Matilde descubre una vez en Buenos Aires acaba por socavar la imagen de la ciudad que las revistas difundían; y la ciudad desolada que retrata Fogwill al comienzo de *Vivir afuera* queda repicando pese a que luego la novela se ocupe de aquellos sitios donde confluyen las fantasías de la sociedad posmoderna, cuyas luces no buscan obnubilar al lector sino ponerlo a resguardo.

Frente al fracaso del proyecto utópico de la *ciudad letrada* para garantizar el camino de la obediencia, se erige en el presente el *shopping* cuya heterogénea población de fieles también educados para el orden pone de relieve el triunfo del mercado sobre el Estado. A la *ciudad letrada-escriturada* del siglo XIX que hizo de la palabra un muro de contención y de incompreensión de la *ciudad ignara*, le sucedió en el siglo XX la *ciudad figurada* que hizo de la imagen un muro de contención y de invisibilización de la *ciudad oculta*. Ambas están reservadas a una minoría: la primera, a quienes pueden acceder al saber, fijar la letra y la ley; la segunda, en cambio, a quienes pueden gozar de la voluptuosidad de los bienes materiales.

6.2. Los sueños de celuloide de Nicolás Olivari

Poco tiempo después de la publicación de *Dirección única* (1928), la primera “novela de ciudad en fragmentos” de Walter Benjamin (tal y como Huyssen sugiere que debe denominarse y leerse la obra literaria en prosa de este filósofo alemán [2010: 117]) a la que seguiría *Infancia en Berlín* cuya redacción se suele ubicar entre 1931 y 1938, Nicolás Olivari componía un montaje de miniaturas en “El hombre de la baraja y la puñalada” (1933). Pero mientras que Benjamin privilegió la experiencia completa de la

realidad, sus lugares concretos y también los momentos históricos y la memoria individual vinculados a ellos, Olivari opta en este texto por una percepción selectiva de la ciudad que se detiene únicamente en la hiperestética de los afiches publicitarios y el cinematógrafo. Sin embargo, estas ventanas a una realidad virtual y deslumbrante se convierten en la obra de Olivari en un espejo donde se reflejan las imágenes de una Buenos Aires triste y caótica y de los nuevos sujetos sociales que la habitan. A partir de este collage de viñetas cinematográficas que dan cuenta de toda una tipología mítica novedosa, Olivari hará ingresar en la literatura argentina los márgenes de la ciudad de Buenos Aires y al vincularlos con este espacio cultural, sus instantáneas del espacio urbano se constituyen en denuncia política de la dependencia cultural y económica del imperio norteamericano.

A partir de los años veinte la cultura de masas, en especial el cine, organiza una antropología urbanística que desplazará el paradigma cultural proveniente de Europa y su “halo de prestigio” a Estados Unidos y, en palabras de David Viñas, “se va englutinando a la ciudad en su totalidad” (2005: 189). La industria cinematográfica contribuye a la configuración de una imagen de Buenos Aires signada por esta nueva religiosidad laica que le rinde culto a las estrellas. La otrora París latinoamericana asume ahora la forma de una copia a menor escala de Hollywood o, en palabras de Nicolás Olivari, una “modesta sucursal”, donde desfilan las mujeres más “bellas”, “altivas” y “orgullosas” del mundo (2000: 77). En un contexto en que Argentina ha dejado de ser símbolo claro de opulencia y las estructuras tradicionales de la sociedad criolla parecen agotadas definitivamente, este nuevo ideario se cierne sobre la ciudad para redefinir desde allí metonímicamente los significantes de lo *argentino*.

Correlato ideológico de la consolidación del sistema capitalista a escala mundial y de Estados Unidos como su epicentro, pero también síntoma para algunos de la decadencia y “embrutecimiento” del país (es el caso de Martínez Estrada, para quien Argentina se halla inmersa en un determinismo histórico que no puede sino concluir trágicamente), los sueños que despiertan los mundos imaginarios de la cultura de masas sirven, sin embargo, para visualizar y contrarrestar el tedio y la *mishiadura* cotidianos.

Así al menos lo entiende Olivari, que incluyó en sus textos actores y “personalidades” de la escena internacional importados y expuestos por las empresas cinematográficas como si se tratara de “bolsas de porotos o latas de carne conservada”

(2000: 131) ignorando su “valor estético y humano” (2000: 132). Él, por el contrario, les dedica estas cartas imaginarias que se convierten en una suerte de inventario de las *aventuras mentales* que el cine admite. Porque si hay algo que caracteriza a este “arte sutil” es que, como señala Viñas, funciona como un “conjuro de la rutina oficinesca” (2005: 184). Junto con la publicidad y el almacén¹²⁹, el cine se constituye en el sitio por excelencia para la evasión de una realidad cotidiana que resulta aplastante. Son los oasis donde aferrarse momentáneamente a las promesas de belleza, felicidad, orden y juventud eterna que la cultura de masas proyecta y que las condiciones objetivas de vida que la urbe garantiza rápidamente desbaratan:

El cinematógrafo nos permite estas aventuras mentales. Confiemos en la aventura a costa de nuestro estómago, realidad que nos trae a la tierra a la salida de los cines, descendidos a pico desde el séptimo cielo del celuloide heroico y mentiroso (Olivari 2000: 86).

En ese proceso de escape hacia los otros mundos posibles que las ficciones urbanas configuran, se va perfilando una serie de tipos sociales que condensan los deseos y temores del imaginario popular, desde el señor Laurel y el señor Oliver, que “realizan el milagro formidable, tan caro a nuestro espíritu porteño, de vivir sin trabajar” (2000: 63); pasando por Eric von Stroheim, cuyo desdén e impertinencia aristocrática lo convierten en “el astro de más ‘sex-appeal’ de Hollywood” (2000: 128); o Valentino y Clark Gable, dos Apolos con pocas luces; hasta el pesimista Gary Cooper que “no cree en la perfección del género humano” (2000: 106). Los artículos de moda van cobrando paulatinamente un notorio protagonismo a la hora de caracterizar estéticas y estilos de vida que se convertirán en verdaderos estereotipos en la literatura posterior, como veremos más adelante.

Pero ninguno es irremplazable en esta industria. El consumo y la ideología requieren de la reproducción. Y como la innovación tecnológica contribuye a una muerte prematura (como paradigmáticamente declara Olivari en “La mujer que los dioses olvidaron”: “¿Dónde estás ahora, Olga Baclanova? ¿El ‘film’ sonoro decidió tu ocaso?” [2000: 110]), las estrellas se suceden con la misma prontitud con la que las mercancías se vuelven obsoletas. El tópico clásico del *ubi sunt*, elegía del carácter

¹²⁹ “Hay una despedida fúnebre implícita en el gesto de pagar el gasto en un almacén. Es despedirse de la losa de los sueños. Es entrar en la vida, después de haber estado filosóficamente a su borde” (Olivari 2000: 104).

perecedero de la vida y el mundo, y el tono y el ritmo propios del discurso lírico que asume la prosa en este pasaje, se combinan para poner de manifiesto la frivolidad de las estrellas fugaces de celuloide. Por otra parte, la naturaleza esencialmente efímera de la moda se torna más evidente en estas latitudes donde las películas y los objetos de consumo llegan a destiempo, reforzando la posición marginal de Argentina. “Y por eso la tortura me llegó endulzada por la distancia, por la lejanía, por el insuceso presente, por esa vejez que marchita las películas apenas a los dos años de su filmación” (Olivari 2000: 76).

La ciudad real que acaba por perfilarse una vez corrido el velo carece por completo del brillo que reviste a Hollywood y conserva, en cambio, la fisonomía brumosa y sombría de las ciudades anticuadas de Europa central y se caracteriza, en todo caso, por ser una copia defectuosa de otro lugar:

Al revés de los avestruces, estos cómicos esconden el cuerpo y enseñan la cabeza. De cintura arriba son ciudadanos apacibles, con un poco de renta, medio burgueses y medio vagos. De cintura para abajo están en la miseria. Un poco así somos todos en Buenos Aires, mágica ciudad de la improvisación. Por eso lo queremos tanto a Laurel y perdonamos la enciclopédica suficiencia del gordo (Olivari 2000: 62-63).

6.3. *Una Buenos Aires prometida: La ciudad de los sueños de Juan José Hernández*

En “La ciudad de los sueños” (2006) de Juan José Hernández, los viajes imaginarios que el cine suscita, como vimos en “El hombre de la baraja y la puñalada”, se superponen al viaje real que Matilde, la protagonista de esta novela hecha a partir de fragmentos, lleva a cabo desde la ciudad de Tucumán a la capital movida precisamente por las promesas de felicidad que la cultura de masas realiza. Buenos Aires, vista desde el interior, aparece recubierta por un aura similar a la que, en la Capital, el culto a las estrellas le confiere a Hollywood. Nuevamente, serán géneros considerados menores, como el epistolar y sobre todo el diario íntimo, los espacios privilegiados que permiten articular la trama narrativa con todo el abanico de expectativas que los *mass media* despiertan.

La moral social de provincia se materializa en la representación del espacio de la casa de la protagonista. Los objetos tradicionales se constituyen en signos de un estilo

de lo privado caracterizado por la espiritualidad religiosa que se verá amenazado por ese otro estilo de vida que Matilde descubre en los libros, folletos y revistas, y también en la correspondencia que le llega desde Buenos Aires de su vieja amiga Lila Cisneros. Si sobre la cómoda de caoba de doña Brígida, abuela de Matilde, la imagen del Niño Dios puede leerse como un significante de ese primer estilo de vida, los escabrosos usos que Matilde de niña le dará al Cristo anticipan lo segundo.¹³⁰ Los conflictos que la novela dramatiza en torno al espacio doméstico pueden leerse como una metonimia de los cambios que por ese entonces, la década del cuarenta, tenían lugar en el ámbito público con la emergencia del peronismo.

La metrópoli representa, a los ojos de Matilde, la contra-imagen del tiempo y del espacio propios del interior, vinculado a lo largo de la primera parte con el atraso y la medianía. Sólo en Buenos Aires parece posible acceder al estilo de vida que proyectan y promueven el cine y las revistas de moda. En este sentido, Lila Cisneros se le presenta como el modelo femenino a seguir y el matrimonio como el único medio de que dispone la mujer para concretar un mandato colectivo disfrazado de sueño individual: “Gracias a su casamiento, Lila pudo escapar a esta chatura y obtener una posición en el mundo elegante de la Capital” (Hernández 2006: 13). Los personajes y sus respectivos espacios culturales e ideológicos son construidos a partir de otros textos literarios y códigos, creando, de este modo, una verdadera farsa carnavalesca que permite entrever los reordenamientos y transformaciones en el sistema de la moda que el texto pone en relación una vez más con la nueva fuerza política. El amigo esteta de Matilde, Alfredo Urquijo, por ejemplo, suele aparecer ligado a gustos artísticos anacrónicos que se condicen con la nostalgia que siente por un pasado aristocrático en el que el “buen gusto” era el principio rector. Lila Cisneros, en cambio, adopta las pautas de conducta y la estética que imponen el cine y las actrices de moda:

Entonces, con la rapidez del relámpago, Carol Lombard se posesionó de Lila Cisneros, que con un brusco movimiento de su cabeza hizo caer el consabido mechón de pelo sobre la frente; sus párpados se entrecerraron

¹³⁰ El despertar sexual de su infancia surge con la visión de esta imagen de Jesús: “Con qué devoción miraba aquel Niño Dios que regalé después a la capilla del Patronato. No tardé en desengañarme” (Hernández 2006: 21); “Misterios de la crueldad y de la inocencia. Como aquella imagen religiosa extrañamente unida a la pérdida de la mía” (2006, 27); “Más alhajito que ese Niño Dios rubio con el que juega su nieta sin que ella lo sepa, porque de enterarse, el escándalo que haría” (2006, 54). Esta visión, percibida por más de un personaje, despierta, asimismo, un sentimiento de culpa que acompañará a Matilde en cada una de sus relaciones futuras.

voluptuosos; sus labios, húmedos de saliva, se abultaron con sensualidad. El prodigio obró a su vez sobre Pancho Dávila que de inmediato torció la boca hacia un costado, frunció el ceño y sonrió como lo hacía el actor que acompañaba a Carol Lombard en la mayoría de sus películas (Hernández 2006: 52).

La viñeta con que se cierra la primera parte describe el trayecto que hace Matilde desde la estación de Tucumán a Retiro (Hernández 2006: 60-64). A pesar de que está narrado en primera persona, desde el punto de vista de la protagonista al igual que el resto del discurso principal, este pasaje presenta una particularidad estilística altamente significativa. La reiteración del nexos coordinante “y” al comienzo de cada oración refuerza el salto temporal que supone el viaje a la metrópoli. Mientras que en la primera parte el escenario provinciano se ubica en el pasado y Buenos Aires en el futuro, en la segunda parte la capital será descrita en tiempo presente instaurando una visión realista sobre el espacio urbano que hasta ese entonces se hallaba ausente. La figura de su amiga se desmorona rápidamente: “¿Cómo he podido idealizar a una mujer tan vulgar como Lila Cisneros?” (Hernández 2006: 73), y la experiencia de la gran urbe desmitifica las imágenes con las que Matilde fantaseaba desde su terruño. Las vistas de la ciudad no concuerdan con esos paisajes retratados en las postales de Buenos Aires destinadas a fijar en el recuerdo de sus visitantes escenarios ideales. Ofrecen, por el contrario, un espectáculo triste compuesto por seres indeseables y una naturaleza abyecta:

A la sombra de un corpulento gomero, una especie de loco hablaba de Dios a grito pelado ante un auditorio de mucamas con chicos y viejos jubilados. Desde lo alto de la plaza, la Torre de los Ingleses y el río color rosa sucio. El río que hace la riqueza de esta ciudad de mercaderes. (Hernández 2006: 73)

La búsqueda de la libertad y de una felicidad cuyos signos más visibles (la relación amorosa, los bienes y el estilo de la alta sociedad porteña) se encuentran sumamente codificados por los medios masivos de comunicación lleva a la protagonista a efectuar un despliegue de saberes y tácticas que, sin embargo, nunca acaban por darle el resultado esperado. Una vez en Buenos Aires, Matilde se desconcierta y no hace más que pisar en falso. Sus tapados de piel y sus conocimientos de piano y de francés resultan completamente *demodés* en un tiempo en el que se han empezado a revalorizar las chacareras y el dulce de lima de Catamarca, y el acento provinciano se ha vuelto “el

colmo de lo *chic*" (Hernández 2006: 75). Los intentos por remedar la moda que ella identifica con las clases altas porteñas (como el cambio de imagen que realiza a instancias de Miriam Wood, una especie de gurú de la belleza estética) y su ingreso en la revista *Élite* sólo le sirven para captar la atención de Jorge Páez, un viejo ricachón venido a menos. Y al sucumbir ante los requerimientos sexuales de este von Stroheim porteño, reverso del *parvenu*, le agrega al hecho de ser provinciana una nueva falta. La concreción del acto sexual no sólo no le aporta ninguna satisfacción momentánea sino que tampoco le servirá para aparecer ante la mirada de los otros como una *femme fatale* al modo de Lila. Al día siguiente del encuentro, al verla llegar a la redacción, su colega, la Colorada Smith, piensa con malicia que Matilde ha sido una zonza al haber aceptado el papel de "querida".

Como vimos con Olivari, los usos y atavíos de una determinada época constituyen un material privilegiado no sólo para poner de manifiesto aspectos constitutivos de la sociedad de consumo, como la inaccesibilidad y volatilidad de los sueños que promueve, sino también antinomias más profundas. Los contratiempos que experimenta Matilde en el nuevo escenario citadino refuerzan el desajuste que existe entre el interior y la capital. La distancia espacial instaaura a su vez un quiebre temporal. Buenos Aires provoca mitos y anhelos que la protagonista de la novela interioriza y asume como propios, pero que, una vez en la ciudad, no podrá satisfacer. Como si se hallara presa de una mala jugada, para el tiempo en que logra arribar a la capital, el orden moral que con tanto esfuerzo había logrado adoptar ya no se ajusta a las nuevas pautas culturales. La moda persigue precisamente la diferenciación no sólo promoviendo la necesidad constante de cambio sino también instituyendo una doble legalidad, tal y como ocurre con el cosmopolitismo, que resulta deseable en las clases altas pero se constituye en un estigma cuando aparece como atributo de los inmigrantes. De ahí que pese al éxito de los productos regionales, Matilde no oiga sino hablar con horror de los "cabecitas negras" que están invadiendo Buenos Aires (Hernández 2006: 90).

La frustración que conlleva una apreciación más ajustada de la realidad impulsa a Matilde a emprender un cambio de rumbo, como se explicita hacia el final de la novela: "Yo buscaré otro camino. Aún no sé cuál, pero por empezar apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y a la pobreza" (Hernández 2006: 117). Una vez que comprende la realidad que se oculta tras las máscaras, Matilde se

predispone a formar parte de ese juego sin escrúpulos que el entorno impone y el sueño de la novela rosa es sustituido por aspiraciones más prosaicas que exigen otros tipos de prácticas y destrezas.

Hacia el final de la narración aparecen en bastardilla fragmentos de un discurso que Eva Perón pronuncia en la plaza principal de la ciudad de Tucumán. Retazos de la historia se cuelan en la ficción para señalar un recorrido alternativo al que realiza la protagonista. Eva Perón constituye un modelo distinto tanto frente al recato de Doña Brígida como a la falsa liberalidad de la cultura mediática. El monólogo interior de Doña Brígida se entrecruza con las frases de la “Innombrable” que se inmiscuyen a través de los muros de la casa de los Figueras e invaden todos sus espacios hasta llegar al dormitorio de la abuela de Matilde, quien establece explícitamente una lectura contrapuesta y simétrica a la que hacen los personajes de Buenos Aires. En palabras de Doña Brígida, Eva Perón ya no aparece asociada al “aluvión zoológico” que invade la ciudad capitalina sino como un auténtico producto de los vicios de la gran urbe: “La mujer que vociferaba en la plaza era la aliada del maligno, la hembra de los ejércitos que llegaba de la gran ciudad con su lenguaje de violencia y abominaciones” (Hernández 2006: 118).

En un texto en que la historia se narra a partir de los estilos de vida privados –de ahí que sean las mujeres las protagonistas del relato-, la compleja figura de Eva Perón pone en cuestión el ideario de la pequeña burguesía nacional al reunir características tan disímiles como la exogamia y el ascenso social, el prestigio del mundillo militar y la frivolidad del mundo del espectáculo, la participación de la mujer en el espacio público y las transformaciones en la política argentina. El derrotero de Matilde, que se inicia con la búsqueda de un lugar en el cerrado mundo elegante de la capital, la conduce, luego de una frustración sin remedio, a tomar conciencia y a incidir en sus propias prácticas sociales. De este modo, el texto de Hernández proyecta en los deseos frustrados de la protagonista un motor de transformación y deja lugar a la construcción de un orden social alternativo y realizable.

6.4. Figuras de la “no ciudad” en *Vivir afuera* de Rodolfo E. Fogwill

Un nuevo ideario parece haber desplazado al *star cult* en la última década del siglo XX. La yuxtaposición de algunos enclaves emblemáticos de ese momento histórico, como el *shopping*, con escenarios que parecen especialmente montados para albergar el crimen en *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill pone de relieve la consolidación de un *imaginario del miedo*. La reproducción hasta el cansancio de espectáculos de desastres en los medios masivos de comunicación contribuye a afirmar una imagen de desorden global que promueve el confinamiento en espacios cada vez más controlados. Como sostiene Bauman:

[L]a imagen sintética de la brutalidad *autoinfligida* se deposita como un sedimento en la conciencia pública: una imagen de ‘calles violentas’, ‘tierras de nadie’, la presentación magnificada de una tierra de mafias, un mundo ajeno, subhumano, más allá de la ética y la salvación. (Bauman 2001: 101)

Sólo un sentimiento generalizado de impotencia frente al cual los males del presente asumen la forma de catástrofes naturales puede erigir al ejercicio del control en una utopía y a sitios opresivos como el *shopping* o el *country* en lugares deseables.

Esta novela puede pensarse como un intento por capturar el “aire de época” de los años noventa, década caracterizada, entre otras cosas, por la conformación de un nuevo tipo de sociabilidad contradictoria y heterogénea, el público posmoderno, cuyo único punto en común parece ser el artículo de consumo; la primacía de la simulación por sobre la representación; una nueva apariencia producto de la amalgama de historia y fantasía; y, finalmente, una concepción de la temporalidad basada en la proliferación de imágenes que dan lugar a presentes antigeográficos¹³¹. En medio de esta actualidad volátil, crecía en Buenos Aires, en sus entrañas, pliegues y rincones, otra ciudad efímera hecha de cartoneros, chicos que viven en la calle y familias que se quedaron sin casa.

La trama de *Vivir afuera* se urde a partir de los desplazamientos de sus personajes principales por un espacio de contornos poco precisos compuesto por la Capital Federal y el conurbano bonaerense y los encuentros imprevistos que éstos establecen entre sí. Una primera stampa de esta zona se construye a partir del viaje que

¹³¹ Para un análisis de las diferentes etapas de la representación a lo largo de la historia, ver Baudrillard (1992a).

Wolff, uno de sus protagonistas, realiza recorriendo en auto los cincuenta kilómetros que separan la Base Naval ubicada en La Plata de la ciudad de Buenos Aires. Lo que se advierte en principio es que nunca se acaba de entrar a la ciudad. Desde que se accede a la zona urbanizada por la autopista hasta que se llega al centro propiamente dicho el relato se expande a lo largo de varias páginas en descripciones y comentarios superfluos que no contribuyen en rigor a la trama narrativa. En el ínterin, se suceden moles de hormigón, calles desoladas y dos razias que a la luz de los reflectores del helicóptero y los móviles de los informativos adquieren la forma prototípica de una escena modelada por la televisión. Pero estas imágenes se confunden, además, con otras almacenadas en la memoria de Wolff de modo que la superposición de temporalidades y espacialidades (lo que efectivamente ocurre en esa madrugada de 1994 y las escenas televisadas o presenciadas por el protagonista y evocadas involuntariamente en el presente) contribuye a reafirmar la idea de eterno retorno de una misma realidad acuciante:

Trataba de recordar y en su memoria se confundían distintas imágenes nocturnas e invernales: el año sesenta y ocho, el año setenta y tres, el setenta y siete, el ochenta y cinco: siempre hubo épocas disponibles para situar estas apariencias de patetismo nocturno e invernal. (Fogwill 1998: 41)

Sin embargo, los protagonistas del relato pueden agruparse según su procedencia social y también geográfica que no casualmente se superponen. Porque aquí también los estilos de vida definen tipos sociales que representan y delimitan metonímicamente lugares específicos. La fisonomía de Buenos Aires se completa, entonces, en este texto a partir de los sujetos que la habitan y las prácticas que habilita.

En la ciudad reside Saúl, un infectólogo prestigioso de clase media cuyo salario nunca parece ser suficiente para satisfacer los deseos que la sociedad de consumo provoca. Sus recurrentes añoranzas de otro tiempo u otro espacio y su pesimismo exacerbado lo convierten en una figura trágica y anticuada, un remanente del pasado. En el otro extremo, nuevamente encontramos a la *élite* ociosa plasmada en la figura de Wolff. Este miembro de la oligarquía porteña, entrado en años pero aún seductor y diletante, pese a haberse formado en la rigidez del Liceo Militar, adopta en el presente un aire cínico y descarado que le permite tomarse la vida a la ligera. El conurbano, en cambio, es el *hábitat natural* de otra clase de sujetos, como el Pichi, a quien una lectura

maliciosamente populista sin duda identificaría con el prototipo del latinoamericano. Ex combatiente de Malvinas, derechista y nacionalista, ahora es un puntero “con códigos” en un barrio marginal del Gran Buenos Aires que él mismo contribuye a construir con el dinero que consigue de manera poco decorosa de los “afanos”, la prostitución y la “falopa”.

Las mujeres, en ambos casos, permiten ante todo caracterizar el nuevo escenario cultural orientado como nunca antes por la moda. Los gustos y elecciones de la novia de Saúl, Diana, y de su colega, Cecilia, pero también de Mariana, la prostituta que el Pichi regatea (que van desde marcas de ropa y usos de la lengua a destinos turísticos y bares en boga, como el *Dandy* o el *Open plaza*) constituyen un muestreo de los bienes de posición que se impusieron por esa época en los distintos estratos sociales. Por otra parte, el racismo explícito y tosco de Susi, la novia del Pichi, que los habitantes cosmopolitas de Buenos Aires saben acallar, pone de manifiesto un fenómeno novedoso: el temor ante esos nuevos inmigrantes provenientes de los países limítrofes que la convertibilidad (la paridad cambiaria entre el peso argentino y el dólar estadounidense) atraía:

Te juro que yo escucho hablar a los paraguayos y me da ganas de matarlos. (...) Yo te quisiera ver a vos si tuvieras que trabajar en una obra y llegan los paraguayos a ocuparte el lugar. (...) Con guita en el bolsillo como vos cualquiera los defiende. Pero te quisiera ver a vos en una cola para pedir trabajo entre esos negros que se regalan por dos pesos. (Fogwill 1998: 129)

Pero el racismo denota a su vez un sentimiento de ilegitimidad que se remonta a los fundamentos mismos de nuestra idiosincrasia y que ha forzado a determinados sujetos sociales a encubrir su propio origen considerado indigno: “Mi vieja debe tener algo de sangre negra... Y eso le salta cuando se junta con los correntinos... Se ríe de cualquier cosa, a los gritos y llama la atención como una chiquilina” (Fogwill 1998: 124).

Ahora bien, Wolff y Mariana funcionan en el texto además como personajes liminares que permiten congregarse a este conjunto heterogéneo. No sólo son los únicos que traspasan la frontera que divide la capital del Gran Buenos y los encargados de producir el encuentro entre los dos universos aparentemente irreconciliables que la novela configura en una primera instancia, contribuyendo, de este modo, a una

reorganización aunque sea momentánea de las relaciones de coexistencia; son también los *personajes actuales* por antonomasia, sujetos esculpidos por los atributos emblemáticos de la época: la *razón cínica* y el afán por el consumo.

El viajero y el consumidor, entonces, convergen en estos dos personajes para delinear el nuevo mapa cultural. Wolff y Mariana bien podrían ubicarse en los extremos de la escala de estratificación de la sociedad de consumo actual, definida, según Bauman, por el grado de movilidad. “El consumidor es un viajero que no puede dejar de serlo” (Bauman 2001: 112). Wolff constituye un claro ejemplo del paradigma del turista, para quien el espacio no representa un obstáculo: viene de hacer un negocio en Paraguay vinculado con el lavado de dinero y el monitor de su computadora está “siempre encendido a la espera de un fax o de un e-mail” (Fogwill 1998: 48). Mariana, en cambio, se ajusta al prototipo del vagabundo que busca amoldarse desesperadamente a un mundo hecho a la medida del turista pero la realidad se le impone con todo el peso de su materialidad. La virtualidad del universo cibernético y el dinero cuyo origen se desconoce caracterizan al mundo laboral de Wolff; Mariana, en cambio, debe literalmente poner el cuerpo para ganarse la vida. Las formas posmodernas de la libertad y la esclavitud confluyen en este texto para componer una alegoría de la sociedad del presente.

Es sobre todo a partir de la focalización en Wolff que el relato despliega las claves para interpretar el texto y el contexto al cual *Vivir afuera* señala ostensiblemente. Por un lado, la vida de este personaje se compone, al igual que la novela en su totalidad, de retazos, de tiempo discontinuo, que, a modo de capas, se solapan entre sí: “Un divorciado es un cuerpo errante, hecho de restos de algo que fracasó” (Fogwill 1998: 62). Por otro lado, la distancia cínica que mantiene Wolff respecto de lo que le acontece y que se pone especialmente de manifiesto en su falta de interés por distinguir la realidad de la ficción se torna representativa de la ideología imperante:

Se le ocurrió este tema de conversación: proponer, por ejemplo, que a cierta edad las imágenes de los lugares se configuran por una mezcla de recuerdos de cosas con recuerdos de relatos sobre otras cosas y que ambas fuentes de lo evocado se vuelven indiscernibles, no tanto porque no sea posible diferenciarlas, sino porque, con los años, la gente va

perdiendo el interés que impulsa a llevar a discriminar las cosas...

(Fogwill 1998: 25-26)

Si la dilución de todo límite tajante entre realidad y ficción es una característica de gran parte de la literatura del siglo XX, que privilegió las esferas del sueño, la imaginación y el recuerdo por sobre aquello que comúnmente se denomina los hechos, en la novela de Fogwill, observaciones como “-¿Y a mí qué me puede importar si es inventada o no? Yo te oigo y me gusta lo que contás y chau” (Fogwill 1998: 140) que aparecen en boca de Wolff (pero también de otros personajes) se vinculan además con el predominio del simulacro propio de los tiempos posmodernos en que las imágenes, los estilos y las representaciones relegan a un segundo plano el artículo de consumo y se constituyen en los productos en sí.

Por otra parte, los nuevos signos de marginalidad con los que carga Mariana —es prostituta, drogadicta, portadora de HIV y oriunda de Florencio Varela— la constituyen en una suerte de “mula” que lleva y trae a uno y otro lado de la ciudad cocaína, sexo, información y enfermedad. Al igual que la cautiva en las crónicas de la conquista y en la literatura nacional del siglo XIX, este nuevo personaje femenino se erige en símbolo de una frontera lábil y dinámica en la que se ponen en contacto mundos antagónicos, como la policía y la delincuencia o las clases bajas y las de alto poder adquisitivo. La enfermedad funciona aquí como antaño para reforzar la idea de impureza y es la prueba más contundente del proceso de hibridación que implica todo pasaje.

Sin embargo, su posición marginal no la exime de ese riguroso cumplimiento del deber social de consumir que dicta la sociedad contemporánea. Como lo explicita la novela, Mariana es ante todo una consumidora: “Jeans Kenzo, campera cara: carne de shopping —pensó” (Fogwill 1998: 61). En este sentido, la insaciabilidad y la dependencia a la cocaína de Mariana ilustran a la perfección la relación que los personajes establecen con los objetos de consumo. Si, por un lado, la “merca” exige una satisfacción inmediata del deseo, por otro, el goce que proporciona es sumamente fugaz:

Cuando se despoja el deseo de la demora y la demora del deseo, la capacidad de consumo se puede extender mucho más allá de los límites impuestos por las necesidades naturales o adquiridas del consumidor; asimismo, la perdurabilidad física de los objetos de deseo deja de ser necesaria. (Bauman 2001: 109)

El texto concluye con la visita de Wolff, Mariana, Saúl y Cecilia al *shopping*. En contraposición con la entropía que la novela presenta al comienzo como sintomática de Buenos Aires, este sitio reúne precisamente todos aquellos requisitos que la ciudad incumple: orden, claridad, limpieza y sobre todo seguridad. Pero además permite establecer vínculos y producir comunidad allí donde parecía imposible. La ciudad dispersa; el *shopping* congrega. La sociabilidad se halla ahora garantizada y modelada por un único interés común: el consumo de mercancías. Como afirma Beatriz Sarlo, “nunca el concepto abstracto de mercado tuvo una traducción espacial tan precisa” (2009: 22). A diferencia de los pasajes que constituían una suerte de ciudad en miniatura –poseían su impronta específica, albergaban, como aquella, a los “irregulares” y tendían, por lo tanto, al desorden-, el *shopping* se caracteriza por la uniformidad, la previsibilidad y la transparencia a la vez que establecen jerarquías y reproducen una escala de valores específica en virtud de los objetos que circulan y pasan de mano en mano. La ausencia de coordenadas específicas los vuelve susceptibles de ubicarse en cualquier lugar, idénticos a sí mismos en todas partes del mundo y fácilmente decodificables.

Hacia fines del siglo XX, *Vivir afuera* refleja una nueva forma de sociabilidad que Beaudelaire ya habría anticipado. En el *shopping* se realiza el tiempo vaticinado por Beaudelaire en que las mujeres perdidas y los parias hacen causa común con un estilo ordenado de vivir, condenan el libertinaje y no dejan en pie otra cosa que no sea el dinero (Benjamin 1998b: 169). Su heterogénea población de fieles educados para el orden pone de relieve la extraordinaria capacidad del mercado para transformar el azar y la contingencia en regularidad y determinación. El totalitarismo encuentra también aquí un estilo propio que, al igual que ocurría en el París del Segundo Imperio, responde sobre todo a necesidades técnicas y políticas: la hiperrealidad hace ahora de la imagen un muro de contención y de invisibilización de la ciudad precaria y oculta.

Pero este nuevo idilio pequeñoburgués también posee su trasfondo inquietante: detrás del mundo visible, colorido y aparentemente variado en que se suceden los cafés y los comercios que incitan al consumo se trama el poder coercitivo de un régimen racionalista de la visualidad. Hacia el final, la novela se fragmenta en apartados introducidos por una especie de didascalia que define específicamente el punto de vista que adopta el narrador: “Observadas desde la ventana del *office*”; “Viéndolo desde el interior de la vivienda” (1998: 273); “Visto así, desde el puesto del chofer” (1998: 274);

“Visto desde la vereda de Libertador” (1998: 279). Estas indicaciones se corresponden con los distintos puestos de vigilancia desde los cuales son observados los personajes: los empleados de seguridad del Hospital y del Alto Palermo, el encargado del edificio de Wolff y los agentes de inteligencia que andan detrás del Pichi. La frivolidad y liviandad de estos sujetos contrasta muy fuertemente con ese control permanente, ubicuo e insospechado a que están sometidos. La ciencia y la técnica han permitido extender la red de controles a límites insospechados: con la videovigilancia se ha hecho posible el sueño de un ojo omnividente para el cual todo se vuelve enteramente (pre)visible.

De este modo, la novela pone de manifiesto el otro costado del placer por el consumo desenfrenado. Estos nuevos enclaves destinados no sólo a propiciar sino también a optimizar el consumo permiten también regular el ocio y las formas de la sociabilidad contemporánea. Pese a la ilusión de libertad que genera la posibilidad de escoger entre una variedad cada vez más amplia de mercancías, *Vivir afuera* sugiere, análogamente, la existencia y propagación de modos cada vez más eficientes de control social. Y así como las oficinas yanquis en Buenos Aires a comienzos del siglo XX le permitían a Olivari hablar de dominación imperial, el *shopping* se constituye en el texto de Fogwill en la prueba irrefutable de la omnipresencia de ese imperio incorpóreo y evanescente sobre el cual, sin embargo, –precisamente por su carácter total (no encuentra contrapunto alguno)- ya no es posible hablar o escribir a menos que el enunciado asuma el registro paranoico de rebuscadas e inconsistentes teorías conspirativas. En efecto, el tono de la denuncia sólo encuentra una formulación específica en la novela en los textos de dos “locos”: el testimonio que compone un enfermo terminal de sida¹³² y el volante que un miembro de una secta vegetariana pega en los pasillos del Hospital Fernández.¹³³

¹³² “Fue aquel año y sólo un año después, allí nomás, también en Los Ángeles (¡Los ‘ángeles’! Casi lo había olvidado...), tac Empiezan a aparecer cuerpos de putos gay que, por cuenta propia, sin inoculación de líquidos inmunosupresores, tan espontáneamente como una vez renunciar al tabú de la impenetrabilidad del recto, renuncian a la costumbre de defenderse de proteínas ajenas y se llenan de pestes para contar, ellos también, con un holocausto que llame la atención del mundo. (...) Ellos ahora dicen que en el Pentágono jamás incubaron un proyecto de guerra biológica que contemplase la interrupción de la inmunidad obstinada de los cuerpos enemigos” (Fogwill 1998: 211-212).

¹³³ “Dicen que la causa del sida es la alimentación carnívora, e invitan a un centro médico que da conferencias explicando cómo sobrevivir a la enfermedad” (Fogwill 1998: 234).

El tiempo del consumo, que es esencialmente un tiempo del olvido,¹³⁴ sólo se ve interrumpido por la irrupción de elementos culturales propios de una vida anterior reponiendo, en *Vivir afuera*, una instancia aurática en un momento signado como nunca por la reproducción técnica. Fogwill, al evocar experiencias anteriores a la última dictadura militar –situadas en los años cincuenta o sesenta- en el contexto de la década del noventa –caracterizada en la novela como una época frívola y banal- realiza una lectura del golpe cívico-militar del '76 a contrapelo de las narrativas que se estaban publicando por esos años y que ofrecían una forma distinta de la *historia oficial* pero que no lograban escapar a ciertos estereotipos de la experiencia del terror de Estado¹³⁵. En *Vivir afuera*, en cambio, las reminiscencias suscitadas fundamentalmente a partir de objetos y situaciones de la vida corriente permiten yuxtaponer escenas de una prototípica vida posmoderna con imágenes auráticas de un tiempo muerto ya que producen fisuras en el *continuum* de la biografía de Wolff, el protagonista, y de la Historia. Estos fragmentos deshilvanados en los que sobrevive el pasado como palabra abortada son precisamente los que se erigen en una crítica solapada del presente. Así, la novela de Fogwill explicita el carácter totalitario de la globalización por medio del contraste con un tiempo soñado que finalmente no ha sido. Asimismo, el pasado evocado de este modo insta a leer en el presente las huellas de crisis futuras no en términos de esquemas explicativos sino, como propone Benjamin, en términos de una dialéctica *en suspenso*.

En varias oportunidades ciertos objetos sensibles con los que inesperadamente se topa el protagonista suscitan una serie de recuerdos involuntarios que componen una historia alternativa y paralela a la que rige en la vigilia. La moda, por lo tanto, le permite a Fogwill no sólo recrear la perceptibilidad de una época sino también poner de relieve la convivencia de temporalidades dispares en un mismo presente:

Pensaba que si veinte años atrás hubiera imaginado en esa pareja una historia de terrorismo, y hace diez años habría diagnosticado que se trataba de una 'taxi-

¹³⁴ Según Andreas Huyssen, el carácter inmediato que asumen las imágenes en la cultura híbrida de los medios y la “obsolescencia planificada” que marca el ritmo de los incesantes avances tecnológicos contribuyen a configurar una dimensión temporal diferente: la amnesia (2002: 153). En este mismo sentido, Zygmunt Bauman sostiene que “la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo” promueven una cultura del olvido (2001: 108-109).

¹³⁵ La lectura del pasado que se realiza desde la ficción suele quedar fuertemente anclada a la reconstrucción de un lugar de enunciación –ya se trate de una víctima, un verdugo o un cómplice o colaborador menor- desde el cual se explica lo ocurrido y se establecen relaciones con el presente. He trabajado sobre este corpus en otra oportunidad (Grenoville 2010).

couple' que vende sus servicios en la boites del suburbio, en estos tiempos en los que venía de hacer un negocio de importación de telas para jeans, descubría en ellos a un par de consumidores de indumentaria informal (Fogwill 1998: 32).

Una clara muestra de ello lo constituye el sueño de Wolff con el que se abre la novela en el que antiguos olores y sensaciones se fijan y se agrupan en torno a objetos de consumo ya pasados de moda e irrumpen en el presente del protagonista fragmentando la vida pero también aportándole un nuevo espesor. De este modo, a partir de la experiencia singular de este personaje y del choque entre lo que ha sido y el presente de su evocación, la novela establece un punto de encuentro inusitado entre las décadas del cincuenta, setenta y noventa que exhibe subrepticamente los deseos incumplidos de toda una generación y la violencia que se esconde tras la banalidad de los bienes culturales. El texto refuerza en sus pliegues una lectura pesimista de la trivialidad y la vacuidad de toda una época.

Entre ellos [los aromas], recuerda uno que conjugaba el olor de cierto componente de los vermutos americanos con el del humo de los Chesterfield sin filtro –también americanos- y el del pelo de mujer rubia recién lavado.

No aquella tarde de domingo cuando lo soñó, sino ahora –hoy-, han de haber muerto todos los que aquella noche, rato después de la salida de las chicas del instituto de pintura, compartieron aquella mesa de su bar y allí quedaron, eternamente clavados en las sillas y en su memoria.

Si escribiera sus nombres, los nombres de aquellos hombres y mujeres y los de las chicas y los muchachos de primer año de la universidad ya casi a punto de convertirse en mujeres y en hombres, nadie los reconocería, imaginándolos muñecos de papel armados con retazos de sueños que se recuerdan veinticinco años después. (Fogwill 1998: 13)

La recreación de los años de juventud del protagonista a partir de objetos específicos de consumo y estilos deja entrever las expectativas, los temores y proyectos de un tiempo ya concluido. Las huellas de ese pasado –una lapicera Parker y una edición de La Pléiade; habanos, botellas de Martini y sifones de soda; y “una cabellera rubia, con ondulaciones artificiales y reflejos dorados a la moda” (Fogwill 1998: 11)- se

recortan y emancipan del sueño de Wolff para redirigir la atención del lector hacia las energías utópicas que yacen sepultas en la representación de esa época, los años cincuenta. La inferencia de que aquella gente petrificada en la memoria del protagonista, estudiantes de la universidad y del instituto de pintura, ha de haber muerto participa del tópico literario del paso del tiempo y la llegada inevitable de la muerte. Pero también, si nos atenemos al sentido literal y al contexto social y político de esos personajes en particular, el texto sugiere otra significación posible. El hecho de que por esos años, el momento en que transcurre el relato, deberían estar tan sólo rondando los sesenta años no sólo permite suponer un desenlace violento; también contribuye al rescate de la experiencia del terrorismo de Estado en los años setenta, a pesar de que se aluda a esa experiencia siempre de manera solapada, aunque el texto se rehúse a interpretarla, a transformarla en lectura.

Vivir afuera se sitúa en la memoria de las cosas, resiste a la tentación de establecer conexiones ya ensayadas o demasiado evidentes, y propicia, en cambio, que los objetos mismos, unos al lado de otros, a modo de presencias sígnicas rescaten del olvido la escena que tuvo lugar en el bar Florida en el año 1953 o 1954 y también el posible accionar posterior de ese colectivo y los discursos e ideologías que le dieron sustento. De este modo, la novela le confiere a ese pasado el poder de explicar una sociedad banalizada por las técnicas de la muerte para la cual ya no hay otro modo de hacer la historia, como se explicita al final del texto: “En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance” (Fogwill 1998: 289)¹³⁶.

Por otra parte, como vimos con Olivari, la incorporación tardía de la tecnología y los artículos de moda en los márgenes, cuando en los centros ya han dejado de ser una novedad o han caído en desuso, vuelve a los sujetos personajes a destiempo:

Era un escritor argentino. Posaba frente a una Apple que parecía dispuesta sólo para dar la idea de su inserción en el Primer Mundo. Hoy por hoy –pensó Wolff– sólo a un escritor latinoamericano se le ocurre posar frente a una Macintosh: ya todo el mundo usa PC. (Fogwill 1998: 90)

¹³⁶ Casi para la misma época en un número de la revista *Confines* dedicado a la conmemoración de los veinte años del Golpe Militar, Casullo también advertía los coletazos del genocidio militar en las memorias, relatos e imaginarios del presente y ensayaba, como contrapartida, un tipo de escritura crítico-creativa destinada a restituir la memoria de las palabras y sus antiguos sentidos olvidados precisamente gracias a “las gramáticas disciplinadoras de los recuerdos”: “Barbarie entonces que persiste en la escritura. Quiero decir, que persiste como aullido sofocado aun en ‘lo todo cambiado’, en lo supuestamente distinto, en la nueva época, en las ‘nuevas problemáticas’” (Casullo 1996: 19).

Además de poner en entredicho la supuesta globalidad de fines del siglo XX que parecía haber borrado o reducido al mínimo la brecha entre los centros y las periferias, la extensa referencia al vestuario y a los estilos y hábitos de escritores de distintas partes del mundo reproduce una iconografía que se despliega y difunde en las revistas de moda. Los escritores se definen ahora no en función de una obra sino por los atributos que esta iconografía configura y jerarquiza. Al intelectual se lo conoce pero ante todo se lo *reconoce* por este tipo de objetos de carácter indicial (el mobiliario, la vestimenta, los instrumentos de trabajo) socialmente codificados: “Los escritores americanos posan en su jardín, o en una biblioteca Chippendale, con bow-windows y vitraux revival de blindex biselados”; “los asiáticos que ahora dominan el mercado de la narrativa en Londres suelen posar con sacos de tweed y en una página de *Bloomsbury's* aparece un novelista paquistaní luciendo un juego de gorra y echarpe con el motivo del tartán del clan de los Mackenzie”; o “El lituano de *Newsweek* posa con una camisa de Armani en una escenografía que bien puede ser el hotel donde sus editores lo tienen alojado” (1998: 90). Al igual que las mercancías en las vidrieras de las grandes tiendas o en las publicidades, los escritores aparecen cuidadosamente estratificados y expuestos en las páginas de las revistas según su imagen como parte de la nueva oferta cultural en un mercado cada vez más amplio, configurando una suerte de hagiografía laica que permite “una objetiva tasación de su lugar relativo en el mercado de mercancías humanas” (1998: 255).

Frente a un contexto en que la política y la literatura sólo existen bajo los contornos precisos de la imagen espectacular, la novela de Fogwill renuncia a la interpretación y se detiene, por el contrario, en la superficie de las cosas ya que es a partir de este muestrario de palabras, lenguas, objetos, hechos, lugares y personajes pertenecientes a distintos tiempos y espacios que el texto pone de relieve la falta de cambio y sugiere otras constelaciones de sentido. Esta reticencia a interpretar constituye asimismo una suerte de antídoto contra la reificación del pasado en una memoria legible en función de criterios discursivos políticos, judiciales, filiales que toda una industria de la Dictadura militar ponía en marcha por esos años. Mediante la alusión al terrorismo de Estado a partir de la exhibición casi obscena de la frivolidad de los noventa el texto paradójicamente se rehúsa a transfigurar la experiencia en mercancía y libera al pasado de la instrumentalización del recuerdo.

6.5. Consideraciones finales

Con la emergencia y expansión de los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías la cultura y la ideología se imbrican de manera indisoluble con el mundo económico: la mistificación ideológica, como sostiene Slavoj Žižek, *se sabe* ahora inscrita en la esencia misma de las cosas (2003: 56). Los sentimientos pasan a participar de las operaciones de compra y venta, como bienes transables: cualidades abstractas, como “amor”, “bondad”, “belleza”, “felicidad” y “libertad”, también formarán parte de ese intercambio ubicuo y masivo de mercancías (Baudrillard 1992b). Pero hacia fines del siglo XX la conformación del cinismo como una nueva idiosincrasia pone en tela de juicio la crítica de la ideología tradicional: la toma de distancia lejos de implicar un cambio de actitud se constituye en el presente en parte del mismo juego de la ideología imperante. La devaluación de nociones como “verdad” o “realidad” en la razón cínica, que persiste en la máscara ideológica pese a tener plena conciencia de su naturaleza y la distancia que media entre ésta y la realidad –los intereses particulares que encubre-, se produce paralelamente al surgimiento y desarrollo de una *hiperrealidad*, es decir, “la generación de modelos de lo real sin origen o realidad” (Baudrillard 1992a: 166). Como señala Slavoj Žižek,

[la ideología totalitaria] ya no pretende ser tomada seriamente, ni siquiera por sus autores, su estatus es sólo el de un medio de manipulación, puramente externo e instrumental; su dominio está garantizado, no por valor de verdad, sino por simple violencia extraideológica y promesa de ganancia. (2003: 58)

Los textos literarios aquí analizados ponen de relieve los cambios en la sensibilidad social que acompañaron el pasaje de un capitalismo anclado en los estados nacionales a un capitalismo avanzado cuya principal característica es la trascendencia de las fronteras nacionales debido al crecimiento de compañías multinacionales¹³⁷.

La novela de Fogwill supone además el cierre de otro ciclo: la ciudad imaginada a partir de “esas visiones desde ninguna parte” en los primeros textos de nuestra literatura nacional nunca halló una concreción acabada por fuera de los mapas. A la ciudad planificada siempre se le superpuso otra hecha de improvisación, de despojos y de usos inapropiados. Ya a partir de 1870, como advierte Liernur, en el centro mismo de

¹³⁷ Ver al respecto Jameson (1993).

Buenos Aires se constituía una ciudad precaria hecha de galpones de chapa, refugios transitorios, casuchas de madera donde se guarecían los recién llegados que expresa “un tiempo sin utopía compartida” (Liernur 1992: 107). Lo efímero acabaría por tornarse permanente, como lo prueban las villas miserias, esos enclaves destinados a ser residencias provisorias que se extienden hasta nuestros días. El *shopping* no aspira a modificar ni siquiera a integrarse a esa ciudad defectuosa sino que, por el contrario, le da definitivamente la espalda. La eficiencia, funcionalidad, uniformidad y seguridad propias de este sitio, que parece siempre funcionar de acuerdo con los ordenamientos que regulan su superficie, se constituyen en la prueba palpable del triunfo del orden del mercado por sobre el del Estado.

La focalización se ha desplazado desde la posición dominante capaz de percibir, concebir y totalizar el espacio exterior en los límites del horizonte a la posición dominada de aquel que es observado por una mirada ubicua y omnipresente dentro de una totalidad cerrada y rigurosamente codificada de modo de garantizar su funcionamiento armónico. Y en este recorrido, desde las representaciones utópicas en el umbral de la modernidad que concebían una extensión indefinida donde desplegar una imaginación trascendente y un poder abstracto, a las “utopías degeneradas” de la posmodernidad que configuran una totalidad armónica pero sumamente opresiva, las fronteras de la literatura se superponen con los límites de la utopía¹³⁸. Afortunadamente, la imagen total que emerge de la representación de un lugar constituye tan sólo una parte de la narrativa: el punto de partida, la antesala, del relato de un viaje en el que todo puede pasar.

¹³⁸ Remitimos en este punto a las consideraciones expuestas en el Capítulo I relativas a la utopía, especialmente en torno a los planteos de Louis Marin (1993).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes primarias

- Aira, César (2000). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Alberdi, Juan Bautista (1996a). "Fragmento preliminar al estudio del derecho", en Terán, Oscar (presentación y selección de textos). *Escritos de Juan Bautista Alberdi: el redactor de la Ley*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 59-90.
- Alberdi, Juan Bautista (1996b). "Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina", en Terán, Oscar (presentación y selección de textos). *Escritos de Juan Bautista Alberdi: el redactor de la Ley*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 101-181.
- Belgrano Rawson, Eduardo (1999). *Fuegia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Head, Francis Bond (1986). *Las pampas y los Andes*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Bridges, E. Lucas (1952). *El último confin de la Tierra*. Buenos Aires: Emecé.
- Darwin, Charles (1890). *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited during the Voyage of H.M.S. "Beagle" round the World, under the Command of Capt. Fitz Roy, R.N.* En base a la edición aumentada y corregida de 1845. London – New York – Melbourne: Ward, Lock and Co. Disponible en <http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/DarJour-fig-DarJoTit.html>.
- Demitrópulos, Libertad (1996). *Río de las congojas*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Di Benedetto, Antonio (2004). *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Díaz de Guzmán, Ruy (2012). *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata*. Edición crítica, prólogo y notas a cargo de Silvia Tieffemberg. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.
- Echeverría, Esteban (1958). *Dogma Socialista y otras páginas políticas*. Buenos Aires: Estrada.

- Echeverría, Esteban (1983). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- Fogwill, Rodolfo Enrique (1998). *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gallardo, Sara (2000). *Eisejuaz*. Barcelona: Agea.
- Gallardo, Sara (2003). *El país del humo*. Córdoba: Alción.
- Hernández, Juan José (2006). "La ciudad de los sueños", en su *La ciudad de los sueños: narrativa completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 9-123.
- Jeanmaire, Federico (2009). *Más liviano que el aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Mac Cann, William (2001). *Viaje a caballo por las provincias argentinas*. Buenos Aires: Taurus.
- Mansilla, Lucio V. (1967). *Una excursión a los indios ranqueles*. Tomos I y II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mármol, José (1984). *Amalia*. Madrid: Editora Nacional. Edición preparada por Teodosio Fdz. Rodríguez.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1991). *Radiografía de la pampa*. Madrid: Archivos.
- Miers, John (1968). *Viaje al Plata (1819-1824)*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Moyano, Daniel (2003). *El oscuro*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Moyano, Daniel (2006). *Libro de navíos y borrascas*. Buenos Aires: Gárgola.
- Olivari, Nicolás. *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.
- Prado, Manuel (1960). *La guerra al malón*. Buenos Aires: Eudeba.
- Prado, Manuel (2005). *Conquista de la pampa. Cuadros de la guerra de frontera*, Buenos Aires, Taurus.
- Rivera, Andrés (1996). *El farmer*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rojas, Ricardo (2001). *El país de la selva*. Buenos Aires: Taurus.
- Saer, Juan José (2000). *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saer, Juan José (2007). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez, Matilde (2007). *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sarmiento, Domingo F. (1967). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Zeballos, Estanislao S. (2008). *La conquista de quince mil leguas. Ensayo para la ocupación definitiva de la Patagonia*, Buenos Aires: Ediciones Continente.

2. Fuentes secundarias

AA.VV (2010). *Crítica cultural*. Vol. 5, núm. 2, *Edición especial: Dossier dedicado a Juan José Saer*: 295-491.

AA.VV (2011). *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 16, *Dossier dedicado a Juan José Saer*.

Ainsa, Fernando (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Amar Sánchez, Ana María (1983). "Juan José Hernández: la constitución de un nuevo referente", *Revista Iberoamericana*, 125: 919-927.

Amar Sánchez, Ana María, Mirta Stern y Ana María Zubieta (1979). *La narrativa argentina entre 1960 y 1970*. Buenos Aires: CEAL.

Andermann, Jens (2003). "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera", en Schwartzman, Julio (2003), 355-381.

Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arrivé, Michel (1997). "Histoire, discours: retour sur quelques difficultés de lecture", *Linx*, 9, en línea desde el 5 julio de 2012, consultado el 8 de junio de 2013. URL: <http://linx.revues.org/1028>; DOI: 10.4000/linx.1028

- Bachelard, Gastón (1997). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barriuso, Carlos (2003). "Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 15: 13-29.
- Barthes, Roland (1954). *Michelet*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1994a). "El discurso de la historia", en su *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 163-177.
- Barthes, Roland (1994b). "El efecto de realidad", en su *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 179-187.
- Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (1992a). "Simulacra and Simulations", en Mark Poster (ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Cambridge: Polity Press, 166-184.
- Baudrillard, Jean (1992b). "The Mirror of Production", en Mark Poster (ed.). *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Cambridge: Polity Press, 98-118.
- Bauman, Zygmunt (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Belgrano Rawson, Eduardo (1995). "Sacarse de encima la historia", en AA.VV. *La historia y la política en la ficción argentina*. Edición de Sergio Delgado. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 67-72.
- Benjamin, Walter (1994). "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Planeta – Agostini, 175-191.
- Benjamin, Walter (1998a). "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 21-120.
- Benjamin, Walter (1998b). "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 121-170.

- Benjamin, Walter (1998c). "París, capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 171-190.
- Benjamin, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benveniste, Émile (2004). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo veintiuno editores.
- Berg, Edgardo (2002). *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- Bermúdez Martínez, María (2004). "Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer". *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, 5-6: 53-59.
- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, Homi (2010). "Introducción: Narrar la nación", en Homi Bhabha (comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Blanchot, Maurice, (1993). *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Blengino, Vanni (2005). *La zanja de la Patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bocchino, Adriana A. (2006). "Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor", *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 12. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.217/pr.217.pdf.
- Bueno, Mónica (1991). "Parodia y texto social en *La ciudad de los sueños* de Juan José Hernández", en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1: 37-45.
- Calabrese, E. T. (1994), "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual", en AA.VV., *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.

- Campos Salgado, José Ángel (2007). "Traza y morfología de la Ciudad de México", en AA.VV. *Investigación y Diseño. Anuario de posgrado 07*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana – CyAD, 149-166.
- Cella, Susana (2006). "La paternidad y el entonado", en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.). *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" – Universidad de Buenos Aires, 673-680.
- Chatterjee, Partha (2000). "El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas", en Fernández Bravo, Álvaro (2000), 123-164.
- Cicerchia, Ricardo (2000). "De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad", ponencia presentada en el *19th. International Congress of Historical Sciences*, Universidad de Oslo, 6 al 13 de agosto de 2000. Disponible en <http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s17/s17-cicerchia.pdf>.
- Cicerchia, Ricardo (1998). *Journey, Rediscovery and Narrative: British Travel Accounts of Argentina*. London: ILAS, London University Press.
- Coira, María (2001). "Un preciso azar. A propósito de Las nubes de Juan José Saer". *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 13: 111-124.
- Compagnon, Antoine (2009). "Le plus grand Européen de la littérature française", en Àngels Santa y Cristina Solé Castells (eds.), *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*. Lleida: Departament de Filologia Clàssica, Francesai Hispànica de la Universitat de Lleida, 1-12.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Corbatta, Jorgelina (1991). "En la zona: germen de la «praxis poética» de Juan José Saer". *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], 155-156: 557-567.
- Cortés Rocca, Paola (1998). "Cuerpos y promesas. El retrato fotográfico en el siglo XIX", *Filología*, XXXI.1-2: 43-56.

- Cortés Rocca, Paola (2003). "Cuerpo y proyecto nacional. La ciudad fotográfica de Christiano Junior", en Ana María Barrenechea (comp.). *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merhilhaá (2000). "'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Elsa Drucaroff (2000), 321-343.
- Dalmaroni, Miguel (2011). "Cinco razones sobre Saer". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16. Disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publici/dalmaroni_dossierensayosestudios.pdf.
- De Certeau, Michel (1992). "Mysticism", *Diacritics*, 22.2: 11-25.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Man, Paul (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Deleuze, Gilles (2010). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Domenella, Ana Rosa (2000). "La nueva novela histórica en la Argentina de los noventa", en Corral, Rose (ed.). *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México, 221-236.
- Domínguez, Nora (2006), "Los tiempos de Eva Perón", ponencia presentada en las jornadas "El peronismo. Políticas culturales (1946-2006)", Buenos Aires, 3, 4 y 5 de agosto de 2006, organizadas por el Instituto Superior Octubre, disponible en <http://www.unsam.edu.ar/home/peronismo.asp?m=19&s=52&s1=121>.
- Drucaroff, Elsa (2000). *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*. Colección dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Dumond, René (1974). *Utopía o muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Eco, Umberto (1978). *Tratado general de semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2000). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

- Fanon, Franz (2001). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Faye, Jean-Pierre (1970). *Théorie du récit I*. Paris: Seuil.
- Fernández, Cristina Beatriz (2008). "La configuración discursiva de la realidad en *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-configuracin-discursiva-de-la-realidad-en-libro-de-navos-y-borrascas-de-daniel-moyano-0/html/01d81bae-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Consultado el 15/03/2009.
- Fernández Bravo, Álvaro (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández Bravo, Álvaro (comp.) (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Foffani, Enrique y Andrea Mancini (2000). "Más allá del regionalismo: Las transformaciones del paisaje", en Elsa Drucaroff (2000), 261-289.
- Foucault, Michel (1986). "Of other spaces", *Diacritics*, 16: 22-27.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (1998). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2001). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2002a). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002b). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002-2003). *Historia de la sexualidad*. 3 vols. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1993a). "Neurosis y psicosis", en *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.

- Freud, Sigmund (1993b). "La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis", en *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.
- Freudenthal, David y Karen Saban (2009). "A orillas del pasado. Sobre la memoria en *El entenado* de Juan José Saer", *HeLix*, 1:124-129.
- Garramuño, Florencia (1997). *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gasparini, Sandra (2003). "En la orilla de enfrente. *Amalia*", Schwartzman, Julio (2003), 85-104.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Madrid: Lumen.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Amate, Virginia (1993). *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- Gil Amate, Virginia y José Luis Roca Martínez (1995). "Las ciudades lejanas: mito y localismo en la obra de Daniel Moyano", *Anales de literatura hispanoamericana*, 24: 225-236.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Alberto (1992). "El efecto de irreal", en su *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 11-33.
- Gollnick, Brian (2003). "'El color justo de la patria': agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 29(57): 107-128.
- González Echevarría, Roberto (1983). "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista", en *Isla a su vuelo fugitiva*. Madrid: Porrúa.

- González Echevarría, Roberto (1988). "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", *La Torre*, II.7: 439-452.
- González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- González Pérez, Aníbal (1992), "Imágenes de la conquista y la colonia en la novelística hispanoamericana contemporánea: notas para una interpretación", *Revista de estudios hispánicos*, 19: 431-448.
- Gramuglio, María Teresa (1984). "La filosofía en el relato". *Punto de vista*, 20: 35-36.
- Graña, María Cecilia (1985-1986). "Buenos Aires en *Amalia*: la ciudad desierto". *Nueva Revista de Filología Española*, 34.1: 194-218.
- Greimas, Algirdas Julius (1989). "The Veridiction Contract", *New Literary History*, 20.3: 651-660.
- Heffes, Gisela (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Heidegger, Martin (s/f). "El concepto de tiempo en la ciencia histórica", traducción de Elbio Caletti a partir de *Frühe Schriften*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972. Disponible en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/concepto_tiempo_historico.htm.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (comps.) (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Huyssen, Andreas (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Iglesia, Cristina (2002). *La violencia del azar*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesia, Cristina (2003). "Mansilla, la aventura del relato", en Schwartzman, Julio (2003), 541-563.
- Iglesia, Cristina y Schwartzman, Julio (1987). *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Catálogo Editora.

- Jameson, Frederic (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Jameson, Frederic (1993). "Postmodernism and Consumer Society", en Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 111-125.
- Jameson, Frederic (2006). "La política de la utopía", *AdVersus. Revista de Semiótica*, 6-7. Disponible en <http://invisibel.net/debate/wp-content/uploads/2009/03/nlr25902-la-politica-de-la-utopia.pdf>. Consultado el 19/08/2011.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Kohan, Martín (2000). "Historia y literatura: la verdad de la narración", en Drucaroff (2000), 245-259.
- Kracauer, Sigfried (2009). *Perspectivas y construcciones. El ornamento de la masa 2*. Barcelona: Gedisa.
- Lausberg, Heinrich (1980-1984). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (trad. José Pérez Riesco). Madrid: Gredos, 3 vols.
- Levi, Primo (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Personalía de Muchnik Editores.
- Lewis, Thomas E. (1983). "Hacia una teoría del referente literario", *Texto Crítico*, 26-27, 3-31.
- Liernur, Pancho (1992). "Una ciudad efímera. Consideraciones sobre las características materiales de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX". *Estudios Sociales*. 2: 103-121.
- Lois, Carla (2006). "Técnica, política y "deseo territorial" en la cartografía oficial de la argentina (1852-1941)". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. X, núm. 218 (52).

- Lojo, María Rosa (2005). "Estudio preliminar". Manuel Prado, *Conquista de la pampa. Cuadros de la guerra de frontera*. Buenos Aires, Taurus, 9-40.
- López, Oscar R. (2000-2001). "Andrés Rivera. *The farmer*. Buenos Aires: Planeta argentina, 1998" (reseña). *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 52-53: 721-724.
- López-Baralt, Mercedes (2005). *Decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana.
- Lotman, Iuri (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Juri y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Maddox, Donald (1989). "Veridiction, Verifiction, Verifactions: Reflections on Methodology", *New Literary History*, 20.3: 661-677.
- Mandrini, Raúl J. (ed.) (2006). *Vivir entre dos mundos. Las fronteras del sur de la Argentina. Siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Aguilar – Altea – Taurus – Alfaguara.
- Marin, Louis (1993). "Frontiers of Utopia: Past and Present", *Critical Inquiry*, 19.3: 397-420.
- Marin, Louis (1994). "Tesis sobre la ideología y la utopía", *Criterios*, 32: 77-82.
- Maristany, José (2004). "Un arte de la memoria: *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson", en Mónica Scarano (ed.). *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Argentina / Latinoamericana / Española), Mar del Plata 25 al 27 de noviembre de 2004*. Disponible en <http://celehis.webs.com/actas2004/DI.htm>.
- Marinone, Mónica, Laura Scarano y Gabriela Tineo (1997). *La reinención de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Martínez Sarasola, Carlos (1992). *Nuestros paisanos los indios: Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Mases, Enrique H. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo.

- Matturo, Graciela (dir.) (2004). *Relectura de las crónicas coloniales del Cono Sur*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Mellado, Luciana (2010). *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- Mercère, Emiliana (2002-2003). "Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano: exilio, identidad, resistencia". *Cuadernos del Sur - Letras*, 32-33: 249-274.
- Mithell, W. J. Thomas (ed.) (1994). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montaldo, Graciela (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Monteleone, Jorge (2003). "La hora de los tristes corazones", Schwartzman, Julio (2003), 119-159.
- Moro, Tomás (1984). *Utopía*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Mundo, Daniel (2006). *Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nagy, Mariano (2008). "Los pueblos originarios y las consecuencias de la Conquista del desierto (1878-1885). Perspectivas desde un estado de la cuestión", en Mariano Nagy (coord.). *Estado Nación y Genocidio indígena. Fichas del seminario "Introducción a los Derechos Humanos"*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Navarro Floria, Pedro (2002). "El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera Sur". *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 28: 139-168.
- Oszlak, Oscar (1997). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Ariel.
- Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Paidós.
- Panofsky, Erwin (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

- Pastor, Beatriz (2008). *El segundo descubrimiento. La Conquista de América narrada por sus coetáneos*. Barcelona – Buenos Aires: Edhasa.
- Pavel, Thomas (1995). *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Pons, María Cristina (2000). “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, en Elsa Ducaroff (2000), 97-116.
- Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, Julio (2007). “Saer: nota y sinfonía”, *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, 7: 265-278.
- Prieto, Adolfo (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijada, Mónica, Carmen Bernard y Arnd Schneider (2000). *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Centro de humanidades – Instituto de Historia – Departamento de Historia de América.
- Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajarar.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques (1993). *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ricœur, Paul (1984). *Temps et récit. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.

- Ricœur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Ricœur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, Paul (2006). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Fermín (2000). "Una topología de la patria. Sobre la literatura de fronteras de César Aira", en *Orbis Tertius*, IV.7: 117-123.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Jimena (2010). *Conexiones transatlánticas: viajes medievales y crónicas de la Conquista de América*. México DF: El Colegio de México.
- Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rotker, Susana (1999). *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (1990/1991). "La narrativa de Daniel Moyano o el paraíso clausurado", en *Encuentros Hispanoamericanos*, núm. I y II, 275-278.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez, Brenda (2005/2006). "La ciudad en tres cuentos de Daniel Moyano", en *Piedra y canto. Cuadernos del CELIM*, núm. 11-12, 167-186.
- Sarlo, Beatriz (1997). "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", *Punto de vista*, 59: 35-38.
- Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Saussure, Ferdinand de (1997). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schlögel, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela.
- Schvartzman, Julio (1996). *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos.
- Schvartzman, Julio (2003) (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. II. La lucha de los lenguajes*. Colección dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Slatta, Richard W. (1985). *Los gauchos y el ocaso de la frontera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sommer, Doris (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.
- Sosa, Carlos Hernán (2005). “*Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano: el exilio y su interpretación ‘titiriteada’ de la historia argentina*”. *INTI. Revista de literatura hispánica*, 61-62: 169-178.
- Sosa, Norma (2001). *Mujeres indígenas de la Pampa y la Patagonia*. Buenos Aires: Emecé.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998). “¿Puede hablar el subalterno?”, *Orbis Tertius*, 3.6. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak>.
- Stern, Mirta E. (1983), “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, Pittsburgh, 965-981.
- Sznajder, Mario y Roniger, Luis (2009). *The Politics of Exile in Latin America*. New York: Cambridge University Press.

- Tieffemberg, Silvia (2001). "Épica e inmigración: reescrituras del pasado colonial". Ponencia leída en the 2001 meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC, September 6-8, 2001. Disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/TieffembergSilvia.pdf>.
- Todorov, Tzvetan (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.
- Todorov, Tzvetan (2003). *La conquista de América*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tognetti, Luis (2005). *Explorar, buscar, descubrir. Los naturalistas en la Argentina del siglo XIX*. Córdoba: Ed. Universitas – Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba.
- Torre, Claudia (2003). "Los relatos de viajeros", en Schwartzman, Julio (2003), 517-538.
- Torre, Claudia (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en F. Marina y F. Levin (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos de un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Van Den Abbeele, Georges (1992). *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vezzetti, Hugo (1997). "La nave de los locos de Juan José Saer", *Punto de vista*, 59: 39-41.
- Vezzetti, Hugo (2011). "La memoria justa: política e historia en la Argentina del presente", en E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (eds.). *Problemas de historia reciente del Cono Sur I*. Buenos Aires: Prometeo, 81-95.
- Viñas, David. (2003). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Viñas, David (2005a). *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

- Viñas, David (2005b). *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Wajcman, Gérard (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Walther, Juan Carlos (1970). *La conquista del desierto. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizadas en La Pampa y Patagonia contra los indios (años 1527-1885)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Weinrich, Harald (1995). "Histoire littéraire ou mémoire de la littérature". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 6: 65-73. Suplemento "Colloque du Centenaire".
- White, Hayden (1992a). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden (1992b). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wyrobisz, Andrzej (1980). "La ordenanza de Felipe II del año 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América". *Estudios Latinoamericanos*, 7: 11-34.
- Zeitz, Hielén (1980). "Daniel Moyano: la oscura soledad", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.). *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 821-824.
- Žižek, Slavoj (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zubieta, Ana María (1987). "La historia de la literatura. Dos historias diferentes", *Filología*, 22.2: 191-213.
- Zubieta, Ana María (2009). *La mirada del arte desde la literatura. La belleza y la violencia: el cuerpo en la literatura argentina*. La Plata: Dirección de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en le Edad Media*. Madrid: Cátedra.