Jens Andermann, lector de mapas y viajero cultural, nos propone en este libro una pregunta radical: ¿es posible, desde el interior de una tradición crítica tan fuerte como la argentina leer su literatura desde un exterior de sentido? Todos los que emprendieron algún viaje a la tierra del otro saben del riesgo de la operación. La lectura de *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* es una respuesta fascinante: entraremos y saldremos de la literatura argentina viendo la fuerza de sus mitos fundacionales a través de una sutil, inteligente y constante mirada crítica.

El siglo XX tiene, en la Argentina, muchas historias de la literatura. *Mapas de poder* intenta un desvío radical de esa forma de pensar la nación. Es, ante todo, una nueva lectura de un siglo completo de literatura argentina (1830-1930), desde Sarmiento hasta Borges, pasando por Echeverría, Mármol, Payró, Lugones, Arlt, Quiroga, Martínez Estrada (más los raros: el Perito Moreno, Estrada, Paul Zech).

Pero es también el desmontaje de los clásicos nacionales (y de la tradición crítica que los constituyó) hecho a partir de instantáneas: escenas, posiciones, miradas, gestos, recorridos. Elementos que son rescatados creativamente para ponerlos en relación con los discursos constructores de la nación y armar series de sentido. Como señala Andermann, este libro lee la literatura argentina "como un corpus de relatos y tonos y como clave de una escritura periférica".

No en vano la palabra "poder" reclama desde el título; *Mapas de poder* nos integra a sus búsquedas con naturalidad y nos hace visibles fenómenos clave de la historia argentina. Los ejes de lectura son varios: las relaciones entre la letra y el poder; la definición de dos actores centrales de la historia cultural –los intelectuales y las diferentes formas que toma para ellos la alteridad–; el intercambio desconfigurado entre Argentina y los centros metropolitanos.

Pero el libro es también "una arqueología del espacio argentino", una lectura atenta de la nación visible en la escritura y de los caminos que recorre la letra para hacerse oír: Buenos Aires, la Patagonia, la selva. El mapa que tenemos ante nuestros ojos es el de un país hecho de caminos y de fronteras; el de una cultura hecha de conflictos, apropiaciones y usos políticos del discurso.

Graciela Montaldo



TRANVIA SUR

Jens Andermann

Mapas de poder

Estudios Culturales

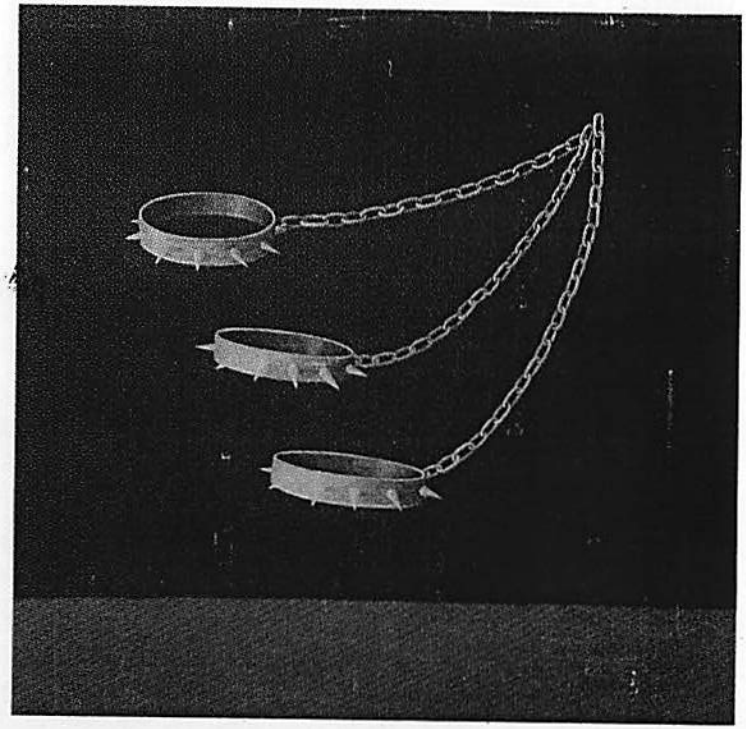
TRANVIA SUR



Mapas de poder

Una arqueología literaria del espacio argentino

Jens Andermann



BEATRIZ VITERBO EDITORA

Estudios Culturales

Mapas de poder

Una arqueología literaria del espacio argentino

Jens Andermann

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Biblioteca: *Estudios Culturales*
Ilustración de tapa: Daniel García

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Andermann, Jens:
Mapas de poder : una arqueología literaria del espacio argentino / Jens Andermann. - Berlin : ed. tranvía, Verl. Frey / Rosario : Viterbo, 2000
(Tranvía Sur ; Bd. 6)
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1999
ISBN 3-925867-46-5
ISBN 3-950-845-085-1

Primera edición: abril de 2000
© Jens Andermann
© Beatriz Viterbo Editora
España 1150
(2000) Rosario, Argentina

I.S.B.N.: 950-845-085-1

© edition tranvia - Verlag Walter Frey, Berlin
I.S.B.N.: 3-925867-46-5

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina

A Ursula Maass y Jürgen Andermann
mis padres, por su confianza y su estímulo

A Ana
porque me hizo tomar el micro en dirección opuesta
y no cambió el rumbo hasta hoy

quiló con su obra." (OR: 38) Ese análisis sorprendentemente lúcido del quiebre que sufre el significante del interlocutor ("pueblo") en la dialéctica, en palabras de Jesús Martín Barbero, "de inclusión abstracta y exclusión concreta"[57] que manda en los discursos liberales latinoamericanos sobre la nación, no lo lleva a Echeverría a redefinir la "institución democrática" sino, en cambio, a redefinir el pueblo: "por pueblo entendemos [...], socialmente hablando, la universalidad de los habitantes de un país; políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos; porque no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática." (OR: 28) Parafraseando la tautología, recién cuando ha dejado de serlo, el "pueblo social" puede desempeñar el papel de sujeto político que la "institución democrática" le tiene reservado para un momento temporal eternamente postergado para "después" de la intervención tutelar de los letrados quienes, por ahora, deben actuar, democráticamente, "en representación" de él.

El problema que discute Echeverría, entonces, es cómo echar mano nuevamente del "ídolo", sin endiosarlo ni menospreciarlo, pero sí reconociendo su problemática inclinación hacia formas de gobierno no "democráticas" sino "populares", o sea, hacia la "encarnación" más que hacia la "representación". La democracia, en América, tiene que ser construida, por ahora, desde espacios heterotópicos y protegidos de la furia del "pueblo" real; espacios que no son otros que los salones de la propia élite: es precisamente esa tarea de representar un espacio público virtual (o "ideal") la que Mármol les otorga a los *intérieurs* cultos. Las casas de la élite pretenden establecer relaciones *metonímicas* con espacios públicos virtuales, porque es éste el vínculo que caracteriza el "mandato" extendido, en las democracias liberales "ideales", por el pueblo soberano hacia sus voceros que lo "representan" (en el sentido de *vertreten*/sustituir, según la diferenciación que ha sugerido Gayatri Spivak para desentrañar el doble sentido del término)[58]. En América, sin embargo, ese soberano es —según Echeverría— un "bárbaro" que se deja guiar no por la "razón" sino por el "instinto" y la "pasión", y dispuesto a seguir cualquier caudillo que los encarne. Pero entonces, aquellos que reclaman ser los representantes "democráticos" del soberano popular, los voceros de la élite liberal, no gozan en realidad de mandato alguno, y la relación entre representados y representantes tampoco es metonímica sino *metafórica* (en el sentido de *darstellen*/describir): la democracia en América es una relación metafórica por debajo de una relación metonímica. La patria como *intérieur* es un apartado: su legitimación

surge de una supuesta participatividad que los que habitan ese espacio no están de ninguna manera dispuestos a permitir. Desde una lectura de fines del siglo siguiente, la claridad transparente de la casa de *Amalia* echa una luz sombría sobre el siglo y medio de historia argentina que la sucedieron: es el teatro donde por primera vez se pone en escena la metáfora de un "pueblo" ficticio e ideal, cuyos representantes posteriores no tendrán mayores escrúpulos al imponer su razón sobre un "elemento democrático" que a su vez seguirá en busca de su encarnación.

Echeverría: fiestas del monstruo

Pero ¿hasta cuándo fiestas? ¡Qué! ¿No se cansa este pueblo de espectáculo?
Sarmiento, Facundo

El desierto, la tierra vacía e inerte "como en el mapa", es el espacio de una Argentina "aquejada" por "el mal de la extensión" (F: 59), y donde la letra es una tecnología fundacional que forja los sentidos y los defiende ante la amenaza de ser devorados por la pura inmensidad. Si ese espacio sin límites —porque un límite es, desde ya, el resultado de una intervención ordenadora que estructura y jerarquiza el espacio— es, como hemos dicho, una imaginación territorial que cifra la necesidad de la hegemonía letrada en el país, los obstáculos que debe enfrentar esa pretensión hegemónica en la época rosista, dan lugar a una imaginación espacial paralela y complementaria. Esa segunda imaginación, con frecuencia situada en lugares arrabaleros donde se superponen y compenetran los espacios sociales y morales de la ciudad y del campo, produce un país que sufre, para variar la frase sarmientina, "el mal de la concentración", o sea, de un país aquejado por el exceso y el desborde de sentidos en pugna que se mezclan de un modo ilícito.

En *Amalia*, las consecuencias distintas de ese exceso de presencia en espacios urbanos donde se encuentran "reunidos y mezclados, el negro y el mulato, el indio y el blanco, la clase abyecta y la clase media, el pícaro y el bueno" (A: 159), se reparten traducidos a los peligros que tienen que enfrentar los héroes de la aventura romántica y los de la aventura política. Porque, mientras que la barbarie que domina el espacio público, significa para la casa donde se han refugiado Amalia y Eduardo, un constante peligro de *violación*, la picar-

día diplomática de Daniel en el entorno del Restaurador, lo expone permanentemente al riesgo de *contagio*. Al vincularlas con las dos tramas de su novela —la amorosa y la aventurera— Mármol encuentra una funcionalidad narrativa bastante original en las divisiones internas de su generación frente al régimen de Rosas: no es difícil reconocer en la actitud idealista y noble, aunque algo ingenua, de Eduardo, la postura echeverriana de combatir el régimen desde posturas dogmáticas e intransigentes; y en los complicados vaivenes de Daniel la búsqueda estratégica de fundamentos comunes para viabilizar nuevas alianzas con una parte del bando opuesto, actitud que predomina, desde principios, en los escritos de un Alberdi. *Violación* y *contagio* son, entonces, las figuras narrativas de los riesgos políticos que corre cada una de estas posturas, de la forma particular en que cada una de ellas es susceptible a las interferencias de la otredad. Del lado de la postura representada por Eduardo, el grado excesivo de "pureza" le impide un conocimiento lo suficientemente matizado del enemigo como para estar a salvo de convertirse en su víctima indefensa; del lado de aquella representada por Daniel, el exceso de diplomacia y de táctica, eso es, de "impureza", terminan inmovilizándolo, porque no puede dejar de jugar el juego del Otro sin perder su cobertura. Es por eso que ambas posturas, en la novela, vuelven a coincidir en su desastre final compartido, aunque la una, en términos esquemáticos, por culpa de su exceso de diferencia y la otra, por su exceso de identidad con el Otro.

Violación y *contagio* son las dos formas en que se expresa en la narrativa una violencia intersubjetiva, característica no del espacio "vacío" del desierto sino de la densidad y "concentración", en un espacio intersticial e híbrido, un espacio de frontera, de sentidos cruzados y superpuestos que los binomios férreos que sostienen los discursos románticos pretenden desentrañar y ordenar. No obstante, los personajes cultos que representan en el texto al autor, no son los únicos expuestos a los peligros de ese espacio de mezcla; también la escritura misma, la letra del orden que debería terminar con el desborde de sentidos, aunque sea sólo en el espacio virtual de la página manuscrita, al avanzar hacia el espacio del Otro y ensancharse con su presencia, sus voces múltiples, termina produciendo textos excéntricos, impresentables. Hace falta, pues, otro comentario al margen de ese texto que *se fue demasiado lejos*, hace falta que algún "amigo" del autor lo vaya a buscar "allí" como Stanley al Dr. Livingstone, y nos explique que

> a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito para ofrecernos alguna vez, con toda su fealdad, ante aquellos que están llamados a influir en la mejora de las costumbres.[59]

Las anotaciones que Juan María Gutiérrez, al rescatar el texto en 1870 para su edición de las *Obras completas*, todavía se cree obligado a agregar a *El matadero*, ofreciéndolo al historiador y al filólogo, pero restándole todo valor estético, "como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas" sus páginas, nos permiten vislumbrar cuán enorme fue el desafío literario que el cuento les planteaba a sus potenciales y reales lectores de la época, e incluso, se puede especular, a su autor quien hasta su muerte se negó a publicarlo. *El matadero* es tal vez la localización literaria más violenta y cruel de ese espacio de concentración y compenetración de opuestos de toda la literatura argentina: su escenario grotesco, el matadero de Buenos Aires en un día de intensiva carnicería, que es también, irónica y llamativamente, un día de cuaresma, es el lugar donde la ciudad —espacio del comercio y de la cultura— se abre en busca de alimento hacia el campo —espacio de la ganadería y de la "barbarie". Es por esa "boca urbana", y que vincula a la "ciudad-cabeza", sede del intelecto y de la sensibilidad, con la verdad física de los estómagos, motores del "instinto", que la barbarie campesina invade y contagia a la civilización urbana: invasión cuyos agentes son, como los sirvientes negros en *Amalia*, los Otros urbanos, las clases bajas de Buenos Aires. *El matadero* narra esa invasión como una orgía carnavalesca y sangrienta, como des-orden dionisíaco y desenfrenado.

La concentración y superposición de opuestos, la construcción del espacio representacional como fronterizo, en *El matadero* tiene consecuencias distintas a nivel del argumento y del lenguaje narrativo. Por un lado, la acción narrada repite y condensa el topo de la *violación* ejercida por parte de la "chusma federal" sobre el cuerpo de la víctima indefensa quien, aquí como en *Amalia*, según el anotador del cuento "se produce y obra como lo habría hecho el noble poeta en situación análoga". Como se sabe, el Echeverría real pudo refugiarse del país-matadero en el interior y, finalmente, en el extranjero: el argumento de su cuento proyecta, pues, al espacio denso y conflictivo de *la frontera interna* las penas "análogas" del *exilio*.[60] En segundo lugar, no obstante, la *violación narrada* se produce por medio de un *contagio narrativo* sufrido por la escritura, institución que representa la civilización y la cultura, y que es invadida tanto por la

performatividad y la visualidad de la barbarie que excede y desborda sus facultades descriptivas como, además, por las voces —las físicas y las lexicales— de la chusma inmunda que penetran en su espacio consagrado, apropiándoselo, y produciendo un texto obsceno, impuro, "repugnante". La escritura que busca denunciar la bestialidad y el furor del Otro, al hacerlo se empatiza con ellos y se convierte, ella misma, en una escritura enfurecida, desmesurada: pero mientras, en el personaje-víctima, el odio y la repugnancia lo terminan por enmudecer y, en cambio, lo hacen "reventar" de la sangre que brota de sus entrañas palpitantes; el texto que lo narra "revienta" en lenguaje, dando voz y letra al odio; transcribiendo, furioso, la odiosa jerga del Otro. Es la escritura, pues, la que en *El matadero* se convierte en la *escena* de la frontera, frontera que ella *representa*: describe y sustituye.[61] Civilización y barbarie, escritura y oralidad, se encuentran en su límite, en el odio mutuo y violento que los confunde.

Recordemos el argumento: una gran inundación ha impedido el acceso de ganado al Matadero de Buenos Aires, lo que genera una aguda escasez de carne. Bajan las aguas, y el régimen ordena traer a nado una tropa de cincuenta cabezas que son degolladas al instante. Tras relatarnos algunas de las escenas abyectas que se producen entre hombres y animales repartiéndose el botín entre "bofes" y "zoquetes" de intestinos, "sangrasa" y barro, Echeverría enfoca el episodio de un toro que, contra el reglamento, fue llevado al Matadero entre los novillos y es perseguido por la chusma y finalmente matado por el degollador Matasiete. Pasa entonces por las cercanías un joven de aspecto unitario, y la desenfrenada multitud se lanza sobre él, amenazando degollarlo ("Tiene buen pescuezo para el violín", M: 110). Lo llevan a la casilla del matadero donde es preparada la sesión de tortura ("Abajo los calzones a ese mentecao cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa." M: 113) Pero antes de que sus verdugos hayan podido meterle mano, y después de un violento diálogo con el juez, el joven muere de una hemorragia interna provocada por él mismo.

Según ha planteado Noé Jitrik, el cuento es formalmente desequilibrado e imperfecto, a causa de la "vacilación" inicial con que el narrador se demora en cuadros "costumbristas": *El matadero*, según Jitrik, "empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es."[62] Si bien es cierto que desde una estética cuentística posterior, la descripción de la *escena* peca por su extensión desmesurada, el largo acercamiento al lugar de la acción no sólo es de alta funcionalidad narrativa, sino que, en cuanto ahí recién se

inventa y se inventariza un territorio previamente inédito en la ficción argentina, tampoco es costumbrista. En palabras de David Viñas, la larga introducción topográfica del cuento "opera con el espacio de Buenos Aires desde una perspectiva a lo 'vuelo de pájaro' arrogante pero enternecida a veces, arrabalera [...] Echeverría [es] el magno precursor de los itinerarios suburbanos con sus privilegios, potreros, lunfas y contrapelos."[63] El título mismo del cuento, además, no sugiere una secuencia, una trama narrativa, sino una *situación* y un *espectáculo*. El verdadero estatuto formal de *El matadero* no es tanto de carácter cuentístico (en el sentido moderno de Jitrik, leyendo desde Poe, Maupassant y Quiroga) sino escenográfico: despliegue espacial de elementos sobre un escenario y no en una tensa trama temporal, el texto permanentemente bordea, desde la prosa narrativa, el teatro (podría leerse *El matadero* como texto fundacional del grotesco criollo). Al recorrer, pues, el campo de la acción que es, de alguna manera, el verdadero protagonista del texto, el lenguaje se consigna a sí mismo como representación de un escenario, como *escenografía*:

> El espectáculo que ofrecía [el matadero] entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata. Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo, preciso es hacer un croquis de la localidad. [...] En fin, *la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita.* (M: 98, 103. Subrayados míos, J.A.)

La escritura se reconoce como un medio *suplente* de representación: desde el comienzo, el texto quiere abrazar lo que excede a su letra. Ya que el matadero "ofrece un espectáculo", "representa una escena", el texto quiere transformar al lector en un espectador que "percibe a golpe de ojo" la plenitud y simultaneidad visual y auditiva de elementos y estímulos ("Esto [...] originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos." M: 101) Esa desmesura, ese desorden dramático que reina sobre un escenario "irrepresentable" y que el lenguaje, no obstante, quiere captar, se relaciona con una segunda paradoja respecto de la excentridad social del "espectáculo". Porque, a pesar de haber sido calificado de entrada en términos morales como "horriblemente feo, inmundo y deforme", no deja de ser por eso "pintoresco y animado", es decir, digno del interés artístico *porque su contemplación produce un goce.* La contradicción entre el deseo exotista romántico y el maniqueísmo político da lugar a una estética perversa, una escritura que debe censurar permanentemen-

te su propio goce. Esa contradicción *ab ovo*, esa fricción permanente en el significante, se compagina con una historia que, aun cuando pretende la tragedia, se desdobla y se repite en farsa.[64]

Es necesario, pues, fundar en términos irónicos, de farsa, un escenario *grotesco y fronterizo*, hacer "el croquis de la localidad" *obscena*, desplazada, donde lo pintoresco se confunde con lo deforme. Porque la introducción escenográfica del cuento de Echeverría no enfoca el suburbio tanto como lo exterior, lo moral y estéticamente abyecto, sino como escenario de una reproducción inferiorizada de la historia. Es en esa clave, en clima de farsa, que la ciudad barbarizada vuelve a experimentar a través del desborde de la naturaleza, la catástrofe que la ciudad civilizada había vivido en escala histórica con el desborde de la barbarie desde las entrañas de la tierra inhóspita. Cuando la escasez real obliga a los habitantes hipócritas de la urbe a cumplir, por una vez, las falsas promesas de ayuno dictadas por una religiosidad de galería, se desata "una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias" (M: 95) y que reproduce en clave de farsa y a nivel barbarizado de los intestinos, la tragedia del fin de la civilización argentina.[65] El matadero es la sinécdoque de esa república farsesca donde las conciencias han sucumbido ante los estómagos, y donde la farsa termina como antes la historia real y trágica: en una carnicería.

Pero entonces, "la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita", no sólo por su desmesurada presencia sino también, porque la historia federal se escribe con los cuerpos y en los cuerpos: es la historia de la barbarie, cuya característica principal es precisamente su carencia de escritura; historia donde la escritura es, ella misma, parte interesada, en cuanto busca recuperar el dominio sobre un campo de lucha, un espacio de la representación. El momento que detecta Jitrik, ahí donde cambia el estatuto representacional del texto y empieza "el cuento de veras", es el momento en que la escritura, tras haber admitido la desmesura de un campo que la excede, se lanza a su recuperación: ordena, jerarquiza y estructura sus sentidos en una *trama*. De alguna manera, sin embargo, el momento más dramático del texto es anterior a esa recuperación del mando narrativo: es el momento de mayor despliegue del *espectáculo*, ahí donde el texto intenta representar el exceso que lo desborda. En un verdadero "zoom" narrativo, la mirada va bajando paulatinamente hacia la escena. El pasaje trae ecos dantescos, de bajada a los infiernos:

> La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. [...] Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba: los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo. [...] Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal, allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hileras cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo [...] Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algazara la nube de gaviotas que columpiándose en el aire celebraba chillando la matanza ... (M: 100-102)

Aquí la narración se lanza de lleno en el espectáculo, hasta codearse con la multitud que acecha por todos lados. Pero es cuando se escuchan las voces de la plebe, con sus "palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma" (M: 102) y que nombran el espectáculo en su propio lenguaje, rivalizando con la descripción culta del narrador, que por primera vez en la ficción argentina *la barbarie está en el texto*. Texto que, justamente, nunca está más cerca de la tragedia antigua que en estos momentos, cuando se escuchan las voces desenfrenadas del coro dionisíaco:

> —Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía —gritaba uno.
> —Aquél lo escondió en el alzapón —replicaba la negra.
> —¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo —exclamaba el carnicero.
> —¿Qué le hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.
> —Son para esa bruja: a la m...
> —¡A la bruja! ¡A la bruja! (M: 101-102)

El griterío de la chusma que "se deshace y viene a formarse", escande y descentra la narración que ella más que nadie protagoniza: comenta, ofende, se burla y se excita en *clusters* de sonidos que hasta ahora desconocían las letras argentinas. En la medida en que la perspectiva se va acercando, va descubriendo que el espectáculo que se representa en el matadero, por abyecto que sea, no es puro desorden: aparecen figuras escénicas que se repiten, movimientos rítmicos, coreografías. El lenguaje es descriptivo y analítico a la vez, busca desentrañar la racionalidad particular que subyace al desenfreno de las apariencias, descubrir sus jerarquías y códigos inmanentes. Nada más disimular que esa co-presencia, en la letra, de las voces del espectá-

culo y de la escritura consignatoria, casi etnográfica, sobre cuya tensión se organiza el relato:

> En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y, entremezclados con ella, algunos enormes mastines olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. (M: 100)

Las imágenes que describen esa danza enloquecida de las "comparsas" provienen del "corso", del desfile carnavalesco: de hecho, todo el cuento, empezando por el tropo del "diluvio", catástrofe cósmica cuya duración constituye un tiempo de permisividad excepcional, de suspensión y regeneración del orden, puede leerse como grotesco carnavalesco. Bajtín en su estudio seminal de la cultura carnavalesca del Renacimiento destaca entre sus elementos centrales la mezcla indiscriminada de clases y sexos, el escenario participativo y polifónico donde actores y espectadores se confunden, y la predilección por motivos que suspenden la impermeabilidad de los cuerpos —la comida, la digestión, el sexo— y, explícitamente o por implicación, los órdenes político-morales representados por las jerarquías seculares y religiosas. "Los cuerpos se entremezclan y confluyen en el motivo grotesco y vasto del mundo comible y comilón. Se produce entonces una atmósfera concentrada y física, de un sólo cuerpo enorme."[66] La matanza de ganado y la exhuberancia de la carne en plena cuaresma serían, pues, motivos eminentemente carnavalescos. Pero también el argumento cuentístico de *El matadero* —argumento que se desdobla en la caza y castración del toro, primero, y la captura y (frustrada) sodomización del joven unitario, después— puede ser leído en esa clave como serie de coronaciones y humillaciones simbólicas de reyes carnavalescos, introduciendo otro elemento importante que es la burla sexual. Es la dudosa virilidad del toro y del joven la que representa el enlace entre ambos episodios,[67] identidad carnavalesca construida por el coro de la barbarie —"Es emperrado y arisco como un unitario ..." (M: 104); "Está furioso como toro montaraz" (M: 111)— y que, según Salessi, el cuento transforma en una metáfora política que invierte el estigma: "Tan vedada y desafiante era la presencia de un toro entre los novillos como la de un unitario entre los federales carniceros."[68]

Para Echeverría, pues, la burla carnavalesca representa la base misma de legitimidad de un régimen perverso y violento. El rosismo es un estado de suspensión permanente de las leyes donde confluyen la fiesta y el terror. Es Sarmiento el que señala el carácter sintomático de los carnavales federales: "La América entera —anota— se ha burlado de aquellas famosas fiestas de Buenos Aires y mirándolas como el colmo de la degradación de un pueblo: pero yo no veo en ellas sino un designio político, el más fecundo en resultados." (F: 251) La barbarie es la fiesta convertida en sistema de gobierno, dice Sarmiento, por lo tanto la proliferación de fiestas no obedece sino a una necesidad de reproducción continua de esa institucionalidad perversa que ha "cambiado el sentido de las palabras" (F: 261) y convertido el Estado en "una tabla rasa" (F: 249). Esa operación sobre los significantes de la razón que los transforma permanentemente en caricatura, contiene, como el aparente desorden del matadero, una racionalidad secreta, un designio perverso. El régimen rosista, para el autor del *Facundo*, es sostenido por la inversión burlona de los sentidos de su otro, la civilización, acto que incluye tanto la degradación y humillación sistemática de ésta como el reconocimiento tácito de su poder, con el que intenta ensancharse mediante apropiaciones parasitarias. No obstante, precisamente por haber transformado la risa carnavalesca en un método perverso, "terrorista", de gobierno, el régimen de Rosas necesita regenerar permanentemente esa autoridad parasitaria en un tiempo infinitamente excepcional, de "fiesta" (o, en otro plano, de suspensión perpetua del marco legal y de concentración de "la suma de poderes públicos" en la figura del Restaurador). Como la chusma del matadero echeverriano que sólo puede recomponerse como "cuerpo único" frente a la diferencia de elementos extraños a ella (el toro, el joven unitario), la barbarie sistematizada por Rosas necesita nutrirse permanentemente de la autoridad que ella no puede imponer salvo burlándose de la del otro. El de la barbarie es un poder burlón: cuando vuelve a reinar la seriedad, desaparece.

Es eso, imponer de nuevo la seriedad, lo que buscan las descripciones y los análisis del Sarmiento sociólogo y del Echeverría etnógrafo de la otredad. Pero el lenguaje consignatario, cuando descubre los designios intencionales y maliciosos por debajo del desorden aparente de la barbarie, *descubre un sistema que está permanentemente analizando la civilización desde la barbarie*. Descubre que la barbarie no es sólo un "fenómeno original" sino también uno relacional, parasitario: tiene su propio sistema de ensamblaje —la burla carnavalesca— para observar, analizar y absorber a su manera la civilización.

Pero si es así, si ambos regímenes de significación se están nutriendo de su otro, entonces la retórica, el lenguaje figurativo, es el espacio de transferencia en donde ambos coinciden. El lenguaje es una frontera; pero mientras, en Echeverría, los límites no son pensables sino como trincheras, Sarmiento en cambio los ve como intersticios, espacios de confluencia. El ejemplo que propone retrata, justamente, a Echeverría componiendo *El matadero*, refugiado en su estancia pampeana:

> El joven Echeverría residió algunos meses en la campaña en 1840 y la fama de sus versos sobre la pampa le había precedido ya; los gauchos lo rodeaban con respeto y afición, y cuando un recién venido mostraba señales de desdén hacia el *cajetilla* alguno le insinuaba al oído: 'Es poeta', y toda prevención hostil cesaba al oír este título privilegiado. (F: 81)

El argumento es idéntico, pero el desenlace es el opuesto: mientras que, para Sarmiento, "la poesía" es el término para recomponer la unidad, para Echeverría es el campo de batalla donde dos fuerzas antagónicas se enfrentan. La poesía no es un bien común que hace que se suspendan las hostilidades, sino que es su expresión más aguda: en *El matadero*, mientras el joven unitario defiende su honor ultrajado con consignas heroicas que parecen sacadas de los himnos republicanos, un soldado federal acompaña la sesión de tortura cantando "al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales" (M: 111), y que, como explica Echeverría en las notas al poema "Avellaneda", "es la sonata del degüello como lo indica la palabra misma: ella imita el movimiento del cuchillo sobre la garganta de la víctima y se canta y se baila al mismo tiempo."[69]

El lenguaje que funda un espacio en tiempos de guerra, lo funda como campo de batalla, batalla que se libra también al interior de ella misma. Como el lenguaje culto del joven unitario que enmudece cuando la mirada del Otro lo va convirtiendo en puro cuerpo, como si la sangre que "brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven" (M: 113-114) fuera una prolongación de su ira que ya no cabe en las palabras, también la letra que representa su martirio se convierte, según nos informa el editor, en una "escritura que casi no es legible en el manuscrito original", en una mano que tiembla "más de ira que de miedo"[70] y que parece querer exceder el medio que la contiene. No es, pues, sólo el frenesí de la barbarie el que descentra y desborda su marco narrativo; también es la desmesura del odio que estalla en una escritura "civilizada" y la convierte casi en una experiencia física que mimetiza el espectáculo de los cuerpos desenfrenados. Como el joven unitario quien, en un último y desesperado intento consigue dotar su cuerpo de "la dureza del fierro" y, de esa manera, evita la violación anticipándose a ella, eso es, *incorporando* el arma del otro para "primero degollarme que desnudarme" (M: 113), también el lenguaje sólo puede defender su espacio internalizando una por una las armas del enemigo. Texto excesivo y oculto, por largo tiempo, *El matadero* es el producto de una escritura que ha dejado, en palabras de Gutiérrez, "el reposo del taller" para "la calle pública" que es el lugar del crimen. Aunque ya anuncie las inspecciones clínicas de los márgenes que van surgiendo en el Ochenta, todavía carece de su lenguaje (seudo) científico para contener el desborde del "espectáculo" y poder transcribirlo sin peligro de contagio. Pero es por eso precisamente, porque todavía la escritura no está inmunizada contra lo que acecha en sus bordes, que la barbarie está en el cuento, no en lo que describe sino en cómo lo describe, en el lenguaje. El espacio argentino, campo de batalla entre la civilización y la barbarie, está en una letra que tiembla.

Sarmiento: el arte y la magia

> *Este secreto de los nombres es májico, como usted sabe, en política sobre todo,* federación, americanismo, legalidad, *etc., etc., no hai nadie tan avisado que no caiga en el lazo.*
> *Sarmiento,* Viajes

Es notable la unanimidad con que, por encima de cualquier diferencia ideológica o estética, tanto la crítica de 1845 como la de nuestros días no vacilan en calificar al texto de Sarmiento, en palabras de Echeverría, como "lo más completo y original que haya salido de la pluma de los jóvenes proscriptos argentinos" (OR: 60), unos, por sus "bellísimos cuadros diseñados con las tintas de la inspiración poética" (OR: 61), otros, por las sorpresas que aún hoy nos deparan "ciertas expresiones certeras que se levantan como imágenes tan inesperadas como contundentes"[71]. Esa preponderancia de Sarmiento entre los escritores de su generación, admitida hasta por enemigos confesos del sanjuanino, se debe, parece, en primer lugar a su habilidad por encontrar en imágenes-conceptos que, muchas veces, todavía no han perdido nada de su fuerza gráfica, una expresión literaria excepcionalmente aguda de los topos y las aporías de la historia y la cultura