

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



Jens Andermann

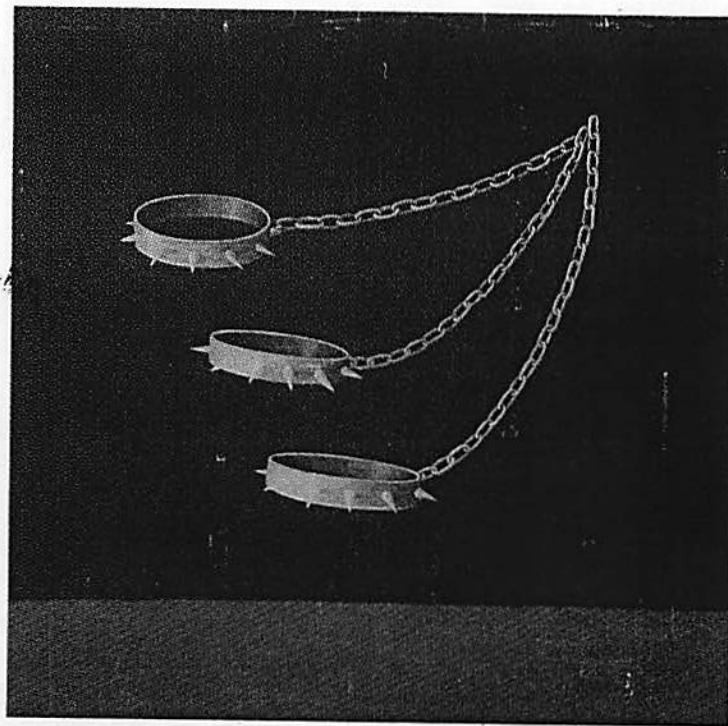
Mapas de poder

Estudios Culturales

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

Mapas de poder
una arqueología literaria
del espacio argentino
Jens Andermann

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 tranvía - 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*

Agradecimientos

Este trabajo es una versión algo modificada de una tesis de doctorado que defendí en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de Berlín en el verano (alemán) de 1998. La dirigieron Carlos Rincón y Volker Lühr, y fue posible, entre 1995 y 1997, gracias a una beca del Colegio de Graduados "Teoría de la Literatura y la Comunicación" de la Universidad de Konstanz (donde Renate Lachmann y Karlheinz Stierle oficiaron de supervisores) y otra del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). La confianza y generosidad de mis padres que cubrieron mudanzas e intermedios, hizo él resto (es decir, la mayor parte).

Es también un esfuerzo colectivo: mi manera (balbuceante y barroca) de conmemorar una serie que no creo del todo azarosa, de charlas y reuniones, caminatas, lecturas y atardeceres, de desacuerdos, borracheras, argumentos y ternuras. Convertirse a su vez en un pedazo de otras series, es su mayor aspiración.

Por sus comentarios y críticas que ayudaron a definir un proyecto en los momentos iniciales, les agradezco a Karsten Düsdieler, Susanne Klengel, Santiago Castro-Gómez, Hendrik Werner, Manfred Weinberg y Emilia Ippolito. A Dirk Vaihinger y Gregor Reichelt, además, su amistad y compañía en el esfuerzo por recuperar en plena reclusión alpina un pensamiento político. Más adelante, Josefina Ludmer, Doris Sommer, Raúl Antelo, Sylvia Molloy, Graciela Montaldo, Adriana Rodríguez Pérsico, Noé Jitrik, Cristina Iglesia, Julio Schwartzman, Michael Taussig y William Rowe leyeron partes del trabajo y señalaron argumentos y fuentes. Fueron, entre todas ellas, las lecturas de Rubén Álvarez y de David Viñas las que más ánimo me dieron a seguir un recorrido que debía tener algún valor.

Quiero dejar constar, sin embargo, que este libro surgió en primer lugar de una pasión intelectual compartida con algunos amigos de mi generación (sin ser por eso un proyecto generacional): Javier Trimboli, Juan Manuel Obarrio, Axel Lázzari, Valeria Procupez, Paola Cortés Rocca, Florencia Garramuño, Alvaro Fernández Bravo, Fermín Rodríguez, Emilio Bernini y Ana Alvarez, mi compañera, han sido los que más incentivaron y enriquecieron estas páginas, como lo siguen haciendo con las futuras. Son ellos los que se me ocurren cuando pienso en un lector; supongo que por eso escribir sigue siendo para mí un esfuerzo feliz.

Muchos más ayudaron e inspiraron a su manera este trabajo; en representación de ellos escribo mis gracias a Alicia Herscovich, Jorge Blumenfeld, Marcela Carbajo, Manuel Alvarez, Peter Andermann, Lohana Berkins, Frank Fitzner, Patricia Kovacevic, Ina Kleinsimlinghaus, Anton Landgraf, Claudia Zankel.

Introducción

*El espacio, en los textos supracitados, tiene la misión de
significar el tiempo y la historia.
Jorge Luis Borges, "Historias de jinetes"*

Un hombre va en busca de otro para desafiarlo. Morirá acuchillado, pero en su camino hacia esa muerte que quizás haya buscado desde que partió, atraviesa el espacio entero. Viajando hacia el otro que lo matará define un mundo. Su caminata de las orillas del sur a las del norte traza el mapa de la ciudad: funda un territorio, un espacio de la representación, un universo de sentidos.

Cuando leí por primera vez "Leyenda policial", la versión inicial del primer cuento de Borges, publicada en febrero de 1927 en la revista *Martín Fierro*, más allá de la satisfacción archivaria de haber dado con una suerte de piedra angular de una escritura sentí que estaba ante un texto perfecto y que, de alguna manera, de ahí en adelante iba a leer a toda la literatura borgeana como una serie de reescrituras incesantes tratando de recuperar la precisión mínima e infinita de esta página inaugural. Porque gran parte de la narrativa, y aún de la poesía y la ensayística de Borges —como él mismo lo afirmaba en el ensayo autobiográfico que acompañó a la edición inglesa de *El aleph*— no hace más que agregarle variantes, buscarle nuevas vueltas a esa trama elemental de una búsqueda del otro para desafiarlo y morir de manera heroica ("El Sur" y, de un modo menos explícito, también "Pierre Menard", son ejemplos de esa filiación). En la primera de estas reescrituras Borges vuelve a transcribir el texto entero, menos el título que es reemplazado por "Hombres pelearon", un nombre tan lacónico como el primero pero que sugiere una escritura de epitafio, una inscripción sobre un monumento que se levanta en

el lugar de la hazaña fundadora. Ahora, sin embargo, el relato ("Hombres pelearon") es sólo la mitad de un texto que se llama "Dos esquinas" y que se incluye como viñeta narrativa en *El idioma de los argentinos*, la tercera de las colecciones de ensayos que Borges publicó en la década del veinte. La otra mitad se titula "Sentirse en muerte" y narra otra caminata, ahora del propio Borges, del barrio porteño de Barracas al de Palermo donde, es probable que en la misma esquina donde tuvo lugar la pelea inaugural, experimenta la sensación epifánica del tiempo suspendido. Es decir, Borges le agrega a la constelación inicial una dimensión más que la complica vertiginosamente: a la caminata en el espacio se le opone otra que, insólitamente, pretende "desandar el tiempo" por los caminos de la memoria. El texto tiene, pues, como las dos caminatas que narra, "dos esquinas"; y entre ambas se repite la constelación espacial antagónica, sólo que ahora como constelación intertextual: la oscura caminata del "Chileno, peleador famoso de los Corrales", se bifurca en otras caminatas, caminatas-lecturas; y casi es demasiado previsible que "Sentirse en muerte", cuando Borges suprime el texto de las ediciones posteriores como antes había suprimido "Leyenda policial", finalmente vuelva a aparecer como parte de otro texto ("Nueva refutación del tiempo", 1952).

La transformación del desafío en un principio de reescritura es el modo en que la literatura de Borges perpetúa y fagocita su propio relato inicial y convierte al humilde espacio orillero en un espacio quizás infinito de lecturas irreverentes en los confines de otros textos.¹ El relato elemental del duelo cuchillero, sin embargo, no se reduce a una suerte de fondo localista para poner en escena lo que es, en realidad, una figura o fábula autorreflexiva sobre el modo en que Borges lee y se apropia de sus pre-textos; pero sí puede considerarse un resumen, una tentativa de fijar en una trama esencial y mínima todo lo que había escrito hasta entonces. La década del veinte había sido ante todo un período de lecturas ensayísticas, en las que el joven criollista buscaba localizar en la literatura universal a la tradición letrada y popular vernácula, y de poesía urbana, donde había convertido sistemáticamente al barrio orillero de Palermo en una "patria chica", un "alucinado mundito [...] inventado por hechiceros de corralón y brujos de barrio"². "Leyenda policial", ya desde su título compuesto por dos términos aparentemente antagónicos, da cuenta de la tensión constitutiva entre los dos tramos de actividad literaria que resume y narrativiza. Como señala Ricardo Piglia, ésta es también la fórmula en que Borges le escribe una conclusión a la serie literaria

argentina que está por cumplir un siglo: mitologización y popularización, leyenda y crónica policial. Borges, dice Piglia, "es la expresión del cierre y de la transformación y en este sentido la obra de Borges debe ser vista como la verdadera realización del sistema de la literatura argentina del siglo XIX."³

"Leyenda policial", entonces, es un texto-bisagra: clausura un período de lecturas e inaugura otro de (re-)escritura de ficciones. La invención de un mito popular donde la búsqueda del otro proporciona la trama que funda un espacio ficticio, no se limita, empero, a resumir la literatura argentina anterior, literatura que se había empeñado en imaginar espacios nacionales dramatizando sus deseos y temores frente al otro (figura ésta que, como veremos, puede definirse en términos de enemistad política, de desnivel social, de credenciales culturales menospreciadas, o de diferencia étnica). El "mito popular"—y de ahí puede provenir la fascinación del texto— es al mismo tiempo una narrativización asombrosamente eficaz del modo en que el propio Borges va "en busca" de la tradición argentina. La literatura de Borges convoca —o "busca", desafía— a la tradición literaria argentina en los términos en que ésta había convocado —o "buscado"— a sus otros, a las figuras y los arquetipos en quienes se encarnaba la alteridad, así como a los géneros menores donde, se suponía, residían la autenticidad y la inmediatez. Es por medio de ese desafío permanente que la literatura argentina había imaginado su espacio de representación: el texto de Borges, entonces, cuenta —vuelve a contar— con la voz lacónica y serena de las leyendas populares la aventura de la literatura culta en la Argentina, la aventura de forjar, desde la letra, una nación.

Entonces, tal vez, no se trata tanto de determinar, tal como se ha intentado ya demasiadas veces, qué elementos "argentinos" hay en la literatura de Borges, como si estos "elementos" fueran reflejos o residuos de una presencia auténtica e irreducible, y no artificios literarios contruidos desde y en textos, reescrituras de memorias ajenas, en suma: ficciones. Quizás aparece como un camino más fructífero preguntarse por cómo en la literatura argentina del siglo XIX y de principios del XX sobre la que Borges empieza a montar su universo (inter-) textual, se fueron convencionalizando determinadas representaciones hasta producir ese significante de "lo argentino" como algo que puede "estar en una escritura", como algo previo a las palabras y a las cosas que éstas nombran, una presencia inmaterial anterior al discurso. En realidad, se puede leer en este espacio prediscursivo y

consagrado de la nacionalidad una suerte de pacto intertextual, y que cada texto que vuelve a identificarse de ese modo o que es identificado por la mirada de quien lo lea, vuelve a confirmar. Más adelante volveré a preguntar cómo Borges puede ayudarnos a comprender que "lo nacional" no es un estado inerte y pasivo de "las cosas" donde una literatura se inscribe, voluntariamente o no, sino que es un atributo que recién alcanza a tener algún tipo de viabilidad gracias a imaginaciones en gran parte literarias. La nacionalidad no es, como quieren las filologías, una materia prima de la literatura, el suelo fecundo que hace brotar las flores de la imaginación, sino que es un artificio discursivo, una ficción política y cultural.

Es, por lo tanto, el siglo de literatura argentina que la escritura glosaria de Borges va descubriendo en la década de 1920, como un corpus de relatos y tonos y como clave de una escritura periférica, lo que constituirá el objeto de análisis de este trabajo. Se tratará de indagar la construcción en lenguaje de un "espacio nacional" por parte de una literatura que recién a partir de esta imaginación territorial fundadora se identifica como argentina. Opté por llamar a ese procedimiento "arqueología literaria", ya que la clase de preguntas y las herramientas de lectura de las que dispongo se deben, principalmente, a mi formación de crítico literario, pero también porque una hipótesis de partida era que, aunque el problema que me iba a ocupar, la construcción en el discurso de una territorialidad nacional, tenía una fuerte dimensión política y de historia institucional, ésta se manifestaría ante todo en formas estéticas de representación.

Me llamaba la atención, además, el hecho de que en gran parte de los trabajos historiográficos y de crítica literaria que han problematizado en los últimos tiempos la especificidad discursiva de lo nacional en cuanto combinatoria inusitada hasta bien entrado al siglo XVIII, de las nociones de "pueblo" y de "territorio", se ha demostrado con mucha sofisticación el carácter artificioso y constructivo de las "comunidades imaginadas", pero sólo por implicación del escenario territorial en donde estas representaciones "tuvieron lugar".⁴ Por supuesto, las territorialidades cuyos límites circunscriben entidades político-culturales, nunca son meramente arbitrarias: en las representaciones de lo nacional suelen figurar como una suerte de evidencia telúrica que siempre es previa a las construcciones del patrimonio y las instituciones estatales que parecen emanar de una superficie territorial cuya cohesión se presupone de antemano. Pero precisamente porque el territorio es representado como base silenciosa e irreductible de las naciones, es ahí donde se inscribe el aparato de

reglas y de prohibiciones que posibilitan y delimitan la construcción de un determinado tipo de comunidad, su *estatuto discursivo*. El territorio es, entonces, en primer lugar el nivel donde se fijan las condiciones de posibilidad que viabilizan la producción y convencionalización de determinados discursos identitarios. El artificio de éstos consiste en borrar, en un primer instante, del territorio (del mapa y del paisaje) las huellas de cualquier asentamiento e imaginarlo como cohesión natural previa a toda intervención humana: el espacio debe ser representado como auto-evidente para que, en un instante posterior, también lo sea la comunidad nacional que lo habita. Observa W. J. T. Mitchell:

El paisaje no sólo significa o simboliza relaciones de poder; es un instrumento de poder cultural, tal vez incluso un agente de ese poder que es (o que muchas veces es representado como si fuera) libre de las intenciones humanas. El paisaje como medio cultural tiene, pues, un papel doble con respecto a nociones como la de ideología: naturaliza una construcción cultural y social, representando a un mundo artificial como si éste estuviera dado e inevitable, y vuelve operativa esta representación interpelando a su portador desde su supuesto carácter de evidencia visual y espacial.⁵

La territorialidad nacional es un artefacto producido en el discurso: es el efecto de narrativas dramáticas donde se cuentan escenas de producción de los límites. Pero si, en el momento de emergencia de las nuevas naciones americanas, el límite inscribía en el espacio la doble diferencia de la que surgía un nuevo sujeto, no perteneciente ni a la colonia ni al pasado precolombino, recién cuando terminaron las guerras fronterizas y se consolidó el Estado-nación, ese espacio empezaba a cargar con una identidad residual propia. Recién entonces empezó a iconizarse una "argentinidad" construida en términos del patrimonio y del canon: podríamos distinguir, pues, dos concepciones distintas de la nacionalidad vinculadas a distintas representaciones espaciales. En los discursos fundacionales predominaba un concepto voluntarista de la nación, donde todos aquellos que se animaban a poblar su vasto espacio "desierto", estaban bienvenidos, al menos en la terminología oficial, a integrar la ciudadanía. Este proyecto poblacional que emulaba los términos "democrático-revolucionarios" (según Hobsbawm) del romanticismo francés, no obstante, se encargó de silenciar a un proyecto anterior de alianza que había caracterizado al discurso americanista de la Independencia: la generosidad de la convocatoria hacia el otro ultramarino sólo volvió a recuperar para el sujeto de esa convocatoria la hegemonía y el control sobre los otros

internos.⁶ El discurso territorial de este primer nacionalismo voluntarista es un discurso *topográfico*: avanza sobre un desierto despojado de huellas culturales, construcción simbólica compleja y calculada donde se silencia y se excluye a un otro. Este otro interno silenciado, en cambio, se vuelve a convocar cuando predomina nuevamente un concepto culturalista, precisamente tras la “solución” concertada y violenta de la cuestión de la “frontera interna”. Cuando ha dejado de constituir una amenaza política el otro interno se vuelve disponible como ícono identitario para reconstituir la ciudadanía en términos culturales. Ambos conceptos de la nacionalidad, el voluntarista y el culturalista, en distintos contextos históricos restringen el acceso a la ciudadanía y perpetúan una hegemonía social y política. El primer discurso se auto-evidencia por medio de mapas, de representaciones *topográficas* —porque la Argentina, en los términos emblemáticos de Sarmiento, es una “tierra como en el mapa”, un espacio de pura geografía despojado de “cultura”—; el segundo, por medio de colecciones de artefactos, de un *patrimonio* que será el marco de contención del “ser” profundo de los argentinos. En el primer discurso, todo es materia inerte y pasiva; en el segundo, todo es “espíritu”, “alma”, “sentido”. Términos librescos que, no obstante, se siguen pensando como vinculados a entidades territoriales: podríamos hablar de *tropografías*; de mapas, ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas. Una topografía es un mapa del territorio nacional; una tropografía, del espíritu de la nacionalidad.

Pero ¿por qué, entonces, una *arqueología*, y por qué *del* y no *en* el espacio argentino? En primer lugar, hay que definir qué es lo que entendemos por un “espacio”: claro está que no nos referimos aquí a los bosques, los ríos y las rocas, sino a su representación como evidencias previas en textos donde éstas cumplen determinadas funciones estéticas e ideológicas. Como sostiene Yuri M. Lotman, no hay sino espacios de la representación, espacios significantes, porque no podemos imaginar un espacio sin inscribirle límites, alegorizarlo. A partir del trazado de límites, es semiotizado tanto el espacio interior como el exterior: lo que es excluido como lo otro sigue formando parte —como diferencia— del universo semiótico que compone el espacio circunscrito. Pero entonces, también el territorio que compone el “adentro” se topologiza por su constelación respecto de lo que es relegado hacia “afuera”: un territorio, en suma, no es otra cosa que una red de límites y jerarquías seccionales superpuestos cuya complejidad aumenta en la medida en que avanzamos del centro hacia los

confines. Los confines son el espacio donde una territorialidad centrada va perdiendo paulatinamente su coherencia interna hasta confluir con la otredad extraterritorial, al mismo tiempo que avanza sobre ésta hasta incorporarla en el espacio identitario. Son la zona dinámica de tensión de donde surgen nuevos lenguajes y nuevos órdenes espaciales; sus modificaciones son un indicador histórico: “La historia de los mapas geográficos es el cuaderno de campo de la semiótica histórica.”⁷

De alguna manera, pues, este trabajo pretende leer a la literatura argentina entre, aproximadamente, 1830 y 1930, desde una arqueología de los mapas. De los mapas en cuanto artefactos significantes, desde luego, y no de lo que éstos representan, porque no es el avance de alguna frontera, la fundación o el abandono de un asentamiento en lo que quiero centrar la mirada sino en cómo va cambiando la manera de representar el espacio para que éste pueda constituir el escenario, y dotar de determinados sentidos políticos y culturales a estos sucesos, convertirlos en acontecimientos de una historia nacional. Por eso, pues, una “arqueología” en lugar de una “historia”: son las condiciones de posibilidad del relato histórico las que constituirán el objeto de mi búsqueda, y no tanto lo que éste narra. Como sugiere Foucault, mientras que la historia de las ideas se dedica a la interpretación alegórica de documentos, la arqueología se inclina a la descripción intrínseca de monumentos. La arqueología es la descripción de los discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo, un modo de lectura que, cuestionando las instancias sobreentendidas que presuponen las construcciones canónicas (la obra, el autor, la disciplina), intenta una reescritura crítica, una “transformación reglamentada de lo que ya estaba escrito”⁸.

He tratado de pensar ese proceso como un triple movimiento de resemiotización de la aporía fundacional que es representada en distintas imágenes de la frontera. En el primer instante se busca inscribir una letra portadora de un discurso civilizador y universalista en un espacio concebido como desértico y vacío. Escritos en términos de la historiografía romántica, los textos de los “proscriptos”⁹ se ven continuamente obligados a proyectar al otro lado del límite que ellos mismos trazan, paisajes y figuras que encarnan la identidad en la otredad. La letra puede atravesar esa frontera y fundar en ese cruce el espacio nacional, porque ambas entidades, la “civilización” y la “barbarie”, son construcciones de una escritura que se constituye precisamente sobre su diferencia. Sede del *statum romántico* al mismo tiempo que puesto a disposición del *telos progresista*, el desierto es el pri-

mer contenido de una imaginación letrada que pretende construir sobre su suelo inerte una nación civilizada. Es el término espacial en que esta imaginación concibe su propia imprescindibilidad en el país que ella, casi de manera demiúrgica, forja desde la letra.

Esta construcción espacial corresponde, pues, a la perspectiva de un sujeto desplazado del territorio que apenas intuye pero que ya reclama como algo que orgánicamente le pertenece: a este primer dispositivo de miradas y actitudes hacia el espacio lo concebiré como un dispositivo de *apercepción*. En un segundo movimiento posterior a Caseros, y que propongo llamar un dispositivo de *apreciación*, la imaginación letrada se lanza a explorar y describir sistemáticamente las tierras del interior. El mapa que van produciendo estas expediciones a los confines se va consolidando en forma paralela al Estado-nación que representa: es su Gran Diseño topográfico, el relato que lo comenta y anticipa. El relevamiento textual del interior argentino tiene dos costados que, más que antagónicos, pueden pensarse como complementarios: por un lado, el aporte, en descripciones realistas, de los datos necesarios para la expansión militar y tecnológica y, por el otro, la funcionalización de ese saber "empírico" para proponer visiones reformistas del país futuro y criticar la ignorancia y la falta de iniciativa del poder central: "Yo —escribe en 1870 el coronel Mansilla— he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despestañarme leyendo opúsculos, gacetillas, revistas y libros especiales." La aporía inicial entre *statum* y *telos* ahora es reconfigurada en términos de *expansión* vs. *inflexión*: por primera vez, esta segunda perspectiva encuentra del otro lado potenciales no sólo "fatales" sino "constructivos", aunque, como el mismo Mansilla, no vacila un instante en propagar su anexión y sometimiento.

La operación clave en la reconfiguración de la topología nacional alrededor de 1880 —fecha que, con la asunción presidencial del general Roca quien acaba de volver triunfalmente de los desiertos australes, clausura con una violencia real y simbólica el lapso de consolidación nacional— es la canonización de la poesía gauchesca, operación que continuará hasta bien entrado al siglo XX. El escenario de ese género marginal único en la literatura decimonónica pasa a constituir entonces el "campo" identitario de lo auténticamente criollo, un ícono territorial de su ser profundo. Se trata ahora de un dispositivo de *apropiación*: de una serie compleja y contradictoria de lecturas y de re-escrituras de lo que recién entonces es constituido como antigüedad argentina, como patrimonio cultural. Nuevamente el paradigma representado en el espacio como una frontera, cambia de

significante: al convertirse en la imagen iconográfica de un pasado ideal, en un "lugar de memoria", la frontera proporciona ahora el escenario simbólico de iniciaciones culturales que varían una oposición paradigmática entre *exteriorización* e *internalización*. Con el término de *apropiaciones*, me refiero, pues, a una serie de normativizaciones de los usos nemónicos de la otredad popular. El recorrido de mi lectura terminará, finalmente, otra vez ahí donde había comenzado este pequeño prólogo, con una discusión de la narrativa de Borges como límite y abismo de un linaje literario. De esa manera, el estudio de los espacios termina con una pregunta sobre el tiempo, sobre la manufacturación de la sincronía: como todo trabajo arqueológico sobre el archivo, también éste aspira a una crítica de la memoria.

Notas

¹Sobre la construcción narrativa de un espacio ficcional autorreflexivo en Borges entre *Fervor de Buenos Aires* y *Evaristo Carriego* véase James E. Holloway, Jr., "Borges' Early, Conscious Mythicization of Buenos Aires", en: *Symposion 1* (1988): 17-36; también Ricardo Forster, "Borges y Benjamin, La ciudad como escritura y la pasión de la memoria", en: *Cuadernos hispano-americanos* 505-507 (1992): 507-523.

²Jorge Luis Borges, "El truco", en: id., *El idioma de los argentinos* [1928], Buenos Aires, Seix Barral, 1994: 30.

³Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990: 122.

⁴Me refiero sobre todo a los estudios fundamentales de Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983; de Ernest Gellner, *Naciones y Nacionalismo*, Madrid: Alianza, 1988; y de Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780, Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge UP, 1990.

⁵W. J. T. Mitchell, "Introduction", en: id. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, Chicago UP, 1994: 1-2. (Traducción mía, J.A.)

⁶Me parece sin embargo sumamente problemática la sugerencia de Benedict Anderson de que el movimiento independentista de los "pioneros criollos" fue el primer caso de movilización nacional en la historia. Identificar el movimiento por la *independencia* de las colonias americanas con la lucha por una *soberanía nacional*, significa a mi entender haber confundido dos reclamos que, por paradójico que pueda parecer, no pertenecen a una misma formación discursiva sino a dos formaciones sucesivas. En primer lugar, Anderson desestima la importancia del reclutamiento de aliados "subalternos" (de indígenas y mestizos) por parte de los protagonistas criollos de la insurrección anticolonial, aunque en parte este reclutamiento se debía sin duda a situaciones de dependencia directa. De todos modos es importante subrayar que la iconografía revolucionaria combinaba referencias precolombinas (pasadas por el filtro iluminista de la tradición grecolatina) con una imaginación territorial de dimensiones continentales, representando a la independencia americana como una suerte de mandato de la naturaleza americana cuyos potenciales de metaforización acababa de explorar el naturalismo romántico de Humboldt. Es notable que cuando, aproximadamente dos décadas más tarde, van surgiendo discursos que inventan una identidad "argentina", "chilena" o "peruana" —términos que recién ahora se conciben como significantes *nacionales*—, ya no recurren a territorios *naturales* (identificando nacionalidad y geología) sino que reivindican, casi todas, las antiguas unidades administrativas de la colonia. En esta vuelta de lo *natural* a lo *colonial*, ahora rearticulado en términos de nacionalidad, puede leerse un inten-

to simbólico de refundación, esto es, de reconsiderar y reconfigurar la alianza revolucionaria entre terratenientes y comerciantes criollos y desposeídos mestizos e indígenas que a esta altura parecía haber demostrado su insostenibilidad. En otras palabras, la noción del Estado-*nación* en América Latina hace su entrada recién después de, y reemplazando a, una noción de comunidad *continental*, cuyo estatuto político, si bien de manera bastante vaga, no se había pensado en términos nacionales sino de "unión" o de "confederación".

⁷Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, London, New York, Tauris, 1990: 177.

⁸Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969: 183.

⁹El término de los "proscritos" fue propuesto por Ricardo Rojas para caracterizar a uno de los —también ahí— tres grandes bloques que estructurarían, según el primer catedrático de la Universidad de Buenos Aires, a su objeto, la literatura argentina: "los coloniales", "los proscritos" y "los modernos". Un cuarto bloque —bloque "tranhistórico", ya que atraviesa como subtexto a los tres rubros por igual— lo componen "los gauchescos" quienes, si bien su estatus *literario* nunca deja de ser algo dudoso, cargan con el peso de la "argentinidad" profunda. Véase la primera conferencia de Rojas, "La literatura argentina", en: *Nosotros*, año VII, núm. 50 (1913): 336-64.

Capítulo I

Escribir (en) el vacío: Los mapas del intersticio

*La letra, es una necesidad de orden y armonía.
Juan B. Alberdi, La República Argentina 37 años
después de su Revolución de Mayo (1847)*

La letra circunscribe un espacio y funda un territorio. Grabándose en la superficie del suelo, como los cuchillos justicieros del malevaje que buscan siempre la cara del otro, ella inscribe en el espacio enemigo la marca de una legalidad letrada que permite reclamarlo de nuevo como escenario de una Historia cuyos sentidos el sujeto que escribe sabe manejar y transcribir. Como todas las historias, narra un crimen y un viaje: una exploración en el tiempo y otra en el espacio que, sugiere el profético *graffiti*, eventualmente restablecerán el sentido y la justicia. La escena es conocida: "A fines de 1840", escribe Sarmiento,

salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria, que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras:

On ne tue point les idées.¹

La letra, ante la violencia desenfrenada y "bacántica" de los mazorqueros, se convierte en el último recurso del orden que ella *representa*; una escritura extranjera que pasa a ser la decisiva y final de "las armas de la patria". Porque, al inscribir de nuevo el texto de la razón en la escena del caos, Sarmiento restablece en un gesto napoleónico la continuidad de la historia interrumpida por la catástrofe: antes aún de empezar su propio relato —la biografía de la bar-

barie, cuyo avance sobre la guarida del sujeto es el detonador inmediato de la escritura desbordante que éste produce en respuesta—, antes también de explicarnos el espacio que sabrá identificar, finalmente, como el responsable secreto de la catástrofe, le inscribe a aquél la ley de la Historia que es *otro texto, un texto de otro*. Texto que se dirige a nosotros, sus *lectores*, y no a los bárbaros —los Otros internos— que son los primeros en descubrirlo, porque ellos, desde luego, no saben leer y menos en francés, y aun si supieran no llegarían a entender su sentido profundo que, precisamente por eso, anticipa ya su derrota final:

El gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, “¡y bien! —dijeron— ¿qué significa esto?” (F: 44)

Por supuesto, como se encargará de demostrar todo el *Facundo*, la frase significa exactamente lo que llegaron a sospechar los primeros lectores iletrados del jeroglífico: una amenaza, un *mene tekel*. La escritura de carbón en los baños de Zonda es un enigma, el *Facundo* su descifraje. La frase extranjera escinde entre lectores y lecturas, traza una frontera —no la material entre Argentina y Chile, donde ella también se inscribe, “porque no hay justicia chilena que no sea argentina”—, sino entre dos nociones del espacio representadas por escrituras enemigas: grabando, con su propia mano, la letra de otro en el espacio que reclama como propio, la escritura de Sarmiento no hace sino responder a la de su enemigo que acaba de llevar “a un Estado libre y constitucional este moral, civilizador, decente letrado: ¡*Mueran los salvajes, asquerosos, inmundos unitarios!*”² Hay, entonces, dos escrituras cruzadas y desplazadas, fuera de lugar en el territorio de la otra que no obstante reclaman como propio: la de Sarmiento, que es una cita, levanta en medio de la barbarie un “moral, civilizador, decente letrado”; la de Rosas exhibe, por medio del emisario que su gobierno envía al país vecino, en el espacio público y civilizado de un “Estado libre”, el epígrafe de la barbarie que llama “salvajes” a los campeones de la civilización. *Facundo* es, entonces, un tratado sobre la legitimidad de su propia escritura y una batalla textual contra la escritura del adversario que no debe convivir en un espacio público que pretende destruir, como Sarmiento pretende derrumbar el régimen del enemigo: son dos escrituras en pugna librando un duelo intertextual.

Sarmiento, tras haberse mostrado en una posición de extrema debilidad frente a la fuerza bruta del adversario, vuelve a fortalecer la suya no sólo apelando a la inmortalidad de las ideas sino también volviendo “a organizar una alianza formidable que arrolle y pulverice la impura liga de los egoístas, los malvados y los opresores”, para citar el célebre *Manifiesto de la Joven Generación Argentina* redactado por Echeverría en 1838 y que constituía la causa inmediata del destierro posterior de muchos de sus suscribientes y simpatizantes.³ Alianza doble, en este caso, ya que no se trata sólo de aquélla con el Otro dominante cuyo poder discursivo el letrado periférico invoca para convertir su propio discurso en el (trans-) portador de “civilización” y “cultura”: la frase de carbón, al mismo tiempo, proporciona los términos de una convocatoria hacia los lectores —argentinos y chilenos— para quienes no se trata de un jeroglífico sino de un sinónimo del “Estado libre y constitucional” donde Sarmiento ha encontrado asilo político, y donde el “letrado” del enemigo ya no debe ejercer su nefasto poder. Constituye, en suma, una estrategia que pasa de la defensa al ataque: vuelve a confirmar la propia legitimidad en el espacio exterior donde el enemigo es un otro y un bárbaro, para pasar a descalificar en seguida la suya en la patria que el proscrito ha tenido que dejar atrás.

El universalismo de “las ideas” prima sobre la escritura local y vernácula de la barbarie. El poder “mágico” de la escritura cosmopolita, su poder de engaño ante los bárbaros que no llegan a entender su sentido, reside en la omisión calculada del nombre de su autor: los bárbaros no saben que es una cita (no saben qué es una cita: no entienden el mecanismo del transporte). La frase sin apellido encarna, materializa en la escritura, lo que ella proclama: la sobrevivencia de las ideas en la intemperie y por encima de los individuos. Sin embargo, no todo su sentido está en ella misma: por eso al principio de su propio texto, antes de contar a sus lectores-aliados como la escribió por primera vez, Sarmiento vuelve a escribirla, ahora sí acompañada de un nombre de autor (Fortoul), y de una traducción libre, aunque no tanto como parece: “A los hombres se degüella, a las ideas no.” (F: 43) Recién ahora el transporte llega a funcionar, eso es, a tener un origen en el apellido francés de su presunto autor y un destino en la traducción vernácula que nos proporciona su importador: recompone en el espacio un flujo de “ideas” y discursos cuya continuidad sutura la ruptura catastrófica que la barbarie rosista ha inscrito en el tiempo de la Historia.

A través de un apellido europeo canónico —a través de una frase con apellido que representa el canon en la intemperie— se entienden los sudamericanos ilustrados de uno y otro lado de la cordillera. Al instalar la lucha en el territorio de la escritura, también, Sarmiento vuelve a autorizar y a fortalecer su figura investida de los créditos de un rango académico y de una fama parecida a la del otro como domador de potros: “Una ruinoso querella,” afirma sólo al parecer con un tono irónico, “ha estallado entre Juan Manuel Rosas, héroe del desierto, y Domingo Sarmiento, miembro de la Universidad de Chile. Es una lucha de titanes, a lo que parece.”⁴ Entre la víctima indefensa y el rival titánico del “héroe del desierto” media la escritura de los baños de Zonda y la del *Facundo* que vuelven a ensanchar la figura de Sarmiento del poder que ellas invocan, poder que es sólo parcialmente aquél del Otro dominante a través de cuyo apellido se compone la alianza. También la lucha entre dos escritores es, necesariamente, desigual:

Ambos son escritores. Rosas produce volúmenes de notas oficiales al año, dirigidas a diez gobiernos sobre veinte pleitos pendientes; el otro produce volúmenes sobre educación popular, que es su manía favorita, inmigración, correos, industria y demás cosas necesarias para la prosperidad de los pueblos. [...] Sarmiento escribe, traduce ...⁵

Rosas, dice Sarmiento, escribe la prosa del Estado, de los hechos; escritura que es, para Sarmiento, una operación perversa con el lenguaje que usurpa y da vuelta los significantes. También la de Sarmiento es una prosa del Estado, pero escrita desde el destierro, una escritura guerrillera: la de Rosas exporta, desde el poder, su escritura fastidiosa e intimidante; la de Sarmiento, desde el exilio, escribe sobre transportes, tecnologías de perforación y de subversión de ese poder vernáculo por discursos extranjeros.

Una subversión, no obstante, necesita de disfraces: es por eso que al relatarnos la sutil operación discursiva que le permite recuperar, en el lenguaje, un lugar investido de poder a través de la invocación de su aliado, el Otro dominante,⁶ Sarmiento mantiene un silencio prudente acerca de cuánto los términos de esa invocación lo acercan a su Otro interno. Porque la cita que invoca el poder de lo universal sobre lo particular está, en realidad, doblemente marcada por el espacio particular donde se la localiza: lleva encima las huellas del transporte que la trajo de uno a otro lado del Atlántico y de uno a otro texto. Porque al traducir la frase Sarmiento reemplaza “matar” por “degollar” y, de esa manera, localiza su sentido: no sólo la evoca para ilus-

trar la primacía de lo universal, sino también para confirmar esa primacía al traducir —eso es, encarnarla— en el léxico del Otro interno. En esa traducción hay, como subraya Julio Schvarzman, una aceptación tácita de la originalidad del enemigo:

La traducción es menos libre de lo que parece. En ella Sarmiento pone en juego su conocimiento de la revolución argentina. Si, como admite dolorosamente, Rosas construye su poder a partir de su saber sobre la sociedad sudamericana, el saber de Sarmiento sobre Rosas podría permitirle acumular fuerzas hacia un futuro poder y, desde ya, producir una versión de lo europeo más original que la ensayada por los unitarios.⁷

El texto de Sarmiento no es, entonces, idéntico al original: más bien lo es, en cambio, a la otra traducción que —quizás precisamente por eso— evita transcribir, aquélla producida por la comisión gubernamental y escuchada por las autoridades rosistas que, no obstante, no llegan a entender nada (o que, tal vez, no llegan a entender nada porque sus traductores no supieron realizar la operación de Sarmiento sobre la frase e inscribirla en la particularidad local que ella pretende negar).

Si esa primera marca de la razón universal por parte de la barbarie local —porque el degüello no es otra cosa que la sinécdoque de la transgresión que esa barbarie representa— es una vuelta de tuerca deliberada de Sarmiento, la segunda es detectada por los que vigilan sobre esa razón y se encargan de protegerla ante impurezas e hibridaciones: los filólogos franceses. En 1886 Sarmiento es corregido por Paul Groussac, quien atribuye a Volney la supuesta cita de Fortoul, antes de ser corregido a su vez por el crítico Paul Verdevoye quien, en 1963, identifica la frase como versión barbarizada de un *bon mot* de Diderot: “On ne tue pas aux coups de fusils aux idées.”⁸ Un palimpsesto de apellidos franceses —más o menos ilustres— acaba por superponerse al invocado por el letrado periférico, reubicando a éste último en su posición de deudor respecto del canon que había creído representar en la intemperie. Ha escrito mal el apellido de la civilización, de “las ideas”. O sea, como Ricardo Piglia hizo puntualizar a su *alter ego* novelesco en *Respiración artificial*: “la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada.”⁹

Dejemos para más adelante la discusión del manejo de lugares de subalternidad y autoridad que implica el (ab)uso sarmientino de las escrituras hegemónicas, y resumamos por ahora que su propia escri-

tura se inicia contando una fábula moral sobre un transporte de discursos. El cuento que precede al *Facundo* es la escena inaugural de una escritura que es, de alguna manera, su propia aventura, que cuenta la aventura de citar a la intemperie. Esa escena inaugural, según Piglia/Renzi, es además una escena iniciática no sólo del libro que inaugura sino de la literatura argentina a la que escribe un comienzo; comienzo iniciático, como ha sugerido Juan C. Martini Real, porque relata la escena arquetípica de transgresión donde se elimina una figura de autoridad paternal para usurpar por medio de un suplemento fetichista su poder.¹⁰ Todo comienzo necesita equivocarse respecto de la serie que interrumpe y, eventualmente, clausura: en ese sentido, la literatura argentina desciende, como algunos de sus protagonistas futuros, de los barcos; es *en primer lugar* un fenómeno del transporte. La afirmación es más problemática de lo que a primera vista aparece: porque si, citando, Sarmiento pudo fundar una *literatura argentina*, eso es, reclamar a través de una atribución geográfica un *lugar* dentro de la institución escritural por excelencia de Occidente, lo que ahí entra en cotización como término de equivalencia de la letra que se adquiere es precisamente el espacio que esa letra circunscribe como nacional. La literatura americana es un negocio de transportes:

El único romancista norteamericano que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper, y eso porque *transportó la escena de sus descripciones* fuera del círculo ocupado por los plantadores *al límite de la vida bárbara y la civilizada*, al teatro de la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por *la posesión del terreno*. (F: 75-76, subrayados míos)

En este párrafo está resumido gran parte del programa estético-político del *Facundo*, una suerte de proyecto de escritura a crédito para adquirir, como romancista americano, un nombre europeo (mejor dicho, para adquirir el nombre europeo de romancista americano): hay que transportar, dice, una tecnología de descripción, una escritura, al límite de su propio alcance y dejar que se enfrentara con su otro, "la vida bárbara". De ese modo, el espacio se convierte en un teatro donde poner en escena un enfrentamiento secular entre partes desiguales, dramatizar la diferencia. La "misión" de los literatos argentinos futuros, para devolver el préstamo de una escritura extranjera es, por lo tanto, la de abrir espacios nuevos a la escritura, pero al mismo tiempo la de generar escrituras adecuadas a los nuevos espacios que ellas van explorando.

Roberto González Echevarría ha propuesto leer los relatos fundacionales que se empiezan a escribir en la Argentina tres décadas después de iniciarse las luchas de la independencia, como re-negociaciones simbólicas del pacto con el centro europeo en función de autorizar un sujeto que se prepara para asumir la representación de la nueva nación. Ese pacto narrativiza los términos de un proyecto de re-orientación comercial y política: importación, del centro, de tecnologías de extracción de bienes raíces que se vuelven a exportar hacia el centro.¹¹ Saúl Sosnowski ha llamado la atención hacia otro microrrelato iniciático: cuando, en 1825 y tras haberse desempeñado por un tiempo como dependiente de aduana en los almacenes mayoristas de Lezica Hnos., el joven Esteban Echeverría se embarca rumbo a París, las autoridades lo registran como "comerciante"; cuando, cinco años más tarde, vuelve a su patria, el registro de inmigración dice "literato".¹² Echeverría, para asegurarse la vuelta consagrada, viaja (como antes Fenimore Cooper y como más tarde Sarmiento) cargado de "descripciones" y "escenas": por ejemplo, de un mapa de su tierra lejana y del compendio de poesía neoclásica *La lira argentina*. Una vez arribado al corazón del saber y de la razón, escribe, "[h]e entrado en una institución llamada Ateneo [...] Todo mi tiempo está empleado en trabajar, y espero sacar toda ventaja posible de mi posición."¹³ Sacar ventaja de su posición significa, ante todo, construir una galería de referencias literarias y científicas que a su vuelta le permitirán ubicarse a la cabecera de su generación, sentirse "llamado a presidir y a dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país,"¹⁴ como se lo comunica en 1837 el librero Marcos Sastre, en cuyo negocio de la calle de la Victoria había empezado a sesionar, meses antes, el "Salón Literario".

Reconstruir la alianza con el Otro dominante y suturar, de esa manera, la ruptura que la barbarie inscribió en la linealidad del *telos* histórico, es una manera de comenzar un proyecto literario e inventar una escritura *nacional*. Otra, también ésta protagonizada por el joven Echeverría —verdadera presencia decisiva en ese primer momento de agitación estético-política—, es la de ubicar ese proyecto en un presente autosuficiente y capaz de administrar sus propios sentidos:

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. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 18 ...¹⁵

Para el autor del *Matadero*, empezar es rechazar la posibilidad de un arraigo genealógico, de construir los sentidos de América sobre el fundamento del pasado colonial, que es declarado extranjero: "Nula, pues, la ciencia y la literatura española," dictaminaba, más severo todavía, el joven Juan María Gutiérrez en su discurso inaugural ante el Salón, "debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política cuando nos proclamamos libres."¹⁶ Reclamo *generativo* más que *genealógico*,¹⁷ esa inscripción de la propia letra en una historia secular coincide con el discurso capitalista de la empresa libre y del riesgo individual en cuyas filas esa letra milita. Precisamente así, a través del corte con la vieja Madre Patria, las tierras americanas vuelven a ocupar su lugar "en el concierto de las naciones", o sea, en una historia normativa y lineal en cuyo nombre se toma posesión de espacios de expansión. Es por eso que la representación de las particularidades del suelo americano y de sus habitantes, todavía bárbaros y brutos, en el marco de una escritura romántica, debería anticipar el triunfo final —estético y político— de los autores sobre sus personajes. Antes de que le llegue el turno para embarcarse, unos quince años después de Echeverría, a la Capital del siglo XIX, Sarmiento traza ese balance extrañamente optimista:

Echeverría describiendo las escenas de la pampa, Maldonado imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del cantor, ¡qué diablos! por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino [...]; hé aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que como aquellos hicsos en el Egipto, háse apoderado del gobierno de un pueblo culto, i paseado sus caballos i sus yerras, sus festines y sus laceaduras en las plazas de las ciudades.¹⁸

Desde una postura característica del historicismo romántico, Sarmiento comprueba que la escritura finalmente ha sabido capitalizar la derrota política. La representación es el fundamento de un poder futuro: el lugar de recuperación de la autoridad sobre el Otro que ha usurpado el poder, es precisamente el texto que cuenta y que *da la razón* a esa derrota. Ahora que "la pluma del romancista" ha sabido indagar y transcribir "la fisonomía de toda una época,"¹⁹ ésta ya entró en su apogeo y se ha convertido en un pretérito futuro. Es ahí, en una suerte de retrospectiva anticipada, donde termina *Facundo*, conclusión que todo el texto se empeña en preparar. Ahí, también, es donde pretende inscribirse el narrador de *Amalia*, la novela que más

emblemáticamente asumió esa función político-estética de reconstruir las jerarquías:

EXPLICACIÓN

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún, y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por que el lector no hallará nunca en presente los tiempos al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc. El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mayor claridad de la narración cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída [...] por las generaciones venideras ... (A: 5)

De la unanimidad en que las "generaciones venideras", eventualmente, van a coincidir con el veredicto que *Amalia* emite sobre el régimen del Restaurador, no cabe duda: ellas son el sentido final de una escritura que, más que "ficción calculada", se concibe ella misma como un arma para que "nunca se hallen en presente los tiempos" del enemigo. La "mayor claridad" también es una que ha resurgido de las sombras de la barbarie, la de una escritura que ya se imagina dialogando con la nación futura que es el "destino de la obra".

Resulta útil resumir aquí algunas de las líneas del trabajo en donde Edward Said estudia la noción de "comienzo" como estrategia escritural constitutiva de la institución literaria moderna y como herramienta importante y problemática de su crítica. El crítico palestino empieza postulando a la literatura moderna como un orden de repetición, a diferencia de uno de originalidad, pero como orden de repetición excéntrica y desigual. Un comienzo, en ese sentido, es la manera particular e intencional en que un texto —o una "obra"— posiciona una producción de sentido diferenciándola de todas las otras pero cumpliendo, precisamente a través de ese acto de diferenciación, la ley suprema de un orden basado en una episteme de la subjetividad:

Los comienzos inauguran una producción de sentido deliberadamente *otra* —de un sentido pagano como opuesto a uno sagrado. Es 'otra' porque esa producción pagana de escritura requiere una ubicación *entre* otras obras: es *otra* obra más que la continuación de una línea de ascendencia desde X o Y. Esa diferencia es la intención de los comienzos; ellos son su primera instancia: abren paso en el camino.²⁰

El comienzo, como empresa intencional y subjetiva, "deja atrás" la noción anterior de un "origen", caracterizado como el punto secreto y

desconocido por el mismo sujeto al que le impone su autoridad oscura, donde el texto se iniciaba "de veras". En un comienzo, en cambio, prima la labor autogestiva de un sujeto "autorial" aunque, paradójicamente, la lectura crítica sólo puede hallarlo desde una perspectiva posterior. O sea, la actitud con la que el crítico "desentierra" el comienzo de una escritura como lo olvidado y lo sobreescrito, no dista mucho de la manera en que un comienzo se diferencia y se posiciona frente a un origen: la escritura literaria moderna, concluye Said, siempre es también escritura crítica, como la crítica nunca logra rehusar del todo su herencia de la exégesis y de la mística.

Las narrativas fundacionales de la literatura argentina pretenden construirse muy conscientemente como comienzos, a fin de refutar y de asumir en su propia letra la originalidad de la barbarie que imaginan como su interlocutor secreto. Es en ese sentido que propongo indagar las implicaciones del aforismo de David Viñas de que la literatura argentina, como historia de la voluntad nacional, *empieza con Rosas*.²¹ Porque si el tirano es, de alguna manera, el *origen* de todas las escrituras, éstas se comprometen a desautorizarlo y a sobreescibir su creación original por los *comienzos* de su propia letra. Recién Sarmiento, quisiera plantear, sabe hacer estéticamente productiva esa interpenetración constitutiva: la del *Facundo* es, como se verá, ante todo una escritura que rastrea la huella de la barbarie en los deslices y desbordes de los relatos de la civilización y que funda, con ellos, una literatura argentina como literatura de fronteras.

Los nombres del vacío

*Rien n'enseigne mieux à honorer l'essentiel que cette
terre qui veut être seulement la limite d'un monde, simple
surface sous les nuages, l'écorcé nécessaire d'une planète.
Ce sol n'offre rien à voir que lui-même, indivisible,
homogène ...
Roger Caillois, Patagonie*

La primera imagen de la literatura argentina es la de un espacio insólitamente infinito, espacio informe y primordial como si acabara de crearse (como es el caso) por la mirada del Yo lírico que lo enfoca por primera vez desde la altura divina de su morada olímpica. Es ésta la sede de un lenguaje que, al descender a la tierra y darle nombre, convierte su silueta vaga en una topografía. Es decir, esa topografía no llena un "vacío" que es previo a su intervención, con los

contenidos de una agenda civilizatoria, no imagina una nación para el desierto sino que imagina, en primer lugar, ese mismo desierto que *es el primer contenido*, una letra que pretende su propia ausencia:

Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende ...²²

"El Desierto" es el nombre del primer canto de *La cautiva*, el largo poema de Echeverría que los jóvenes del '37 eligieron como su texto fundacional. El titanismo geológico de la perspectiva se inscribe enfáticamente en una serie inaugurada por el naturalismo romántico de las *Vistas* de Humboldt, cuyos escritos proporcionaron a las literaturas latinoamericanas emergentes un fondo riquísimo en imágenes y metáforas paisajistas.²³ Echeverría, según Sarmiento, es el Cooper argentino, el escritor americano cuyo nombre tiene valor en Europa porque "volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites [...] halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada ..." (F: 76) Cabe recordar, no obstante, que el sanjuanino conoce ese desierto que los versos del otro acaban de convertir en el paisaje iconográfico de la argentinidad, exclusivamente como espacio textual de la misma letra a la que premia por haberlo expresado con tanta fidelidad y empatía. Los espacios poéticos de Echeverría o de Domínguez que cita *Facundo*, y no el espacio material de la llanura, son, para Sarmiento, la evidencia paradójica de la poeticidad inherente en el carácter de los argentinos.

Es importante señalar ese primer intertexto nacional porque, tanto en Sarmiento como en Echeverría, la categoría "desierto" se refiere ante todo a la ausencia de textualidad, de escritura que sólo puede transportar hasta el límite de ésta sus "escenas", a la condición "callada" y de pura inmediatez del espacio que yace siempre más allá del alcance de toda representación. Es por eso que el espacio y el paisaje no sólo "están en el origen de los problemas políticos y literarios"²⁴ que se plantean los jóvenes románticos, sino que la construcción lingüística de ellos *como originalidad pre-lingüística* es la primera operación autorizadora de un proyecto ideológico y estético. La escritura inaugural de Sarmiento en los baños de Zonda da cuenta de la politicidad de esa operación: no sólo inscribe la letra de la razón en el

espacio de la barbarie donde aquélla escasea, sino que, en el mismo relato donde cuenta la hazaña de haber *escrito en el desierto*, Sarmiento también *escribe el desierto*, imagina una analogía entre el espacio del enemigo y una página en blanco. El desierto no es una presencia previa a la letra cuya inscripción pretende redimirlo de su silencio, sino que es inventado en el momento mismo de la inscripción y desde la letra que se concibe como su revés. Sus nombres son significantes que marcan la misma operación letrada que los inventa para construir un escenario objetivo e inevitable, una evidencia material previa al discurso letrado que, frente a su exterioridad pura, se concibe como el llamado para llenar la carencia de contenidos “civilizados”. El desierto es una suerte de barro elemental que espera aún la intervención redentora y fertilizante de la civilización que sabe explotar su productividad potencial, tal como el lenguaje poético, como una suerte de avanzada simbólica, acaba de rescatarlo de su inercia y de agregarlo al archivo paisajista romántico. Todavía “gira en vano” la vista, a falta de sentido que, no obstante, ya se encuentra “sembrado” en la tierra y sólo hace falta “cosechar”:

¡Cuántas, cuántas maravillas,
sublimes y a par sencillas,
sembró la fecunda mano
de Dios allí! ¡Cuánto arcano
que no es dado al vulgo ver! (LC: 126)

Gutiérrez, en su edición de las *Obras completas* de 1870, sustituye “vulgo” por “mundo”: vencido Rosas, ya no es necesaria la diferenciación peyorativa. En ambos casos, sin embargo, el papel privilegiado que se le reserva al poeta, quien puede ver y nombrar las “maravillas”, sobre la masa de los hombres que reciben de él los sentidos ocultos y obvios a la vez, no necesita mayor comentario: el letrado es quien forja, desde la escritura, los sentidos de la patria.

A través de la nomenclatura topográfico-moral (“desierto”, “vacío”, “silencio”) se construye un territorio de la representación y una relación determinada entre éste y el Yo autorial: una relación de hegemonía y subalternidad donde el sujeto imagina del otro lado de su letra un espacio de inercia y receptividad que carece de agencia propia. Al mismo tiempo, sin embargo, ese espacio es un “destino”, una “objetividad” implacable y fatal. Es notable en el *Facundo* la proliferación, a sólo seis años de la invención del daguerrotipo, de metáforas fotográficas de impresión y grabación: las condiciones climáticas y naturales “imprimen a la población” su fisonomía (F: 61), o, también, “cierta

tintura asiática” (F: 64); tal como la particularidad del paisaje se graba en el carácter de los gauchos “del mismo modo que, cuando miramos fijamente el sol, nos queda por largo tiempo su disco en la retina.” (F: 78) Ese concepto de un impacto objetivo y medible del medio sobre el habitante, concepto que anticipa ciertas convicciones del positivismo médico, colisiona con aquél de la pura ausencia de sentidos o “de la tierra como en el mapa” (F: 61) aguardando pasivamente su funcionalización por parte del discurso letrado. Por un lado, entonces, está la noción ideológica y moral de un “vacío”, como metáfora de una ausencia de voluntad, de agencia, y por lo tanto como representación espacial de la hegemonía incuestionable de los letrados como guardianes e impulsores del sentido: el desierto como una categoría que naturaliza la inevitabilidad del propio proyecto. Por el otro lado, no obstante, y a raíz de esa misma naturalización, surge la otra noción de la geografía como *destino* de los pueblos, y que hace fracasar cualquier proyecto ilustrado que no sea, como lo formula en su terminología de fuertes ecos hegelianos el joven Alberdi, “de su edad y de su suelo”. Como la Historia, también el “suelo” es una objetividad dada e irrefutable: mientras aquélla, según Alberdi, constituye “el elemento humano, filosófico, absoluto” de toda civilización, éste es su localización no menos categórica, “el elemento nacional, positivo, relativo.”²⁵

La imagen del desierto superpone entonces, en una junción aporética, el concepto del *statum* romántico y el del *telos* progresista.²⁶ Es la tensión que atraviesa todo el texto de *Facundo* y en cuyos extremos se ubican el primer y el último capítulo: de un lado, la tierra que “engendra” a los hombres y a su “fisonomía” mental y social; del otro, la mano transformadora del gobierno futuro en un país “que se halla hoy en la situación del Senado Romano que, por un decreto, mandaba levantar de una vez quinientas ciudades, y las ciudades se levantaban a su voz.” (F: 287) Visión, ésta última, que obliga a Sarmiento a desmentir o, por lo menos, depotenciar en lo posible el relato determinista que su propio texto ha montado: la tensión que mantiene un concepto respecto del otro es lo que genera, en el *Facundo*, el tipo particular de narrativa histórico-topográfica que Ricardo Piglia ha caracterizado como “máquina polifacética”;²⁷ un texto que propone escribir el programa para instalar el orden y la civilización en el desierto y que, al mismo tiempo, practica una escritura de des-orden y exceso sistemático.

Podemos resumir, entonces, que la tensión interna de la mirada que esos primeros conceptos literarios dirigen hacia el espacio argen-

tino, determinan su "aspecto físico", la fisonomía verbal que se va materializando en la letra. El desierto no es, pues, sólo el nombre que se le da a ese espacio todavía precario y borroso, sino que también es, en su carácter de significante moral, el de la relación contradictoria que éste mantiene con una letra que avanza y retrocede en constantes vaivenes sobre él. Es también un nombre político en cuyo revés está el destierro desde donde se lo emite, un nombre para la precariedad del reclamo sobre un espacio donde el autor se encuentra proscrito, pero al que puede, por fin, definir gracias a su posición de extraterritorialidad. Como el héroe de Mármol desde la ballenera que lo trae de Montevideo en misión secreta, los exiliados desde la distancia arman mapas panorámicos de "inmensas praderas, [...] ríos, inmensos como el mar, que se cruzan como arterias del cuerpo gigantesco de la América, [...] espesos bosques", etc. (A: 157), silueta territorial que, no obstante, al acercarse se convierte nuevamente en el paisaje vago de "la costa indefinible y negra" (A: 302) que todavía habita el "monstruo". Esas perspectivizaciones iniciales y brumosas, en su conjunto, constituyen un dispositivo de miradas que vamos a definir como *apercepción*, para diferenciarlo de los dispositivos posteriores de *apreciación* y de *apropiación*, dispositivos que (aunque embrionariamente ya están presentes en el momento fundacional) recién llegarán a desempeñar un papel hegemónico en las décadas siguientes a Caseros y al Ochenta, respectivamente. *Apercepción topográfica*, para ser más preciso, como concepto nos es útil no sólo porque es, como la operación escritural que describe, una importación de una voz francesa ("apercevoir"); sino también por su riqueza semántica: apercebir no es sólo advertir (tomar conciencia a la vez que avisar, comunicar) una presencia, en ese caso la de un espacio y de sus múltiples consecuencias representacionales y políticas, sino también "prepararlo", armarlo en función de un proyecto determinado.

Apercebir un espacio es, entonces, reconocerlo en su alteridad y concebir estrategias verbales para responder (y dominar) a la diferencia. En 1822 Echeverría, en unas *Cartas a un amigo*, relata la excursión que ha emprendido a la llanura bonaerense, a fin de distraerse de las depresiones y las culpas que lo persiguen tras la muerte de su madre. El párrafo es de carácter fundacional:

Estoy en la estancia de ... Pienso permanecer aquí algún tiempo por ver si consigo restablecer mi salud. El paraje es desierto y solitario y conviene al estado de mi corazón; un mar de verdura nos rodea y nuestro rancho se pierde en este océano inmenso cuyo horizonte es sin límites. Aquí no se ven, como

en las regiones que tú has visitado, ni montañas de nieve sempiterna, ni cámbanos gigantescos, ni cataratas espumosas desplomándose con ruido espantoso entre las rocas y los abismos. La naturaleza no presenta variedad ni contraste; pero es admirable y asombrosa por su grandeza y majestad. [...] He notado en mi tránsito que las gentes son sencillas y hospitalarias; siempre me han dado alojamiento en lo interior de sus reducidas chozas como si no fuese un desconocido.²⁸

Dos estrategias del naturalismo romántico se cruzan en esa construcción retórica de un paisaje *propio* del sujeto excursionista que no tarda en encontrar ahí su verdadero *hábitat*. Por un lado, el párrafo se inscribe en el lenguaje de la rusticofilia heredado del siglo anterior y que pretende construir una identidad sobre una diferencia: el sujeto letrado que viaja encuentra en las entrañas de su tierra lo que es más *auténticamente* suyo; vuelve a toparse en el espacio con lo que ha dejado atrás en el tiempo.²⁹ En el otro costado del texto está la construcción de una relación "epistolar", de correspondencia, con un interlocutor que representa la historia natural, o sea, con un viajero humboldtiano a los espectáculos naturales de una América tropical o andina. De ese modo, el excursionista argentino reconoce su parentesco con aquél y con su escritura paisajista, de la misma manera que la llanura pampeana es a la vez inscrita y excluida del archivo de paisajes americanos. Es, como éstos, un espacio sublime, pero no por su "variedad y contraste" sino por su "grandeza y majestad": una América templada y serena.

La llanura pampeana, en esa viñeta inaugural, ya figura como sinécdoque paisajista de la nación, lugar privilegiado que transcribe la pretensión hegemónica de la provincia de Buenos Aires y de la economía ganadera sobre el país entero. Sencillo y honesto, y a la vez majestuoso e infinito, el espacio argentino es al mismo tiempo el refugio "interior" de una identidad criolla y la tierra vacía y disponible a la colonización futura. La contradicción, en Echeverría, no se resuelve: al contrario, al convertirse la presencia del Otro en un obstáculo para la expansión libre e indisputada, el paisaje sublime se transforma en su revés sombrío y estéril, en un "lodazal inmundado de la muerte." (CaA: 22) En un episodio que preanuncia a *La cautiva*, Echeverría nos refiere la historia trágica de dos chacareras, madre e hija, que aguardan ansiosamente las noticias de la frontera para aprender, finalmente, que en la lucha contra el último malón sucumbieron el hijo y el novio, dejándolas en la intemperie sin protección ni sostén. La tierra se convierte entonces en un escenario funesto:

Así, amigo, todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción. Los elementos inertes y deletéreos están en guerra continua con la naturaleza animada. Ésta sostiene la lucha, y sucumbe o triunfa momentáneamente. Todos los seres procuran mutuamente su destrucción. Los animales de una misma especie se devoran entre sí, y aun algunos se alimentan con el propio fruto de sus entrañas, para obedecer al instinto imperioso de la conservación. El hombre destruye cuanto está a su alcance y aun a sí mismo sin necesidad, y el tiempo o la muerte, gigante voraz e insaciable sentado sobre las ruinas y los despojos de lo pasado, aniquila y anonada a la vez cuanto nace en el universo. (CaA: 22-23)

La vehemencia y oscuridad del pesimismo histórico que exhala ese cuadro desolador sorprenden: difícilmente llegará a reconstruirse sobre su suelo fúnebre una historiografía confiada en la incuestionabilidad del progreso; progreso del que se creían portadores los jóvenes de la Asociación de Mayo en la elaboración de cuya base programática Echeverría iba a jugar un papel protagónico. Pero caracteriza, en Echeverría, la debilidad estructural de ese proyecto político su falta absoluta de contigüidad respecto de una producción poética y narrativa cuyo desenlace no puede ser sino la auto-inmolación del protagonista: la única relación intersubjetiva viable en esos escenarios estériles y de amores frustrados, es la violación; peligro ante cuya inminencia los héroes y las heroínas optan por el suicidio, por el *martirio*, en términos de la catarsis trágica que esos actos solitarios y desesperados se empeñan de reivindicar en medio de la desolación.

La frustración amorosa, señala Doris Sommer, en los relatos fundacionales latinoamericanos es la cifra de una crisis política que pone en tela de juicio el desarrollo de la nación entera.³⁰ Los peligros a los que expone esa frustración, la desprotección y la violación, en Echeverría son, como veremos, los tropos de una mezcla tabuizada y reprimida, en términos de contaminación y de contagio, y que a menudo no son sino la forma siniestra en que vuelve la propia actitud represiva del sujeto autorial hacia el Otro. Si en Echeverría el cambio de escenarios del espacio utópico de la tierra abierta y disponible al distópico del "lodazal inmundo" es tan brusco e irreconciliable como la tormentosa aparición de la tribu salvaje en el desierto, recién Sarmiento reconocerá, casi dos décadas después, cierta funcionalidad en la diferencia y propondrá construir sobre los efectos estéticos de los cambios violentos que ésta provoca, una literatura nacional. Lo hace a principios del capítulo donde, significativamente, también rescata los saberes de la intemperie, la "ciencia casera y popular" (F: 82) de

los gauchos que es necesario convocar para trazar caminos en el desierto. La extensa meditación que abre el capítulo es una de las reflexiones más lúcidas del siglo sobre las implicaciones estéticas del lugar periférico de una sociedad pos-colonial. La misma diferencia que constituye el máximo obstáculo para la integración política de la nación argentina, arguye Sarmiento, es a su vez necesaria para construir su identidad en términos de particularidad estética:

Si de las condiciones de la vida pastoril, tal como la ha constituido la colonización y la incuria, nacen graves dificultades para una organización política cualquiera, y muchas más para el triunfo de la civilización europea, de sus instituciones y de la riqueza y libertad, que son sus consecuencias, no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético y fases dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resulta en las grandes escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres. (F: 75)

En un giro inédito, Sarmiento postula en ese párrafo la *productividad poética* de la barbarie, o sea, la funcionalidad de lo disfuncional y obstaculizante para la construcción de una nación. Descubre la utilidad política de lo poético y consigue, de esa manera, someter el *statum* romántico al servicio del *telos* progresista que es la lucha contra la barbarie en las filas del partido de la civilización. En la conocida carta a Valentín Alsina que sirvió de prólogo a la edición de 1851, Sarmiento le agradece al otro su aporte de datos y correcciones de rigor historiográfico, para explicarle en seguida por qué, no obstante, no piensa aprovecharlos:

He usado con parsimonia de sus preciosas notas guardando las más sustanciales para tiempos mejores y más meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe desapareciese su fisonomía primitiva, y la lozana y voluntaria audacia de la mal disciplinada concepción. (F: 55)

En tiempos de guerra, arguye Sarmiento, en franca contradicción con sus propias disertaciones sobre los errores militares de la "estrategia argentina" del general Lavalle quien pretendió combatir las hordas montoneras con la caballería, lo oportuno es apropiarse, mimetizarse con la indisciplina y audacia del enemigo, dejando para

más adelante, para después de la victoria de la civilización, la puesta en orden. No obstante, llegado el momento, el pago de la deuda se posterga para siempre y, en cambio, el autor ahora advierte terminantemente: “¡no lo toquéis! así como así, con todos sus defectos, con todas sus imperfecciones, lo amaron sus contemporáneos, lo agasajaron todas las literaturas extranjeras ...”³¹ Entra, entonces, en juego un argumento nuevo a favor de la “imperfección” en la que ahora se advierte una “originalidad”, y que será el capital cultural de la obra ante la lectura europea, instancia de consagración, y frente a la cual es necesaria una convocatoria hacia la otredad para construir una agencia discursiva propia. La “originalidad” es siempre la consecuencia de una disfuncionalidad, dice Sarmiento, por lo tanto es necesario descubrir su funcionalidad secreta para convertirse uno mismo en un sujeto particular del sentido universal.

La ambigüedad de la “productividad” (que siempre viene acompañada de una “destruibilidad”) de ese espacio intrínsecamente fronterizo, en Sarmiento despierta la necesidad de la crítica literaria: porque, si el espacio es *a priori* sobredeterminado, si en sus “accidentes naturales” habita “un fondo de poesía” (F: 77), entonces hace falta una escritura caracterizada por su *empatía crítica* para hacer productivas —eso es, para refuncionalizar— sus “cantidades poéticas”³². Escribir, para Sarmiento, es ordenar, es “mediar entre la civilización y la barbarie”³³. Es la forma de llenar de sentidos la brecha entre las dos imaginaciones espaciales que no había podido cerrar la escritura fundadora de Echeverría. No es, pues, sorprendente que cuando, en una de las primeras reseñas bibliográficas del *Facundo*, Echeverría señala el lugar excepcional del texto en la producción literaria del antirrosismo, no puede sino condenar en términos de una carencia esa escritura intersticial de Sarmiento, si bien lo felicita por sus “bellísimos cuadros diseñados con las tintas de la inspiración poética. Notamos, sin embargo, un vacío en la obra del señor Sarmiento sobre Quiroga: la hallamos poco dogmática.” (OR: 61; subrayados míos) Para Echeverría, la poeticidad de la barbarie sigue siendo irreconciliable con una acción política entendida como fijación *dogmática* de los sentidos; postura desde la cual no puede sino ver “un vacío” ahí donde la escritura de Sarmiento se posiciona como crítica empática de una plenitud elemental.

No obstante, cabe marcar también las continuidades de la concepción sarmientina respecto de la visión aporética de Echeverría. Tampoco en Sarmiento, las construcciones fantásticas, el “mundo ideal”,

que la imaginación poética proyecta al otro lado del horizonte pampeano, llegan a constituir alguna vez una opción verdadera, una *presencia* alternativa y que pueda prescindir del tutelaje de una escritura instruida y disciplinada. Pero sí se puede, e incluso se debe, tomar en préstamo su saber intuitivo sobre el otro, sobre lo que está más allá del horizonte de la razón. La poesía, para Sarmiento, es una mirada sobre la extraterritorialidad, es una incrustación en el lenguaje del exceso de otredad; exceso que el crítico es el llamado a reinsertar y refuncionalizar en el orden de una futura biblioteca nacional. Es por eso que las notas extensas que le dedica, a principios del texto que pretende dar una visión abarcativa del rosismo, a la poesía gauchesca, son intervenciones políticas, discusiones de cuestiones de Estado: de algún modo la excursión crítica de Sarmiento a la poesía del desierto anticipa la otra que sobre esa misma poesía montará Lugones a principios del siglo siguiente.

La *espacialización de la barbarie* es un arma de la escritura que despolitiza al enemigo, lo despoja de su voluntad diferente y permite leer su accionar en términos de una patología geológica. El otro actúa exento de *voluntad* propia, no es sino “el hombre bestia” (F: 123) que obra conforme a los instintos que le impone su medio: “¿Qué objetivo tiene para él esta revolución? Ninguno; se ha sentido con fuerzas, ha estirado los brazos y ha derrocado la ciudad.” (F: 131) Convocatoria y control, al mismo tiempo, de un Otro que es enemigo y aliado a la vez, la escritura de Sarmiento construye su propio espacio intersticial como un espacio intertextual, porque descubre entre la voz de su Otro interno y la letra de su Otro dominante una red de transferencias y contratransferencias. Si la poesía, según el pensamiento romántico, es un acceso lingüístico a la “fisonomía” original de un pueblo, y ésta la expresión directa del medio que la “engendra”, entonces el vocabulario crítico adecuado para llegar a ese origen y devolverlo al orden civilizado, es el de la historia natural. Un discurso autorizado por el centro le presta a Sarmiento, lector extraterritorial de libros europeos de viaje,³⁴ los términos para convocar a su escenario al Otro interno y estudiarlo desde una posición de poder. Al mismo tiempo, su escritura sabe hacer productiva una de las aporías fundamentales de la historiografía romántica:³⁵ es el exceso mismo de sentido histórico con el que carga Sarmiento la terminología naturalista el que eventualmente la desborda y convierte su texto en una avanzada salvaje, in-disciplinada, sobre la textualidad del orden donde pretende inscribirse. En ese lugar del exceso, de la otredad, que el discurso civiliza-

do lleva en sus propias entrañas es donde Sarmiento posiciona una escritura periférica, escritura que comienza en la periferia de otros textos, ahí donde, escondiendo, revelan.

Primeras lecturas: fundación política de la literatura argentina

Pero entonces ya la falsa historia comienza a funcionar no sólo por la desvirtuación del pasado, que sería como hemos dicho explicable, sino como un sistema destinado a mantener esa desvirtuación y prolongarla en los hechos sucesivos imponiéndola para el futuro por la organización de la prensa y la enseñanza, de la escuela a la universidad, y una dictadura del pensamiento, esa que señala Alberdi, que hiciera imposible esclarecer la verdad y encontrar en el pasado los rumbos de una política nacional. Comienza entonces una política de la historia. Arturo Jauretche, "La falsificación como política de la historia" (1959)

Resulta sumamente difícil, acostumbrados como estamos a la ironía melancólica que parecemos haber aceptado como el estilo definitivo y final de la historia, leer con alguna seriedad a los autores del revisionismo peronista, con su retórica firmemente convencida de que por detrás de las palabras-simulacro de la "historia falsificada" por las escrituras liberales, yacía otra historia, verdadera e idéntica con la memoria popular que la recordara.³⁶ Pero es desde esa convicción tal vez ingenua que estos autores pudieron constatar el poder de institucionalidad que había permitido a la historiografía liberal no sólo imponer sus convenciones de recordar y de enseñar el pasado, sino también forjar desde ellas su propia contemporaneidad. Dicho de otro modo, fue su perspectiva militante la que les permitió a los revisionistas reparar en la solidez, en la materialidad histórica de los relatos historiográficos, no sólo como síntomas sino como instancias productivas o modelizadoras del proceso histórico que éstos pretendían contemplar desde un lugar neutro y atemporal. Relatar la historia e institucionalizar ese relato, en la Argentina ha sido lo mismo que fundar un Estado; narrar el pasado es construir el futuro.

En los comienzos de gran parte de la literatura artística y política del '37 —registros de por sí difíciles de distinguir ya que es justamen-

te su superposición la que caracteriza la estética peculiar de este momento— se da una construcción escritural del espacio como escenario de una contemporaneidad dramática y cargada de sentidos. Esas escrituras inaugurales constituyen, por lo tanto, operaciones *metahistóricas* que prefiguran lo que el texto va a montar sobre ese escenario. Como ha sugerido Hayden White, cada obra historiográfica es una estructura verbal que se recorta sobre paradigmas acriticamente aceptados de cómo construir relatos históricos. La verosimilitud que nos sugieren es, entonces, un efecto de combinatorias lingüísticas entre determinadas convenciones de género, estilo e implicación ideológica que, como fenómenos del lenguaje, tienen su base estética en los cuatro tropos fundamentales de la retórica —metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía—. O sea, en un nivel siempre previo al referencial, el historiador inscribe las prerrogativas que sistematizan y delimitan la "gramática" de los elementos que van constituyendo su "campo".³⁷

Aun teniendo en cuenta las premisas problemáticas de ese modelo formalista —entre ellas, su poca inclinación a pensar la historicidad de las estrategias retóricas mismas que aparecen ahí como arquetipos eternos, y su insistencia en distinguir el armazón poético como "lo inconsciente" de la referencialidad "manifiesta" y deliberada del relato histórico—, su enfoque nos proporciona un instrumento sumamente viable para leer la "política de la historia" en las escrituras románticas que fundaron la literatura argentina. Cuestionar ese estatus aparentemente inconsciente y precrítico de las poéticas de la historia, no es aquí una cuestión de ortodoxia subjetivista: hay que recordar que, en América Latina, la maquinaria historiográfica se encontró desplazada a un lugar que sus máximos virtuosos europeos consideraban como mero espacio de expansión futura de su discurso, o sea, como pura territorialidad exenta de la temporalidad densa y cargada de sentidos que convertía al Viejo Continente en el *lugar de la Historia*. Es por haber tenido que forjar desde la letra una historicidad distinta, local y particular, entonces, que no sólo había entre los escritores americanos una conciencia notable de la artificiosidad de su propio oficio —de la *escritura* historiográfica como fenómeno estético y retórico—, sino que, además, la necesidad de escribir (en) una historia nacional y los géneros y estilos más apropiados para hacerlo, en suma, la reflexión metahistórica sobre las propias prerrogativas, ocupaban también gran parte de las polémicas letradas de la época.³⁸

En un ensayo canónico, Tulio Halperín Donghi planteó una hipó-

tesis influyente acerca de la continuidad velada de la "Nueva Generación" reunida en el Salón Literario de 1837, con respecto de la generación unitaria anterior con la que ésta compartía, a pesar de los distanciamientos retóricos, tanto la extracción regional y social como cierto monologuismo hacia los aliados no-letrados a quienes se consideraba meros instrumentos sin voluntad propia. Recién en los escritos de Alberdi y Sarmiento de la década siguiente, según el historiador, ese auto-esbozo de la élite como plasmando una materia pasiva, iba a dar lugar a estrategias más complejas de inserción en campos dinámicos de fuerza y de construcción de alianzas intersubjetivas.³⁹ Si bien el juicio de Halperín acerca de la complejidad superior de *Facundo* y de las *Bases* sobre sus antecesores de la década anterior es difícilmente objetable, su énfasis en la continuidad ideológica de éstos últimos con el credo unitario, no obstante, subestima por momentos la magnitud del impacto que el cambio de estilos en el discurso del '37 llegó a tener sobre su estatuto metahistórico; desaire que a su vez le impide ver al historiador las continuidades narrativas entre esos escritos inaugurales y los textos claves de la década posterior que también se pueden leer como vueltas, o reacomodaciones, sobre los conceptos iniciales. Los románticos argentinos escribían la historia de una manera distinta que sus antecesores iluministas; esa *otra escritura* más allá de las coincidencias en el actuar de ambos grupos llevó a los jóvenes a imaginar sobre otro tablero narrativo su papel en el drama que se estaba desplegando ante sus ojos, imaginación que produjo una serie de reacomodaciones socio-políticas.

Nuestra lectura del corpus programático e historiográfico del '37 nos va a dejar, pues, con el cuadro de un campo en formación cuyos intentos a menudo contradictorios de acomodación socio-política de la propia idiosincrasia, dialogan con las posturas oficialistas. Porque, como recuerda Sarmiento hacia el fin del *Facundo*, la inicial "impulsión puramente literaria" de los fundadores del Salón los había llevado a creer, "preocupados con las doctrinas históricas francesas, [...] que Rosas, su gobierno, su sistema original, su reacción contra la Europa, era una manifestación nacional, americana, una civilización, en fin, con sus caracteres y formas peculiares." (F: 271-272) O sea, si hay un momento de politización dramática en la trayectoria del Salón, es cuando Echeverría asume una suerte de papel tutorial sobre el grupo y cuando éste deja, en consecuencia, de considerarse la intelectualidad orgánica del rosismo para adherir en cambio a la idea del tercer partido, eso es, de una militancia disidente de rasgos no-unitarios a fin de conquistar, ellos mismos, el poder. Pero si ese es el

momento de "concientización" del grupo, tiene razón Halperín al denunciar la ausencia de pensamiento propiamente político en ese nuevo discurso, siempre y cuando la política sea definida como juego de alianzas e interlocuciones estratégicas, noción que recién recuperarán los escritos de Sarmiento y Alberdi de la década siguiente. Pero entonces, también, los momentos distinguibles en la trayectoria generacional no son dos sino, por lo menos, tres, y representan no tanto un llegar obstinado pero paulatino a la madurez sino una serie de reposicionamientos estético-políticos del ideario inicial.

Es posible diferenciar esos cambios de actitud por la imagen de Rosas que predomina en cada uno de los momentos sucesivos, y por las posturas que estas construcciones del aliado o enemigo le imponen al letrado. En un primer instante, la glorificación del Restaurador como "genio americano"⁴⁰ no es sólo una necesidad retórica en un Buenos Aires federal: es la *prosopopeya* de una alianza donde Rosas, aliado-instrumento, realizaría en lo político el proyecto intelectual de los letrados. Al mismo tiempo, sin embargo, esta alianza impone sobre los letrados los modos de *acomodar a lo local y particular* los discursos universales. Recién en un momento posterior, y tras de las primeras intervenciones de Echeverría —cuya biografía intelectual dista de la de sus correligionarios, de ahí su escepticismo acerca de la factibilidad de una alianza, postura que le valió durante algún tiempo la oposición de la facción filorrosista comandada por Alberdi—, el gobernador pasa a ser calificado como "tirano" y su régimen como "contrarrevolucionario".⁴¹ El rosismo comienza a ser visto como disfuncionalidad y sinrazón "monstruosa", y la lucha "heroica" como la única salida válida de resistir su hegemonía. La derrota militar de la coalición antirrosista en 1840, no obstante, hace oportuno revisar nuevamente ese concepto, y buscar en su "funcionalidad histórica" las razones orgánicas de la victoria enemiga. En lo que puede ser leído, más que como una nueva ruptura, como una vuelta hacia los "aciertos" iniciales, Rosas ahora pasa a ser considerado como "un mal y un remedio a la vez" (RARM: 48), como "instrumento de la providencia" (F: 123). Si las posturas anteriores habían insistido en trazar una *alianza* y en librar una *lucha*, ahora la relación con Rosas es pensada en términos de *competencia*: se escribe para "ponerse en el lugar" del otro, apropiarse de su funcionalidad histórica, lo que equivale, sobre todo en Sarmiento, a una transformación en el modelo del letrado, quien deja de ser un consejero proselitista que dirige espiritualmente la acción del caudillo de turno, y se convierte en un político-militar-pensador intervencionista.⁴² Esos cambios en el plano de

las imágenes del Yo y del Otro llevan asimismo al replanteamiento de los géneros de la escritura historiográfica y política: mientras en el momento inicial todavía predominan los géneros “constructivos” del ensayo y del discurso filosófico-literario, en el segundo el aislamiento político de la élite letrada se traduce en formatos genéricos fuertemente abstractos y escolásticos como lo son el *Dogma* y las *Palabras simbólicas* de Echeverría. Hacia mediados de la década siguiente, en cambio, predominan los géneros de la *utopía* y la *autobiografía* que vuelven a articular el individuo con la sociedad. Estos pasan de la defensa del sujeto marginado —el escritor en el exilio— al ataque de la autoridad que lo excluye, movimiento que tiene lugar en las “biografías de la barbarie”, género por excelencia de la escritura sarmientina. La escritura se convierte ahí en una investigación histórico-policial del “enigma” argentino donde el Otro es sistemáticamente desplazado del lugar del enemigo al del delincuente y del loco.⁴³ O sea, la escritura sarmientina es, más que una superación de la de sus predecesores ingenuos, una recombinación sumamente exitosa de elementos provenientes de los dos momentos anteriores.

En términos de una historia política más ortodoxa, los tres estilos historiográficos propios de las sucesivas reacomodaciones del ideario romántico, no serían sino la expresión de distintos momentos de asociación y alianza —el Salón Literario en la etapa “constructivista”, la Asociación de la Joven Generación en la etapa “dogmática”, y las alianzas políticas tejidas desde la proscripción en la etapa “competitiva”. En otro plano, sin embargo, se pueden leer como escalones en un proceso fundacional de la institución literaria como institución política, proceso que cuenta con un escalón anterior que es el de la lectura. Porque el antecedente más inmediato del Salón Literario, círculo que funcionaba en el espacio físico de una librería, era el “Gabinete de Lecturas” abierto en esa misma librería dos años antes, y que llegó a reunir como socios a la mayoría de los que más tarde iban a formar el núcleo del Salón y de sus grupos herederos. Ex alumnos en su mayoría de la Facultad de Derecho donde Diego Alcorta era por entonces titular de filosofía, e integrantes, algunos de ellos, de la Asociación de Estudios Históricos y Sociales, círculo de lectura que funcionaba ahí entre 1833 y 1834, los concurrentes pertenecían en su mayoría a familias de alguna jerarquía federal y gozaban de pequeños cargos administrativos o se desempeñaban en tareas comerciales.⁴⁴ El aviso sobre la fundación del Gabinete, publicado el 22 de enero de 1835 en la *Gaceta Mercantil*, puede ser leído como otro de los textos fundacionales de la literatura argentina. Ahí no sólo se inventa un

canon de lecturas, también se razona sobre el por qué de las inclusiones y exclusiones, en suma, sobre la función y los modos legítimos de leer el archivo occidental desde su margen latinoamericano. Al final del aviso, y tras haber enumerado con detenimiento los volúmenes que pondrá a disposición del público, el autor —el librero Marcos Sastre— juzga conveniente hacer una aclaración:

Ningún autor impío, ningún libro inmoral, ni de máximas peligrosas o falsos principios se hallará en el Gabinete de Lectura: por manera que los padres pueden mandar allí a sus hijos, con la seguridad de que no leerán sino libros que les inspiren amor a la religión y a la virtud, amor al saber, afición al estudio y al trabajo, tedio a la ociosidad y aversión a todo lo que sea contrario a la sana moral y a la verdadera ciencia.⁴⁵

Invirtiendo los términos de Sastre llegaríamos a tener una idea de los temores y las desconfianzas que albergaba una sociedad donde hasta unos pocos años atrás estaba prohibida la escritura de ficciones, ante tamaña importación masiva de la biblioteca europea clásica y contemporánea. Estamos ante un texto que busca mediar entre distintos horizontes y públicos —y no es casual que su autor sea un comerciante, un importador de libros: por un lado, el manejo de saberes y estéticas europeas no-hispanas estaba empezando a formar parte de la base de legitimidad de la élite criolla del país independiente, por otro lado, ante la victoria de un federalismo que sospechaba de europeísmos excesivos hacía falta inventar modos de articulación entre ese saber y las matrices locales de privilegio social y distinción simbólica.⁴⁶ Es ese equilibrio precario que trata de establecer el discurso inaugural que pronuncia Sastre en la primera reunión del Salón Literario en junio de 1837, y donde la necesidad de seleccionar un canon de lecturas, como acomodación del saber europeo al orden americano, preside una retórica bisagra que quiere al mismo tiempo asegurar el carácter “puramente literario” y de círculo de aficionados del flamante establecimiento, y reclamar su relevancia política en cuanto creación de una cultura cabalmente nacional, por lo cual, como lo resume el joven Alberdi, “aquí no se trata de leer por leer” sino “de alistarse para llenar una exigencia de nuestro desenvolvimiento social.” (DA: 142-143)

La lectura es un acto político y social de carácter fundacional; por eso, dice Sastre, hay que redefinir las funciones y las instituciones que la enmarcan en su *hábitat* original que es Europa. Hay que apropiarse de la institución europea del Salón para estar *à la page* con el devenir del espíritu humano, pero como vehículo de educación ciuda-

dana y no, como allá, avanzada de decadentismo y *l'art pour l'art*, "verdadera invasión bárbara en medio de la civilización europea y de las luces del siglo" (OF: 119). América no puede ni debe contemporaneizar con la coyuntura ultramarina "de novelas inútiles y perniciosas" (OF: 119): del corpus europeo se debe desdeñar todo lo que apele al "placer", a la "curiosidad" y las "pasiones", y en cambio rescatar lo que tenga "utilidad" y contribuya al "estudio" y a la "instrucción". Definir ese canon es, para Sastre, la primera tarea de dimensión nacional que debe imponerse el Salón: crear el archivo nacional a través de una selección dirigida por las necesidades y las experiencias particulares de los argentinos. La segunda tarea será "establecer un curso de lecciones" (OF: 120), o sea, definir los usos de ese archivo a través de su clasificación disciplinaria por "campos" y "materias". Los letrados, en ese proceso fundacional son los llamados a contextualizar y difundir los saberes modernos, según el rubro en que se hayan especializado: deben "exponer las altas concepciones filosóficas", "expresar en nuestro idioma" las composiciones literarias contemporáneas, "dar cuenta" de la "introducción y aplicación" de las "artes industriales", y "comunicar" a la sociedad las "ideas y nociones generales" (OF: 120). Se trata, pues, de *deglosar* y *con-textualizar* el archivo: introducción y comentario cuando el pre-texto es de tipo filosófico; recreación y encarnación "en nuestro idioma" cuando es de carácter artístico; e importación, difusión y (re-)funcionalización cuando se trata de saberes técnicos. Operaciones vitales, todas ellas, porque gracias a la identificación del progreso como ley de la historia la élite letrada se auto-concibe como mediadora entre la sociedad y el futuro cuyos sentidos sólo ella sabe descifrar: "la sociedad marcha, el espíritu adelanta." (OF: 133)

Pero si es la diferencia americana la que requiere y determina el tipo de intervención de los letrados criollos en la evaluación y selección del saber europeo, es como la encarnación de esa diferencia y por lo tanto de la "voluntad instintiva del pueblo" (OF: 126) que Rosas juega un papel fundamental en ese discurso que busca comprobar la necesidad de compartir una hegemonía. Mientras el régimen unitario estuvo marcado por el "plagio político, científico y literario" (OF: 121), para no recaer en semejante aberración Rosas es invocado como personificación del espíritu americano que debe presidir la reacomodación de los materiales transatlánticos: "plagio" - "divorcio" - "ser", son los escalones emblemáticos que caracterizan la "misión" generacional (OF: 133) de crear la "base inteligente" de una civilización americana, ya que, fieles a las convicciones organicistas del idea-

lismo romántico, "es [...] del pensamiento, y no de la la acción material, que debemos esperar lo que nos falta." (DA: 141) El "ser" de los argentinos, aunque no en sentido materialista sino como manifestación orgánica en las cosas de una constelación ideal, es lo que proponen articular con el lenguaje del progreso los jóvenes letrados, no pretendiendo otra cosa sino interpretar el espíritu telúrico que guía la mano del Restaurador de las Leyes. Proponen forjar para el país, en esa traducción mutua que parece carecer, paradójicamente, de lugar propio, "[u]na política y legislación propias de su ser; un sistema de instrucción pública acomodado a su ser; y una literatura propia y peculiar de su ser." (OF: 122) Pero el "divorcio" del "plagiarismo" (DA: 138) unitario, en realidad, resulta ser más complejo de lo que sugiere la vehemencia retórica con la que es exigido: es, más que una ruptura americanista, una suerte de "doble juego" lo suficientemente obvio como para sospechar una operación de conveniencia política. Porque, en realidad, el significante del "original" insólitamente plagiado, se desdobra; es con el "plagio político" de haber importado de la Francia las instituciones "exóticas" de un orden republicano y liberal que el orador exige romper al mismo tiempo que con el plagio "científico" y "literario" de la tradición colonial española, a la que han de sustituir, curiosamente, el arte y el saber de la Europa iluminada, en una suspensión generosa del axioma organicista de la contigüidad entre "ideas" y órdenes sociales y políticos.

Es el joven poeta Juan María Gutiérrez, a cargo de la sección literaria de la primera sesión del Salón, quien intenta resolver el conflicto enfocándolo como problema estético. Gutiérrez vuelve a reivindicar el concepto forjado por los promotores de la independencia latinoamericana de una España despojada de artes e ingenios, lugar de la barbarie en la misma Europa y cuyo poder hemisferial por varios siglos no ha sido más que un lamentable desvío de la providencia. "Nula la ciencia y la literatura española," (FSE: 153) recién desde una escritura y un idioma que se hayan "aclimatado" a "lo bueno, interesante y bello" de sus pares en las naciones "civilizadas", se podrá construir la americanidad desde una imaginación contrafáctica de desarrollo autóctono vivido por las grandes civilizaciones americanas. "Sistema seductor y bellissimo," (FSE: 156) esa civilización americana es inventada, no obstante, sólo en función de poder imaginar su encuentro colosal con la inteligencia europea; ficción donde trasluce el papel de socio e interlocutor de las fuerzas imperiales en el que gustaba imaginarse la élite letrada porteña. La contradicción respecto de la imagen romántica de la literatura como "árbol que cuando se

transplanta degenera" (FSE: 148) es tajante y no deja de ser señalada como "solemne disparate"⁴⁷ por algún crítico contemporáneo: porque, según Gutiérrez, para borrar de su suelo la mancha histórica de la colonia, la literatura cabalmente americana no puede, como en regiones más beneficiadas por la providencia, emanar de la tierra misma, sino que tiene que proyectarse como otredad, desde un discurso europeo iluminado. La estética americana es una cuestión de conjeturas.

Tanto el discurso de Gutiérrez como los de Sastre y Alberdi son importantes en su carácter de textos fundacionales: aun cuando las reacomodaciones de los contenidos políticos les van inscribiendo importantes cambios de estilo, argumento e implicación ideológica, lo harán no obstante reivindicando el papel mediador de los letrados entre dos extremos y el de una letra que, desde el intersticio, forja el orden. Así, la "Primera Lectura" ante el Salón de Echeverría, quien tras la publicación exitosa de sus *Rimas* a fines de setiembre de 1837 había cedido a la solicitud de Sastre de que "se ponga a la cabeza de este Establecimiento"⁴⁸, constituye, más que un corte, un desplazamiento de los topos establecidos en los discursos inaugurales. Es, ante todo, la caracterización hecha por éstos del papel de los letrados como lectores-escritores de orden y armonía, hasta entonces sólo "intuidos" pero no sistematizados en lenguaje por el régimen federal, la que enfatiza y dramatiza Echeverría. Si el orden nacional es el producto del esfuerzo intelectual de construir un edificio coherente de pensamientos, o sea, si la "obra material" debe surgir, como había postulado Alberdi, de la "base ideal", entonces, dice Echeverría, el gobierno de Rosas no puede ser sino lo contrario de ese orden, la "tiranía doméstica" que repite perversamente "la tiranía peninsular". Es la dictadura, como había aseverado Sastre, federal convencido, "el único poder que puede suceder a la anarquía" (OF: 123), pero, dice ahora Echeverría, no como remedio sino como su consecuencia más nefasta. La historia es, pues, la misma, pero ahora contada en clave de tragedia: la revolución argentina, afirma el poeta, no pudo materializarse en instituciones capaces de contener el avance de las ideas, por culpa de la "mediocridad" de los gobiernos unitarios que se limitaron a la "imitación", no generando sino "ideas vagas, erróneas, incompletas, que producen la anarquía moral, mil veces más funesta que la física" (PL: 167). La falta de criterio en la importación del saber europeo —importación de títulos, citas y fragmentos—, el eclecticismo y la falta de metodicidad del gobierno unitario es lo que, según Echeverría, ha dejado a la nación argentina sin una "filosofía [...] que nos perte-

nece" (PL: 171), eso es, sin "identidad" propia, posibilitando de ese modo su recaída en la barbarie. Es frente a ésta última que los jóvenes están llamados, una vez más, a cumplir una tarea doble: una, la crítica detenida y metódica de la situación presente, compromiso propio de "una época reflexiva y racional" (PL: 163), y la segunda, "bajar al pueblo" e "infundir vida nacional y americana" (PL: 172) al país; es decir, difundir su raciocinio y conquistar, tras la adhesión indudable del pueblo a la verdad iluminada, el poder.

El reposicionamiento del grupo como "tercer partido" en Echeverría resulta de una subestimación sistemática de lo político, pensado como mera puesta en práctica de principios dogmáticos previamente establecidos, y se imponen sencillamente por su "verdad" objetiva. El espacio público, del ejercicio de la ciudadanía, se concibe como un espacio reservado a la élite "democrática" de los letrados, y cerrado a la otredad. Como aclara en términos que no rehúyen la tautología el autor de la *Ojeada retrospectiva*, "no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática." (OR: 28) Recién entonces se comprende por qué la escritura "dogmática", para Echeverría, puede llegar a ser un medio eficaz de militancia política: se dirige a una opinión pública conformada por los que piensan como él, y fuera de la cual no existe voluntad alguna sino simplemente "brazos armados" para imponer por la fuerza la autoridad legítima de la letra. La politización del grupo sacrifica, pues, aquella parte de los primeros discursos filorrosistas donde éstos habían tratado de pensar al otro como interlocutor. Ahí donde éstos habían intuido el actuar en la masa no-letrada de una voluntad silenciosa que, gracias a la intimidad de su contacto con la tierra, llegaba a conclusiones políticas semejantes a ellos mismos, y que sólo hacía faltar articular con los discursos iluminados para convertir la intuición en saber, ahora Echeverría no ve sino "imbéciles" y "malvados" (OR: 45). Pero si Echeverría, todavía en su *Ojeada* del año '46, buscaba reivindicar y cimentar la necesidad del "dogma", los escritos de Sarmiento y Alberdi del mismo momento iban tratando de rescatar, precisamente del ideario romántico de los comienzos del Salón, una noción de lo político más operativa. Volvieron a pensar la alteridad, ahora desde una postura opositora, como voluntad legítima pero que nunca llegaba a expresar sus verdaderos deseos sin la interpelación del saber letrado. Otra vuelta de tuerca, pues, porque Alberdi coincide con Echeverría en que Rosas, al no manejar las tecnologías del saber letrado, es incapaz de institucionalizar un orden que supere el personalismo de su régimen: sólo la *presencia física* puede, momentáneamente, tapar el

vacío de escritura pero, dice Alberdi, Rosas “hasta aquí no es un grande hombre, es apenas un hombre extraordinario. [...] Hasta aquí, es un accidente: es la persona mortal de Rosas.” (RRM: 73) Si el gobernador, como reconoce Alberdi, hasta entonces ha oficiado de “vehículo” del proceso histórico, la misma dinámica de este último ahora amenaza con transformarlo en un “obstáculo” que ha dejado de ser “históricamente necesario” si se obstina otra vez en no aceptar la mediación letrada, imprescindible para institucionalizar su poder en un orden permanente, eso es, escrito. Es ahí, como veremos, donde difieren la historiografía organicista de Alberdi quien sigue pensando la política en términos de alianza, y la mecanicista de Sarmiento quien la piensa en términos de competencia (o sea, de guerra); diferentes ambas de la historiografía formativista de Echeverría.⁴⁹ Constituyen, todas ellas, posturas fundacionales que imaginan, desde una escritura histórica y política, el “espacio argentino” que es, en varios niveles, un espacio de la representación, un escenario simbólico donde problemas políticos y estéticos se cifran mutuamente. Estos escenarios que son la “base” de las historias que se van desplegando sobre ellos, esos presupuestos silenciosos, son el problema a cuyo análisis se dedicarán los siguientes apartados.

Mármol: políticas del *intérieur*

We have no aristocracy of blood, and having therefore a natural, and indeed as an inevitable thing, fashioned for ourselves an aristocracy of dollars, the display of wealth has here to take the place and perform the office of the heraldic display in monarchical countries. [...] In short, the cost of an article of furniture has at length come to be, with us, nearly the sole test of its merit in a decorative point of view — and this test, once established, has led the way to many analogous errors, readily traceable to the one primitive folly.

Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Furniture” (1840)

Ahí donde la política es de hechura casera, la relación entre una casa y un Estado puede llegar a ser algo más que meramente alegórica, y las decisiones sobre el estilo decorativo a adoptar pueden, de hecho, alcanzar el rango de lucubraciones filosóficas. En la elección del *intérieur* manda, entonces, una no tan metafórica política del estilo.

No sólo porque la trama hogareña de la novela romántica y la trama cívica de la historia fundacional de los Estados nacionales mantengan lazos alegóricos de mutuo deseo, sino también, y tal vez más aun, porque la extrema limitación de la ciudadanía activa hasta bien entrado al siglo siguiente, imprimió a las formas de hacer política en la Argentina decimonónica un tinte casero de negociación interfamiliar e incluso, en algunos casos, intrafamiliar.

Es, ha sugerido Roberto Schwartz, en esos espacios políticos extremadamente limitados y regidos por vínculos intersubjetivos de parentesco, amistad y endeudamiento, que pueden subsumirse bajo la categoría omnipresente del *favor*, que los significantes liberales y republicanos importados desde Europa, pasan a convertirse en “ideas fuera de lugar”, eso es, fuera del sentido que hasta entonces supuestamente se les había atribuido, y a adquirir nuevas funciones político-culturales en el marco de las flamantes sociedades pos-coloniales.⁵⁰ Hay un proceso de traducción del ideario liberal ultramarino, no sólo, como lo exigen los mismos textos programáticos de los letrados criollos del '37, a la “realidad americana” de su tierra, sino sobre todo de un espacio político que se postula como público al doméstico del hogar o del salón letrado; transculturación que es, por lo tanto, al mismo tiempo una cuestión de estilo, de refinamiento, y de refuncionalización política. El estilo y el gusto pasan a ser los testigos de una legitimidad “democrática” monopolizada por la élite letrada que se siente llamada a proteger sus bellos contenidos de civilización y cultura frente a la “plebe” desenfrenada. Al comenzar otra década del '30, un viajero ilustre, tras observar a los exquisitos Picasso y Léger que adornan las paredes, resume así sus impresiones de la casa en donde se hospeda:

Doña Victoria ha copiado muchas cosas de Europa: los tapetes son de un francés y de un español contemporáneos, las mesas son inglesas, el amplio globo del hall es del Renacimiento y las líneas arquitectónicas son deudoras de las escuelas de Alemania y de Francia. Pero todos estos detalles han sido transfigurados y dispuestos por una argentina, por una voluntad americana. La clave de esa casa es la luz, una luz americana en cuya movilidad renacen todos los colores de los mundos antiguos. El tema es la estructura —una manera de estratificar, de conservar y de ordenar la luz para convertirla en la sustancia de una vida americana.⁵¹

Sería tal vez excesivo insistir en la significatividad del hecho de que ese elogio de la quinta de San Isidro donde Victoria Ocampo, a la sazón ya editora de *Sur*, presidiaba sobre las letras y artes porteñas,

escrita en 1930 por Waldo Frank, coincide por su fecha de publicación con un momento de ruptura política —el golpe militar del general Uriburu— que buena parte del círculo que se reunía en estos salones generosos, empezando por el ya no tan joven Borges, no vacilaba de interpretar como una suerte de domesticación de un espacio político que ellos habían tenido que compartir en grado excesivo con las masas plebeyas a lo largo de la década anterior. La dimensión cultural emblemática y hasta “profética” que el mismo Frank les atribuye a los aciertos decorativos de Victoria, vincula la domesticidad con la nacionalidad e inscribe una dimensión política en los *intérieurs*: política que tiene que ver con la manera en que los objetos europeos —tradicionales y modernos—, en tanto significantes de distinción y de “aristocracia” espiritual, son reinterpretados y “transfigurados” por el contorno americano que los rodea. Paradójicamente, sin embargo, ese espacio americano es, en primer lugar, el de una casa hecha casi exclusivamente de citas europeas. Lo que, entonces, recién “estratifica, conserva y ordena” estos fragmentos transatlánticos, es la luz argentina, presencia completamente desmaterializada de una americanidad *extramuros* que es convocada para que “ilumine” los espacios interiores. Esta convocatoria hace que, algo insólitamente, las relaciones se inviertan, transformándose los objetos importados en referentes de materialidad y presencia, y la luminosidad americana en la más exótica de las citas. En esta inversión calculada, producto de la habilidad y del buen gusto de la decoradora, hay, como veremos, una política de inclusiones y exclusiones que estetiza en el espacio privado la configuración de un espacio público de escasa participatividad.

Poco menos de un siglo antes, esta relación entre estética y política, entre decoración e institucionalidad, era todavía más inmediata, aunque, ya por aquel entonces su escenario textual había sido el de una quinta “blandamente inundada” por “rayos blancos y celestiales de luz” argentina (A: 86). En *Amalia*, la novela folletinesca de José Mármol publicada en 1851, el enlace entre lo privado y lo público todavía no es de carácter *metafórico* sino *metonímico*: el orden estético del espacio doméstico mantiene una relación de contigüidad directa con el orden político e institucional del espacio público deseado. Podríamos decir, entonces, que *Amalia* es la primera novela política de la literatura argentina sobre todo porque su protagonista secreta es una casa: sus decoraciones, ornamentos y accesorios, las situaciones de sitio, amenaza y de violación que vive el espacio privado. O, más bien, *es la historia de la lucha entre dos casas*, que se va desple-

gando en cada una de éstas como una suerte de guerra entre las cocinas y los salones: guerra donde se combate, como veremos, por las maneras de representar, eso es, de gobernar, el espacio argentino.

En primer lugar, es esa perspectiva “casera” sobre los vaivenes históricos la que le permite a Mármol recurrir al género novelesco para contar en forma apenas ficcionalizada la trayectoria política de su generación. Lo que había sido ante todo una tentativa frustrada por participar de la nueva hegemonía que encontró en muchos casos un desenlace de escaso dramatismo con la partida al exilio o incluso a propiedades familiares provincianas (el propio Mármol fue uno de los pocos socios de la Asociación de Mayo que efectivamente sufrieron algún tiempo de cárcel), en *Amalia* adquiere los rasgos de una gesta heroica contra un poder abusivo de dimensiones monstruosas. Pero no obstante su trama ficcional en cuyo centro, como relato *intramuros*, está la tierna aventura amorosa entre Amalia y Eduardo, la novela no deja de insistir en su dimensión de “una verdadera historia” (A: 317) que romancea el pasado más reciente, y aun el presente político. Lo hace a través de los periplos y las intrigas *extramuros* de Daniel Bello, amigo fraternal y guardián de los amantes, y también a través de largos excursos documentales que citan partes de guerra, listas de fusilamientos y degüellos y titulares de la prensa. Podríamos, de acuerdo con las definiciones de Walter Scott, distinguir en *Amalia* los tres niveles de “novela”, “romance” e “historia”, entre los que oscila el texto en sus vaivenes entre los escenarios de la trama amorosa y la aventurera, y entre éstos y el escenario con-textual e histórico que citan los excursos documentales.⁵² Es el lugar geográfico de su escritura el que hace posible y necesario, en Mármol, ese cambio constante de géneros y registros: no se trata de una novela cualquiera sino, según especifica el título, de una “novela histórica americana”, de un texto que se ha impuesto la difícil tarea de “novelar” una historia que todavía no ha llegado a su desenlace final, desenlace que, precisamente, la escritura se ha propuesto forjar. Ante el trasfondo de un “duelo a muerte entre la libertad y el despotismo, entre la civilización y la barbarie” (A: 202), el amor doméstico y la aventura histórica tienen que ser narrados a la vez, porque los estilos de lo privado son, precisamente, uno de los campos de la lucha. Es Daniel Bello, una suerte de héroe y analista, *alter ego* en gran medida del propio Mármol, el que le revela a su amigo y a nosotros la inmediatez del vínculo:

Acabas de pensar en la patria y estás pensando en Amalia. Acabas de pensar cómo conquistar la libertad, y estás pensando cómo conquistar el co-

razón de una mujer. Acabas de echar de menos la civilización de tu patria, y echas de menos los bellísimos ojos de tu amada. Eso es la verdad, Eduardo. Ese es el hombre, esa es la naturaleza. [...] La felicidad la buscaremos en nuestra familia, la gloria la buscaremos en la patria. (A: 125)

Entre el drama doméstico y el drama cívico media un vínculo representacional que se evidencia incluso en el doble uso, en ambos niveles, de los significantes verbales de violencia y deseo (“conquistar”, “echar de menos”). Doris Sommer, en su estudio citado, ha propuesto leer ese enlace en clave alegórica, lo que le permite montar un relato crítico altamente sugerente sobre la literatura latinoamericana del siglo XIX como una serie de historias emblemáticas de amor romántico alegorizando a programas fundacionales de estados que “fecundan” y “pueblan”, como lo exigía el famoso eslogan alberdiano de 1852, sus vastos campos “desiertos”. Se trataría, entonces, de una traducción de los géneros y estilos del romanticismo europeo que pasan a ser las herramientas simbólicas “fundacionales”, convocadas para abrir paso en los desiertos americanos del lenguaje; traducción cuyo ejemplo más prominente sería, tal vez, el verso de Byron que Echeverría usa como epígrafe para *La cautiva*: “En todo clima el corazón de la mujer es tierra fértil en afectos generosos ...” (LC: 121)⁵³ No obstante, prosiguiendo nuestra lectura de la trama amorosa-aventuresca de *Amalia* como narrativización de una pugna por hegemonizar los espacios de participación en el Estado —pugna que, según propuse más arriba, no es otra que la de los jóvenes letrados del Salón Literario con y contra el régimen rosista—, entonces el tipo de transferencia representacional entre espacio doméstico y espacio público no se construye tanto en términos de *alegoría* como, más bien, de *metonimia*. La diferencia es importante ya que, no solamente se trata de identificar la figura retórica predominante sino que ésta remite, en cada caso, a una concepción distinta de la representatividad política del espacio y de los espacios políticos de representación.

En un estudio ya clásico de la novela, David Viñas ha demostrado cómo allí el postulado de síntesis formulado por Echeverría en el *Dogma socialista* —el de tener “siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad”—, en Mármol se convierte en una escritura antinómica que se manifiesta en el trato narrativo contrario que reciben los personajes y los espacios asociados a Rosas y los reductos de “vida civilizada” donde transcurre la trama amorosa. Al penetrar en la guarida del enemigo, dice Viñas, el ojo de Mármol se “clava en las entrañas” de algo que es pura presencia e inmediatez: es una mirada que *consigna*, dirigida por una

férrea voluntad de saber. “Es una mirada [...] que penetra un mundo y hasta se encarna en él al limitarse sin desvíos de adjetivos o pareceres y que ha de descubrir orientándose en él y develando el envés de las cosas con ese empecinamiento.”⁵⁴ La descripción se hace arma, reproduciendo en la precisión seca de su lenguaje la sensación de virilidad y amenaza que emana de la figura del dictador y de su entorno: estamos ante una suerte de “padre malo”, imagen reforzada por los sufrimientos de su hija Manuelita, alma bella cautiva en la jaula de la barbarie, que cubren una buena parte de la acción que ahí transcurre. En cambio, la mirada se demora con deleite cuando pasa revista al “templo de soledad y buen gusto” (A: 113) donde habita la heroína: comenta y, sobre todo, *compara*, adjetivando el lenguaje con la misma generosidad con que están ornamentados los salones de la quinta de Barracas. Es en estos pasajes entonces, todavía según Viñas, que se desbarata toda posibilidad de concreción, de *presencia* de los objetos en cuestión, convirtiéndose todo en signo y apariencia, y el lenguaje en un vehículo de mediación. Ese mundo “transparente” y opaco que habitan los jóvenes héroes de la novela, padece continuamente, por causa de su misma fragilidad y precariedad de presencia, el peligro de ser invadido por el mundo de la inmediatez que acecha fuera de sus puertas meticulosamente cerradas (“... todo el edificio está separado, hasta el fondo, por una verja de hierro; y cerrada, los criados pueden entrar y salir por el portón, sin pasar al interior de la casa ...” A: 21), y cuyos agentes internos, en una imagen invertida de la infeliz Manuelita, son los empleados pertenecientes a “la clase abyecta” (A: 159), permanentemente tentados por el régimen de traicionar a sus amos.

Flaneando por “un museo de delicadezas femeniles, donde todo se reproducía al infinito sobre el cristal, sobre el acero y sobre el oro” (A: 85), ese otro ojo de Mármol, el ojo progresista en términos de Echeverría, se detiene, pues, para contemplar a cada uno de los prodigios que ahí se reproducen literalmente “al infinito”: un tapiz italiano, una cama y dos jarras de porcelana francesas, de la India una colgadura de gasas, una bandeja de porcelana y un sillón de paja, ocho pebeteros cincelados del Perú, pastillas de Chile, y libros en inglés y francés, son sólo algunos de los deliciosos adornos acumulados ahí. Pero cuando la morada del Otro, del bárbaro, había sido un lugar de pura inmediatez, estos salones sobrecargados, pese a la cantidad de cosas, parecen puras superficies que instantáneamente nos transportan a los lugares lejanos a los que remiten sus exquisiteces importados: “Lo inmediato y sensible no interesa de por sí, por lo que pueda

cargar, sino como medio y como realidad 'transparente', pura apariencia y melancólico primer término de comparación, desdeñable por sí en tanto nominación, valoración y explicación residen en el segundo término."⁵⁵

Viñas, al diferenciar los dos espacios interiores antagónicos entre los que transcurre *Amalia*, no vacila en calificarlos moralmente e identificar "presencia" con "verdad" y "apariciencia" con "falsedad": una mitad de la novela, la que mira al "progreso de las naciones", es desechada, pues, como "estéticamente falsa". Quisiera intentar otro tipo de acercamiento, para mostrar que el "primer término de comparación" en *Amalia* no es tan vacío y desdeñable como aparece a primera vista, sino un significante estética e ideológicamente funcional. En primer lugar, tanto la casa de Amalia como la de Rosas son espacios interiores *representados en lenguaje*; por lo tanto, sus grados de "presencia" o de "apariciencia" son producidos, ambos, por determinadas retóricas textuales. En segundo lugar, también son *figuras retóricas* las que determinan el modo en que estos espacios interiores *representan el espacio nacional*. Pero entonces, la casa del gobernador es tan "verdadera" o "falsa" como la de Amalia, porque recién de la tensión entre ambos espacios (a los que podríamos sumar, además, las otras casas de la novela, como la de los Dupasquier o la de Doña María Josefa Ezcurra, así como los escenarios domésticos de bailes y reuniones sociales donde se producen, en una suerte de escenario heterotópico y teatral, enfrentamientos culturales entre "bárbaros" y "civilizados") surge el espacio de la nación como escenario novelesco cargado de dramatismo.

Más arriba propuse que la quinta de Amalia se refiere metonímicamente al espacio público del ideario liberal; ahora podemos constatar que esa figura es, también, la que predomina en la descripción de sus *intérieurs*: los objetos que la mirada gozosa sabe encontrar en las habitaciones son representaciones metonímicas de sus países de origen, así como de los propios mecanismos que los han traído al enfoque de esa mirada: transporte y comercio. Si la *metonimia* es, entonces, la figura retórica que organiza un discurso centrado en el *flujo* de discursos, estilos y bienes; la figura que predomina al encarnizarse la mirada del narrador en el entorno bárbaro del Restaurador, es la *sinécdoque*: de aquel lado, pues, el flujo y la "transparencia"; de éste el estancamiento, la concentración y la presencia absorbente. La *sinécdoque* caracteriza el *estilo* del gobierno rosista, es la figura que lo describe como encarnación de la "fisonomía" americana, fisonomía

implacablemente singular y nueva y, por eso, advierte Mármol, resistente al sistema civilizado de significación:

Naturaleza especial en la América, Naturaleza madre e institutriz del gaucho. [...] Por sus hábitos no se aproxima a nadie, sino a él mismo; porque *el gaucho argentino no tiene tipo en el mundo*, por más que se han emperrado en compararlo, unos al árabe, otros al indígena de nuestros desiertos. [...] La soledad y la naturaleza han puesto en acción sobre su espíritu sus leyes invariables y eternas, y la libertad y la independencia de instintos humanos se convierten en condiciones imprescindibles de la vida del gaucho. (A: 232-233, subrayados míos)

Ese es casi un tratado de estética argentina: desechando la metáfora orientalista practicada hasta el cansancio por Sarmiento, Mármol resalta como el rasgo más característico del bárbaro argentino precisamente su resistencia a todo tipo de significación que no sea la *sinécdoque*. El gaucho, arguye, por su singular resistencia a toda comparación, es una *sinécdoque* de la "Naturaleza especial" que habita; y "Rosas, que era el mejor gaucho en todo sentido" (A: 236) es, también y precisamente por eso, el que "lo comprendió [a] ese potro salvaje de América" (A: 40). Es decir, la veracidad de Rosas en el texto de Mármol no emerge, como plantea Viñas, de una representación realista *exenta de retoricidad*, sino de una *retórica y una representatividad distintas* a aquellas que predominan en los pasajes dedicados a los jóvenes cultos: una retórica caracterizada por la *sinécdoque* y que sugiere un tipo de representatividad regido, no por el flujo, la mediación y la transferencia de sentidos, sino por la inmediatez, la empatía y la encarnación.

Es esta relación *empática* del dictador con el continente la que, más que el terror y la proscripción, lo convierten en un obstáculo casi insuperable para alguien que, como Mármol, quiere escribir textos románticos y liberales en América: no porque Rosas impide sino, peor aún, porque *encarna*, como *genius loci*, la realización de un ideario y una estética románticos en suelo argentino. Encarnación "perversa", desde luego, aunque precisamente porque Rosas es, como reconoce Alberdi, el único romántico en serio que tiene el Río de la Plata, "un héroe de romance" digno de un Byron o un Lamartine (RARM: 49-50). Es Rosas quien cumple a pie de la letra un programa estético-político que sus jóvenes partidarios habían citado para diferenciarse de la generación iluminista anterior, pero nunca para ponerlo en práctica sin antes inscribirle algunas modificaciones severas. Porque la acti-

tud con que el romanticismo argentino asume el ideario ultramarino no es, como plantea Viñas, una de mera convencionalización, de relegamiento pasivo y melancólico de la "verdad" al segundo término de las comparaciones, sino una intervención activa y consciente para refuncionalizar esa verdad, someterla, como Victoria Ocampo un siglo después, a una iluminación nacional.

Hay dos escenas pequeñas pero emblemáticas en *Amalia*, donde se ponen de relieve esos modos de uso de la parafernalia europea y su manera de representar, desde un espacio doméstico cerrado y abierto a distintos tipos de mensajes y estímulos exteriores, un espacio público "democrático" y al mismo tiempo de límites estrechos. La primera de estas escenas es doble o, más bien, consiste de dos momentos casi idénticos: uno es el que introduce a Amalia, sentada en "una mesa de mármol negro" y leyendo a la luz de "una pequeña lámpara de alabastro" las *Meditaciones* de Lamartine (A: 15); el otro, cuando "al lado de la chimenea, sentado en un pequeño taburete a los pies de Amalia, Eduardo le traducía uno de los más bellos pasajes de Byron" (A: 168). Son los dos momentos en que el modelo europeo aparece explícitamente citado en el texto y, además, escenificado en su carácter de modelo tutelar, ya que son los propios personajes de la novela quienes en estas escenas pasan de actores a lectores. O, más bien, la lectura pasa a ser una acción novelesca: una parte integral de la aventura. Acierta Thomas Bremer al resaltar el carácter decorativo de estas lecturas que aparecen como un término más en la enumeración de muebles y objetos simbolizando estatus social y buen gusto: "Para los héroes de la novela, la lectura es algo accidental, un pasatiempo, un *must* para el ciudadano culto y unitario, pero se mantiene en su conjunto a un nivel superficial. El salón de la gran burguesía y sus conceptos culturales están aquí aún intactos."⁵⁶ Sin embargo, Bremer omite el papel activo de los personajes al escoger precisamente *estos* textos como "decoro literario" y al asumir determinadas actitudes frente a ellos que, al fin y al cabo, no son ni idénticas ni pasivas: en la primera escena, Amalia está absorta en la lectura de un texto que contiene *meditaciones*; en la segunda, en cambio, Eduardo realiza sobre la obra de Byron un trabajo de recorte y transfiguración: selecciona y traduce "uno de los más bellos pasajes". Son, quisiera argüir, precisamente las dos posturas que asumen los jóvenes románticos frente al modelo europeo: *meditación y traducción*, eso es, por un lado, "empatizar" e "identificarse"; y por el otro, refuncionalizar, "transculturizar" o "transfigurar" su ideario, encarnarlo en el idioma y en la particularidad de lo local.

Es sobre ese segundo aspecto que propone otra variación la segunda escena que quisiera discutir: recordemos que, a comienzos del relato, nos había sorprendido Daniel Bello por su aparición súbita en medio de la orilla oscura y, más aún, por la facilidad con que puso fuera de combate a los verdugos que estaban a punto de degollar a su amigo Eduardo, pese a la habilidad de su espada. Cuando, muchas páginas después, nos revela su "arma misteriosa" que no es otra que la boleadora gaucha, Daniel comenta con ironía: "... en inglés se llama *lifepreserver*; en francés *casse-tête*; y en español no tiene un nombre especial, pero le aplicaremos el del francés, que es el más expresivo, porque quiere decir, como tú sabes, *rompecabezas*." (A: 259) Por supuesto que el instrumento tiene más de un nombre vernáculo, ya que es de industria nacional, pero recién el francés lo convierte en un rompecabezas de verdad, en una *voz culta de la barbarie*, de su armasinédoque: en una suerte de rebote verbal, la frase que re-nombra las herramientas de la barbarie con las voces de la civilización, las apropia y refuncionaliza. Hay que saber manejar, dice Mármol, las armas del Otro, siempre y cuando uno sepa su nombre civilizado: hay que ser Rosas, pero un Rosas del progreso.

El letrado como traductor que sabe mediar por la empatía y la transfiguración, en ambas direcciones, entre identidad y diferencia, entre lo universal y lo particular: es éste el papel cultural y político al que aspira la generación romántica. La relación entre empatía y transculturación que rige sobre los modos de *practicar en América la lectura europea*, es también una relación política que determina la incorporación del ideario romántico-liberal. En su *Ojeada retrospectiva* de 1846, Echeverría había postulado a "la *democracia*, hija primogénita de Mayo [como] condición *sine qua non* del progreso normal de nuestro país" (OR: 70), aunque advirtiendo que, en el pasado, "[el] partido unitario no tenía *reglas locales de criterio socialista*; desconoció el elemento democrático", mientras que "Rosas tuvo más tino. Echó mano del elemento democrático, lo explotó con destreza, se apoyó en su poder para cimentar la tiranía." (OR: 38) La de Rosas, escribe Echeverría, es una *tiranía popular*, un despotismo que, desechando a la democracia formal y electoral que ha sido, siempre según el poeta, "una verdadera fantasmagoría", se sostiene sobre una voluntad popular que la élite letrada había venerado en términos ideológicos y abstractos, pero que desconocía e incluso aborrecía como multitud concreta y presente: "[El partido unitario n]o tuvo fe en el pueblo, en el ídolo que endiosaba y menospreciaba a un tiempo; y el ídolo en venganza dejó caer sobre él todo el peso de su omnipotencia, y lo ani-

quiló con su obra.” (OR: 38) Ese análisis sorprendentemente lúcido del quiebre que sufre el signifiante 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 compenentran 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 dionisiaco 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, apropiándose, 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 repartiendo 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 Matasieta. Pasa entonces por las cercanías un joven de aspecto unitario, y la desenfadada 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 excentricidad 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 desdobra 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 co-dearse 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 desenfundadas del coro dionisiaco:

—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 manza 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 desdobra 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 consignatorio, 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 mágico, 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 topoi y las aporías de la historia y la cultura

argentinas. La de Facundo, del Otro interno, es sin duda la más poderosa de todas estas imágenes-conceptos: representa, tal como lo observaba Gramsci respecto del *Príncipe* de Maquiavelo, en "la forma dramática del mito" una "fantasía concreta que opera sobre un pueblo disperso y pulverizado para suscitar y organizar su voluntad colectiva."⁷² Recién en los últimos años la crítica literaria ha empezado a reparar en esa tensión dramática con que nos impactan las imágenes-conceptos del *Facundo* al condensar relaciones tan abismales como indisolubles en un significante sólido, como fenómenos de una *escritura monumental* que se tiende por encima de la grieta profunda entre los dos términos del binomio aparentemente apodíctico e insuperable que la preside.

Ya hemos visto cómo esa escritura construye con la evocación ritual de la biblioteca occidental como remedio profético en un momento existencial de peligro, su propia escena fundacional. Evocación *ritual* porque la reverencia humilde a la biblioteca ultramarina se repite en la escritura sarmientina en intervalos de una regularidad casi rigurosa, como para volver a confirmar cada tanto el pacto acumulador de poder que en esta evocación se gesta. En el prólogo a los *Viajes*, poco antes de felicitarse por haber sido el único en preveer la revolución de 1848, Sarmiento vuelve sobre el asunto, y afirma

que el libro lo hacen para nosotros los europeos; i el escritor americano, a la inferioridad real, cuando entra con su humilde producto a engrosar el caudal de las obras que andan en manos del público, se le acumula la desventaja de una prevención de ánimo que le desfavorece, sin que pueda decirse por eso que inmerecidamente. Si hubiera descrito todo cuanto he visto como el Conde del Maule, habria repetido un trabajo hecho ya por mas idónea i entendida pluma; si hubiese intentado escribir *impresiones de viaje*, la mia se me habria escapado de las manos, negándose a tarea tan desproporcionada. He escrito, pues, *lo que he escrito*, porque no sabia cómo clasificarlo de otro modo, obedeciendo a instintos i a impulsos que vienen de adentro, i que a veces la razon misma no es parte a refrenar. [...] Hai rejiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en las tierras bajas, i es locura mirar el sol de hito en hito, con peligro cierto de perder la vista. (V: 4-7)

Ese *mapamundi* alegórico parece eterno e inapelable: allá, en las alturas inalcanzables, la perfección y el orden etéreo de la civilización occidental, aquí "el fango de la barbarie", de una inferioridad tanto real como reforzada por el imaginario cultural ultramarino. Pero la postura de subordinación, como ha sugerido Doris Sommer, en Sarmiento es siempre un gesto estratégico que prepara ya la usurpación del modelo por medio de la autoridad que su invocación le acaba de

prestar.⁷³ Es la referencia, casi al margen del párrafo, a la "prevención de ánimo" desfavorable que le deparan al escritor periférico las instituciones europeas de consagración, aun antes de haber conocido su obra, la que le agrega al conjunto un tinte sutil de desconfianza hacia el arbitrio aparentemente imparcial e incuestionable del modelo europeo. Tiene razón Mary Louise Pratt cuando subraya que los *Viajes* son uno de los primeros textos que invierten la mirada imperial del relato de viaje de la periferia hacia el centro mismo que es mirado como *lugar del otro*.⁷⁴ Es por eso, precisamente, que el Sarmiento viajero ya no puede simplemente "repetir el trabajo" del escritor central que sale hacia las periferias para consignarlas, con la postura de un sujeto que presupone que todo es observable menos él: Sarmiento, escritor americano, admite que la variedad de sus impresiones del Viejo Continente desbordaría una escritura que adhiriera al género del viaje colonial, género que, ante tamaña falta de capacidad de auto-observación y por más "idóneas" que sean sus plumas, sufre ahí una pérdida considerable de prestigio. Es así como Sarmiento, después de emitir su reverencia obligatoria a la Europa de la razón y las luces, de haberse asegurado su simpatía, pasa a autorizar *una escritura distinta*, inclasificable, y que "obedece a instintos i a impulsos que vienen de adentro, i que a veces la razon misma no es parte a refrenar." Ahora bien, si *afuera*, en ese texto, está Europa, *adentro*, en el origen de los instintos e impulsos que acechan la razón, yace la otredad interior, la barbarie. Es decir, volviendo a la alegoría geográfica de Sarmiento, en la invocación ritual de los poderes angelicales de las "regiones altas" hay otra invocación no tan explícita de los demonios de las tierras bajas, lugar bárbaro de donde surgen fuerzas oscuras pero de una potencia irrefrenable. Esa invocación constante, en Sarmiento, de fuerzas y poderes ajenos, le da a su escritura el aspecto temeroso de un embrujo.

Pero las apariencias confunden. Ese mapa alegórico con sus montañas altas de la razón y sus valles fangosos de la ignorancia, a primera vista parece querer sugerirnos en la escritura, una relación análoga al modelo freudiano de la psique, con la "verdad latente" de la barbarie firmemente asentada en el sujeto que la disimula apenas con una finísima capa "manifiesta" de iluminación civilizada. Apariencia y disimulación, pues, como en *Amalia*, del lado de las citas y de los estilos importados, y la implacable presencia de la barbarie americana, del lado de los cuadros románticos y monumentales de tipos y paisajes: sin embargo, si hay una presencia previa a la escritura de *Facundo*, no es la de los espacios que ella recorre, al parecer,

en su materialidad prelingüística, sino, por el contrario, de *otras escrituras*, relatos de otros viajes. *Facundo*, texto escrito fuera del país que su letra proyecta sobre mapas desmesurados —“Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos” (F: 60)—, es el libro de un lector asiduo de libros de viaje. La pampa, tan hábilmente convertida por esa escritura en un paisaje-escudo de la argentinidad, es un lugar que el autor desconoce salvo por las descripciones de autores extranjeros cuyos nombres aparecen por debajo de los epígrafes que abren cada capítulo, y que cada capítulo deglosa, parafrasea, explora. Son éstos —esos aforismos de europeos ilustres viajando por espacios y tiempos— las postas, los fortines y las pulperías donde descansa y recupera fuerzas su escritura ambulante.

Pero entonces, ese “pobre narrador americano” (F: 56), ya cuando su mirada recorre los espectáculos de su propia tierra, y no recién cuando su letra periférica viaja por los centros imperiales, no puede repetir lo hecho por “plumas más idóneas”: ya en 1845 no escribe otra historia natural del Río de la Plata ni otras impresiones de viaje, sino, como volverá a afirmar en 1881, un “libro extraño, verdadero fragmento de peñascos que se lanzan a la cabeza de los titanes”⁷⁵. Esta escritura “extraña” no se nutre, como podría esperarse, del conocimiento mayor y más íntimo del *espacio argentino* sino, en cambio, del *archivo europeo* sobre ese espacio: el letrado periférico es quien leyó a todos los viajeros, es el más erudito de todos. La periferia en Sarmiento no es, en realidad, un paisaje: un lugar físico de empatía y transubstanciación de los sentidos de la tierra en la letra. Al contrario, es ante todo un lugar donde es posible observar desde afuera las observaciones europeas de la periferia. Cuando, en 1842, Sarmiento anuncia la nueva sección de folletines de *El progreso*, rubro donde tres años después habrían de publicarse las entregas del *Facundo*, se felicita de que “en esta parte nuestro diario aventajará a los más afamados de Europa y América, por la razón muy obvia de que, siendo uno de los últimos periódicos del mundo, tendremos a nuestra disposición, y para escoger como en peras, lo que han publicado todos los demás diarios”⁷⁶. La idea no estará ajena al Borges de “El escritor argentino y la tradición”: un lugar excéntrico como condición para poder revisar y reordenar la totalidad del archivo universal que, paradójicamente, también es un archivo local que está en otra parte. Pero mientras, en Borges, esa estética glosaria será la propia de una escritura meta-ficcional, en Sarmiento la necesidad de intervenir en

la gestión de los sentidos de Occidente a través de la selección y adecuación del archivo todavía es de orden político; intenta corregir el enfoque del Otro dominante para no compartir la miopía de su mirada sobre el Otro interno. Es ése el “lugar subalterno respecto de la biblioteca europea”⁷⁷ que Sarmiento *maneja*: escribir es ordenar, aunque no los toscos balbucesos del Otro interno sino el archivo del Otro dominante cuya adopción acrítica había precipitado la caída del gobierno unitario. El trabajo fundacional de una escritura en la periferia es la lectura crítica de las escrituras centrales porque, como lo había propagado Echeverría ante el Salón Literario, “por lo mismo que estamos en la época reflexiva y racional, nuestra misión es esencialmente crítica” (PL: 174).

Sarmiento se abstiene de viajar y de observar, él mismo, los tipos y ambientes que desfilan por su texto, no sólo porque está proscrito sino también porque el espacio argentino que su escritura busca medir y reproducir no es el topográfico que se conoce viajando. En cambio, *la lectura de la historia natural* le proporciona las herramientas para explorar en su texto el *espacio signifiante* de *la historia social y política*. El modelo, así como su apropiación en una estética que superpone ambos registros en la metáfora de un viaje lector, es introducido por el propio Sarmiento a principios del texto:

A la América del Sur y a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Toqueville, que premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia ... (F: 47)

Es gracias a ese cruce de géneros, pues, gracias a los aportes de una disciplina especializada en representaciones espaciales y sincrónicas de lugares *otros*, que Sarmiento puede denunciar las representaciones erróneas de la periferia a manos de la historiografía europea y re-localizar la guerra americana. Sin suscribirse del todo a la etnografía, género donde el saber europeo, en el marco de la historia natural, suele representar a sus Otros que *carecen de historia*, Sarmiento no obstante la frecuente para marcar la diferencia, o la “fisonomía propia”, de la historia americana como “historia diferente”. Para que deje de ser “un cuento forjado sobre datos ciertos” (F: 54) es necesario, pues, inscribir esa historia en su localidad diferencial, armar el escenario, y apoyar la narración sobre dos ejes, la progresión temporal de la trama histórica y la expansión espacial del viaje y del mapa:

Razones de este género me han movido a dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena; la otra, en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar, de manera que la primera esté ya revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones. (F: 54-55)

Otra vez, como en Echeverría, la escritura se divide entre *escena* y *espectáculo*, entre topografía e historiografía. Sarmiento, es cierto, descubre que la alteridad del Otro interno excede las facultades de representación y comprensión del saber histórico de Occidente, pero la particularidad que promete relevarnos su propio texto, no es el fruto de un trabajo etnográfico “de campo”: las figuras textuales de la particularidad americana no son, como plantea Julio Ramos, transcripciones parafrásticas y ordenadoras de la voz escuchada del Otro interno,⁷⁸ sino que son el resultado de un viaje lector que encontró a éste en otro género. Hacer del *Otro etnográfico* de la historia natural un personaje de la historia propiamente dicha, un *Otro de la historia*, hacerlo emerger del punto ciego de la historiografía y así, temporalizar a su vez las representaciones meramente topográficas de los naturalistas, es la operación de cruce que funda la literatura “extraña” de Sarmiento, literatura que quiere dar expresión a una historia cruzada.

Cruzando historiografía y topografía Sarmiento produce con el mapa una trama, un relato, verdadera columna vertebral del texto y que narrativiza el paradigma que éste lleva en su título. Este es el argumento:

La guerra de la revolución argentina ha sido doble: primero, guerra de las ciudades, iniciada en la cultura europea, contra los españoles, a fin de dar mayor ensanche a esa cultura; segundo, guerra de los caudillos contra las ciudades, a fin de librarse de toda sujeción civil, y desenvolver su carácter y su odio contra la civilización. Las ciudades triunfan de los españoles, y las campañas de las ciudades. He aquí explicado el enigma de la revolución argentina, cuyo primer tiro se disparó en 1810, y el último aún no ha sonado todavía. (F: 105)

Dos escenas que, en realidad, podrían ser muchas más, ya que es la diferencia periférica misma la que hace que, indefectiblemente, surjan “terceros elementos” que, aprovechando la constelación hegemónica binaria, vencen a ambos antagonistas por el costado menos esperado. Me explico por un excursus. Jacques Lacan, en su lectura famosa del cuento de Poe, “La carta robada” —cuento publicado el mismo año que *Facundo*, en el *Southern Literary Messenger*—, plan-

tea que es la carta misma, el significante vacío, el que gobierna las posiciones de sujeto en las relaciones intersubjetivas que el cuento pone en escena.⁷⁹ Mejor dicho, en dos escenas, porque, como la revolución argentina, también el relato de Poe que cuenta, como es sabido, el robo de una carta del gabinete de la Reina por parte del ministro D. en presencia de ambos monarcas, y su recuperación, tras varios intentos frustrados protagonizados por la policía parisina, a manos del caballero Dupin, en presencia del ministro, organiza su acción en dos escenas, idénticas salvo por el cambio del elenco. Las dos escenas representan tríadas intersubjetivas cuyas opciones accionales impuestas por el significante se juegan entre una mirada que no ve nada, una mirada que ve pero que, al actuar, se delataría ante la primera, y una mirada que, tras observar a las dos primeras, procede a la acción. Dupin el detective, afirma Lacan, es el que entiende y maneja la Ley del Significante: reconoce la identidad estructural entre la Reina que disimula y exhibe la carta ante el Rey, y el ministro que vuelve a hacer lo mismo ante la policía. No hace más que reconstruir, pues, la escena primera para recuperar la carta, tras lo cual se deshace de ella, como cualquier analista, a cambio de una módica suma de billetes que lo apartan del caso y evitan la contratransferencia.

Podríamos, entonces, leer el *Facundo* como un intento por parte de Sarmiento de reconstruir en su letra ordenadora la triada histórica que ha catapultado al poder a Rosas, sólo que, ahora, en contra de éste último. Rosas, escribe Sarmiento, por el mismo hecho de haber conquistado el poder, tuvo que destruir sistemáticamente la red intersubjetiva que lo llevó allí, red que había montado para acechar el poder y no para ejercerlo: “Existían antes dos sociedades diversas: las *ciudades* y las *campañas* —arguye Sarmiento—; echándose las campañas sobre las *ciudades*, se han hecho ciudadanos los gauchos y simpatizado con la causa de las ciudades.” (F: 281) Inversión de la lógica del contagio que no tardará en derrumbar al tirano: “La lucha de las campañas con las ciudades se ha acabado; el odio a Rosas ha reunido a estos dos elementos” (F: 292). Sarmiento, no obstante, tras haber pronunciado su diagnóstico final, está lejos de retirarse del escenario con la discreción del detective parisino: busca desplazar al Otro de su lugar, del lugar del poder. En *Campaña en el Ejército Grande*, Sarmiento nos cuenta su entrada a Buenos Aires con el ejército de Urquiza, tras haber vencido a las tropas rosistas en Caseros: “En la noche fui a Palermo, tomé papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, y escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esta fecha. *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852*. Era ésta una satis-

facción que me debía ...”⁸⁰ Otra carta robada, pues, cuyas “cuatro palabras”, podemos especular, no son otras que las que nos acaba de transcribir su propio autor, “Palermo de San Benito”: significante vacío, salvo por su localización en el lugar del poder, es ésta la escritura que ha buscado producir, en cierto modo, todo el texto del *Facundo*.

Pero es aquí, también, en esa suerte de exorcismo simbólico, donde de la escritura sarmientina revela de manera más explícita su propio carácter mágico, de embrujo: “explicar el enigma” y encontrar el nuevo paradigma es apropiarse del poder del Otro y clausurar la cadena de desdoblamientos de la historia. Es este deseo de clausura, también, el que observa Jacques Derrida en su lectura del estudio de Lacan: Lacan, dice Derrida, construye su “significante vacío” como sede de una verdad última e inapelable, cuya Ley nos “gobierna”, y que, a fin de cuentas, no es otra que aquella de la propia teoría lacaniana (recordemos que, en la edición preparada por el propio Lacan de los *Seminarios*, la lectura sobre Poe ocupa, en contra de la cronología, una suerte de lugar fundacional).⁸¹ Derrida, en cambio, plantea que ya en el cuento de Poe se había puesto en escena esa inscripción del significante vacío con el nombre de (la) verdad, como un acto de magia (un truco de feria performado por Dupin y por el texto mismo con su insólita proliferación de citas verdaderas y falsas, y que pretenden remitir a los “emisarios reales” del sentido). Cada vez que se intenta bautizar al “significante que nos gobierna”, cada vez que alguien le inscribe un *paradigma*, dice Derrida, se trata, en realidad, de un acto de magia, un embrujo. Embrujo que, no obstante, es visible en su condición de tal recién cuando su poder aglutinador se ha esfumado, cuando se desprende el elemento diferencial que ese poder ha ocultado y generado a la vez. Es éste, dice Sarmiento, el carácter de la barbarie: no es una reagrupación de las fuerzas vencidas ni una subdivisión de las vencedoras. En cambio,

cuando en una revolución, una de las fuerzas llamadas en su auxilio se desprende, inmediatamente forma una tercera entidad, se muestra indiferentemente hostil a unos y otros combatientes, a realistas o patriotas; esta fuerza que se separa es heterogénea; la sociedad que la encierra no ha conocido hasta entonces su existencia, y la revolución sólo ha servido para que se muestre y desenvuelva. (F: 103)

Fuerza heterogénea, disruptora, sin otro propósito que el de hostigar a “unos y otros combatientes”, la barbarie es, para Sarmiento, “algo que se desprende”: resto, sobrecarga, exceso, es lo que interrumpe y desembruja la palabra del orden. Para que ésta pueda recuperar el

mando e imponer su propia magia de la razón sobre la magia negra de los bárbaros, no basta con haber entendido su funcionamiento. *Escribir en el lugar del Otro*, en el episodio de la carta despachada en la quinta de Palermo, es la representación dramática de la magia sarmientina que, al mismo tiempo que ratifica su triunfo sobre el Otro, reconoce también la vigencia de su fuerza demoníaca. En el momento mismo de llevar a cabo ese último sometimiento ritual del Otro, la escritura también se ensancha con sus poderes.

Cuando todavía faltan siete años para esa escritura fetichista, los poderes de la Otredad son invocados por medio de los bárbaros muertos. Ese es el segundo rito del texto de Sarmiento, ya que sigue de inmediato a la inscripción de la frase francesa en los baños de Zonda:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (F: 45)

En su estudio fascinante de los usos históricos y contemporáneos de las memorias, o las imágenes mnemónicas, del convulsivo pasado colonial en la región colombiana del Putumayo, el antropólogo Michael Taussig ha estudiado las evocaciones rituales de los muertos “salvajes” (eso es, “infiel”) a fin de adquirir sus poderes de aterrorizar y de curar.⁸² El espacio de la muerte, ambiguo por naturaleza, en el contexto colonial de siglos de sometimiento, colaboración y resistencia, se convierte en una zona simbólica de transformación y metamorfosis: las imágenes cristianas del mal, de la otredad demonizada, cargan con las memorias de las generaciones anteriores, de sus sufrimientos y resistencias, y son investidas de un poder mágico que surge de la misma tensión indisoluble que se graba en estas “imágenes dialécticas” (el término proviene de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Benjamin). Se trata de “figuras de salvajismo” incorporadas a lo largo de las generaciones en la memoria indígena de las “zonas de contacto”⁸³, y proyectadas tanto al espacio mnemónico de la muerte precolombina como al espacio imaginario y real de las “tierras bajas” pobladas por indígenas “infiel” (como demuestra Taussig, la demonización, en el imaginario serrano, de los indios *huitotos* que vivían en las zonas selváticas, hacia principios de este siglo, era menos el efecto de su adopción tardía del cristianismo que una “imagen dialéctica” del genocidio que la explotación masiva del caucho estaba produciendo entre ellos, forzándolos a trabajar en condiciones devastadoras y de esclavitud). Los poderes mágicos de estos Otros

salvajes que saben “ver los fantasmas” (los peligros, las enfermedades, etc.) son consultados por los indígenas serranos como por los colonos blancos y mestizos, a través de la mediación de los shamanes que invocan y domestizan el salvajismo. Un shamán *sibundoy*, citado por Taussig, explica:

Lo que quiere decir la palabra *huitoto* es que tengo que llamar a la gente de abajo, porque son fuertes y tienen el remedio fuerte del *yagé*. Pero también tengo que llamar a los maestros de arriba, para protegerme. Los de abajo son calientes, muy calientes, y no sienten nada, mientras los de aquí, de arriba, son también fuertes y han sufrido el frío, el frío de las sierras. Entonces hay que hacer un *compacto* [a *compact*] con los de arriba y los de abajo.⁸⁴

Pacto desdoblado, com-pacto, esa necesidad en el discurso del shamán de invocar al mismo tiempo a los “maestros de arriba” que saben someter a los demonios pero no manejan los poderes curativos del horror, y a la “gente de abajo” iniciada en estos poderes pero insensible y “caliente”, describe con sorprendente exactitud la operación de magia escritural en Sarmiento. Sin forzar demasiado la analogía, podríamos decir que la imagen del Otro interno —del bárbaro o del *huitoto*— en la periferia pos-colonial latinoamericana tiende a ser indefectiblemente una imagen dialéctica en donde se articulan y superponen poderes y cargas de terror y de curación. Tanto Sarmiento, letrado provinciano que acaba de volver de los “centros de la cultura”, como el shamán “cristianizado” de Taussig, recurren a la metáfora del desnivel geográfico para henchar su papel mediador de los poderes que provienen de las tierras altas (representados en imágenes de la razón y del orden, como la altura, la luz clara, y el frío) y las bajas (con el “calor” y el “fango” de los “impulsos e instintos”): el discurso criollo de la nación y el discurso identitario de los “indios amigos” se inscriben ambos en una zona intermedia, de frontera. Son discursos de autorización de subjetividades periféricas por medio de un posicionamiento en relaciones triádicas (el gran parlamento descrito por el coronel Mansilla veinticinco años después de *Facundo*, y donde la historia nacional y la memoria indígena chocan en un mismo nivel narrativo, es una versión dramatizada de esa rivalidad entre dos estrategias de autorización discursiva).

Aun así es importante destacar los matices entre ambas convocatorias hacia la imagen ambivalente del Otro interno. *Facundo* es el embrujo necesario para forjar una historia: invoca al bárbaro desde la institución autorizativa de un discurso letrado, y que quiere ensancharse con sus poderes para aniquilarlo. No sólo la revolución ar-

gentina, también la escritura sarmientina que le quiere escribir el desenlace feliz, consiste de dos escenas, dos evocaciones rituales que mantienen entre ellas una similaridad espectral. La primera, inscripción de una cita alegórica en un momento de peligro, y que debe convertirse en el oráculo del triunfo venidero, invoca a los “maestros de arriba” y sus tecnologías de contención de la desmesura y la imprevisibilidad de la barbarie. Invocación que debe ser pronunciada para hacer posible a la segunda, donde es invocado el cadáver salvaje para que sus fuerzas de terror y curación pasen a la letra que las llama, pero sin que el fantasma termine aplastando al mago. Toda la primera parte del texto está, de alguna manera, dedicada a esta preparación del terreno: ordena, analiza y confirma la hegemonía de la razón letrada sobre el escenario antes de volver a llamar a la bestia y dar comienzo a la trama. Es entonces que Sarmiento puede, por fin, demostrar todas sus dotes de narrador romántico y convocar al Otro en circunstancias que hacen recordar al topo fantástico del pacto con el demonio (“Media entre las ciudades de San Juan y San Luis un dilatado desierto que, por su falta completa de agua, recibe el nombre de *travesía*. El aspecto de aquellas soledades es, por lo general triste y desamparado, etc.” F: 113) Se trata del famoso relato de un gaucho fugitivo y su encuentro dramático con el tigre *cebado* cuya “mirada sanguinaria” va ejerciendo sobre él “una fuerza invencible de atracción” (F: 115), mientras refugiado en un árbol espera la muerte o la cada vez más improbable salvación. Cuando, finalmente rescatado, acuchilla la bestia y revela que él no es otro que el mismo Facundo, también se nos revela que el relato es otro comienzo, la escena fundacional de la biografía bárbara:

La fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas repetidas con que, en venganza de su prolongada agonía, le traspasó el que iba a ser su víctima. ‘Entonces supe lo que era tener miedo’, decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso. También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y la de algunos animales a quienes se asemeja en su carácter. (F: 115-116)

Este *pasaje* (pasaje, en la escritura, de una voz a otra), uno de los escasos momentos en el texto donde se cita la voz del bárbaro, es tal vez la versión más espectacular en toda la literatura argentina, salvo por las primeras estrofas del *Martín Fierro*, de una convocatoria ha-

cia el Otro interno. Cuando, en la voz de Facundo, el texto nos revela la verdadera identidad del protagonista y quien, además, mientras nosotros estábamos leyendo a Sarmiento contándonos el episodio, se lo estaba contando a “un grupo de oficiales”, por un instante nos deja vislumbrar todo un universo paralelo de sentidos al margen de la letra que los encubre. La escena, magníficamente construida, aprovecha ese desliz para poner en boca del Otro la fórmula mágica que, en realidad, sostiene a la propia escritura. Facundo se mimetiza con la bestia a través del terror que ésta le infunde, y cuando desenfrenadamente la mata “a puñaladas repetidas”, ese poder aterrorizador ha pasado a ser suyo, a formar parte de su nombre. Poder mudo y bestial, en un principio, ahora ha pasado a emanar del lenguaje, de la voz de Facundo quien lo cuenta a sus gauchos. Pero la escena que se proyecta a la voz del Otro, como relato fundacional de la barbarie y que cuenta la conquista violenta de su nombre animal, es en realidad el de la escritura sarmientina que, recién ahí, comienza. Porque es la escritura la que, con toda su maestría, convoca a su escenario la presencia aterrorizadora de Facundo, bestia entre bestias, para compaginarse con ese terror que magnifica hasta el límite de lo decible (“y no le quedaba mal esta denominación, a fe”), antes de volver al otro registro, el de “la frenología y la anatomía comparada” que consignan y objetivizan al Otro. Como Facundo quien se convierte de víctima en victimario y acribilla la bestia con las fuerzas bestiales del terror en la punta de su puñal, también Sarmiento se lanza sobre los bárbaros que lo victimizaron y lo obligaron a huir del país, con las armas implacables de la razón, pero recién después de haber saciado su fría precisión de la pasión y del terror. No sólo el escenario de ese segundo relato fundacional que representa el bautismo de Facundo, también la escritura de Sarmiento es una *travesía*: los confines topográficos, como zonas de cruce, son una representación espacial de la posición intermedia de esta *escritura argentina*, magnificada por la magia blanca de la historia y la magia negra de la brujería que es el legado de los Otros acribillados.

NOTAS

¹ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* [1845], ed. de Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño, Buenos Aires, Losada, 1963: 44. En adelante abreviaré: F.

² Domingo F. Sarmiento, “Lo que a Rosas debe la América del Sur”, *El Progreso*, 13 de junio de 1845, en: id., *Obras completas*, t. VI: 178.

³ Echeverría reproduce el documento ocho años después en su *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el plata desde el año 37*, publicado en Montevideo en 1846; véase: id., *Dogma socialista*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988: 22. En adelante abreviaré: OR. Según cuenta Echeverría en ese mismo texto, Sarmiento, que estaba en San Juan cuando en Buenos Aires se fundó el Salón Literario y —tras la disolución forzada de éste— la Asociación de Mayo, adhirió a su credo en agosto de 1838, por mediación, algo irónicamente, de un joven de familia federal que se había retirado a la provincia al embravecerse el clima político en Buenos Aires, y que lucía los apellidos de Quiroga Rosas; véase *ibid.*: 51 ss.

⁴ Domingo F. Sarmiento, “¡Rosas en paz con todo el mundo!”, *Crónica*, 11 de noviembre de 1849, en: id., *Obras completas*, t. VI: 227.

⁵ *ibid.*: 230.

⁶ Desde luego, el *Facundo* puede leerse también como una larga defensa de esa alianza, que de hecho se tradujo en una alianza política entre la facción antirrosista a la que se vinculaba gran parte de los jóvenes de 1837 y las fuerzas navales de Francia e Inglaterra que bloquearon el puerto de Buenos Aires al agravarse la crisis de 1840; postura que generaba uno de los desacuerdos más profundos al interior del exilio argentino, y que mereció críticas duras por parte de Alberdi (véase *id.*, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo* [1847], en: *Obras selectas*, ed. de Joaquín V. González, Buenos Aires, La Facultad, 1920, tomo V: 53-60. En adelante abreviaré RARM). En cambio, Echeverría y Sarmiento aún después del debacle militar de la alianza antirrosista seguían defendiendo su legitimidad, y afirmaba con orgullo ostentativo el segundo, “en honor de la verdad histórica y de la justicia, debo declarar, ya que la ocasión se presenta, que los verdaderos unitarios, los hombres que figuraron hasta 1829, no son responsables de aquella alianza; los que cometieron ese delito de leso *americanismo*, los que se echaron en brazos de la Francia para salvar la civilización europea, sus instituciones, hábitos e ideas en las orillas del Plata, fueron los jóvenes; en una palabra; ¡fuimos nosotros! [...] En Montevideo, pues, se asociaron la Francia y la República Argentina europea para derrocar el monstruo del *americanismo*, hijo de la pampa; desgraciadamente, dos años se perdieron en debates, y cuando la alianza se firmó, la cuestión de Oriente requirió las fuerzas navales de Francia, y los aliados argentinos quedaron solos en la brecha.”

(F: 274-275) Si hubo traición alguna, concluye Sarmiento, no era la de los "Argentinos europeos" sino de sus aliados de ultramar que desertaron de su propia causa.

⁷ Julio Schvarzman, "Facundo y la lucha por el sentido", en: id., *Microcrítica, Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996: 38.

⁸ La rectificación de Groussac está en la nota 34 de una nota bibliográfica sobre la obra de Mariano Moreno, la de Verdevoye en las páginas 76-77 de una monografía extensa sobre Sarmiento. Véanse Paul Groussac, "Escritos de Mariano Moreno" [1896], en: id., *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1987: 226-270; Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento, éducateur et publiciste* (entre 1839 et 1852), Paris, Jouvett, 1963.

⁹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988: 128. La crítica académica de la última década se ha lanzado con gran despliegue terminológico sobre esa noción de "equivoco", dejando quizás de lado su estatus ficcional. El comentario se inscribe en el entramado de una novela que explota la peculiar paranoia que surge de la crisis posmoderna de los significantes y que cruza su estética policial y de superficie con la retórica de la sospecha de la dictadura militar de 1976 a 1983. Todo equivoco, en ese contexto, es susceptible de no ser sino un desliz deliberado que reitera la presunta existencia de un sentido paralelo: recordemos que la frase original dice "fusilar" en vez de "degollar"; y que ese verbo no significa únicamente "pasar por las armas" sino también plagiar, "hacer una mala imitación de una cosa, imitar una obra literaria o coger trozos de ella para una propia"; en suma, lo que hace Sarmiento al desviar citas y cambiar el significante de ese desvío por el más criollo de "degollar". Es más, antes de usarla como frase de cabecera del *Facundo*, Sarmiento ya la había escrito, unificando sus variantes y firmándola con su propio nombre: "No se fusilan ni degüellan las ideas." (*El Progreso*, 21 de marzo de 1844).

¹⁰ Véase Juan C. Martini Real, *Notas sobre el padre en Facundo*, Buenos Aires, Pierre Menard, 1991: 26.

¹¹ Véase Roberto González Echevarría, *Myth and Archive, A Theory of Latin American Narrative*, New York, Cambridge UP, 1990: 9-100. Cabe resaltar, sin embargo, que los letrados liberales de la generación de 1837 son los primeros en cuestionar la beneficencia de ese intercambio comercial, cuestionamiento que a nivel estético y literario coincide con un interés en la emancipación de las pautas canónicas europeas. Así, por ejemplo, Echeverría en su "Segunda Lectura" ante el Salón Literario llega a postular la necesidad de modernizar la "industria agrícola": "Lo que gana el curtidor, el limpiador y el escardador europeo, nosotros podríamos ganarlo. No nos hallamos en estado de fabricar con nuestras lanas paños, ni con nuestras pieles y crines cosas útiles, porque nos faltan elementos; pero la industria puede imprimirles más valor, aumentando su precio antes de ponerles en manos del extranjero." (Esteban Echeverría, "Segunda Lectura", en: Félix Weinberg (comp.), *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977: 178-179)

¹² Véase Saúl Sosnowski, "Esteban Echeverría: el intelectual ante la formación del estado", en: *Revista iberoamericana* 47, 114/15 (1981): 293-300.

¹³ Esteban Echeverría, carta a José María Echeverría, París, 22 de marzo de 1826, en: id., *Páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962: 47.

¹⁴ Marcos Sastre, carta a Esteban Echeverría, Buenos Aires, 28 de setiembre de 1837, en: Weinberg, *El Salón Literario*: 88.

¹⁵ Esteban Echeverría, "El matadero" [1839-40], en: id., *El matadero / La cautiva*, Madrid, Cátedra, 1986: 89-114: 91. En adelante abreviaré M.

¹⁶ Juan María Gutiérrez, "Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros", en: Weinberg, *El Salón Literario* 153-154. En adelante abreviaré: FSE.

¹⁷ Véase Doris Sommer, *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*, Berkeley, California UP, 1991: 15.

¹⁸ Domingo F. Sarmiento, *Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847* [1849], Madrid, París, México (D.F.), ALLCA XX, 1993: 51. En adelante abreviaré: V.

¹⁹ José Mármol, *Amalia, novela histórica americana* [1851], Buenos Aires, Sopena, 1964: 163. En adelante abreviaré: A.

²⁰ Edward W. Said, *Beginnings, Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975: 13. Traducción mía, J.A.

²¹ Véase David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, [1964] Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982: 14.

²² Esteban Echeverría, *La cautiva* [1837], en: id., *El matadero / La cautiva*, op. cit.: 125. En adelante abreviaré: LC.

²³ Véase Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992: 124-137; también González Echevarría, *Myth and Archive*: 91-100.

²⁴ Graciela Montaldo, *De pronto, el campo, Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993: 36. Mi cita del texto es sin embargo parcial, ya que Montaldo en los párrafos siguientes resalta la discursividad de ese espacio "original".

²⁵ Juan B. Alberdi, "Doble armonía entre el objeto de esta institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social; y de esta exigencia con otra general del espíritu humano", lectura pronunciada ante el Salón Literario [1837], en: Weinberg, *El Salón Literario*: 140-142. En adelante abreviaré DA.

²⁶ Maristela Svampa en su estudio del tópico "civilización/barbarie" resalta ese doble registro en la dialéctica interna del binomio; véase *Civilización o barbarie: el dilema argentino, De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994: 53-54; también Carlos J. Alonso, "Civilización y barbarie", en: *Hispania* 72, 2 (1989): 256-263.

²⁷ Ricardo Piglia, "Una trama de relatos", en: id., *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990: 66.

²⁸ Esteban Echeverría, "Cartas a un amigo", 2 de noviembre de 1822, en: id., *Páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962: 15-16. En adelante abreviaré: CaA

²⁹ Véase Michel de Certeau, "Exotismes et ruptures du langage", en: id., *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, 1987: 15-82; sobre todo pp. 48-51 ["La naissance d'un exotisme (le XVIII^e siècle)"].

³⁰ Véase Sommer, *Foundational Fictions*: 49-50.

³¹ Nota de Sarmiento con ocasión de la edición italiana de 1881, citado según la edición de Alberto Palcos, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961: 455.

³² Véase Juan Carlos Quintero Herencia, "Los poetas en la Pampa o las 'cantidades poéticas' en el *Facundo*", en: *Hispanamérica* 21, 62 (1992): 33-52.

³³ Julio Ramos, "Saber del Otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento", en: *Revista iberoamericana* 54, 143 (1988): 559. Véase también Erna von der Walde, "Escribir es ordenar: algunos lugares comunes sobre el *Facundo* y el quehacer literario en América Latina", en: *Dissens* 2 (1996): 69-77.

³⁴ Véase González Echevarría, *Myth and Archive*: 105-106; Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses en la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

³⁵ Esa aporía constitutiva del discurso historicista romántico, según Lionel Gossman, es la de restablecer al Otro su presencia única e intraducible, que al mismo tiempo funda y rehúye la serialidad historiográfica como puesta en relación de acontecimientos-cumbre, o transcripción de su ley monumental. Véase Gossman, "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other", *New Literary History* 18 (1986/87): 40.

³⁶ Una buena compilación de ensayos provenientes de distintas ramas de la historiografía revisionista es la de Rodolfo Borello, *El ensayo argentino 1930-1970*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

³⁷ Hayden White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1973: [49]. Traducción mía, J.A. Véase también Michel de Certeau, "Une écriture", en: id., *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975: 101-120.

³⁸ Sobre la transculturación de la historiografía romántica en las literaturas latinoamericanas decimonónicas, véase Elizabeth J. Garrels, "La historia como romance en el 'Facundo'", En: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, a Symposium, Gaithersburg, MD, Hispanamérica, 1986: 75-83; Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana: Casa de las Américas, 1987; Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predomenios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en: Balderston (ed.), *The Historical Novel*: 13-29.

³⁹ Véase Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992: 11-18.

⁴⁰ Marcos Sastre, "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la nación argentina", lectura inaugural del Salón Literario [1837], en: Weinberg, *El Salón Literario*: 123. En adelante abreviaré OF.

⁴¹ Véase Esteban Echeverría, "Primera lectura", en: *ibid.*: 161-174. En adelante abreviaré: PL. Echeverría, a diferencia de la mayoría de los inte-

grantes del Salón, había cursado derecho en la época fundacional de la Universidad de Buenos Aires durante el régimen de Rivadavia. Cuando se va a París en 1825 aun no ha triunfado el federalismo, aunque sí cuando vuelve en 1830. De ahí que Echeverría, aun cuando insiste en la necesidad de crear un "tercer partido", ve en los letrados un elemento "menos federal que unitario" (OR: 15), convicción que le mereció la virtual proscripción de las páginas de *La Moda*, revista literaria dirigida por Alberdi, Gutiérrez y el joven Corvalán, el hijo del edecán de Rosas.

⁴² *Campaña en el Ejército Grande* (1852) se escribe como una suerte de prueba historiográfica de la necesidad de ese nuevo papel político, al relatar el experimento frustrado de Sarmiento de ofrecerse como consejero de Urquiza.

⁴³ Véase Adriana Rodríguez Pérsico, *Un huracán llamado progreso, Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, D.C., OEA/OAS, 1992: 5-16 y 98-102.

⁴⁴ Sobre la inserción social de los jóvenes del '37 véase Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*: 13-14; Weinberg, *El Salón Literario*: 34, 50.

⁴⁵ Marcos Sastre, "Gabinete de Lectura", aviso publicado en *La Gaceta Mercantil*, 22 de enero de 1835: 3; reproducido en: Weinberg, *El Salón Literario*: 41.

⁴⁶ Véase acerca de las negociaciones culturales sobre y con los saberes europeos en América Latina Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México (D.F.), Grijalbo, 1989: 69-81; Roberto Schwarz, "As idéias fora do lugar", en: id., *Ao vencedor ás batatas, Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, S.P., Duas Cidades, 1977: 13-28.

⁴⁷ Florencio Balcarce, carta a Félix Frías, París, 29 de octubre de 1837, en: Weinberg, *El Salón Literario*: 200.

⁴⁸ Sastre, carta a Echeverría, op. cit.: 88.

⁴⁹ Esas tres son, según White, las formas principales de argumentación de la historiografía romántica, y a las que se agrega la contextualista, menos frecuente durante el siglo pasado y, en cambio, la forma hegemónica en la historiografía académica de hoy. Véase White, *Metahistory*: "Introduction: The Poetics of History".

⁵⁰ Véase Schwartz, "As idéias fora do lugar"; también Néstor García Canclini, "Importar, traducir, construir lo propio", en: id., *Culturas híbridas*: 73-80.

⁵¹ Waldo Frank, *América Hispana* [1930]; citado según Susana Pereira (comp.), *Viajeros del siglo XX y la realidad nacional*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984: 54.

⁵² Scott, en respuesta al Dr. Johnson, distingue entre "romance" y "novel", destacando su doble diferencia en cuanto al carácter de los sucesos narrados y a la ubicación espacio-temporal del relato. El párrafo dice: "We would rather be inclined to describe a *Romance* as a 'fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents'; being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as 'a

smooth tale, generally of love', but which we would rather define as 'a fictitious narrative, differing from the romance, because the events are accomodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society.' (Walter Scott, *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, London, Frederick Warne, 1887: 65)

⁵³ La versión original de Byron reza: "Female hearts are such a genial soil / For kinderfeelings, whatsoe'er their nation ..." Llama la atención que es justamente el término de "nación" que Echeverría, en su traducción del verso, decide reemplazar por el más geológico de "clima", y que el atributo psicológico del "genio" femenino se transforma en el biológico de la "fertilidad". Hay, en suma, un desplazamiento del registro de lo espiritual e intelectual al de lo concreto y material, de la empatía a la procreación, desplazamiento donde se condensa la metamorfosis que experimenta el ideario romántico en el proceso de su transculturación, al ser apropiado por las élites letradas latinoamericanas.

⁵⁴ David Viñas, "Mármol: los dos ojos del romanticismo" [1964], en: Mirta Yañez (ed.), *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1978: 278.

⁵⁵ *ibid.*: 276.

⁵⁶ Thomas Bremer, "Historia social de la literatura e intertextualidad: funciones de la lectura en las novelas latinoamericanas del siglo XIX (el caso del 'libro en el libro')", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11, 24 (1986): 36.

⁵⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Comunicación, cultura y hegemonía, México (D.F.), Gustavo Gili, 1987: 17.

⁵⁸ Véase Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice", en: *Wedge* 7-8 (1985): 120-130.

⁵⁹ Juan María Gutiérrez, Advertencia crítica a *El matadero* [1870], reproducida en: Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944: 6.

⁶⁰ Echeverría, tras la disolución de la Asociación de Mayo en 1838, se refugia primero en su estancia "Las Talas" del interior bonaerense. En 1840 su adhesión a la fracasada revolución de los hacendados del sur de la provincia lo obliga a refugiarse en Colonia, de donde se traslada diez meses más tarde a Montevideo, donde reside hasta su muerte en 1851. La redacción del *Matadero* data presumiblemente del período de residencia en Las Talas, y la analogía entre la "violación" narrada en el cuento y la expulsión violenta del país es un tema recurrente en los borradores y las cartas escritas por Echeverría en ese momento: "Pero salir de su país violentamente, sin quererlo, sin haberlo pensado, sin más objeto que salvarse de las garras de la tiranía, dejando a su familia, a sus amigos bajo el poder de ella, y lo que es más, la Patria despedazada y ensangrentada por una gavilla de asesinos, es un verdadero suplicio, un tormento que nadie puede sentir, sin haberlo por sí mismo experimentado. [...] La emigración es la muerte: morimos para nuestros allegados, morimos para la Patria, puesto que nada podemos hacer por ellos." Hoja suelta, en: Echeverría, *Páginas autobiográficas*: 72-73.

⁶¹ El contagio de la narración misma por la barbarie que ella pone en escena, es explorado por dos reescrituras del *Matadero* que se han convertido, a su vez, en textos cruciales de la narrativa argentina: en "La fiesta del monstruo" Borges y Bioy Casares reescribieron el cuento en *la voz de los verdugos* (en la voz del Otro) quienes, en esta versión, son los afiliados de una Unidad Básica en su grotesco viaje a la Plaza de Mayo un 17 de octubre, en cuyo transcurso apedrean y saquean a un judío (El cuento, como *El matadero*, fue publicado treinta años después de escrito en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*). En "El niño proletario" de Osvaldo Lamborghini (1973), en cambio, la voz del verdugo es *la voz del yo*, la de un adolescente de clase media alta quien relata como con dos amigos sodomizan, torturan y virtualmente despedazan el cuerpo indefenso de un compañero pobre de colegio. Lamborghini reescribe, en cierto modo, a Echeverría y a Borges/Bioy: escribe un cuento donde no sólo se ha invertido la violencia y es el "civilizado" quien viola y mutila al subalterno "bárbaro", sino que, además, reproduce en su propio medio, la letra escrita, el goce violento que le produce la penetración/destrucción del Otro.

⁶² Noé Jitrik, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971: 66.

⁶³ David Viñas, "Pliego de cortesía", en: *Página/12* (Suplemento "Verano/12"), 21 de enero de 1998: 1.

⁶⁴ La farsa, según White, es el género propio de una historiografía desconfiada y cuyo modo retórico (frente a los "ingenuos" que enlazan de manera acrítica la figura y el sentido) es el "metatropológico" de la *ironía* (cuyas figuras son la catacresis o el oxímoron); véase *id.*, *Metahistory*: [50-57].

⁶⁵ Jorge Salessi, en *Médicos, maleantes y maricas*, propone otra lectura del diluvio en *El matadero*. Según este crítico, el cuento de Echeverría "articula y separa" los grandes paradigmas decimonónicos de lectura de la cultura argentina, "civilizado/bárbaro" y "salubre/insalubre", en la metáfora de la mezcla ilícita de flujos de distinta procedencia que se compagina con la inversión de géneros sexuales que tiene lugar cuando la chusma federal amenaza con sodomizar al joven unitario. Mezcla de flujos que, según Salessi, es activada por la inundación en el espacio urbano, entre el agua y la sangre, y entre la sangre y los restos animales del matadero y los restos humanos del vecino Cementerio del Sud, cuyos límites con el Matadero del Alto en la época de Echeverría eran todavía más que borrosos. Si bien la lectura higienista de Salessi me fascinó, el hecho de que Echeverría en ningún momento se refiere a la cercanía entre matadero y cementerio como problema, y que la mezcla "inmunda" de sangre, grasa y barro, más que en términos médicos, es invocada en los de condena moral y estética, me hizo dudar de esas contextualizaciones algo forzosas. Así hasta que me di cuenta que Salessi estaba leyendo un cuento distinto y quizás, siguiendo a Borges, "verbalmente idéntico pero infinitamente más rico": leía, a través de la lectura de Gutiérrez, un cuento publicado en 1870, contemporáneo de Mansilla y de Hernández y precursor de la novela realista del Ochenta, mientras que yo estaba leyendo un texto impresentable y desaparecido, escrito en 1839 o 1840 como revés antici-

pado de Amalia y de Facundo. Véase Salessi, *médicos maleantes y maricas, Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1995: 55-76.

⁶⁶ [Michail Bachtin (Mijail Bajtín), *Rabelais und seine Welt, Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995: 262. Traducción mía, J.A.]

⁶⁷ Hay otros elementos comunes que aparecen en ambos episodios, como la "mirada de fuego" y el "torrente de sangre" que brota de los dos cuerpos. Véase el estudio de María Rosa Lojo, "El Matadero: la sangre derramada y la estética de la 'mezcla'", en: id., *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)*, Buenos Aires, Corregidor, 1994: 107-129.

⁶⁸ Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*: 69. Según demuestra Salessi, la homosexualidad ocupaba un lugar prominente entre las calumnias que se lanzaban las facciones rivales de la política argentina en la época rosista que solían tratarse de "maricones" y de "sodomistas". Una parte de las prácticas de tortura a las que alude *El matadero* —"el palo", "sobar", "verga", "vela", "mazorca"— describe distintas formas de penetración anal de la víctima, algunas de las cuales causaban heridas internas a menudo mortales.

⁶⁹ Esteban Echeverría, *Obras completas*, edición de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1870: I, 443.

⁷⁰ Gutiérrez, "Advertencia": 6.

⁷¹ Noé Jitrik, "El Facundo: la gran riqueza de la pobreza", en: D. F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985: xv.

⁷² Antonio Gramsci, "Notas sobre la política de Maquiavelo", en: id., *La política y el Estado moderno*: 65.

⁷³ Véase Sommer, *Foundational Fictions*: 62.

⁷⁴ Véase Pratt, *Imperial Eyes*: 189-191. Según Pratt, en los Viajes el hallazgo inicial de marineros anglosajones en la isla pacífica de Más-a-fuera (la isla Selkirk del *Robinson Crusoe* de Defoe) puede ser leído como una escena inaugural y alegórica del posicionamiento de una escritura viajera que invierte la mirada del género ("afuera" / "adentro").

⁷⁵ *El Nacional*, 22 de noviembre de 1881.

⁷⁶ Domingo F. Sarmiento, "Nuestro folletín" [1842], en: id., *Obras*, Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1885: II, 3.

⁷⁷ Ramos, "Saber del Otro ...": 556.

⁷⁸ Véase *ibid.*: 559-566.

⁷⁹ Véase Jacques Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter'", en: John P. Muller / William J. Richardson (eds.), *The Purloined Poe*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988: 28-54.

⁸⁰ Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande* [1852], Buenos Aires, Eudeba, 1962: 106.

⁸¹ Véase Jacques Derrida, "The Purveyor of Truth", en: *Yale French Studies* 52 (1975): 31-113. No puedo discutir aquí las implicaciones teóricas del debate Lacan-Derrida, que hizo del cuento de Poe un verdadero pre-texto del posestructuralismo. Remito a tal efecto al excelente artículo de Barbara Johnson, "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida", en: Muller/Richardson, *The Purloined Poe*: 211-251. Recientemente, Emilio de Ipola ha

intentado una operación algo similar a la que vengo realizando aquí, releyendo el debate en términos de la reescritura borgeana del cuento de Poe en "La muerte y la brújula", y proponiendo que la localización periférica de ésta agrega a la constelación intersubjetiva del original, otro elemento más que, como en Sarmiento, indefectiblemente "se desprende". Véase "El enigma del cuarto (de Borges hacia la filosofía política)", en: *La invención y la herencia*, Cuadernos Arcis-Lom 3 (1996): 45-74.

⁸² Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man, A Study in Terror and Healing*, Chicago: Chicago UP, 1987. Véase especialmente el capítulo 24, "History as Sorcery", pp. 366-392.

⁸³ Véase Pratt, *Imperial Eyes*: 6-7.

⁸⁴ Taussig, *Shamanism*: 378 (traducción mía, J.A.)

Capítulo II

Croquis y caminos: Escritura viajera y telos topográfico

Lo repito: viajando sucede lo mismo que leyendo. Las lecturas más largas son esas en las que no hay alteración ni en la cadencia ni en la dicción.

Lucio V. Mansilla, Una excursión a los indios ranqueles

Un viaje, un libro. Combatir el tedio, el tiempo inmóvil entre dos estaciones lejanas, leyendo. Leyendo, obviamente, un libro de viaje, con sus itinerarios convertidos en mapas, renglones, párrafos: espacios de sentido donde —gracias a la escritura— los lugares hablan, cuentan sus historias naturales y sociales, revelan sus significados económicos y estéticos. Después, ya “de regreso, en los momentos de descanso de las jornadas, sobre las mesas de las postas, o apoyando la cartera de viaje en las rodillas”, el viajero escribe, él mismo, su recorrido; ya tiene las “impresiones” suficientes que relatar y —probablemente— se ha quedado sin lectura. Comienza así:

El 1° de junio de 1868 tomé pasaje en el ferrocarril del Sur hasta la última estación de la vía. Durante las cinco horas que emplea el tren en salvar la distancia que separa Buenos Aires de Chascomús, me entregué a la lectura del libro titulado *De Madrid a Nápoles*, debido a la pluma del original escritor español don Pedro A. de Alarcón. Mi espíritu viajaba, conducido por el libro, por el mundo de la civilización; mi cuerpo marchaba hacia la pampa, obedeciendo al impulso de la fuerza ciega del vapor.¹

En ese nuevo cruce de frontera, unos veinticuatro años después de la escena inaugural de *Facundo*, todos los elementos de ésta siguen en su lugar: el espacio americano, inmenso y despojado de escritura, y la letra ajena que importa los sentidos. No obstante, aquí el desplazamiento ha dejado atrás su carga de dramatismo, y el enemigo más temible del viajero ahora pasa a ser el *ennui*. Porque, cuando en *Facundo*

cundo la narración del cruce todavía buscaba invertir las relaciones espaciales entre afuera y adentro, y reconstruir desde la escritura la jerarquía cuya violación ella misma narraba, aquí el orden topológico luce nuevamente su supuesta normalidad de siempre: *adentro*, en la ciudad, la civilización letrada, y tras ella el viaje espiritual transatlántico; *afuera*, pura distancia y la “fuerza ciega” de la tecnología que paulatinamente va conquistando ese “desierto” para la industria. La cita pertenece a Santiago Estrada quien se hizo conocer en los salones porteños no sólo como crítico de literatura y teatro sino sobre todo por sus impresiones literarias de viajes al interior argentino y a los países limítrofes. Estrada fue uno de los primeros viajeros criollos a tierras americanas, y uno de los primeros argentinos decimonónicos que se planteaban el viaje al interior como un proyecto estético, como una empresa destinada a producir impresiones literarias, escritura; empresa que se había reservado, hasta la fecha, la “vanguardia capitalista”² de viajeros ingleses contratados por las grandes compañías de transporte y comercio. Para el patriciado criollo, en cambio, el viaje europeo todavía constituía un equivalente periférico y deferente del viaje de exploración que protagonizaban en todos los márgenes del planeta científicos, militares y aventureros de los centros imperiales. El relato del viaje interior se modelizaría, pues, sobre la matriz de otras dos narrativas: los relatos en donde *viajeros europeos* miden las lejanías del mundo, y los relatos del *viaje europeo*, las narrativas de viajes educativos por paisajes de cultura. Es cruzando las reglas y convenciones de ambos géneros que los viajeros al interior van encontrando el tono y la mirada para convertir también las llanuras argentinas en espacios de expansión de esa cultura itinerante. La de Estrada es, pues, otra escritura inicial, una letra que se sitúa frente o, más bien, *entre* dos escrituras distintas sobre y desde la distancia: en este sentido, contarnos cómo aprovecha el viaje en tren para leer el *Viaje* de Alarcón es otro acto de autorización discursiva, una búsqueda de filiación *espiritual*, aun cuando el *cuero* que marcha hacia la pampa parece indicar un rumbo contrario. El medallón narrativo de Estrada pone en escena el abismo entre los dos viajes:

El libro me trazaba un camino luminoso. Cuando llevaba los ojos fijos en él, contemplaba aldeas blancas y risueñas, veredas guarnecidas de edificios, bosques frondosos, jardines perfumados, ciudades populosas, muchedumbres agrupadas en templos y plazas; escuchaba discursos, cantos, aplausos, ruido de máquinas y de trenes; aspiraba el aliento caliente de la industria, la atmósfera brillante de las academias y de los coliseos; veía al hombre pasar y repasar bajo los pórticos de las aduanas y de las bolsas; percibía la actividad

de los pueblos, el movimiento de su corazón, las fatigas de su espíritu, persiguiendo la verdad y la ciencia, en el libro, en el cielo y en la tierra; lamentaba la estrechez de aquellas fronteras para contener la ola humana, agitada, desbordada. Cuando separaba los ojos del libro, el silencio, la pereza y la esterilidad se me presentaban en medio del desierto. (ST: 9-10)

El mediterráneo de Alarcón representa aquí un espacio de plenitud y saturación, todo lo contrario del espacio de carencia absoluta que es el “desierto” pampeano. El “desborde” del cuadro —desborde de una “ola humana” que media entre la lectura mediterránea y el espacio “vacío” hacia donde, precisamente en aquellos días, estaban arribando los primeros flujos significativos de inmigrantes— apenas introduce una noción de crisis, como de hecho lo hace en el libro de Alarcón, cuyo viaje italiano transcurrió en un momento de intensa agitación política.³ En Estrada, sin embargo, la lectura *en lejanía* convierte esas convulsiones en un espectáculo entretenedor y ameno, en otro indicio más de la vitalidad bulliciosa del cuadro que Alarcón lo hace contemplar. Conviene recordar que para un escritor argentino de la segunda mitad del siglo XIX, los vaivenes de una lucha civil por la hegemonía en un proceso de formación del Estado nacional eran un espectáculo nada desconocido: la visión dicotómica que nos ofrece Estrada se debe a un esfuerzo de selecciones y énfasis que produce una mirada y posiciona una escritura.

Sorpresivamente ese posicionamiento no sigue al realismo taxonómico y acumulativo de los viajeros ingleses sobre cuyos informes se construyó, en buena parte, el imaginario territorial de los letrados criollos de mediados del siglo, y pasa a buscar una filiación distinta, la del viaje romántico a las cunas mediterráneas de Occidente, ahí donde se contemplaba su melancólico derrumbe y su vigoroso renacer fabril. No obstante esa predilección estética, Estrada pasa por alto los antecedentes americanos del romanticismo en el naturalismo heroico de Humboldt.⁴ Su actitud, en cambio, será la propia de un consumismo turístico que se maravilla con las artesanías indígenas que adquiere, a precios módicos, de una “anciana secular, que parece más que un ser vivo, un morador de las huacas del Perú” (ST: 23), o gritando en plena sierra nombres queridos para que los repita el eco, o brindando, llegada a su destino —la Piedra Movediza— la pequeña expedición y tras el debido examen minucioso del “gigantesco acróbata de piedra”, con un buen vino importado —de Italia, por supuesto— “a la buena suerte de nuestros mejores proyectos.” (ST: 32)

Es, entonces, en la medida en que el viajero avanza en su rumbo vacacional que el cuadro sombrío del comienzo se despeja hasta brindar, por momentos, “un espectáculo desconocido [de] un encanto irresistible” (ST: 21), “un hermoso espectáculo” (ST: 24). Y hasta se vuelve a cerrar, hacia el final del relato y del viaje, la brecha inicial entre el paisaje contemplado y el de la lectura, entre espacio físico y espacio espiritual:

La visita que acabábamos de practicar me había impresionado. La magnificencia y novedad del paisaje, digno de antiguas tradiciones, despertaron en mí el recuerdo de las lecturas de mi juventud. Los romances, el dibujo y la pintura, me habían representado mil veces monumentos, piedras y lugares semejantes a los que hacía un momento había visto real y verdaderamente. (ST: 35)

El espacio argentino, finalmente, se muestra digno de la estética transatlántica que la mirada del viajero convoca: hay lugares, más allá todavía del alcance del ferrocarril, en “tierra virgen”, donde se hallan los equivalentes nacionales y “novedosos” de los paisajes sublimes entrevistados en los “romances, dibujos y pinturas” que el narrador consumió en la feliz inocencia de la niñez. El interés que lo ha llevado hacia esos paraderos lejanos —dice Estrada— es exclusivamente estético: se trata de captar —o recuperar— “impresiones”. Aun cuando pasa examen implacable a postas y diligencias, a guías y peones, el turista no parece tener mayor implicación en el mundo social que visita que el lector en los espacios por donde lo hace viajar la pluma de otro. El viaje de Estrada parece transcurrir en un tiempo fuera de lo político, mirada sorprendente si consideramos que el mismo espacio por donde pasea nuestro viajero, en menos de tres años va a estallar en un sangriento levantamiento milenarista, y que hasta mediados de la década siguiente van a continuar allí las luchas con las tribus pampas y araucanas. El relato de viaje produce su propio espacio ameno desviando la mirada de lo que no cabe, distribuyendo silencios y énfasis: pero aun éstos, quisiera argüir, llevan la marca de lo que omiten, siempre y cuando se lean en el marco del debate territorial donde, de modo más o menos sutil, interviene hasta el más anecdótico discurso turístico.

Conviene, pues, detenernos algo más en los distintos grados de “vacío” que caracterizan el campo de Estrada. Vamos a ver entonces que el menosprecio del paisaje contemplado desde los vidrios del tren, y que reinscribe ahí gran parte de los tópicos sarmientinos —la “tierra sombría, informe, vacía” (ST: 11), sin historia, sin árboles ni cul-

tivos, eso es: improductiva—, contrasta con las evidencias que el texto mismo nombra: están “el sonido lejano de la esquila” (ST: 10) y las quejas de un cordero; y hasta un “gaucho harapiento” que cruza por el cuadro. Es decir, no hay en realidad vacío ni desierto alguno, pero sí un campo ovejero, ramal de la ganadería que vive un crecimiento vertiginoso en la década del 60, generando cambios profundos en la sociedad pampeana.⁵ Notamos un cambio en la actitud del observador recién cuando llega a tierras de ganado vacuno —tradicionalmente en posesión del hacendado criollo—, y que le presentan “algún interés”. Hasta invitan a un picnic: “El campo fue [nuestro] cenador, la tierra la mesa, la hierba el mantel.” (ST: 17) La representación dicotómica de dos paisajes que, a fin de cuentas, no distan mucho en apariencia, surge, pues, de aquello que el cuadro omite: de la sobredeterminación política, económica y militar del espacio rural.

De hecho, el carácter político de economías rurales y medios de transporte en el interior bonaerense de fines de la década de 1860 era más que difícil de omitir. La expansión de la ganadería lanar había empujado al ganado vacuno hacia los márgenes sur y oeste de la provincia, donde competía por el suelo con los animales de caza de las tribus indígenas semisedentarias. Obligados a practicar una vida nómada con base en el ganado extraviado de las zonas fronterizas y en el comercio de pieles y cueros, los indígenas incrementaron sustancialmente sus malones. La inestabilidad del interior rural no sólo significaba constantes pérdidas para el hacendado ganadero, sino que también ponía en peligro el flujo inmigratorio, desde que algunos gobiernos europeos empezaban a advertir públicamente a sus ciudadanos sobre los peligros que los esperarían en la Argentina. Es en ese contexto que se discute el recorrido del Ferrocarril Sud, cuya extensión era considerada vital por el gobierno federal y provincial en función de integrar el sudoeste al mercado territorial y de crear la infraestructura necesaria para reforzar y sistematizar el hostigamiento de la población aborigen.⁶ La compañía británica concesionada para la construcción de la línea, en cambio, tras haber terminado el trayecto a Chascomús en 1865 se inclinaba más a construir redes subsidiarias y a consolidar el servicio, antes que a incurrir en territorio poco seguro. En 1869, finalmente, tuvo que ceder ante la amenaza del gobierno de extender la concesión del Ferrocarril Oeste para la construcción de un ramal hasta Tandil.

El turismo inocente y esteticista de Estrada incursiona, pues, en un entramado complejo de intereses económicos y políticos: las visiones amenas de las poblaciones fronterizas que pinta y las condiciones

precarias del transporte que deplora, bien pueden haber sido leídas, si no intentadas, como argumentos que favorecían el proyecto gubernamental. Es notable, además, que la actitud desinteresada de Estrada, apenas sí corroída por sus preferencias estéticas hacia la estancia criolla tradicional, surja como postura viable en un momento en que la élite terrateniente se desvinculaba en cierto modo de las tierras que constituían su fortuna: además del arrendamiento de parcelas, el gran negocio en aquel momento era la especulación con las tierras adquiridas a bajo precio del gobierno, y que se volvían a vender con enormes beneficios una vez llegado el ferrocarril.⁷ Esas tierras en posesión de la oligarquía criolla pero labradas por otros, en Estrada vuelven a recobrar su antiguo carácter de “desiertos”, pese a su plena incorporación a los circuitos capitalistas. En cambio, en la evocación inicial del mediterráneo y su redescubrimiento en las idílicas sierras tandilenses, trasluce por momentos tímidamente la utopía conservadora de un retiro en una naturaleza tan inocente como aquella de las “lecturas de mi juventud” (ST: 35).

Se viaja en el espacio hasta encontrar suspendidas las contradicciones y los males que atormentan a la patria: si en el relato anecdótico de Estrada, ese modelo básico se articula con un escapismo turístico y esteticista que sólo *ex negativo* nos revela sus implicaciones socio-políticas, no es el caso en los escritores de más vocación reformista que emprenden y relatan viajes a los confines del espacio nacional. La narrativa de viaje va a constituir, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, una poderosa instancia estética y política de integración del Estado-nación y de redefinición de sus contenidos, y que termina por reemplazar la noción estético-moral romántica del espacio “desértico”, poco operativa en un proceso de expansión y consolidación de la soberanía como lo era el lapso histórico inaugurado por Caseros. Más emprendedora resultaba una geografía multitópica de tierras fértiles y disponibles para que la nación tomara posesión de ellas.

La literatura de viaje genera estructuras de actitud y referencia⁸ que abarcan no sólo a las imaginaciones hegemónicas de lo nacional sino también sus reelaboraciones en función de autorizar subjetividades alternativas. En el trabajo citado, Mary Louise Pratt ha caracterizado a la literatura de viaje como instancia productora de una conciencia planetaria y donde se manifiesta el auge de una nueva formación de autoridad, burguesa y moderna, que desplaza las formas anteriores de dominio colonial. Las dos formas principales de relatar en narrativas de viaje esa nueva toma de posesión del planeta

por parte de un sujeto masculino, blanco y burgués, serían el informe científico —género más directamente ligado al ejercicio del poder colonial por su tendencia al relevamiento y a la clasificación— y el viaje sentimental —expresión de la ideología individualista de la “empresa libre” y al mismo tiempo productora de ficciones morales de “reciprocidad” entre el colonizador y el colonizado—; articulaciones complementarias de un mismo relato dominador que eventualmente se iban a fundir en el naturalismo romántico. Tras la independencia de los países latinoamericanos, sugiere Pratt, las nuevas élites criollas “transculturaron” la retórica fundacional de este último para producir, en imágenes naturales, visiones cívicas de las nuevas sociedades americanas. El tópico romántico de la naturaleza primordial proporcionó el vocabulario crítico para pensar órdenes estéticos y políticos propios, y para inscribir esa independencia discursiva en la topología de la misión civilizadora occidental. De esa manera, pues, la reivindicación de las convenciones imperiales de representación por parte de un sujeto intersticial —las élites criollas— también cuestionaba e ironizaba la retórica de la presencia que sostenía a éstas, poniendo al descubierto su función ideológica de cifrar la centralidad del sujeto colonizador y la disponibilidad del mundo de objetos que éste colonizaba.⁹

Significativamente, al analizar esas “auto-etnografías” criollas, Pratt —salvo por algunas excepciones como la expedición de Bolívar al Chimborazo— sale del género de viaje y se dedica al estudio de textos poéticos, ficcionales y ensayísticos y de las maneras en que éstos incorporan y modifican las escrituras europeas. Creo que este desvío no es casual: el momento fundacional de una literatura (sud) americana no lo constituyó una escritura de viaje sino el descubrimiento (protagonizado en Argentina por los jóvenes del '37) de que al interior de las estéticas transatlánticas había una fuerza vertiginosa, disruptora y bárbara, una suerte de desierto al interior de su régimen de sentido, y que ellos proyectaron hacia las entrañas de su propia tierra como lo más idéntico de su otredad americana, para nombrar su anomía. El “viaje nacional” al interior no es, por lo tanto, el primer sino recién el segundo momento en la serie de articulaciones entre espacio y escritura: tras la *apercepción* de un vasto territorio vacío que esperaba aún su incorporación al dominio de la escritura, al mismo tiempo que era mantenido constantemente a distancia por una letra que se nutría de su alteridad, ha llegado el turno de la *apreciación* de ese espacio, de las incursiones sistemáticas a fin de hacer

el relevamiento de sus contenidos y de reducirlo a la territorialidad normativa del Estado-nación.

Sin embargo, aun cuando asume su linaje imperial, el "viaje nacional" le agrega un gesto contestatario. Por un lado, reivindica la tradición de tomar posesión, mediante la letra, de tierras que hasta el momento habían estado fuera de su alcance, en nombre de los valores que esta letra representa: la cultura, la civilización, la productividad. Pero al mismo tiempo, la escritura tiene que marcar su propia distancia respecto del modelo imperial que hace suyo: nacionaliza entonces el espacio por el que viaja, mostrándolo como algo intrínsecamente propio antes aun de haber sido enfocado por el observador. El espacio pasa a ser lo consagrado, el depósito de argentinidad con la que se ensancha la visión del viajero.

Los relatos de viaje, como resume el general Mitre en 1898, "hacia[n] falta [...] y llena[n] útilmente un gran vacío." Llenar vacíos, cubrir de signos los espacios blancos del mapa nacional, o sea, afirma Mitre, tomar posesión, "en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado" y, hasta entonces, "mal apreciado por los viajeros", es la misión que se le encarga a esa escritura territorializadora. Porque, siempre según el anciano general, "no basta ser dueño de un territorio rico, si el hombre no se identifica con él por la idea y lo fecunda por el trabajo, y sobre todo si el libro no le imprime el sello que constituye como un título de propiedad, haciéndolo valer más."¹⁰ Como consecuencia de esa operación fundadora, la escritura vuelve de los confines de la nación con un discurso crítico hacia el Estado que hasta entonces no ha sabido hacerse cargo de esa riqueza interior.

La apreciación de la patria, el relevamiento de su espacio por la escritura viajera, tiene, pues, dos costados que, más que antagónicos, son complementarios: por un lado, se extiende el alcance de la legitimidad del Estado-nación, la cual, por el otro, hay que redefinir constantemente a medida que su tamaño aumenta. Por un lado hay una poética realista de relevamiento —clasificación, taxonomía, topografía—; por el otro una crítica política y cultural de la mera expansión del poder central, que es acusado de ignorar la verdad del país. Al mismo tiempo que colabora estrechamente en el proceso de integración territorial —militar, económica y tecnológica— del país, la escritura de viaje es también la instancia principal para producir un nuevo nacionalismo territorial, a veces de rasgos fuertemente contestatarios y críticos hacia los proyectos políticos oficialistas. En los bordes del espacio nacional los viajeros van encontrando, en relatos fuertemente sobredeterminados, su auténtica "verdad americana". Podría-

mos decir, entonces, que la frontera es aquel lugar donde se eclipsa la actitud del viajero, donde la lectura acumuladora de territorio va dando lugar a una escritura que imagina —sueña o alucina— patrias utópicas.

Mansilla: imperios y ficciones

... aquella llanura sin fin, aquel misterio me impresionaron de tal manera y ejercieron tal atracción sobre mí que ya de regreso en el Azul resolví penetrar en esas tierras, averiguar lo que encerraban y vivir en el medio salvaje que encontró Mansilla entre los Ranqueles.
Francisco P. Moreno, Por un ideal

Decime che, Lucio, ¿realmente has estado vos entre los indios?
Wilde a Mansilla

La escritura signa el espacio interior con una argentinidad que inmediatamente se pretende ancestral y prehistórica. Es una operación más que sencilla la que produce esa antigüedad, y que no ha cambiado realmente desde tiempos coloniales. Al depositar en la lejanía las insignias de la nación, el viajero firma el paisaje en nombre de ella, y se dedica a contemplar su nuevo rostro como si nunca hubiese tenido otro:

La bandera argentina que había llevado flameaba en medio de [las lanzas], dominando con sus colores todo ese conjunto y animando al viajero con su vista. Es imponderable el efecto que, en el ánimo de éste, produce la vista del símbolo de la patria. Todo su esplendor se presenta al recuerdo, que pasa rápida revista a su grandeza, y entonces busca hacerse digno de ella y de los que, lejos, veneran los colores que la simbolizan.¹¹

El símbolo patrio en medio del ambiente lejano y "salvaje" impacta, más que a los espectadores indígenas, al viajero mismo —en este caso el antropólogo y geógrafo Francisco P. Moreno—, y quien en su narración lo compartirá con sus lectores como *otra fiesta*, celebrada con el ligero atraso de la escritura que "devuelve" la escena a la comunidad nacional. Ese nuevo transporte invierte, pues, al primero (el de la bandera) que había hecho invocar al viajero, en medio de los "salvajes", el recuerdo de la intimidad del hogar y de la comunidad de la

nación. La nación, entonces, interpela al viajero que es su emisario, en dos niveles: como sujeto individual, privado, susceptible a emociones y nostalgias; y como sujeto diplomático, representante del gobierno y de la esfera pública. Entre esas dos esferas, entre lo sentimental y lo objetivo, entre lo confidencial y lo autoritativo, va constituyéndose una mirada capaz de someter el espacio por donde viaja a un régimen de sentido moderno y burgués. Este es otro ejemplo:

... no pierdo la esperanza de comer contigo, a la sombra de un viejo y carcomido algarrobo, o entre las pajas al borde de una laguna, o en la costa de un arroyo, un *churrasco* de guanaco, o de gama, o de yegua, o de gato montés, o una *picana* de avestruz boleado por mí, que siempre me ha parecido la más sabrosa. A propósito de avestruz, después de haber recorrido la Europa y la América, de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay; de haber comido *mazamorra* en el Río de la Plata, *charquicán* en Chile, ostras en Nueva York, *macarroni* en Napoles, trufas en el Perigord, *chipá* en la Asunción, recuerdo que una de las grandes aspiraciones de tu vida era comer una tortilla de huevos de aquella ave pampeana en *Nagüel Mapo*, que quiere decir "lugar del Tigre".¹²

La cita forma parte de la dedicatoria de *Una excursión a los indios ranqueles*, folletín epistolar publicado por Lucio V. Mansilla entre mayo y setiembre de 1870 y dirigido a su amigo chileno Santiago Arcos, quien en aquel momento se encontraba viajando por España y, eventualmente, iba a contestar las cartas que Mansilla le "enviaba" a través del diario porteño *La Tribuna* con otra serie de impresiones de viaje, titulada *Sin rumbo ni propósito*. Tras recordarle al amigo la apuesta culinaria, Mansilla pasa a contar que finalmente su gestión como jefe de frontera en el límite de la provincia de Córdoba con las tierras de los ranqueles lo dejó con la victoria:

Esta circunstancia por un lado, por otro cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas, el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman *Tierra Adentro*, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes, he ahí lo que me decidió, no ha mucho —y contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios— a penetrar hasta sus tolderías, y a comer primero que tú en *Nagüel Mapo* una tortilla de huevos de avestruz. (EIR: 67)

Connaissanceur y castigador, *flâneur* de las pampas y observador estudioso, Mansilla en el entramado de distancias y oposiciones que

median en y entre esos pasajes, prepara el terreno de su escritura, excursio-excusa para la (re-) construcción de un escenario y un sujeto político-culturales.¹³ Desde el título mismo de su intervención en lo que será uno de los debates más ardientes de toda la década —la "cuestión fronteras"—, Mansilla acorta distancias en una suerte de escándalo calculado:¹⁴ entre *excursión e indios* se tiende la misma lejanía opaca que entre la intimidad del "viejo y carcomido algarrobo" en cuya sombra se puede gozar de "lo más sencillo, lo más simple, lo más inocente" (EIR: 66), y la frialdad con que se inspecciona un futuro campo de batalla. Al construir su escenario, Mansilla también construye y destruye sus interlocutores. Por un lado, hay una mirada que se desdobra en un registro sentimental para observar y compartir un mundo social no tan distinto sino, a veces, desconcertantemente familiar, y un registro realista, propio del "hombre observador" (EIR: 135) que se ha internado en tierras del Otro en función de espiar sus fuerzas y retiradas, "penetrando hasta donde es muy raro hallar quien haya llegado en las condiciones mías, es decir, en cumplimiento de un deber militar." (EIR: 348) Esa oscilación en las actitudes de Mansilla hacia los ranqueles se repite en su convocatoria ambigua hacia el público lector, pasando constantemente del tono familiar y conversacional a una retórica de oratoria pública, y vice versa¹⁵. Las miradas al espacio interior son reflejadas por las posturas del coronel en los distintos umbrales de recepción del texto; y en esa red cada vez más compleja de transferencias y contratransferencias el relato de Mansilla va produciendo un sujeto nodal.

La dedicatoria condensa esa interrelación de planos: es nada menos que una invitación extendida al amigo a compartir —a través del relato epistolar— los gustos y sabores de esa "tierra adentro", como si fuese precisamente eso, un espacio íntimo y doméstico de confraternidad. La teleología está clara: esperanza de apropiación, de domesticación del espacio de los otros, espacio que Mansilla introduce como lo más íntimamente suyo, como un paisaje iconográfico donde situar lo criollo. Pero al instante esa convocatoria se bifurca: es una invitación personal publicada en un diario, ante los ojos del "respetable público que asiste a este coloquio" (EIR: 137). El público lector es una instancia ante la cual Mansilla se dispone a intimar y a rendir cuentas; pero también lo serán los gauchos del fogón, el auditorio democrático y popular: entre dos jurados el narrador inventa su propio marco de legitimidad, y se convierte en ambos lados en un embajador, un "representante": "[M]uchos que no salen de los barrios cultos de Buenos Aires" (EIR: 124), dice, ignoran "hasta [...] la fisonomía de

nuestra patria.” (EIR: 127) Patria que, entonces, recién gracias al viajero se convierte en un espacio al mismo tiempo íntimo y público. El destinatario nominal de esa invitación, sin embargo, sólo podrá compartir ese espacio tal como lo dice la dedicatoria, en calidad de invitado especial. Arcos, para Mansilla, es el testigo ideal por tres razones: es extranjero, belicista, y está lejos, en Europa. Esa última lo sitúa en una suerte de neutralidad atópica, aunque de hecho Arcos está lejos de ser ese interlocutor neutro. Apenas tres años antes había publicado en la *Revista de Buenos Aires* un artículo dedicado a la “Cuestión de indios”, donde proponía “abandonar la guerra defensiva para la guerra ofensiva” e invadir todas las tierras al norte de los ríos Negro y Neuquén, adelantándose así a la campaña genocida del general Roca una década más tarde.¹⁶ Por supuesto, disentir —aunque amablemente— con el amigo chileno (el chileno amigo) sobre cómo hacer argentinas las tierras de los ranqueles, precisamente las tribus que incluían más “indios chilenos”¹⁷, contenía un subtexto fuertemente sobredeterminado en términos de política transandina.

Dedicando a Santiago Arcos su relato, Mansilla comienza por posicionar un sujeto narrador que es a la vez privado y público, capaz de transmitir al mismo tiempo un mensaje amistoso y doméstico y de entrar en gestiones diplomáticas. A lo largo del viaje Mansilla será tanto el conversador incansable en los toldos donde se hace habitué de los almuerzos y de las borracheras de sus compadres caciques, como por otro lado el “simple cronista” (EIR: 252) y “hombre observador” (EIR: 135) quien galopa por vastos espacios vacíos al servicio del ejército y de la industria, para aportar “datos interesantísimos” (EIR: 53) sobre “puntos estratégicos” (EIR: 530) y tierras fértiles, sobre cómo ocupar el terreno y dónde construir el ferrocarril: “¿qué trayecto mejor calculado para conquistar el desierto —pregunta— que el que indico?” (EIR: 135) La complementariedad entre viaje sentimental y viaje científico —entre la negociación intercultural que inventa ficciones ideológicas de reciprocidad y la observación taxonómica que reduce y vacía espacios de expansión—, en Mansilla es asumida a tal punto que llegan a integrar un mismo relato, aún si lo llenan de contradicciones profundas. Las visiones de mejoramiento capitalista —“Aquellos campos desiertos e inhabitados tienen un porvenir grandioso, y con la solemne majestad de su silencio, piden brazos y trabajo.” (EIR: 534)— forman un contraste abismal con los pasajes del texto donde Mansilla cuenta sus aventuras en las tolderías, mundo social cuyo orden se revela en muchos aspectos superior a la convivencia precaria de los cristianos en la frontera. Sobre todo porque ese

espacio no es nada “desierto” —cuando la comitiva de Mansilla tarda varios días en encontrarse con indios, significativamente sospechan una estrategia deliberada por parte de éstos: “... era en verdad sorprendente que no se hiciera ver ningún indio.” (EIR: 154)

Mansilla —como se ha dicho más de una vez— es un liberal disidente; es difícil y a lo sumo también impropio especular si esta disidencia fue el origen o el efecto de sus desacuerdos con Sarmiento y de su obsesión con lo que era, todavía en 1870, el flanco más débil de su figura pública, su abolengo rosista. Si bien —como ha sugerido Sylvia Molloy— *Excursión* es precisamente el texto donde Mansilla logra avanzar más allá del “perpetuo borrador autobiográfico” y de su sujeto nómada que sólo puede hablar desde posicionamientos tácticos ante la sombra monumental de sus antepasados;¹⁸ también ahí el dilema de una pertenencia sólo liminal al núcleo elitista pos-Caseiros, se proyecta sobre la narración y su sujeto. Allá, en Tierra Adentro, en las entrañas de la patria, dice Mansilla, sólo puede triunfar el desplazado en la Capital: en la frontera su parentesco con Rosas lo convierte casi en un primo del cacique ranquel que también es ahijado del Restaurador. La diferencia en el linaje que produce una distancia política respecto del Estado sarmientino, en el desierto permite, precisamente, acercarse al otro, entrar en contacto, ocupar el centro. Es el infernal negro del acordeón —otro “espectador extranjero” como Santiago Arcos del que es una suerte de doble siniestro—, quien plantea el siguiente interrogatorio a Mansilla:

- ¿Usted es sobrino de Rosas?
- Sí.
- ¿Federal?
- No.
- ¿Salvaje?
- No.
- ¿Y entonces, qué es? (EIR: 296)

Ni federal (bárbaro) ni salvaje (en su doble aceptación: indio o unitario); pero sí sobrino del Restaurador: en esos monosílabos —expresiones de un desprecio racial que Mansilla, en este caso, se puede permitir porque el negro es minoría en todos lados y, además, tomar distancia de él es tomar distancia del costado plebeyo y populista del régimen de su tío— Mansilla resume una estrategia de autorización discursiva, de construcción de un sujeto conciliador. No considera oportuno, o prudente, revelar “qué es” (“¡Qué te importa!” es efectivamente su respuesta al negro); pero todo el texto, no obstante, lo insi-

núa perpetuamente: Mansilla, de hecho, apuesta a repetir el gesto sarmientino del *Facundo* e inscribirse, mediante su texto, en el lugar del enemigo admirado que preside la patria.

Ser Sarmiento, superponer la propia escritura —la propia firma— a las del presidente quien, en la biografía de Mansilla, aparece como una suerte de padre malo anhelado a pesar de continuos rechazos,¹⁹ significa volver a trazar el espacio nacional y textual, postular otro escenario político-estético y otra relación entre adentro y afuera. Mansilla, precisamente, *no es: se inventa* en la medida en que su escritura va entrando en contacto con esa frontera de indios harapientos y ceremoniosos, de gauchos refugiados y cautivas resignadas, zona de contacto y mezcla más que de otredad, y que lo lleva al narrador-héroe a cuestionar la naturalidad de las oposiciones sarmientinas. El héroe, por lo tanto, se va convirtiendo cada vez más de un “hombre observador” en un “hombre escuchador”. Es ejemplar la conversación que mantiene Mansilla con Miguelito, gaucho refugiado entre los indios tras haberse “desgraciado” en tierra de los cristianos, y quien le va contando al coronel asombrado que la frontera que éste creía defender, en realidad no existe:

—Y otros paisanos de los que están aquí, ¿salen como tú y van a sus casas?

—El que quiere lo hace; usted sabe, mi coronel, que los campos no tienen puertas; las descubiertas de los fortines, ya sabe uno a qué hora hacen el servicio, y luego, al frente casi nunca salen. [...]

—Entonces, constantemente estarán yendo y viniendo de aquí para allá.

—Por supuesto. Si aquí se sabe todo. (EIR: 262)

Aquí se sabe todo: en esa afirmación de Miguelito, de una sequedad provocativa, se da vuelta todo un sistema de jerarquías topológicas que la imaginación letrada creía indiscutibles. Un gaucho le cuenta al letrado cómo es el país, invirtiendo la dirección del discurso pedagógico del que se creían dueños legítimos e indiscutidos los jóvenes del '37. Y aunque es Mansilla quien, al poner la escena en escritura, recupera el dominio de la representación, esa hegemonía ha sufrido un quiebre irreparable:

Yo he *aprendido* más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despeñarme leyendo opúsculos, gacetillas, revistas y libros especiales. *Oyendo* a los paisanos referir sus aventuras, *he sabido* cómo se administra la justicia, cómo se gobierna, qué piensan nuestros criollos de nuestros mandatarios y de nuestras leyes. (EIR: 260. Subrayados míos, J.A.)

No sólo en lo que concierne a los “opúsculos y gacetillas” —guiño sarcástico hacia la literatura de los mayores y sus tonos opulentos y fundacionales— el sujeto que narra y actúa en *Excursión* va tomando una distancia irónica y teatral, distancia que, mas que desde una postura abiertamente negativa, busca escribir desde los pliegues y contradicciones internas del binomio sarmientino. La retórica de la presencia del discurso civilizador se erosiona en escenas de cómica tensión, sujetándola a las figuraciones del mimicri colonial y a los dobles sentidos calculados.²⁰ Es, finalmente, la presencia misma —la que sostiene la autoridad del que observa y la disponibilidad de lo observado ante su mirada supuestamente imparcial— la que oscila, como la conciencia del héroe, entre el sueño y la vigilia: “Veía todos los objetos envueltos en una bruma finísima de transparencia opaca; los árboles me parecían de inconmensurable altura, vi desfilar confusas muchedumbres, ciudades tenebrosas; el cielo y la tierra eran una misma cosa, no había espacio.” (EIR: 143)

Las oposiciones entre la conciencia observadora y el mundo objetivo que se le ofrece a ser reducido y poseído, en Mansilla se vuelven borrosas y oblicuas. Mansilla no sólo se acerca a la frontera: se convierte en el sujeto de esa frontera o, lo que es casi lo mismo, espacializa su propia subjetividad liminal para convertirse imaginariamente en el representante de ese espacio, en el padre de la patria. Ese sujeto de la escritura ya no es el observador monádico: se abre hacia las subjetividades inferiores que lo rodean, deja que las voces de aquéllas perforan el espacio de la suya, imagina otras conciencias y se contamina de alteridad. Antes incluso de llegar a las tolderías de Leubucó, y después de haber escuchado relatar a los gauchos de su comitiva sus aventuras y desdichas, sueña por primera vez el texto que leemos; un calidoscopio donde él mismo es la oreja que escucha y la boca que cuenta todos los cuentos:

Yo era *yo*, y a la vez el soldado, el paisano ése [...], cuya triste aventura acababa de ser relatada por sus propios labios. [...] De repente yo era Antonio, el ladrón del padre de Petrona, ora el juez celoso, ya el cabo Gómez, resucitado en Tierra Adentro. En el instante mismo en que me desperté, el desorden, la perturbación, la incompatibilidad de las imágenes del delirio llegaban al colmo. Había vuelto a tomar el hilo del sueño anterior —no sé si al lector le suele suceder esto—, y montado, no ya en la mulita que se me escapara de cabecera, sino en un enorme gliptodón, que era yo mismo, y persistiendo mi espíritu en alcanzar la visión de la gloria cabalgando reptiles, discurría por esos campos de Dios, murmurando: *Dall'Alpi alle Piramidi / Dal Mansanare al Reno, / ... Dall'uno all'altro mare.* (EIR: 147-148)

El contraste entre la cita final de Manzoni y el sueño que ésta resume, agrega otro toque grotesco al conjunto que así va tomando, una vez más, distancia de una retórica que ya llegó a su caducidad. El anacronismo, no obstante, fascina cada vez más a Mansilla en tierra de los ranqueles: ahí se han refugiado los restos y despojos del antagonismo épico que ha hecho la gloria de los caudillos titánicos y de sus enemigos los escritores del '37, y que, ante la pérdida de credibilidad tanto del despotismo romántico de Rosas como del iluminismo estridente de Sarmiento, ya sólo se puede convocar desde la ironía y la parodia. Los ranqueles son, en cierta medida, la imagen de esa convocatoria que se sabe a destiempo, de ese deseo algo quijotesco por relatar una gesta heroica ante enemigos temibles cuando, en realidad, lo que hay que satisfacer son pedidos de aguardiente y de limosna. La parodia, entonces, es una herramienta crítica que produce un escenario para una subjetividad heroica, pero inscribiendo en éste el desnivel dramático entre invención y realidad. Es decir, mediante el distanciamiento irónico, la narración logra recuperar los tonos dramáticos del espacio romántico sarmientino y descalificarlo al mismo tiempo como inapropiado y miope frente a la realidad del país que Mansilla, el nuevo escritor-héroe, acaba de descubrir en la frontera. Esa reconquista de un lugar político a través del doble viaje —en el espacio y la escritura— a la otredad, es lo que vuelve, desfigurado por lo grotesco, en los sueños imperiales de Mansilla donde, convertido en "Lucius Victorius Imperator", emperador de los ranqueles envuelto en pieles de jaguar, se lanza a la conquista de la "civilización decrepita" (EIR: 282). Ese sueño recurrente, sin embargo, es sólo una más de las "voces otras" que irrumpen en el texto y lo desequilibran desde adentro, desde los deseos y las obsesiones de su propio sujeto, como desde afuera lo hacen las voces polifónicas de los moradores de la frontera —gauchos e indios— que transcribe.

Como el emperador de su sueño, la escritura de Mansilla también *vuelve de la frontera* donde se ha contagiado de sus efectos de oscilación y desplazamiento, para reconstituir el centro. Esa nueva constitución de la patria es teatralizada en el parlamento final donde Mansilla les explica a los indios el sentido de las instituciones, los derechos de propiedad y el origen de los argentinos. Una vez más, ahí también se da voz a los desacuerdos y desafíos de los otros, aunque siempre está presente la intención de Mansilla de trazar los límites de negociabilidad en el texto y en la patria. Se pone en escena a sí mismo como sujeto de una retórica transcultural que miente, amenaza y seduce al otro "procurando imitar la mímica oratoria de la escue-

la ranquelina" (EIR: 431); y diciéndole al mismo tiempo, con esa lengua que pretende hablar la suya, que sus tierras les pertenecen a los cristianos, por derecho del trabajo que las hace productivas, y que el derecho de nacimiento que invocan los caciques no es válido porque todos, indios y cristianos, son, en el fondo, argentinos. La nación, como producto de una retórica transcultural que aglutina y separa espacios y genealogías, descalifica y autoriza saberes, traza límites. Conviene citar algunos de los pasajes centrales del discurso. Tras censurar a Mariano Rosas, quien había invocado la memoria de los ancestros para legitimar su reclamo de la tierra, Mansilla prosigue:

Y ustedes también son argentinos [...] Y si no, ¿qué son? [...] ¿Van a 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 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 yegua y el primer caballo, trajeron vacas, trajeron ovejas. ¿Qué están creyendo ustedes? Ya ven como no saben nada. [...] Los *gringos* les quitaron sus mujeres a los indios, tuvieron hijos con ellas, y es por eso que les he dicho que todos los que han nacido en esta tierra son indios, no *gringos*. [...] Ustedes eran muy pobres entonces; los hijos de los *gringos*, que son los cristianos, que somos nosotros, indios como ustedes, les hemos enseñado una porción de cosas. [...]

—No es cierto —me interrumpió Mariano Rosas—; aquí había vacas, caballos y todo antes que vinieran los *gringos*, y todo era nuestro. (EIR: 437-438)

En esa construcción narrativa de una comunidad imaginada, esa ficción genealógica nacional, la legitimidad proviene de la institución de la escritura: el saber letrado del criollo prima sobre el saber de la memoria de los indios. Esa lucha de saberes se repite simbólicamente en el mito de origen que cuenta la lucha entre dos linajes, dos reclamos de la herencia, entre los hijos de los padres (blancos) y los hijos de las madres (indias); mito que reaparecerá después en Borges desencadenando ficciones laberínticas. La diferencia topicalizada en la raza y el género antecede, pues, a la identidad en cuyo nombre se inscribe: "ustedes *también* son argentinos", "nosotros *también* somos indios" (pero nunca: "ustedes *también* son blancos"). Es precisamente el significante de la igualdad el que nombra la asimetría en una rela-

ción de dominio y subalternidad. Eventualmente, el argumento termina convenciendo a tal punto a Mansilla que lo vuelve a escribir en el epílogo, aunque apelando esa vez a la jerga de las ciencias positivistas.²¹

Pero el texto no se detiene ahí; también transcribe la respuesta del otro que insiste, a pesar de todo, en su propia versión, manteniendo con firmeza su desacuerdo. "He oído con atención todas las razones de usted y ninguna de ellas me ha gustado" (EIR: 442), le dicen los ancianos de la tribu al coronel cristiano. Entonces Mansilla traza el límite de su convocatoria. O aceptan su relato que los convoca, aunque sólo sea como argentinos subalternos, dice, o "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 recuerdos ni vestigio de que ustedes vivieron en ellos." (EIR: 441) Tal vez la ironía trágica de Mansilla es que no sólo no convence a su público interior, los indios, sino que, cuando repite el mismo discurso frente a su público exterior —los políticos, la opinión pública de la Capital— tampoco lo convence: éstos prefieren el otro mensaje, el que les había lanzado a los ranqueles como amenaza estratégica. El ejército nacional sólo tardó un año en lanzarse sobre Leubucó. Ya en 1871 el sucesor de Mansilla invadió las tolderías y dio fin a una paz que el congreso argentino nunca aprobó. Es decir, son las citas del otro, las sospechas y desconfianzas de los indios (y no las promesas de Mansilla) las que preveen, desde su saber mnemónico que no cronologiza el tiempo, la verdad histórica de su muerte futura. Sólo desde posturas ideológicas que siguen concibiendo ese desenlace violento como natural y legítimo, es posible no leer a *Excursión* como la novela moderna de una empresa insólita y absurda, destinada de antemano al fracaso. Los parentescos de la literatura se van construyendo *post factum*, pero quizás no sea el menor de los méritos del texto de Mansilla el de invitar asociaciones con una literatura latinoamericana —podríamos mencionar a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o también a *Zama* de Antonio Di Benedetto— que narra desde regiones donde las promesas y las palabras de la razón civilizada nacen muertas.

Esa liminalidad de Mansilla no concierne solamente a su trayectoria pública: ante todo, es su escritura la que postula la necesidad de otro espacio estético. Hacia el final del texto la perspectiva topográfica del observador y la moral del viajero sentimental dan lugar a una actitud nueva: ahora asume el soñador utópico, cuya mirada convierte al espacio fronterizo en un escenario de redención y regeneración nacional. Esa es la perspectiva que predomina en escenas como la

despedida de la pequeña comitiva que, en el curso de su aventura, "por amor a lo desconocido y esa inclinación genial al combate y a la lucha, propia de las criaturas varoniles" (EIR: 528), se ha convertido en una comunidad sentimental, unida por la experiencia fronteriza compartida. Poco después, haciendo alto al borde de una laguna y tras despedirse de los últimos indios antes de volver a la tierra de los cristianos, Mansilla nos cuenta cómo el paisaje sublime lo incitaba a meditar:

Era un espectáculo hermosísimo; la luna, las estrellas y hasta las mismas opacas nubes, se retrataban en aquel espejo móvil, haciendo el efecto de un cielo al revés. Las huellas de la última invasión que por allí había pasado, estaban aun impresas en el suelo cristalino. [...] Pensaba en las escenas extraordinarias que algunos días antes eran un ideal; gozaba en la contemplación de ellas y me decía [...]: "La miseria del hombre consiste en ver frustradas sus miras y en vivir de conjeturas; porque la realidad es el supremo bien y la belleza suprema." (EIR: 532-533)

En esa visión final, el paisaje desconocido, hostil y amenazante de antes, el "desierto" de la tradición romántica, se ha convertido en la casa del sujeto que acude a su refugio para reflexionar sobre el destino de todos; ya no es el "ideal", producto de "conjeturas" que había sido hasta hace unos pocos días, sino parte de lo íntimo, exigiendo otra —su propia— estética. Aunque por naturaleza fugaz, ese tipo de utopías fronterizas será más adelante uno de los topos más recurrentes de la literatura viajera: virtual reconstitución de la nación y de su espacio, será uno de los modos principales de articulación de discursos reformistas, como matriz de autorización de nuevos sujetos políticos y culturales y de la toma simbólica del espacio nacional por parte de ellos, ahí donde la patria es más auténtica y joven, en la frontera. Más que nada, esa recurrencia en la literatura argentina de escenas de refundación simbólica de la nación en sus confines, nos habla de lo que, históricamente, las produce: de su continuo fracaso.

Moreno: la patria petrificada

Los bancos fosilíferos que se encuentran en esas barrancas nos dan motivo para unos momentos de descanso o de variedad en el trabajo; juntamos una abundante cantidad de moluscos y principalmente de la gigantesca ostra, y como nada es más transmisible que el entusiasmo en nuestro carácter nacional, hasta mis marineros se convierten en adeptos de la paleontología y muchos de los interesantes moluscos terciarios, descubiertos en las distintas paradas de este día, se los debo a ellos.

Francisco P. Moreno, Viaje a la Patagonia austral

La historia evolutiva o genética es ya una sociología; pero es necesario que ésta se convierta en una historia natural.

José Ingenieros, Las multitudes argentinas

En la última década que precede al momento de consolidación del Estado nacional conocido como “el Ochenta”, algunos de sus protagonistas futuros se lanzaron a vivir las últimas aventuras en un país que aún no había perdido su condición de fronterizo. El coronel Mansilla visitaba los toldos ranqueles, Estanislao Zeballos sacaba fotografías a los araucanos y Francisco Pascasio Moreno exploraba Patagones, el río Santa Cruz y los lagos australes. Más tarde, cuando esos éxodos solitarios ya se hayan convertido en antecedentes menores de la anexión triunfal de los desiertos de antaño, su recuerdo adquiere la tónica heroica de un relato de iniciación: la carrera del perito Moreno —de viajero naturalista a director del Museo de La Plata— puede leerse como un ejemplo emblemático de ese *Bildungsroman* nacional que narra la prehistoria épica como revés y legitimación de la “madurez” finalmente alcanzada por la élite conservadora. Es por eso que Moreno elige iniciar su relato con una escena idílica que anticipa ya el desenlace normativizador:

Niño aún, la lectura de las aventuras de Marco Polo, de Simbad el Marino y de las relaciones de los misioneros en la China y el Japón publicadas en los *Anales de Propaganda Fide*, hecha en alta voz en el refectorio del colegio, despertó en mí un vivo deseo de correr tierras. Y, más que todo, [...] los viajes y exploraciones de Livingstone, ese verdadero apóstol que tan bien supo conciliar las ideas de Cristo con las de la ciencia, [...] suscitaron en mi alma un

sentimiento de profunda admiración por esos mártires de la ciencia y un vivo anhelo de seguir, en esfera más modesta, el ejemplo de tan atrevidas empresas. Podría atribuir esta disposición natural a herencia de sangre, pues mi apellido materno, Thwaites, ha sido llevado por más de un naturalista viajero. Dos años más tarde, nuevas lecturas despertaron mi afición por la Historia Natural e influyeron a que me decidiera a formar un ‘museo’. El camino de Palermo fue puesto a contribución los días domingo, procurándome abundante acopio de cornalinas y jaspes, mientras los empedrados de las calles suministraban magníficos ejemplares de otras rocas.²²

Ese relato arquetípico —precursor insospechado del *Don Segundo Sombra*— es sobre la iniciación de un sujeto de orden cuyo ejemplo individual encarna y anticipa las estrategias de autorización de la institución que dirigirá: relato de superación paulatina de esa etapa inicial de coleccionismo *amateur* signada de una relación íntima y fetichista con objetos auráticos, el ingreso del niño al servicio de la ciencia cuyas categorías otorgan valor y sentido a los objetos que acumula, ya no como “curiosidades” sino como un “patrimonio” material, es también una versión del relato fundacional del Estado conservador que clausura la etapa romántica, “aventurera”, de la historia nacional y abre un tiempo potencialmente ilimitado de “paz y administración” firmemente enfilado en la marcha secular del progreso.

La escritura supuestamente desinteresada y descriptiva del viaje naturalista, por lo tanto, es también una de las instancias más poderosas de producción de iconografías nacionales, y que inventa e inventaría un territorio que pueda servir de escenario al Estado roquista. Porque, si la catedral de los nuevos saberes del Ochenta que, con sus metáforas patológicas e higienistas, trataban de contener y disciplinar un espacio social cuya masificación empezaba a demostrar fisuras y grietas desconcertantes, era la clínica, el “férreo trasfondo” darwinista que sostenía esa mirada médica sobre lo social se manifestaba en la “evidencia natural” acumulada y dispuesta por los museos naturalistas.²³ Si, por un lado, la metáfora médica naturalizaba un modelo normativo de orden social y político, por otro lado la metáfora naturalista de la patria como biotopo generaba ficciones geológicas, botánicas, paleontológicas y antropológicas de cohesión que territorializaban la legitimidad del Estado-nación. El lugar de enunciación de estas últimas era el museo, como evidencia-monumento totalizador del patrimonio de los argentinos, especie de máquina pedagógica en función de despertar el patriotismo de criollos e inmigrantes a quienes había que familiarizar con las maravillas de

su nueva tierra, respondiendo, de ese modo, al déficit de cohesión social detectado por la mirada médica de los sociólogos positivistas.²⁴

En las últimas décadas del siglo, pues, las ciencias naturales levantaban el registro de los contenidos de las tierras liminales, al mismo tiempo que los fusiles Remington las iban conquistando para la patria. La historia de las anexiones —conquistas, según la nomenclatura oficial— de la parte austral de la pampa, de la Patagonia y de las regiones limítrofes con Paraguay y Bolivia no es, por lo tanto, sólo una historia militar y tecnológica, también se inscribe en una historia de la ciencia que se dinamiza a partir de la década del '70 con la institucionalización de las disciplinas naturales y exactas, la contratación de especialistas extranjeros y la fundación de instituciones de fomento y de distribución de los nuevos enfoques evolucionistas.²⁵

El viaje naturalista y la anexión territorial son dos actos complementarios dentro de un proyecto mayor que amplifica una soberanía y somete el espacio a sus propias pautas de orden y representación, tanto políticas como textuales. Precisamente por eso, la escritura científica suele tomar distancia de la violencia directa y producir, en el texto, un sujeto inocente que apenas observa, naturalizando la toma de posesión que esa mirada implica y anticipa.²⁶ La evocación inicial del naturalista-niño que sueña con seguir la huella de los pioneros ilustres es, en ese sentido, un ejemplo paradigmático de construcción de un sujeto no-participante en la expansión capitalista donde su empresa se inscribe. Más aun, el pasaje citado alegoriza el papel de socio menor, aprendiz y sucesor humilde del viajero inglés —autoridad indiscutida en un género que mantiene lazos estrechos con la expansión del imperio británico— al que aspira el naturalista argentino quien, por su linaje y por las ambiciones futuras de su patria es *casi* un sujeto imperial. Aspiración que se verá confirmada, más adelante, al descubrir en el lejano sur regiones que le traen al viajero el recuerdo de “ciertas regiones de Norteamérica” (VPA: 385) o inclusive de “las islas de la Gran Bretaña desde el canal de la Mancha hasta el norte de Escocia” (VPA: 475); comparaciones que a la vuelta del siglo ya se habrán convencionalizado hasta generar la nueva topología de una Argentina poseedora de “territorio vasto, tierra fecunda, clima templado, raza blanca”, en palabras de Ingenieros, o sea, de los elementos necesarios por los cuales le “corresponderá de hecho la tutela sobre los otros países sudamericanos, [...] evolución que [la] convertirá en [un] nuevo[] núcleo[] de actividad imperialista.”²⁷

El naturalismo de Moreno es de un carácter resueltamente discipular: la instancia narradora se ha convertido casi enteramente

en mera exégesis del texto de la naturaleza cuyas pautas de transcripción ya han sido reveladas por viajeros anteriores. Las “grandes leyes” de ese sistema titánico ya fueron proclamadas por los profetas —los viajes de Humboldt como una suerte de antiguo testamento, los de Darwin como nuevo testamento—; lo que resta a los apóstoles es aumentar la evidencia, coleccionar. Es ésa la actividad principal en que vemos desempeñarse al viajero, a menudo para ser repetida a nivel textual al difuminarse el relato en largas listas de especies animales y vegetales, de configuraciones geológicas y químicas: aves (VPA: 169), peces (186), rocas (VPA: 102), fósiles (VPA: 193), flores (VPA: 217), insectos (VPA: 235) y mamíferos (VPA: 448) pasan a integrar, de ese modo, el botiquín del viajero. Como el naturalista, quien sólo puede agregar nuevas especies animales y vegetales a su colección después de haberlas matado y arrancado, también su escritura acumulativa debe primero inmovilizar —mortificar— los paisajes antes de pasar a su disección clasificadora y a su reordenamiento museal. La transformación del orden natural en el orden positivizado del museo exige la intervención discreta de una escritura que paraliza, particulariza y clasifica todos y cada uno de sus ingredientes.

A menudo, ese relevamiento, sin embargo, es representado por Moreno no como labor activa del naturalista sino como exposición dramática de la naturaleza misma, convertida en un “anfiteatro” (VPA: 202, 218) que se abre ante el viajero-espectador para revelar sus contenidos. Es la naturaleza misma la que parece reclamar, en esas escenas, la presencia del hombre emprendedor quien sabe aprovechar la riqueza de sus recursos, como si su explotación constituyera un destino manifiesto inscrito en el paisaje. Bajo la mirada taxonómica el espacio lejano pierde paulatinamente su carácter enigmático y potencialmente hostil y adquiere un tinte familiar: la mirada “desinteresada” de la ciencia termina por producir un efecto estético, un goce que nos va acercando al paisaje desconocido. Nacionaliza mediante imágenes estéticas el espacio tras haberlo sometido a un interrogatorio utilitarista. Esta es una descripción bastante representativa:

Pasando este mal paso que mide cinco kilómetros, más o menos, llegamos a un bajo con pastizales abundantes, y luego, siguiendo hacia el NO, a una hilera de colinas bajas formadas exclusivamente por los hielos y donde los trozos glaciales son muy numerosos; más de un ciento de éstos coronan las lomas que forman una morena lateral antigua. [...]

Varias pequeñas lagunas con algunos árboles (*Fagus*) que son la continuación de un bosque que cubre la punta que cierra el lago y muchos manantiales a cual de ellos más fértil, alegran la región cambiando totalmente el

aspecto árido que tiene desde el Atlántico. Es un hermoso parque que la naturaleza ha formado sin ayuda del hombre y que espera a éste para aprovecharlo. (VPA: 442)

“Grandes soledades”, “bosques vírgenes”, tierras que “esperan al hombre”, pero también “campos magníficos” y “excelentes mantos carboníferos”: la Patagonia de Moreno se construye como un inmenso espacio disponible de tierras fértiles y depósitos de materia prima donde, casi automáticamente, se levantarán colonias agrarias y ciudades bulliciosas de industria.

Pero la construcción de un espacio disponible —es decir, inhabitado— tiene otro aspecto más inmediatamente vinculado a la violencia militar. La crítica más inclinada a dibujar una imagen de Moreno como patriota generoso y científico sacrificado —la imagen del observador inocente que los textos del mismo no se cansan de invocar— suele resaltar su tibia oposición al exterminio violento de la población indígena, proponiendo en cambio su incorporación al mercado laboral rural:²⁸ “... los tendremos trabajando en las estancias del Gallegos, haciendo el mismo servicio que nuestros gauchos.” (VPA: 469) De más está decir que tales incorporaciones de mano de obra aborigen efectivamente tuvieron lugar en la Patagonia en condiciones de protoesclavitud feroz.²⁹

Pero es en los pasajes “antropológicos” del texto de Moreno donde más claramente se revela su complicidad con un proyecto de sumisión y de conquista. Cabe recordar que los viajes del naturalista eran casi contemporáneos de la “excursión” de Mansilla y que, además, las tribus tehuelches y fueguinas que frecuentaba Moreno todavía vivían en un contacto mucho más fugaz con los pobladores criollos que los ranqueles al norte. Sin embargo, la imagen predominante aquí es la de un inmenso sitio arqueológico, un mundo de restos inmóviles de “remotas prehistorias”:

Van siendo más abundantes los restos de industria humana; a cada momento vemos rastros del paso de los antiguos indígenas y, sin alejarme de la cuerda que tiro, encuentro varios cuchillos de piedra. El paraje en que se recogen estas antigüedades está generalmente en los bajos, donde una lomada que desciende hasta el río proporcionaba abrigo a los primitivos habitantes. (VPA: 300)

“Restos”, “rastros”, “antigüedades”: el único sujeto activo, vivo en medio de este entorno funerario, parece ser el coleccionista, quien “rescata” del olvido y de la fuerza pulverizante del tiempo las eviden-

cias fósiles de culturas hundidas en una cómoda lejanía temporal. El alejamiento en el tiempo, la *paleontologización del Otro* es una de las estrategias por las que Moreno pretende evitar el problemático *tête à tête* con el adversario indígena que unos años antes había producido las páginas más dramáticas de Mansilla. De hecho, la insistencia misma del antropólogo en volver cada tanto sobre la “antigüedad” de los objetos materiales que descubre, sin revelarnos jamás en qué tipo de mediciones se basa esa clasificación, es sintomática: el “paisaje muerto” que pinta la mirada arqueológica esconde a un territorio de interacciones transculturales donde la presencia del Otro todavía es un problema tanto político como representacional. Porque, si Moreno pretendía apropiarse de un “patrimonio fósil” e inventar una genealogía fantástica en donde los pobladores antiguos de la Patagonia pasaban a ser “nuestros antepasados congéneres” (VPA: 157), la presencia irritante de una población indígena viva obstruía a menudo ese propósito. Nada más elocuente al respecto que las postergaciones que sufren las excavaciones de Moreno, cuando le incomoda la presencia de aborígenes no tan prehistóricos:

Ni a la ida ni a la vuelta pude registrar esas tumbas, de las que, de todas maneras, no me hubiera sido dado sacar provecho alguno, pues, en caso de haber intentado recoger los despojos que encerraban, mis guías me habrían enviado a hacerles compañía. (VPA: 96)

Extraña superposición de tiempos: pionero solitario, el viajero —aunque rodeado de guías y de informantes indígenas, de cuya disponibilidad, por otra parte, depende en buena medida el éxito de su empresa— pretende no obstante que éstos ya son meros fantasmas de sí mismos, miembros de una estirpe que aún no sabe de su inevitable ocaso. No puede menos de causar asombro la franqueza con la que Moreno narra hasta los episodios más escabrosos de su misión, como las excavaciones de cadáveres para realizar mediciones osteológicas y antropométricas, franqueza que nos permite vislumbrar la amplitud del consenso que esas actividades, siempre y cuando se realizaran sobre un Otro inferior, encontraban en el público contemporáneo. Cabe transcribir textualmente el párrafo que parece estar sacado de una novela gótica, para percibir ese menosprecio absoluto hacia la cultura indígena contemporánea. El antropólogo nos acaba de relatar la sospecha de su “amigo tehuelche” *Sam Slick* de que el naturalista le quería cortar la cabeza, para acertar con ironía:

Su destino era ése. [...] A mi llegada supe su desgracia, averigüé el paraje en que había sido inhumado y en una noche de luna exhumé su cadáver, cuyo esqueleto se conserva en el Museo Antropológico de Buenos Aires; sacrilegio cometido en provecho del estudio osteológico de los Tehuelches. Lo mismo hice con los del cacique *Sapo* y su mujer, que habían fallecido en ese punto, en años anteriores, en una de las estadías de las tolderías. Ambos habían sido enterrados en un cementerio cristiano, conservando, sin embargo, las prácticas indígenas en la colocación sentada de los cadáveres. (VPA: 106)

Sometido a una doble estrategia de subalternización por el texto científico, el cuerpo indígena ya sólo puede ser o bien *anacrónico* o bien *anormal*. En Moreno, *anatomía y antropología* no son sino estrategias complementarias para consignar al Otro y delimitar un sujeto de autoridad: si, por un lado, los restos humanos y materiales considerados "prehistóricos" pasan a evidenciar "la historia de los primeros pobladores de nuestro suelo", a ser estudiados por "sus descendientes" los argentinos (VPA: 13), esa estrategia de nacionalización simbólica implica, por otro lado, cortar sistemáticamente cualquier vínculo histórico entre los indios antiguos y modernos. Éstos últimos caen, entonces, bajo rubros puramente fisiológicos: son "salvajes" despojados de cultura, y cuyas comidas, ritos y bailes sólo le despiertan asco y horror al viajero. Naturalmente, también han "olvidado" el significado de los monumentos arcaicos (VPA: 158) porque nada los vincula a aquellos primeros argentinos:

... mis observaciones sobre las tribus prehistóricas o sobre las actuales me hacen pensar en la poca antigüedad del tehuelche actual que ocupa la región habitada en otros tiempos por tribus hoy perdidas, y me atrevo a decir que considero su presencia en estos territorios muy moderna relativamente. (VPA: 395)

Fosilización y fisiologización, una mirada que impone lejanía en el tiempo y otra que mira su objeto en términos de aberración y anacronismo biológico, son las dos facetas de una escritura que se propone vaciar el escenario de otras subjetividades, para invocar la sensación de una *tierra virgen*, solitaria e inmensa, que aguarda su sujeto, su dueño legítimo: el Estado-nación argentino.

Borrar la presencia de sujetos otros es la primera operación que nacionaliza el escenario de la escritura naturalista. La segunda, estrechamente ligada a la primera, es la toma simbólica de posesión del espacio, acto que, a nivel de la acción narrada, se manifiesta en escenas donde vemos la pequeña comitiva, en su carácter de avanzada simbólica de la nación, inaugurando los parajes recién "descubiertos"

como espacios de convivencia: las primeras noches dormidas en tierra incógnita, las ceremonias de navidad o de fin de año, las comidas y las canciones. Son, todos ellos, momentos que anticipan, en versión miniatura, lo que es el propósito más general de todo el viaje: convertir la lejanía en un espacio habitual, de convivencia entre argentinos.

La manera más inmediata y sugestiva de nacionalizar esos territorios es, naturalmente, la escritura misma que los registra y los bautiza con su nombre argentino, nombre que les inscribe un nuevo sentido teleológico. Sólo en menor medida los bautismos de Moreno responden a un deseo de autoconsagración, de eternizar sus propias aventuras en los nombres de accidentes geográficos menores ("Río Leona, Arroyo del Bote"); en general los registros que dan sentido a cerros, lagos y ríos australes son, por un lado, las referencias al panteón nacional pasado y presente ("Lago San Martín", "Cerro de Mayo", "Monte Avellaneda") o directamente a la patria que por medio de su propio nombre entra en posesión de ellos ("Roca Porteña", "Lago Argentino", "Montes Buenos Aires"). Nombres que convierten en un capítulo más de un imaginario texto geográfico de la nación al paisaje desconocido, texto que inscribe en la naturaleza lo que en ella escasea: héroes e historia. Nombrar el espacio es el *apriori* de la colonización: sólo la magia del nombre nuevo sostiene su flamante legitimidad de reclamar como suyo lo que designa y de superponerse a otro nombre. Al llegar a lo que será, a partir de entonces, el lago San Martín, Moreno razona:

Este es un paisaje de los Alpes, pero triste, desconocido, sin nombre; sólo lo visita el indio que, de cuando en cuando, viene a plantar en sus orillas el toldo primitivo; llama al punto donde acampa *Kellt-Aiken*; pasa aquí algunos días sin darse cuenta de la belleza del paisaje; recoge la fruta del dulce calafate; corta algún tierno árbol para su sucio *kau*; persigue algún altivo bagual y regresa a la llanura. La civilización no lo conoce aún y es necesario buscarle un nombre que le sirva de égida al progreso, que atraiga la vida argentina para que el lienzo azul y blanco flamee entre el bullicio, como hoy lo hace agitado por el aire del crepúsculo silencioso. (VPA: 420)

El nombre argentino se superpone al indígena que Moreno reconoce e incluso transcribe, pero sin plantearse en ningún momento la posibilidad de conservarlo; cosa que sí ocurre con las nomenclaturas de sus antecesores ingleses, autoridades y árbitros incuestionables de la empresa imperial. El mérito del explorador argentino consiste, pues, en haber llegado "más allá" que aquéllos, hazaña que se refleja en una nomenclatura que, "de ahora en más", será la argentina: el

mapa geográfico se convierte, de esa manera, en un género más de la “emancipación” y “consolidación” del Estado-nación que pasan a articular el gran relato del Ochenta.³⁰

La eficacia de esa tecnología nacionalizadora se comprueba al regreso de los aventureros: “Al mediodía [...] salimos todos hacia el sur, por el valle situado entre los cerros Buenos Aires y el monte Frías” (VPA: 448); “... no hay más remedio que atar el bote en la costa este de la Vuelta del Carnaval” (VPA: 455); etc. Como en todo viaje, la vuelta parece mucho más corta que la ida, ahora que los lugares se pueden llamar por su nombre (argentino): del *descubrimiento* al *reconocimiento*, el nombre produce un efecto de compresión, de reducción de la distancia, ahí donde el nombre indígena, hasta entonces, había contagiado de su misterio al espacio y lo había arrastrado a una lejanía aun mayor que la geográfica. El nombre nacional, en cambio, lo signa de un destino “progresista”: al despedirse de Santa Cruz el viajero, en una suerte de recuerdo futuro de las tierras que acaba de visitar, ya las ve convertidas en “futuras colonias argentinas [...] permanentes y florecientes”, en “campos hermosos [...] en manos de una población trabajadora” (VPA: 463). El empirismo del observador científico, finalmente, termina por sucumbir ante la magia de sus propios nombres: como la prehistoria en los fósiles y las rocas, el porvenir de la nación también está grabado en el espacio estético y argentino de la escritura naturalista.

Payró: “El triunfo del paisaje”

American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character.

Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*

Es sabido que la hipótesis secular de Frederick J. Turner, historiador orgánico del gobierno de Theodore Roosevelt, se inspiraba en un informe de la Oficina Nacional del Censo de 1890 que declaró por cerrada la frontera interna.³¹ La escritura detecta —fabrica— un desenlace, el final de un ciclo de acción histórica, por lo cual ella misma

se convierte ahora en la portadora de los sentidos e inventa la nueva misión: por haber empezado todo de nuevo, por haber vuelto a protagonizar voluntaria y repetidamente su propia génesis y haber recorrido todo el arco de la evolución humana, la nación norteamericana, según Turner, es ahora la llamada para encabezar la marcha humana hacia su frontera en el tiempo, marcha ahora sí infinita.

También en la Argentina la “Conquista del Desierto” fue erigida en mito fundacional del régimen conservador, aunque en ningún momento ese relato llegó a rivalizar con la densidad mitopoética de la historiografía norteamericana. Si bien la anexión de la Patagonia fue concebida como desenlace de una lucha épica de varios siglos —“Ha concluido para siempre, en esta parte, la guerra secular que contra el indio tuvo su principio en las inmediaciones de esa capital en el año 1535”³², resumió el informe del general Winter de agosto de 1884—, no se la consideraba más que una necesaria operación de limpieza. En palabras de Manuel José Olascoaga, topógrafo oficial de la expedición de Roca:

Gracias al conocimiento que hemos adquirido de las condiciones topográficas, económicas y estratégicas que tan interesante hacen ese extenso territorio, la eficacia de nuestro dominio en él queda siempre garantida. Es decir, depende de nuestra voluntad; ya no es una casualidad en que puedan influir los salvajes.³³

Desde su mismo apodo oficial la “Conquista del Desierto” apenas se concebía, pues, como una empresa destinada a positivizar un espacio estéril y vacío. Mientras en la historiografía norteamericana el mito geohistórico ponía en escena la idea de una *metamorfosis* impulsada por la expansión hacia un medio que lindaba con lo salvaje e informe, en los relatos argentinos de grandeza nacional, ésta consistiría exclusivamente en el aumento de la propiedad territorial, en la expansión nominal de una soberanía que en muchos casos pasó a traducirse rápidamente en propiedad concreta de grandes especuladores y terratenientes europeos.³⁴

Significativamente, los pocos escritores argentinos que, a partir de la vuelta del siglo, tácitamente intentan imaginar los nuevos territorios como escenarios de una ética pionera, muchas veces son figuras que no sólo representan un nuevo tipo de escritor profesional y despojado de vínculos orgánicos con el régimen, sino que también adhieren a fuerzas políticas portadoras de un desacuerdo creciente con el orden conservador: es el caso de José S. Alvarez (“Fray Mocho”), de Roberto J. Payró, como, algo más tarde y con matices muy

distintos, de Horacio Quiroga. La invención de una literatura de pioneros, en la Argentina no corre, como en los EE. UU., por cuenta de escritores orgánicos del Estado, sino que, por el contrario, se escribe desde posiciones si bien no abiertamente contrarias al oficialismo, sí relativamente alejadas de sus aparatos de poder.³⁵

Escritura crítica y didáctica, la crónica de viaje puede considerarse el tercer pilar de la literatura de Payró, al lado de la obra narrativa y dramática: en 1892 publica en *La Nación* una serie de notas sobre la situación en el campo bonaerense, en 1897 las *Crónicas santafesinas*, de 1898 es el largo folletín de viaje *La Australia argentina* y del año siguiente *En las tierras del Inti*, informe periodístico de una expedición a las provincias del norte. En 1900 describe las inundaciones correntinas y en 1903 cruza el Río de La Plata para cubrir, desde "el teatro de los sucesos", la insurrección de Aparicio Saravia en el Uruguay. Cuando, en vísperas de la guerra, viaja a Bruselas para informar sobre la Exposición Mundial, Payró ya es el primer profesional argentino del periodismo de viaje, una pluma y una mirada itinerantes que son enviadas hacia los lugares cuyos nombres surgen en los titulares, para cuestionar su sensacionalismo monumental con perspectivas impresionistas y sorprendentes que le agregan *un horizonte*, una profundidad, al cuadro.³⁶ La escritura de viaje, en Payró, es un con-texto: en una primera instancia, un comentario al margen que deglosa las noticias, y luego, una primera impresión precursora de la literatura y el arte, una materia prima de la estética.

En ese orden, Payró vuelve a contar su viaje austral de 1898 diez años más tarde, reducido y estilizado a un cuento de fuertes rasgos pedagógicos: "Un pionero en Tierra del Fuego". En esta versión ficticia, además, el héroe viajero ya no es el repórter sino un matón criollo quien, en los años de presidio que pasa en Ushuaia por haber participado en una conspiración de comité, se va convirtiendo en un ascético pionero de la Patagonia. Más que los efectos educativos de la vida carcelaria, no obstante, es el carácter sublime de la naturaleza fueguina el que va despertando una ética de trabajo en el criollo obstinado: admirando ese paisaje "ya alegre, ya imponente", se

producía en su ánimo una impresión desconocida, una mezcla de dulzura indecisa y de vaga pesadumbre que jamás había experimentado hasta entonces. Su falta se desvanecía, se borraba, como una nube borrascosa que se disuelve en el aire antes de que haya estallado el trueno y [...] algo como una corriente simpática desprendíase de cuanto le rodeaba; su pecho se ensanchó al despertar, y pareció que en el cerebro le brillaba una lucecita ...³⁷

Escena de epifanía que reinventa en el lejano sur argentino la "literatura clásica americana" —término de D.H. Lawrence— en que se había inspirado Turner, la de Payró, no obstante, invierte los términos de ésta: en lugar del europeo quien debe asumir, en escenas de renacimiento simbólico en el corazón del continente salvaje, su verdadera identidad americana, aquí es el mestizo criollo quien debe avanzar hasta donde termina la tierra para atemplantar las pasiones desmesuradas de su sangre indígena.

El pionerismo de Payró, entonces, inscribe en la trama del viaje iniciático las esperanzas progresistas de su socialismo pedagógico. Los valores de éste son aquí objetivizados, proyectados a lo inanimado: el protagonista verdadero del cuento no es el presidiario que vive en la frontera su metamorfosis de Juan Moreira en Daniel Boone, sino el paisaje fueguino, paisaje ético que lo empuja al héroe hacia la redención, eso es, hacia una lectura del mensaje paisajista en términos de *lo bello* —de iniciativa privada, ética de trabajo y reinversión de la plusvalía—, una vez superada su primera conmoción ante la naturaleza *sublime*. El cuento, por lo tanto, no es otra cosa que la respuesta del cuentista Payró a la invitación pronunciada por el cronista diez años antes, cuando éste contemplaba por primera vez el paisaje fueguino:

Pero basta. La palabra no puede dar ni pálido reflejo de la impresión producida por el múltiple espectáculo que ofrecen al viajero esos indescriptibles, esos maravillosos canales donde se unen las bellezas del trópico a los helados cuadros polares, pasándose de unos a otros sin transición casi, como en un mágico diorama. Hay que ceder el puesto a los pintores, invitarlos, incitarlos a que vayan a refrescar sus pinceles en aquel baño de hermosura y de grandeza, para dotar a nuestro país de lienzos que sugieran al alma altos pensamientos, y rindan culto a los tesoros naturales que nos han cabido en suerte. (AA: 205)

Como en el cuento, también aquí es precisamente lo *indecible* de la plenitud sublime donde reside la eficacia promocional de la imagen. Como ha demostrado Alvaro Fernández Bravo, a los viajes finiseculares al lejano sur, en ambos lados de la cordillera, se les encargó la misión de incorporar las nuevas tierras al texto territorial del Estado-nación, misión que es cumplida a través de la construcción, por un lado, de una suerte de archivo multifocal que incluye recopilaciones y comentarios de la bibliografía anterior, entrevistas a pobladores y pioneros, datos y esquemas agronómicos, geológicos, etnográficos, etc., y en segundo lugar por cuadros de paisajes donde a

menudo se intenta "corregir" la imagen demasiado sombría que habían dejado los viajeros del Beagle.³⁸

Aunque nominalmente había pertenecido desde 1829 a la gobernación de Malvinas, y desde 1872 al territorio nacional de la Patagonia con capital en Viedma, recién después de firmarse el tratado limítrofe argentino-chileno de 1881 y de crearse en 1884 por decreto presidencial los cinco territorios patagónicos, las islas al sur y este del Estrecho de Magallanes pasaron a ser ocupadas por las autoridades argentinas. En setiembre del mismo año una pequeña flota de la Armada comandada por el oficial francés Auguste Lasserre tomó posesión de Ushuaia tras haber inaugurado un faro en la Isla de los Estados; y se nombró un primer gobernador después de firmar un tratado con la misión anglicana que desde hace tiempo funcionaba en la bahía. Sin embargo, toda la década se caracteriza por rivalidades entre poderes paralelos, y las autoridades estatales tienen que disputar el poder *de facto* con los misioneros y pobladores ingleses, por un lado, y con la creciente población de pioneros y aventureros que incluso llegan a mantener, como el empresario rumano Julio Popper, una fuerza parapolicial, un correo y hasta una casa de moneda paralelos. Mientras escasea todavía la población estable, más de 1000 buscadores de oro pasan por Tierra del Fuego entre 1890 y 1900. Ese clima de agitación fronteriza y pionera ya comienza, sin embargo, a esfumarse cuando llega Payró a Ushuaia: cinco años antes ha asumido el tercer gobernador, el teniente Godoy, después de renunciar sus dos antecesores a raíz de desacuerdos con el influyente Popper quien muere en 1893; y en 1895 se ha fundado la colonia penal, la segunda después de San Juan del Salvamento en la Isla de los Estados.

Aun así, ese "far south argentino" (AA: 493) es todavía en gran medida una mancha blanca en el mapa nacional cuando Payró desembarca en sus costas, por lo que se siente llamado a cumplir un mandato: escribir páginas que sirvan, como lo pone el general Mitre en su prólogo, "como comentario de un mapa geográfico hasta hoy casi mudo", comentario que equivale a "la toma de posesión, en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado [y] mal apreciado por los viajeros como una región estéril ..." (AA: 9) El proyecto de Payró, sin embargo, no se reducía sólo a llenar de palabras el vacío, sino que también buscaba aprovechar su condición de tierra de nadie todavía no corrompida por la "política criolla", para convertirla en el escenario de una virtual refundación simbólica de la nación sobre bases modernas y dinámicas. "En marcha" son, por lo tanto, las dos primeras palabras del texto; la última es, naturalmente, "progreso":

pero entre ambas media un largo camino verbal de penas, insuficiencias y malas voluntades. Las críticas al gobierno por las trabas sistemáticas al desenvolvimiento de la Patagonia son duras y persistentes: el desinterés por la política colonizadora, el desabrigo de los pobladores y los favores hacia especuladores financieros, el mal aprovisionamiento de recursos y combustibles, la inactividad ante el peligro de desnacionalización a causa de la abrumadora mayoría extranjera en algunas zonas, y una y otra vez la falta de transportes y comunicaciones entre Buenos Aires y el sur van siendo los temas casi monótonamente recurrentes del informe: "La comunicación es la incorporación. Si se quiere que Patagonia y Tierra del Fuego sean argentinas, hay que ligarlas estrechamente a los núcleos argentinos." (AA: 187)

Es lo que quiere ser la escritura de Payró: un medio de comunicación, una suerte de transporte verbal de imágenes, escenas y voces australes a los centros de poder, transmisión sólo interrumpida cada tanto por algún consejo técnico del propio periodista sobre los lugares más convenientes para construir cisternas, telégrafos o colonias penales. Como los informes de los naturalistas decimonónicos, también el de Payró está plagado de datos y listas, aunque ya no de minerales y especies sino de estadísticas de producción ganadera, superficies de estancias, o de ganancias y pérdidas de aserraderos y depósitos de carbón. "Y aunque no se me perdone la aparente aridez de estos capítulos, tan útiles al hombre práctico —insiste el repórter—, seguiré acumulando informes." (AA: 48) Esos cuadros socio-económicos y demográficos son, precisamente, la contraparte de los paisajes sublimes, son su complemento: la estética en Payró se concibe y se justifica sólo como vehículo de la utilidad, así como lo útil recién se revela como tal al demostrar su aptitud a ser transformado en imagen estética. Pedagogía, periodismo, "fotografía", por un lado; estética, literatura, "lienzo", por el otro: entre esos dos registros oscila la escritura de Payró sin que ninguno jamás consiga autonomizarse del otro. Esa escritura va produciendo su propio sujeto autorial, sujeto que se reconoce, a nivel de su relato, en la figura del pionero: ambos, el pionero fronterizo y el escritor periodístico, comparten la misma vocación por lo artesanal, el orgullo por "saber su oficio", y ambos a su manera están construyendo su propio espacio laboral, su *campo*: "... la necesidad les hace aguzar el ingenio, y la lucha tenaz por la vida, los prepara para todas las tareas." (AA: 110)³⁹

La imagen consagrada del pionero fronterizo refleja, pues, aquella que la escritura quiere invocar de su propio sujeto, del periodista-

viajero literario. Como el pionero, también éste se precia de ser un sujeto reformista: su acción transformadora parte, como la de aquél, de un interrogatorio crítico de las realidades que va encontrando en su camino y para las que busca soluciones y salidas racionales. El enviado especial de un gran diario moderno es una nueva modificación de la figura del escritor viajero: un compilador pragmático, un ingeniero de la información que hace hablar en su texto, más que a espacios y paisajes, a sus habitantes. No comparte ya el aura heroica del explorador solitario quien toma posesión, mediante la precisión de su mirada clasificadora, de vastos espacios naturales, ni tampoco la diplomacia teatral y los juegos textuales sobre la ambigüedad de la frontera del excursionista militar, posiciones subjetivas en las que se habían encarnado, en la literatura argentina del último tercio del siglo, las dos variantes con que la literatura de Occidente había convertido el género de viaje en una máquina de producción de autoridad y subalternidad.⁴⁰ En primer lugar, esas estrategias complementarias de (velar la) violencia simbólica ya no hacen falta porque lo que posibilita el viaje periodístico —y es ratificado por ésta— es precisamente la desaparición de la extraterritorialidad, la incorporación de los confines al territorio de las noticias. El narrador mismo es quien se encarga de censurar los horizontes de lectura excesivamente cargados de convenciones exóticas y aventureras: “No se espere hallar aquí —comienza Payró la narración de su travesía por la Isla de los Estados— el relato de múltiples y peligrosas peripecias: no las hubo. Apenas las incomodidades que nunca faltan en una excursión cualquiera, y nada más.” (AA: 467)

Las tierras australes, para Payró, ya no son únicamente un *espectáculo* natural y mudo, a ser poseído por la mirada, sino un *drama* tejido de voces y relatos, un entramado social polifónico que el cronista debe compilar. En lo que es tal vez la parte más lograda de *La Australia argentina* Payró, tras desembarcar en Ushuaia, se pone a trabajar y a cumplir con lo que se ha propuesto: entrevista al gobernador Godoy —con cuya gestión simpatiza— y quien le va a dibujar un cuadro modestamente optimista del futuro fueguino. A la mañana siguiente, sin embargo, el repórter tiene otra cita. Se reúne con un parroquiano en la pulpería del pueblo y escucha otra versión, amarga y siniestra, de la misma historia: masacres de indios, trabajo forzado, hambrunas, fracasos, “una sucesión de desastres y abusos” (AA: 333), mientras las autoridades miran, en el mejor de los casos, para otro lado. El pasaje —un largo relato en primera persona interrumpido cada tanto por preguntas y manifestaciones de duda y asombro del

propio Payró, todo con una cortina de lluvia torrencial y la naturaleza muerta de varias botellas vacías de vino Panhueque de trasfondo— trae resonancias de los infiernos coloniales de un Joseph Conrad. Por momentos el paraíso pionero tiembla, y los horrores del relato escuchado signan la mirada sobre el paisaje que adquiere un aspecto oblicuo, dudoso:

—¿De modo que la historia de Tierra del Fuego es una sucesión de desastres y de abusos, y que han vivido ustedes en un continuo desquicio?

—Más de lo que usted supone y de lo que yo le digo. [...]

La mañana avanzaba, aunque el día nebuloso semejava un pálido y lento amanecer. Llovía a intervalos, y el paisaje que la víspera brillaba y centelleaba con la caricia del sol, era indeciso y borroso, como si fuera desvaneciéndose y estuviera a punto de desaparecer. Me despedí. (AA: 333, 336)

Si el paisaje triunfal y sublime es, en Payró, un escenario continua y necesariamente en suspenso, ya que anticipa un “mundo de mañana” (AA: 496), el de la lluvia y del amanecer borroso es una presencia en peligro de caerse hacia el lado opuesto, el de la distopía y el horror que, como la utopía, excede los poderes del lenguaje: “No le he dicho más que una parte de la verdad —lo despide a Payró su informante— La verdad entera es inverosímil.” (AA: 336) Por un momento, la crónica aparece en una situación desesperada, tratando de mantener una esperanza moderada ante la grieta que se abre entre la promesa paisajista y su contenido “inverosímil” que lo convierte al paisaje en una máscara obscena del horror: éste será, precisamente, su aspecto en las crónicas santiagueñas de Arlt varias décadas después.

En Payró, sin embargo, aún no está todo perdido: después de haber escuchado la voz oficialista y la voz de una disidencia radical, ubica a su propia escritura *entre* los dos informes que ésta transcribe y comenta. Se trata, como en todo el texto, de una escritura periodística que quiere *mediar* entre los reclamos y las quejas que le encomiendan los pobladores y las necesidades del estado en su conjunto, una escritura que pesa e interroga sus fuentes hasta producir una versión equilibrada y conciliadora: entre la *crítica* y la *esperanza*, entre la *evidencia* y la *visión*, el periodismo de Payró elige el término medio que busca el consenso más que la polémica. Al reflejar esa estrategia textual y política en una imagen del pionero que coloniza las tierras con perseverancia y criterio racional, *La Australia argentina* proyecta una nueva hegemonía protagonizada por los nuevos y dinámicos sectores medios, que desde los confines de los espacios físicos y socia-

les se van haciendo cargo de la nación. La nación, entonces, es reinventada desde las columnas del diario homónimo y desde los espacios que acaba de anexar a su dominio, por una escritura que produce un territorio *mesurado*, escenario de pasiones “atempladas” y de una racionalidad pragmática y democrática. Al fin y al cabo, aun cuando nombra los desastres y retrocesos, la crónica de Payró vuelve a invocar el nexa entre avance espacial y progreso futuro, construyendo, una vez más, a la frontera como metáfora teleológica. Una última cita:

Estamos convocando a los argentinos para ampliar las fronteras reales de la Patria, y no vamos a ampliar esas fronteras a través de conquistas, ni solamente a través de reivindicaciones territoriales, porque cada país tiene, sobre todo, el espacio que utiliza. [...] Un país como la Argentina, ha eternizado conflictos fronterizos; pero pareció carecer de verdadero orgullo por su espacio y no ha emprendido una marcha hacia el Sur, para unir a la República a través de franjas de soberanía. El país no supo hacer, o pareció no saber que hacer con sus desiertos del Sur y prefirió dejarlos semivacios, sin que una política coherente los integrara al proyecto nacional.

La cita no es de Payró, ni tampoco, como podría suponerse, es contemporánea de *La Australia argentina*: proviene de un folleto distribuido por la Unión Cívica Radical a mediados de los '80 de este siglo y que reproduce un discurso del doctor Alfonsín a favor del traslado de la Capital Federal a la localidad patagónica de Viedma. Retorno farsesco, si se quiere, de la retórica pionera de fines del siglo pasado, demuestra no obstante hasta qué punto el tropo de la frontera ha logrado recuperar continuamente su atractivo, más allá de las derrotas y los debacles con los que carga. La frontera es intrínsecamente una redención sólo “potencial”, una “promesa” permanente (y permanentemente “en suspenso”) de éxito, porque más que una marca en el espacio es dónde termina de regir el orden simbólico y empieza lo imaginario.⁴¹ Hay otras narrativas que surgen en las primeras décadas de este siglo, y donde se descubre en el fracaso endémico de la frontera pionera, una trama, un argumento revelador de una de las experiencias más características de la modernidad. De estas narrativas —narrativas que retopologizan la lejanía en términos de farsa, de exilio y de negatividad— vamos a tratar en adelante.

Arlt: “Lejos de las hermosas ciudades”

Desafiando la soledad, los peligros, la tristeza, el sol, lo infinito de la llanura, uno se siente otro hombre ... distinto del rebaño de esclavos que agoniza en la ciudad. [...] ¿Qué harían las fábricas, las casas de modas, los mil mecanismos parasitarios de la ciudad si los hombres se fueran al desierto?

Roberto Arlt, *Los siete locos*

En la medida en que las tecnologías de transporte y de comunicación que comprimen las distancias lo acercan al lugar de la lectura, el espacio fronterizo argentino va perdiendo su carácter de esperanza topológica. Esa depotenciación de la geografía que traduce, como sugerimos en las páginas anteriores, la frustración de un proyecto de crecimiento y de liderazgo hemisférico, encuentra su manifestación literaria en una serie de refuncionalizaciones simbólicas de los confines, narradas en nuevos tipos de viajes estéticos. En los principales ejemplos discutidos hasta ahora —Mansilla, Moreno y Payró— la producción textual de un espacio de expansión y de reconstitución de la nación descansaba sobre una relación determinada entre el sujeto viajero y el espacio del que nos daba cuenta su mirada. Si intentáramos resumir esas relaciones en una tipología, podríamos caracterizar al narrador de Mansilla como un sujeto histriónico, fuerte, es decir, un sujeto que controla, gracias a su habilidad inventiva, el relato. La frontera que este sujeto enfoca —y que hace posible tal constitución de un sujeto de autoridad— es un espacio *inflexivo*: por un lado, evidencia y enfatiza los males que sufre el país entero (y que son inculcados al gobierno federal), por otro lado es su límite ulterior y donde otros proyectos se vislumbran como posibles. El momento de inflexión es el que le da una visibilidad excepcional al orden existente, porque ya casi se lo mira desde afuera; en consecuencia, la frontera también es una gran pantalla de proyección de contra-proyectos, de des-orden. En cambio, en Moreno encontramos un sujeto individual sumamente débil: su escritura casi nunca se aparta de pautas convencionalizadas, y él mismo actúa como mera voz-mirada de un proyecto impersonal. El viajero es un *representante* de dos instituciones poderosas: la ciencia positivista y el estado federal conservador que acaba de surgir de un pacto entre las burguesías regionales. El espacio de su viaje es, precisamente, el escenario de ese pacto: un “orden natural” que evidencia y monumentaliza la flamante soberanía del Estado-nación que

ya no necesita de narradores fuertes, porque el poder ahora se ha trasladado del narrador al relato mismo, como a nivel político se ha trasladado de los caudillos al Estado. El relato ya no capitaliza la frontera sino que la borra del mapa y construye un espacio de *expansión*. En Payró, finalmente, hemos encontrado un sujeto profesional que viaja por encomienda, como enviado ya no de una institución estatal sino de un diario privado y para desempeñarse en el oficio de observador periodístico. Ese nuevo sujeto viene a visitar un espacio laboral que es, nuevamente, un espacio inflexivo: la frontera como lugar que despierta las virtudes pioneras que se auto-adscriben las nuevas capas medias en su pugna por la hegemonía. Payró reivindica el mapa oficialista donde el sur figura como paisaje-emblema de la nueva Argentina, pero le cambia los acentos autorizando a otro sujeto para que lo habitase.⁴²

Inflexión y expansión son, entonces, las dos grandes políticas textuales del viaje interior. Lo que articula estas políticas es precisamente el dispositivo de apreciación del espacio que prefigura, en cada uno de los casos, la mirada del viajero: en Mansilla, se trata de una apreciación topográfica, social (etnográfica) y política, propia de una frontera militar y de un espacio cultural heterogéneo, de una "zona de contacto"⁴³; en Moreno, de una apreciación geológica, antropológica, botánica y zoológica, cuya función es la producción textual de un espacio disponible y la medición de sus recursos naturales; y en Payró, de una apreciación socio-económica, demográfica, laboral y técnica, que busca producir una representación verídica y "útil" de una frontera pionera.

Extendiendo esa tipología a los medios de transporte y las condiciones de publicación de cada uno de esos viajes, comprenderíamos además cómo estos factores "externos" intervinieron en las formas de narrar y en las posibilidades de producir sentidos. Cuando el periodista Payró, hacia fines del siglo XIX, se embarca a Tierra del Fuego, su eventual llegada a destino ya no es una incógnita capaz de suscitar tensión y sostener un relato, por lo que, en consecuencia, ese mismo destino va dejando de ser en sí mismo un objeto digno de interés y de escritura. Cuando ya se puede viajar sin grandes inconvenientes a los puntos cardinales del país, la legitimidad del relato de viaje entra en crisis. En un aguafuerte de Roberto Arlt fechada en agosto de 1933, y después de haberse embarcado el escritor-periodista en un barco de carga que sube por el río Paraná, leemos:

... de pronto me he sentido mariner, comprendí la tristeza de navegar toda la vida, de estar alejado de las hermosas ciudades, ¡porque las ciudades están hermosas aunque no lo creamos cuando estamos en ellas! Para amar a las ciudades hay que perderlas de vista durante treinta horas. Sustituir su panorama de mil colores por una eterna avenida de agua vociferadora, perpetuamente zaranjeada por el viento entre dos terrosas y alejadísimas costas de islotes.⁴⁴

Ese pasaje es casi una vuelta hacia atrás, una reivindicación moderna del desdén por el campo estéril y sin vida que profesaban los letrados del '37. Viajar —oficio anhelado, de distintas maneras, por Mansilla y Moreno—, se ha convertido nuevamente en una condena, un destierro de la metrópoli en cuyas calles "un soñador irónico y un poco despierto" sabe encontrar encerrado "todo el universo."⁴⁵ La metrópoli, escenario de simulacros, de fachadas y bambalinas, según las convenciones del género viajero, aquí en cambio se convierte en el único refugio de lo real en medio de un espacio casi exento de paisaje. Viajando en el tren de Viedma a Los Juncos un año más tarde, el cronista vuelve a sentir la fuerza opresiva de la llanura que yace del otro lado de la ventanilla:

El paisaje, si se puede llamar así, es una llanura aburrida, manchada de círculos verdes por la empeñosa obstinación de matas de arbustos que, ininterrumpidamente, se expanden por centenares y centenares de leguas cuadradas. [...] Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal. Es un inaguantable latero, que siempre dice la misma cosa.⁴⁶

Unos años antes, en un ensayo de la *Frankfurter Zeitung*, Siegfried Kracauer había reflexionado sobre los efectos de la compresión moderna del espacio planetario gracias "al automóvil, al cine y al aeroplano", y que relativizaba y desjerarquizaba lo exótico al convertir el acto de viajar en pura experiencia espacial. Cuando Goethe, en Italia, todavía había querido sentir el país mediterráneo en su otredad profunda, el viajero moderno, en cambio, ya sólo anhelaba el cambio de lugar en tanto movimiento. Del sentimiento al movimiento, del viaje como medio al viaje como fin, Kracauer lee en el desencantamiento del espacio un relato sobre la modernidad como pérdida inexorable de trascendencia, y cuyos ciudadanos buscan en el desplazamiento espacial y en el tiempo ritmizado del *Charleston*, los surrogatos profanos de la inmediatez perdida. Mientras el proceso moderno de secularización depotencia y unifica el espacio y el tiempo, convirtiéndolos en mera sucesión y geografía, el viaje y el baile, para Kracauer, son medios de sublimar en formas estéticas el vacío metafísico, al

mismo tiempo que anuncian, en su carácter de “incursiones teológicas”, de “provisorios profanos”, un renacer de la trascendencia que habrá sabido cumplir las “promesas” de la revolución tecnológica.⁴⁷

Esa lectura del viaje moderno puede ayudarnos a pensar el proceso de la escritura de viaje en la literatura argentina como una suerte de derrumbe de la lejanía, como un *decrecendo* gradual de su potencialidad utópica, hasta convertirse ésta en la imagen misma del fracaso del proyecto liberal de construir una nación distinta, que las nuevas capas medias habían formulado y reformulado desde fines del siglo anterior. La narrativa arltiana se construye, en ese sentido, sobre un espacio en ruinas de los sueños territoriales de las décadas precedentes: el gran panorama natural de “hielos y nubes” que imagina Silvio Astier tras haber traicionado al Rengo, los vastos desiertos deseados y delirados por Erdosain y el Buscador de Oro en la quinta de Temperley, así como el “país de las posibilidades” cuyas soledades nevadas recorre, en sueños, el ingeniero Balder, ya son sólo contraespacios hipotéticos de evasión que enmarcan, como topografías imaginarias del deseo, un espacio implosivo que nunca llega a trascender el umbral sombrío del suburbio.⁴⁸ La lejanía en la obra narrativa arltiana, salvo por los relatos ambientados en el mundo árabe, termina asociándose a menudo al espacio onírico de la locura (un ejemplo paradigmático sería el viaje fantástico que cuenta “El traje del fantasma”, y que es, en realidad, el largo monólogo de un loco soñador)⁴⁹. En cambio, en su producción periodística, esa lejanía llega a ocupar un lugar importante en la década de 1930, marcada por una intensa actividad viajera que no sólo lo lleva a España y a Marruecos, sino también a varias regiones del interior argentino, algunas de las cuales todavía se encuentran en pleno proceso de población. Como Payró tres décadas antes por encargo del prestigioso matutino *La Nación*, Arlt, periodista estrella del nuevo y masivo tabloide *El Mundo*,⁵⁰ va cubriendo de notas y glosas, rápidamente esbozadas en barcos y trenes, el territorio nacional, proponiéndose “descubrir para mis lectores porteños”⁵¹ lo que yace más allá de los límites de la capital: en 1932 visita Santiago del Estero, por invitación de Ferrocarriles Argentinos, para presenciar la inauguración de un nuevo trayecto, en 1933 remonta en un buque de carga el río Paraná hasta Corrientes, en 1934 recorre Río Negro, Chubut y Neuquén, y en 1937 nuevamente Santiago del Estero, esta vez cubriendo desde *El infierno santiagueño* —el título de la serie— las devastaciones provocadas por una gran sequía.

Si es lícito construir con estos textos un *corpus* del viaje arltiano al interior, su atractivo consistiría entonces en su problemática contigüidad con dos procesos de la literatura argentina a menudo pensados como opuestos. Porque, si la obra de Arlt, en la hagiografía literaria argentina de las últimas décadas, suele aparecer como gran texto fundacional de una serie que trabaja lo urbano y moderno, y opuesta a una tradición que frecuentaba los escenarios naturales y campesinos,⁵² la clave del viaje nos permite leer los desplazamientos y deslices por debajo de ese binomio. De hecho, podríamos pensar que todo el mundo novelesco arltiano se construye sobre los hallazgos de un viajero que invierte y desvía hacia el centro urbano las tecnologías de la mirada desarrolladas por el viaje fronterizo, y haciendo objeto de un enfoque etnográfico a prácticas y escenarios urbanos como los *Hospitales en la miseria* —serie de aguafuertes de enero-febrero de 1933—, villas y barrios, el Pasaje Güemes, el “furbo”, el carnaval, las quemadas, la calle Corrientes. La “mirada etnográfica hacia la propia cultura”, inflexión señalada por James Clifford en la literatura parisina de los surrealistas,⁵³ es lo que transforma la urbe en un “paisaje-aventura”, y donde

...de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzadas para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal.⁵⁴

Las aguafuertes de viaje al interior, por lo tanto, construyen su espacio por medio de un doble desplazamiento: un Buenos Aires focalizado como si se tratase de una tierra fronteriza y misteriosa, se convierte a su vez en la matriz representacional para aproximarse nuevamente a escenarios lejanos. La literatura de Arlt se presenta así como una yuxtaposición continua de miradas y territorios: la visión etnográfica y naturalista del viajero-explorador que se vuelca hacia la ciudad, versus la del flâneur urbano quien avanza en aeroplanos, buques a vapor, automóviles y ferrocarriles, hacia la frontera, o hacia las ruinas que quedan de ella. Ese desvío, esa doble desnaturalización de lo metropolitano y lo periférico y del paradigma de miradas que los había mantenido separados, produce efectos “autocríticos” en la escritura misma, escritura que interroga a sus propias condiciones de producción y a las normas de un género donde se inscribe con comillas, desde una media distancia irónica y atenta a sus complicidades históricas.

Todavía más que Payró dos décadas antes, Arlt en sus notas de viaje se interesa por la materialidad de los medios de comunicación y transporte que posibilitan el desplazamiento. El viaje de placer es descalificado como medio de conocimiento, en primer lugar, porque ya no se trata tanto de conocer nuevos espacios como de observar y compartir los mundos de trabajo que vinculan a unos y otros. En una suerte de prólogo a las *Aguafuertes fluviales* de agosto-setiembre de 1933, Arlt escribe:

Hay dos formas de viajar. Una, en naves de recreo, realizando la molesta vida social que imponen los cruceros de placer. Otra, la que he escogido yo, deliberadamente, conviviendo con gente que trabaja a bordo, imponiéndome de sus costumbres, convirtiéndome en casi uno de ellos. Reconozco que esto es imposible por una parte, y accesible en lo que atañe al conocimiento de su oficio. ¿Cómo vive la gente que trabaja a bordo? ¿Cómo pasan sus días y sus noches?⁵⁵

Al investigador profesional le interesa lo que queda fuera de acceso para el público general: no el “placer”, los simulacros turísticos de la superficie, sino el engranaje técnico-laboral por debajo de ésta, y que constituye una realidad vital, “un mundo aparte”. Más que describir la naturaleza o los pueblos aborígenes —los que, para Arlt, no son sino motivos para postales *kitsch*, fuera de lugar en esa Argentina de máquinas y usinas— el viajero mide los índices de progreso, como cuando, en Resistencia, su mejor informante va a ser ... la guía telefónica: “¡Ochocientos teléfonos! [...] 16 tiendas, 12 talleres mecánicos, 5 fábricas de aceite, 15 fábricas de productos varios, 8 farmacias, 2 frigoríficos, 51 almacenes.”⁵⁶

La escritura arltiana de viaje ya no resalta la *otredad* exótica de los lugares que recorre sino como contraste de fondo para marcar el vertiginoso avance del progreso —de la *mismidad*— sobre éstos, avance del que esa escritura es a su vez testigo y agente. Sin embargo, ese viajero de la Gran Depresión va encontrando marcas de un progreso trunco, no porque —como en los viajes de un Payró treinta años antes— éste todavía representa más una promesa que una realidad, sino porque algo en el intermedio ha fallado. El tono de la denuncia se ha vuelto más amargo y dramático que en los cuadros de *La Australia argentina*: si en las excursiones a Santiago del Estero y a la Patagonia de principios de la década todavía predominan los acentos irónicos que explotan los contrastes entre el cliché costumbrista y algún elemento moderno y *à la mode* que lo desmienta, ya las *Aguafuertes fluviales* usan en medida creciente una retórica de crisis que va culmi-

nando en la visión dantesca de un paisaje de la muerte suscitada por la sequía santiagueña de 1937.

Los viajes de Arlt, entonces, desplazan su atención de los *destinos* hacia los *medios* de viaje, de los cuadros naturales que —como hemos señalado— enumeran y clasifican los recursos de la tierra, hacia las maneras y los obstáculos de su explotación. Ya no se trata, pues, de una Argentina de fronteras y lejanías sino de una interacción disfuncional. Esa nueva topología del espacio nacional plantea, a su vez, nuevos problemas de representación: en primer lugar, el de distinguir un espacio *otro*, de mostrarlo como distinto y al mismo tiempo encontrar en él las marcas de urbanidad y modernismo que relegan lo local a la categoría de un *resto*. Lo exótico es un sobreviviente que además es identificado a menudo por el lenguaje irónico como el obstáculo tozudo que impide la expansión plena de lo moderno. Las notas de Arlt construyen una *escritura viajera* creadora de una “ilusión de simultaneidad” que hace recordar los vaivenes espacio-temporales con los que experimenta, casi contemporáneamente, la poesía de Oliverio Girondo o de Raúl González Tuñón.⁵⁷ La escritura es un medio de compresión espacial, una suerte de arquitectura cubista del lenguaje que superpone elementos y registros, para sugerir una sensación de sincronía. Estampas de paisajes, manufacturadas con materiales hallados a lo largo de todos los caminos recorridos por el periodista, las descripciones de Arlt son algo así como *ensamblajes concretos*:

Vacas flacas y cúbicas hociquean entre los cactus puntudos. Miran tristemente al pasajero con esa mezcla de melancolía y hostilidad que se descubre en todos los animales cornudos, mientras las cabras, elásticas y lascivas, se alejan con trote de gamos entre los retorcidos tronchos de chañares y algarrobos. Infinidad de pequeños loritos, pecho amarillo, alas verdes, chillan en el bosque del mismo modo que en las novelas de Emilio Salgari, mientras los pájaros blancos y los otros de cabeza emplumada en un copón escarlata, arriaman una algarrabía de mil diablos. Involuntariamente, se recuerdan los vendedores de pájaros en la plaza Once, en el Mercado Spinetto.⁵⁸

Ese cuadro montaños ya no suscita fascinación y asombro como los canales fueguinos de Payró y los lagos patagónicos de Moreno, ante todo, porque está entretejido por múltiples formas de *déjà vu*. Indefectiblemente, lo exótico ya no puede sino reencarnar algún cliché folletinesco o cinematográfico que, de esa manera, se va convirtiendo en el original, así como las formas naturales sólo remiten a la arquitectura y al cemento portland: montañas que parecen rascacie-

los, calles de pueblo que hacen acordar algún *western* de Hollywood; y mirando un pajarito del bosque, mientras se las brasas se está preparando el asado, el viajero se "acuerda de Madame Butterfly y el semblante de Sylvia Sydney, la protagonista de la película, pasa por mis ojos."⁵⁹ De esa cultura menor no se salvan ni paisajes ni pobladores: todo está irredimiblemente *mediado* por algún simulacro de la industria cultural que se ha convertido en la base referencial obligatoria, en una especie de *origen*. De ahí que lo rural y lo urbano, lo moderno y lo exótico, se superpongan en una misma imagen: son, de hecho, una misma cosa. No sólo "vacas cúbicas" y "cabras elásticas y lascivas" como en el juego verbal sobre los animales cornudos; también "romboidales entrecruzamientos de ramas", "moles graníticas como superdreadnoughts", de "agujas nevadas que taladra el cielo", ríos con "superficie de alquitrán" cuya agua "parece fría como una emulsión de hierro y antimonio", murallas de "gris acero" y pueblos de "color verdoso del cemento portland" pasan por el lente del repórter que compone paisajes geométricos con los materiales de la industria pesada y de la industria cultural.

En ese espacio ya no natural sino artesanal, asume nuevamente un papel central el propio observador. En el espacio furtivo de la nota produce un escenario con las pinceladas rápidas de sus desplazamientos y los efectos de simultaneidad de su tono conversacional, así como con su fondo de referencias librescas y cinematográficas de orden menor. Son estos con-textos los que modelizan el paisaje textual como topografía encomendada a la subjetividad de los recién llegados a la cultura que son sus lectores. Es decir, el relato de viaje arltiano constituye una vez más un medio de apropiación simbólica de los confines de la nación, transformándolos ahora en escenarios culturales de una subjetividad pequeño-burguesa que avanza conquistando, uno por uno, los significantes de lo rural, lo provinciano, de lo natural y lejano y de lo tradicional e hispánico; en suma, de la *otredad interna* que tradicionalmente había sostenido el nacionalismo cultural de las élites criollas. Estas apropiaciones y profanaciones de territorios iconográficos vuelven a convertir al viajero en una avanzada de sus lectores: la escena más recurrente en estas aguafuertes es el propio acto de escribir en la lejanía. El relato construye un lugar distinto, un "allá lejos" garantizado en su presencia por la materialidad de la letra que, a través de la velocidad de los medios que utiliza y representa —el cable, la redacción del diario—, vuelve a cancelar la distancia que el texto se ha empeñado en producir. Simultaneidad/distancia, ahora/lejos: es ésta la oposición básica sobre la que se tiende

la narración, aventura tecnológica cuyo héroe es un agente de presencia:

La máquina en la cual escribo esa nota está encima de una mesa de cocina, y la mesa de cocina colocada en la popa, junto a la borda, de manera que cuando levanto la vista del papel, o me lo veo a don Pablo, segundo maquinista del buque motor "Rodolfo Aebi", o al río Paraná, en su anchura bloqueada por altas paredes de álamos y sauces cuyas cabelleras grises lamen el agua verdosa. Vamos a diez millas por hora, sobre un casco de acero estremecido por el motor a explosión. [...] estoy navegando desde las siete de la mañana, y son las cuatro de la tarde ...⁶⁰

El tiempo narrativo materializa una presencia, la del propio viajero, por cuyos ojos, literalmente, el lector puede mirar el paisaje lejano. En realidad, es más bien un paisaje lejano/cercano, porque en la medida en que se va alejando en el espacio físico el cronista, su texto se preocupa por mantener la simultaneidad de un presente absoluto, donde el tiempo de la lectura es idéntico al de la escritura: "Cada vez falta menos para llegar: ahora, nada más que treinta y seis horas de navegación. [...] Ahora faltan treinta y cuatro horas [...]"⁶¹ Los medios al alcance del diario moderno generan nuevas formas de sugerir inmediatez: fotos tomadas por el viajero y hasta del viajero, apoyado en la borda del buque, o contestaciones de éste a las cartas que recibe de sus lectores (quienes a menudo le escriben desde los mismos lugares que acaba de visitar, agradeciendo o criticando el retrato de su localidad). El periodista-viajero es el enviado especial de una instancia ubicua, el diario; y su tarea, en gran parte, es plenamente autorreferencial: dar cuenta, al producir una simultaneidad espacio-temporal de planos, de esa misma ubicuidad, y conquistar nuevos espacios de expansión.

Es importante resaltar esa aceleración que opera sobre y en el texto, para comprender cómo sus condiciones de producción y sus posibilidades de significación distan de aquellos que, como los folletines de viaje de Payró, habían sido redactados después de la vuelta del viajero. En cambio, la poética del "ahora/lejos" en las notas de Arlt genera nuevas formas de intervención política. Cuando, a fines de 1937, una gran sequía provoca tremendas devastaciones en el interior santiaguense, el repórter convierte sus notas en un medio para instalar "el infierno santiaguense" como cuestión política en la Capital y movilizar fondos para una intervención inmediata. Poco después de iniciada la serie, la redacción le cede una página entera por día a la situación en la provincia, y donde las correspondencias de

Arlt aparecen dramáticamente enmarcadas por los titulares sobre las operaciones de ayuda que éstas vienen exigiendo y suscitando: "Ayuda a los necesitados de Santiago del Estero"; "Visitaron EL MUNDO miembros del círculo de Damas Santiagueñas"; "Ha despertado el sentimiento humanitario"; "Cómo deben enviarse los donativos"; "Debe hacerse una colecta en cada casa de comercio"; "Embarcan la harina donada por EL MUNDO a los damnificados de Santiago del Estero"; etc.

Por su parte, Arlt enfatiza el carácter político que adoptan sus aguafuertes, no sólo elevando el tono de la denuncia sino también empleando, en la materialidad de la letra impresa, algunas herramientas de la estética agitatoria como el uso de distintos tipos de letra, de párrafos en mayúscula, negrilla o bastardillas. Periodismo itinerante que se ha convertido en periodismo militante, el texto toma parte, e interviene en el presente político donde, nuevamente, actúa simultáneamente aquí y allá:

HAY QUE GANAR EN BUENOS AIRES UNA BATALLA POR ESTOS POBRES NIÑOS SANTIAGUEÑOS, POR ESTOS ANCIANOS, POR ESTAS MUJERES, POR ESTAS VACAS, POR ESTOS CABALLOS. QUE SE SEPA EL HORROR DE SU MUERTE, DE SU ANEMIA, DE SUS ENFERMEDADES, DE SUS PESTILENCIAS. (...) VOY A HABLAR DE UNA PROVINCIA DE MUERTOS VIVOS. LA ÚNICA DIFERENCIA QUE GUARDAN CON LOS CADÁVERES ES QUE AÚN NO HAN SIDO SEPULTADOS EN EL MONTE.⁶²

Al convertir su columna en un instrumento de movilización política, Arlt no hace más que aprovechar la plasticidad de su propio personaje autorial y su capacidad de dialogar con los lectores-habitués de sus crónicas: "¿Qué diré de aquellas mujeres [...]? ¿Pueden imaginarse Vds. lo que es 'caminar a pie' picadas de tierra ardiente [...]? — No; yo creo que Vds. no pueden imaginárselo. [...] Y para que Vds. se formen una idea de la magnitud del hambre de esta gente os diré lo que me han dicho varias maestras de escuela ..."⁶³ En las correspondencias santiagueñas, la interpelación directa interrumpe la descripción e invita al lector a internarse él mismo en el espacio adonde se ha desplazado su embajador el cronista. No obstante, es precisamente la imagen, la habilidad del lenguaje para describir lo otro, la que sufre un eclipse ante una miseria tan enorme y desbordante: lo que el cronista cuenta, lo que todavía puede transportar a los hogares de sus lectores, es el impacto que le produjo la experiencia vivida, o sea, la

imposibilidad de seguir produciendo "impresiones" de algo que sólo es nombrable en su innombrabilidad.

Por cierto, la puesta en escena de la indescriptibilidad del horror que vuelve a reivindicar una estética de lo sublime, aunque en un sentido diametralmente opuesto a Payró, tiene, como en aquél, un propósito: es un medio retórico para invitarlo al lector a intervenir, a llenar ese espacio al margen de las palabras con sus propias imágenes de horror máximo. Pero ese retorno de lo sublime marca, al mismo tiempo, una ruptura, un quiebre en la pretensión de ubicuidad del presente periodístico que se había encarnado en el repórter. En la medida en que la escritura periodística avanza hacia la literatura, e espacio desde donde escribe va recuperando las marcas de extraterritorialidad propias de un espacio fronterizo. Se lo puede reinsertar en el presente de las noticias sólo después de haberlo aislado en un tiempo fuera de la simultaneidad generalizada, y donde es posible inscribir en el lenguaje mismo su *excepcionalidad*. Conviene citar un tramo largo de la primera nota para demostrar cómo Arlt dramatiza la flameante condición *catastrófica* de su escritura viajera:

Desperté a media noche, bajo un cielo mojado de estrellas, en medio del campo santiagueño. [...] Extendiendo el brazo cogí una naranja y comencé a chuparla lentamente. Estaba afiebrado de sol y de las aguas fermentadas. Cerré los ojos y volví a abrirlos. Sin separar la naranja de mis labios. Y pensé que a esa misma hora, a poca distancia de mi cuerpo, también en medio del campo, bajo esa misma bóveda cuajada de estrellas titilantes, agonizaban centenares de bestias. Algunas ya no agonizaban. Estaban muertas y el rápido viento de la noche traía el olor dulzón de sus fermentaciones.

Me acordé de todos los animales que vi agonizando bajo el sol en las llanuras quemadas por la sequía. Me acordé de las cabras alunadas, medio cegas. [...] En la noche poblada de chillidos misteriosos, surcada de verdosas luciérnagas gigantes, bajo el gran cielo estrellado que me hacía sentir respetoso de todo lo creado me dije:

—Es necesario contar el drama que vive Santiago del Estero. [...]

Escribo desde el infierno, bajo un techadillo de paja, en un rancho del monte. Bocanadas de aire recalentado, como por las cortinas de un radiador infernal, llegan hasta la sombra. [...] Puedo en este mismo momento levantarme, salir a la puerta de mi rancho santiagueño y señalando diversos puntos del horizonte de fuego, decir: —Allí agoniza una vaca; allá, tras de aquellos algarrobos, se está muriendo, agotada por la sed, una tropilla de caballos; [...] Voy a contar los horrores que vive el pueblo santiagueño ...⁶⁴

"Me acordé" — "me dije" — "escribo" — "voy a contar": sólo después de restituir, desde un pretérito novelesco e incierto, su barroquismo sombrío y onírico al escenario, sólo después de haberlo desteste-

rrado del eterno presente de las noticias, sólo después de haber inscrito, en suma, su lejanía inconmensurable, el texto puede recuperar el "infierno santiagueño" como *locus* de una escritura periodística. La primera nota de la serie, la que va a preparar el terreno y fijar el tono, parece impedir aquí el "continuará" que es la condición de posibilidad de la crónica. Porque, de hecho, esa nota que repite como un refrán que es necesario describir con el más cruel de los realismos las penurias de los campesinos santiagueños, no deja de ser por eso un texto completamente autorreferencial, un texto sobre la imposibilidad de representarlas en lenguaje. Lo que narra Arlt es su propia impotencia de cronista de dar cuenta, salvo en sueños afiebrados, de lo indecible que lo rodea. Relato moderno, ese pequeño texto signa de infernal e infinitamente lejano al espacio, mediante los silencios que yacen por debajo de palabras y frases que sólo provisionalmente los sustituyen en su lugar.

Pero si ese silencio, esa laguna del lenguaje, acecha siempre en los bordes de cualquier periódico, éste cuenta con una sección especialmente encargada para convocar y controlar el desborde. Las formas *glosarias* del periodismo literario son, precisamente, las que manejan, dentro del espacio periodístico, estos restos y excesos que han quedado "al margen del cable"⁶⁵, y que constantemente amenazan su pretensión de ubicuidad. El periodismo literario es el desborde de la literatura convocado por el periódico para controlar y depotenciar la extraterritorialidad. Podríamos pensar entonces que la literatura narrativa de Arlt se construye precisamente sobre lo irrisorio y fantástico de esa pretensión periodística de omnipresencia: a través del recurso de la noticia en la novela, se la convierte en un marco de contemporaneidad demencial e insólita. Las novelas arltianas, ha sugerido Horacio González, transcurren en un tiempo de sonambulismo político: "Sonambulismo y periodismo son las dos fronteras de la historia en la novelística arltiana."⁶⁶ Ésta es, también, la temporalidad hacia donde se desplaza el periodismo literario cuando se tiene que enfrentar con su propia impotencia de otorgar presencia a algo que sólo se puede nombrar con palabras suplentes.

Se trata, tal vez, de la incómoda sensación de un inconsciente del presente, del que las catástrofes no son sino las materializaciones más marcadas. Un inconsciente cuya verdad física y concreta acecha desde los bordes del lenguaje político, así como la muerte ya habita a cuerpos santiagueños que todavía simulan estar vivos. *Escribir desde el infierno* es la actitud que lleva hasta su límite absoluto la figura del "ahora/lejos", es decir, la retórica de la presencia constitutiva del

periodismo de viaje. Es su momento de eclipse, porque significa *decir* un lugar que se acaba de caracterizar como el más allá de las palabras. Escribir desde el infierno, es transcribir el texto manifiesto del inconsciente del presente que funciona, como los sueños, según una gramática del desplazamiento. El "rancho santiagueño", refugio que protege al cronista del calor, del hambre y de la sed que devastan sus alrededores, es también el dudoso refugio de una escritura que sólo puede hallar su objeto proyectándose más allá de sí misma, desplazándose hacia unos fantasmagóricos recuerdos pretéritos, o hacia "allá, tras de aquellos algarrobos", para invocar las imágenes innombrables del horror.

En ese cambio dramático de la retórica textual que es, ante todo, un cambio en el tiempo de la narración, la escritura vuelve a encontrarse con algo que siempre había estado a su lado. Porque si el relato de viaje es la producción verbal de un desplazamiento, también lo es el sueño que disloca los significantes del continuo espacio-temporal. Se podría pensar que la escritura periodística, frente al desborde de lo catastrófico, se vuelve en contra de sí misma y empieza a desarmar la ilusión de presencia que hasta entonces la había sostenido. El posicionamiento contradictorio "ahora y lejos" sería, pues, el lugar escritural donde se articulan no sólo las nociones de simultaneidad y distancia, sino también, y por debajo de las primeras, las de periodismo y sueño, de política y locura, para citar el binomio que homologa a Arlt en el título del ensayo citado de González. Exceso de cohabitación que tiene lugar porque el texto de Arlt no cruza simplemente la frontera y se convierte en "literatura", sino que sigue insistiendo en su realismo radiográfico. El infierno es un desborde y una realidad y, dice Arlt, "[e]s necesario escribir con tal fidelidad lo que he visto que cuando mis frases lleguen a ciertas partes la gente se tape las narices, asqueada y avergonzada. No importa. Es la verdad."⁶⁷ Esa verdad vuelve a instalar la lejanía en su antigua aceptación de una *frontera*, de un borde sobredeterminado que representa la finitud de un espacio de sentidos y que visualiza su precipitación hacia la otredad. A diferencia de la serie de viajeros argentinos al interior que habían hecho de ese viaje un peregrinaje teleológico y de la frontera una metáfora progresista —de inflexión, en su articulación reformista; de expansión, en su articulación conservadora—, Arlt reinventa el límite como una figura *distópica*: discontinuidad catastrófica que ilumina una topografía política de simulacros moribundos y que ya no logran tapar el vértigo de la locura que es su origen inconsciente. El *ennui* sarcástico del excursionista bohemio de principios de la déca-

da, en las notas del cronista de infiernos algunos años más tarde, se termina por convertir en un *horror vacui*.

Quiroga: destierros y silencios

*¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
César Vallejo, Poemas humanos*

Y aquí, finalmente, se invierte la cronología, ese ilusorio efecto de coherencia que nuestro recorrido lector ha nutrido ya con demasía, esa confianza demasiado ingenua en que el correr del tiempo también implique una acumulación paulatina de contenidos, como si un hecho siempre ya fuera generando al que lo sucede y no, también, al revés. Quiero cerrar ese relato ya demasiado extenso tomando justamente el camino inverso: de Arlt a Quiroga, de la crisis y deconstrucción del género reformista por excelencia, el periodismo de viaje, a una escritura y una estética del *destierro*, sin origen ni retorno. Es decir, propongo leer a Quiroga como una escritura anacrónica, una letra que se adelanta desde su borde fronterizo a las filologías y las historias literarias y que le escribe el cierre, la frase final, a una serie que todavía espera alcanzar su "madurez". Decir que Quiroga cierra la serie del viaje interior, ponerlo al final de un recorrido de lecturas, significa también explicitar el sitio de nuestra lectura, el margen desde donde hemos leído hasta ahora toda una cadena de textos donde había sido *apreciado* —medido, clasificado, definido, pero también: estetizado, evocado e interiorizado— el espacio argentino, en función de convertirlo en el *territorio* de la nación. Esa operación textual presupone determinadas construcciones del sujeto narrador que iba contando cómo va y vuelve, protagonizando la expansión de un orden o modificándolo en base a sus experiencias fronterizas. Quiroga, pues, cierra la serie porque ya no escribe relatos de *viaje* sino de *destierro*.

Quiroga es el que se queda ahí donde los viajeros se dan vuelta, el que da aún un paso más ahí donde han terminado todos los recorridos, y donde el narrador se detenía para emprender el regreso y llevarles un relato a sus lectores. Ya no es, como en Payró y todavía en Arlt, el escritor que visita a los pioneros de la frontera y reconoce en

ellos al nuevo y dinámico protagonista social que es, de alguna manera, también él: en Quiroga *es el pionero quien escribe*. Quiroga no visita, *habita la frontera*, lo que implica una verdadera revolución en cuanto a la organización y jerarquización del espacio que su escritura recorre. En términos estrictos, pues, éste deja de ser un espacio de frontera. Porque si la frontera había sido el margen más lejano que alcanzaba la mirada del viajero, el límite de la jurisdicción de su escritura, en la selva quiroguiana todo es fronterizo. Los lazos con un centro que constituía el referente de una normalidad civilizada, en la cuentística de Quiroga son sistemáticamente cortados: la frontera se convierte en inmanencia pura, espacio pleno y autosuficiente donde el mundo urbano y supuestamente "central" ya ni siquiera es mencionado como contraste. Se trata, pues, de la construcción sistemática del destierro como lugar de la ficción, como *hábitat* natural de una literatura *esencialmente fronteriza* y que parece bordear constantemente un silencio donde se transformaría en pura experiencia más allá de las palabras.

No contradice esta idea el hecho de que, salvo por algunas crónicas y gran parte del epistolario, muy poco de la obra de Quiroga se produjo efectivamente en su bungalow de San Ignacio: casi todos los cuentos "misioneros" fueron escritos entre 1916 y 1931, entre el término de su primera experiencia misionera y el comienzo de la segunda, cuando Quiroga vivía en Buenos Aires.⁶⁶ El significante "Misiones" es, como el "zoológico" que mantiene el escritor en su casa porteña de la calle Vicente López, una naturaleza re-construida desde la posterioridad y la exterioridad de una vida urbana y profesional.⁶⁹ ¿Es el "hombre de la selva", el poblador solitario, el renegado, una mera construcción póstuma de una crítica excesivamente inclinada a proyectar la biografía sobre la obra, como nos sugiere hoy la penúltima relectura?⁷⁰ Creo que no: más bien, parece tratarse de una ficción autobiográfica sistemáticamente tejida por la misma cuentística quiroguiana que funciona precisamente en base a ese efecto de inmediatez. No obstante, se trata siempre de una función del texto, de un acontecimiento estrictamente literario por el cual el autor —ese "Yo, Quiroga" que los cuentos misioneros proyectan como instancia autorial— se va convirtiendo en el verdadero protagonista silencioso de su obra, en el sujeto necesario de una experiencia vital que sus palabras, al parecer, palpan sin llegar jamás a reproducir del todo su ferocidad y bravura.

Pensando ese sujeto como una función constitutiva de la propia escritura, también podemos dar un paso más allá del modelo

organicista según el cual la crítica ha querido organizar la obra de Quiroga y convertirlo en un precursor primitivo e inconcluso de lo real maravilloso: de la iniciación literaria en el modernismo al primer encuentro con la selva y la formulación de una estética cuentística con *Cuentos de amor de locura y de muerte*, y de ahí a la madurez de la obra clave y a la decadencia y el fracaso novelesco.⁷¹ Porque es justamente en el período que esa crítica ya sólo admite como de retirada y silencio paulatino, donde Quiroga va definiendo, en cartas y crónicas, a ese sujeto implícito, vinculando su literatura con el contexto vital donde ésta se inscribe, o mejor dicho, transformando la dimensión vital que presupone su literatura, en una práctica estética. Dice Quiroga:

El hombre abandona la ciudad y se instala en el desierto, a vivir por fin. Esta vida, esta elevación sobre sí mismo, que no comprende ninguno de sus amigos, constituye para él el verdadero existir. [...] Regresa hoy a la naturaleza de que se siente átomo vital, desencantado de muchas cosas, más puro siempre, como un niño ante las ilusiones que el paisaje, la selva y su rocío destilan para él. Silencio, soledad ... Este doble ámbito en que tambaleó el paso del primer hombre recién erguido, constituyó el terror de la especie humana cuando se arrastraba todavía a medias en la bestialidad natal.⁷²

Persona genérica, hombre esencial y "primordial", voluntariamente despojado de los adornos y las comodidades de la vida moderna, el pionero es también —y quizás ante todo— el sujeto de una escritura capaz de apegarse a tal punto a la dimensión de fondo de la existencia que termina por confundirse con ésta: "Mi posición," escribe, también en 1935, dos años antes de su suicidio, "es la de un hombre que ante la naturaleza se pregunta si ha plantado lo que debe, cuando ya escribió lo que pudo."⁷³ Más que una decadencia, un progresivo agotamiento, como quiere la crítica filológica, podemos leer, quizás, en la última producción quiroguiana, dedicada con preferencia a los géneros chicos y autobiográficos, el intento —una vez más, inédito— de *escribir su propia retirada*; de hacer culminar ahí una estética que intentó aproximarse en lo posible al silencio, desnudando el lenguaje hasta confundirse las palabras y las cosas. En suma, hacer del silencio el texto final, ineludible, de su obra.

Pero está también la otra vocación, robinsoniana, de asentarse en un espacio inmaculado, una tierra en blanco, para cumplir por fin la promesa moderna de emancipación que en el capitalismo metropolitano ya es pura ideología. En la selva implacable y eterna se levantan, pues, los escenarios de una individualidad autónoma y domésti-

ca: el bungalow particular, "al borde de una amplia meseta que domina por todos lados el paisaje"⁷⁴, el jardín de cultivos y plantas exóticas, el gran living de orquídeas y de enormes y bajos ventanales. En esa segunda entonación la selva es *utopos*, escenario de una utopía constructivista donde el individuo, pese a todos los contratiempos del ambiente, toma las riendas de su propia vida, de una existencia fronteriza que es plena "creación", ingenio, aunque —o porque—, como ha señalado Jitrik, se trata de una "vertiginosa ordenación que no llega a concretarse porque hay algo que eternamente la desquicia."⁷⁵ El nuevo modelo del artista que encarna Quiroga tiene que ver con esta doble faz de la existencia fronteriza: la cuentística como ingeniería minuciosa, el narrador como "inventor" de nuevos *trucs* y nuevas situaciones narrativas, como artesano de la palabra que se va enfrentando solo, con su habilidad y su oficio, a un material desbordante.⁷⁶ En ese sentido, también en Quiroga el pionero se puede leer como figura alegórica, como representante accional de determinados modelos del escritor y de la literatura; aunque quizás la nueva dimensión introducida por esa literatura es precisamente el reemplazo del nexo alegórico por un nexo vital, el haber hecho de cierta manera de escribir *una parte necesaria* de la vida pionera y de ésta, un modo de practicar el irreductible y dramático conflicto entre *esencia* y *construcción* que atraviesa su vida y su literatura.

La concepción quiroguiana de un espacio cuya inhospitalidad es la condición de toda narración, cambia rotundamente las coordenadas de la topografía teleológica trazada por la literatura de viaje. La naturaleza que postula la narrativa de Quiroga es un espacio que sólo se puede conocer de veras cuando se lo busca en su alteridad constitutiva, es decir, más allá de toda voluntad de asimilación. Conviene recordar que el primer encuentro del autor con lo que en adelante será el escenario principal de su escritura, así como de sus sucesivos y endémicos fracasos empresariales, se da en el contexto de la expedición comandada por el amigo-ídolo de su fase modernista, Leopoldo Lugones. El resultado más inmediato de ésta fue el monumental informe *El imperio jesuítico* que Lugones publicó un año más tarde. Quiroga, significativamente, fue contratado en calidad de fotógrafo, es decir, no como artista sino como técnico y documentarista cuyas placas de la realidad misionera tenían que ilustrar y *verificar* el relato opulento del laureado. En la cuentística posterior de Quiroga las ruinas —único objeto de interés para Lugones, viajero *cultural* que busca los restos de un pasado colonial— aparecen sólo implícitamente, como entorno del precario y abismal bolichón donde beben

hasta —y a veces para— morir los ex-hombres de Iviraromí. Para Lugones, viajero arqueológico, la selva no es sino el tiempo que se ha posado sobre los monumentos de la cultura y de la historia; Quiroga, a través de su lente, percibe la inmediatez de una naturaleza primordial y desbordante. “El sentimiento de la catarata”, crónica donde, en 1929, Quiroga reproduce un momento clave de la expedición, la bajada a la olla de las cataratas del Iguazú, es un verdadero fragmento iniciático: el lenguaje narrativo ahí se mimetiza con la realidad exasperada e hiperbólica que experimenta el sujeto. El texto convoca la memoria de una experiencia de límite, memoria que recupera en la medida en que se va intensificando el lenguaje narrativo: al principio todavía se demora en los datos exactos y técnicos —caudal, recorrido, nivel de las aguas, altura y anchura del cañón, etc.—, sólo para saltar de la perspectiva desinteresada al mismo corazón de “un infierno de lluvia, bramidos, y viento huracanado”, y que supera en intensidad al lenguaje que sólo puede dar cuenta de sus efectos sobre cuerpos y nervios de quienes la sufren, “[h]elados de frío, cegados por el agua, chorreantes y lastimados, [...] náufragos y maltratados”, a pesar de lo cual “satisface el alma haber adquirido en aquel caos de otras épocas el verdadero sentimiento de las cataratas.”⁷⁷

A la medición precisa, actitud que caracteriza al *homo faber*, sigue el *sentimiento* de ese mundo, el mimetizarse con su desborde.⁷⁸ La selva es el *locus* de lo literario porque es la tierra de *construcción e intensidad*, el mundo virgen donde el hombre se convierte en un creador, y que lo expone a constantes experiencias de exceso. De ahí que fallan las lecturas alegóricas de la obra de Quiroga al querer reemplazar la incómoda inmediatez de su escenario fronterizo con otros significantes: la crisis de la naturaleza simbolizando el ocaso de un orden socio-político tradicional;⁷⁹ la pugna contemporánea, en el movimiento obrero anarquista, entre corrientes sindicalistas e individualistas;⁸⁰ o el surgimiento de un nuevo sujeto social *bricoleur*, marginado del aparato científico-industrial con el que compite insólitamente y a base de saberes y materiales híbridos.⁸¹ Porque si bien cada una de esas lecturas, a su modo, “tiene razón”, reducen a un síntoma la literatura de Quiroga y vuelven a asimilar, cargándolo de sentidos “verdaderos”, su destierro. Lo que pierden de vista es la radicalidad de un posicionamiento que ya no busca la frontera, como los viajeros anteriores, para mejor intervenir en los sentidos del país. En Quiroga se trata, en cambio, de una apuesta que hace del destierro el lugar *sui generis* de su escritura, escritura que es alegórica sólo con respecto del drama vital del que ella se sabe parte.

El paso del relato de viaje al relato de destierro es el de una narrativa reformista de expansión, cuestionamiento y mejoramiento de la comunidad de sentidos de donde partió —narrativa que siempre termina por volver del *más allá* al *más acá*—, hacia una narrativa vertiginosa de desplazamientos paulatinos e irreversibles, una escritura de la negatividad. Vamos a leer, primero, un cuento que es uno, o varios, relatos de viaje: “El Simún”, texto que integra el volumen de cuentos *Anaconda*, publicado en 1921 por la Agencia General de Librería y Publicaciones.⁸² He vacilado al definir la cantidad de viajes y relatos, porque el cuento encierra, al menos, dos: el de un joven inspector de estaciones meteorológicas a “una estación instalada en territorio brasileño, al norte del Iguazú” (ES: 6) —es decir, remontando el Paraná hasta más allá de los límites nacionales—, y el otro que le cuenta, una tarde de lluvia torrencial, el encargado de la estación, un ex oficial de las tropas coloniales francesas que había comandado en tiempos anteriores un fortín de avanzada en el Sahara, “a veinte y treinta días de caravana ...” (ES: 13) Por lo menos un viaje más permanece implícito, el del encargado Briand de África a Sudamérica, y posiblemente también la vuelta a Buenos Aires del joven inspector, aunque el relato concluye en la voz del pionero y sin informarnos de la suerte de su narrador inicial. La narración queda, pues, ubicada en un no-lugar que a su manera también viaja entre distintas posiciones narrativas. No deja de ser significativo que a ese no-lugar de la narración corresponda, a nivel accional, un puesto extraterritorial aunque “a cargo del Gobierno argentino” (ES: 5), un lugar de soberanía desplazada. El viento que le da título al relato es una especie de cifra de ese vértigo de desplazamientos: simún, o siroco, según acepción lexical, se llama un viento muy caliente que sopla en los desiertos y que arrastra remolinos de arena; viento, pues, que levanta y disloca el suelo, desplazamiento.

En un análisis prolijo Adriana Berchenko ha estudiado la “estructura desequilibrada” del cuento, estructura que contrapone dos espacios extremos y antinómicos —la selva y el desierto— en una dinámica de intensificación progresiva de las experiencias de límite vividas por sus sujetos narradores.⁸³ Parafraseando podemos afirmar que se trata de una expedición narrativa al fondo fantástico del relato de viaje: se le quita precisamente su condición de posibilidad, la vuelta, convirtiéndolo en una sucesión abismal de avanzadas vertiginosas. Coincidencia curiosa del intertexto, la inicial de estas etapas reproduce (o anuncia, en un sentido temporal) uno de los viajes de Arlt, aunque sólo para dejar atrás, cuanto antes, sus límites geográficos y retóricos:

Remonté, pues, el Paraná hasta Corrientes, trayecto que conocía bien. Desde allí a Posadas el país era nuevo para mí, y admiré como es debido el cauce del gran río anchísimo, lento y plateado, con islas empenachadas, en todo el circuito de tacuaras dobladas sobre el agua como inmensas canastillas de bambú. Tábanos, los que se deseen. Pero desde Posadas hasta el término del viaje, el río cambió singularmente. Al cauce pleno y manso sucedía una especie de lúgubre Aqueronte —encajonado entre sombrías murallas de cien metros—, en el fondo del cual corre el Paraná revuelto en torbellinos, de un gris tan opaco que más que agua apenas parece otra cosa que lívida sombra de los murallones. [...] Ahora bien: el paisaje tiene una belleza sombría que no se halla fácilmente en los lagos de Palermo. (ES: 7)

Del espacio habitual de un viaje de negocios, aludido sólo por sus nombres topográficos, el primer cambio de mirada es hacia una perspectiva de turista, enumerando vistas y postales en una estética de lo bello. Contemplación que va cediendo pronto su lugar al asombro frente a un espacio que adquiere rasgos sublimes, aunque sombríos: he aquí resumidas, en unas pocas frases, las variantes principales del viaje interior como hasta aquí las hemos analizado. Sin embargo, la poca dramaticidad que revisten en el relato de este nuevo viajero, las relega apenas al estatuto de una introducción: el asombro no contiene todavía la experiencia verdadera de los confines, que consiste en algo más, en algo más allá del asombro. Y no tarda en aparecer:

Esto es bello, y yo sentí hondamente su encanto. Pero yo comencé a empararme en su severa hermosura un lunes de tarde; y el martes de mañana vi lo mismo, e igual cosa el miércoles, y lo mismo vi el jueves y el viernes. Durante cinco días, a dondequiera que volviera la vista no veía sino dos colores: el negro de los murallones y el gris lívido del río. (ES: 7-8)

Si el asombro frente a lo sublime es una sensación *fronteriza* y diferencial, al avanzar aún más hacia lo desconocido esa diferencia no se ahonda sino que se agota en repeticiones infinitas y monótonas. La narración de Quiroga apenas empieza ahí donde el viaje convencional se revela como un desplazamiento preliminar, una introducción: la verdadera aventura no trata ya de descubrimientos sino de la repetición, de cómo lo otro se convierte en lo mismo, de un desborde de inmanencia. Podría pensarse, en ese sentido, como una reescritura moderna de las más antiguas distopías coloniales: la narrativa pesadillesca de la búsqueda frustrada y del centro vacío, eso es, del continente sin recursos y —lo que es sólo casi lo mismo— sin sentido.⁶⁴ Porque si (como en los paisajes fueguinos de Payró) la naturaleza sublime cifraba un orden y una plenitud de sentidos sólo intuitivos

todavía por el sujeto que mira, el fastidio del viajero ante la repetición de los signos implica lo contrario: la sospecha de que no hay nada más que esa repetición monótona y que ésta puede ser la forma de un abismo de inmanencia.

La narración comienza, pues, más allá de la frontera entre lo sublime y lo monótono, en un *dis-topos* donde el sujeto narrador encuentra otro personaje que es, en cierto sentido, el sujeto de ese no-lugar. Este último terminará por quitarle la voz al primer narrador para narrar una vez más el mismo relato. Cuando, tras sufrir siete días de lluvia tropical, el inspector-narrador empieza a hostigar a su anfitrión como una suerte de último recurso para provocar algún acontecimiento, éste asume y esquiva el desafío. El texto atraviesa, entonces, otra frontera, y se desplaza de la lluvia tropical a la sequía desértica, de un paisaje del exceso a un paisaje de la carencia:

Éramos dos oficiales y ochenta soldados. No había nadie ni nada más en doscientas leguas a la redonda. No había sino una horrible luz y un horrible calor, día y noche [...] Y un silencio tan grande como puede deseárselo un sujeto con jaqueca. Las tropas van a esos fortines porque es su deber. También van los oficiales; pero todos vuelven locos o poco menos. (ES: 13)

El escenario de ese segundo cuento es un paisaje-espejo. El relato del veterano colonial reproduce, aunque potenciado en dramatismo, casi exactamente la situación narrativa que él mismo integra y corona: cuenta los efectos devastadores de una naturaleza excesiva en su aspereza sobre la convivencia de dos compañeros de viaje que casi termina en un enfrentamiento mortal entre ambos. Cuento didáctico en apariencia, sobre todo por las constantes alusiones de Briand a la poca experiencia de su joven auditor (“Usted es una criatura [...], un excelente amigo, aunque muy joven”), y destinado a revelar la verdadera dimensión de una experiencia fronteriza que éste todavía ni siquiera ha empezado a saborear; el cuento de Briand es a la vez una suerte de exploración narrativa de los límites del lenguaje. Su mismo lugar de voz interior de una narración que ya no volverá a recuperar la suya, lo ubica en el borde del silencio; posición confirmada por las pausas constantes que organizan el monólogo:

Lo que no sabe es que pasé siete meses allá, en un país totalmente desierto, donde no hay más que el sol de cuarenta y ocho grados a la sombra, arena que deja ciego y escorpiones. Nada más. Y esto cuando no hay sirocco ... (ES: 12-13)

Y en los ojos, hasta encegucrar al ochenta por ciento de los indígenas, cuanta quiera. Divertido, ¿eh? Y el *caford* ... ¡Ah! Una diversión ... (ES: 13)

¿Cree usted, con esto, que haya muchos oficiales que aspiren seriamente a ir allí? Hay el *cafard*, además ... (ES: 14)

Palabras que se suceden en el lugar que no es sino el de su propia insuficiencia ante la intensidad de la experiencia vital: lo indecible se evoca por un nombre detrás del cual hay siempre un nombre más, un exceso de nomenclatura porque ninguno llega jamás a *contener* su objeto, el desborde. "Observe —dice Briand— que en ninguna parte del Sahara del Norte he oído llamar simún al *guebli*." (ES: 14) El lenguaje sólo puede referir los *efectos* que produce semejante fenómeno en los hombres, y aun así, dice Briand, "[l]e he contado con detalles este caso porque fue el primero. Hubo cien más." (ES: 19) La intensidad del infierno es, como su duración, un término en fuga porque su característica es el exceso.

Es en ese imaginario e imposible más allá de las palabras, donde termina el cuento de Quiroga, cuento que, recordemos, había empezado por la desautorización del relato de viaje convencional. En lugar de volver, la narración se proyecta más allá de su propio borde: es una letra que no retorna. Si "El Simún", entonces, puede ser leído como una vuelta crítica sobre el relato de viaje, donde las vueltas son identificadas como falacia principal, y reemplazadas por el desborde del lenguaje, la otra variante en Quiroga de narrar contrarrelatos de viaje —la más conocida— es aquella de "El desierto", "A la deriva" y "Los desterrados", la vuelta fúnebre.⁸⁵ Hasta podría aventurarse la hipótesis de que se trata, en el fondo, de un mismo relato: tanto los vaivenes dramáticos de la agonía de Subercaseaux, ya imaginando su recuperación feliz, ya el terrible destino de sus hijos desprotegidos en medio de la selva tras su muerte inevitable, como la narración todavía más sintética y perfecta de la guabiroba girando sobre sí misma, mientras su pasajero moribundo alucina una llegada que desde el principio del cuento ha sido imposible, trabajan sobre esa imposibilidad del retorno con el que sueñan sus protagonistas mientras avanzan en dirección contraria, hacia la muerte. La muerte es el verdadero destino del viaje convertido en destierro: de ahí el carácter metatextual del debate rudimentario, casi silencioso, entre los dos protagonistas agonizantes al final de "Los desterrados" sobre el sentido de la palabra "llegar". Recordemos: agotadas sus fuerzas tras varios días de marchar por la selva, los dos viejos peones brasileños ya se disponen a morir cuando uno de ellos, con un resto de fuerza, levanta la cabeza y distingue, a lo lejos, la tierra patria en cuya búsqueda habían partido.

—¡Seu João! —murmuró, sosteniéndose apenas sobre los puños— ¡É a terra o que você pode ver lá! ¡Temo chegado, seu João Pedro!

Al oír esto, João Pedro abrió los ojos, fijándolos inmóviles en el vacío, por largo rato.

—Eu cheguei ya, meu compatricio ... —dijo.

Tirafogo no apartaba la vista del rozado.

—Eu vi a terra ... É lá ... —murmuraba.

—Eu cheguei —respondió todavía el moribundo—. Você viu a terra. E eu estó lá. [sic]⁸⁶

En este repentino cambio de significado del adverbio "lá" se concentra gran parte de la narrativa de Quiroga, y particularmente de *Los desterrados*. El cuento homónimo ocupa un lugar central, de bisagra, entre las dos partes en que se divide el volumen, "El ambiente" y "Los tipos", binomio que reinscribe los paradigmas de naturaleza e historia, o "esencia" y "construcción". Es importante volver sobre esa oposición, ya que en el libro de 1926 la muerte de los viejos mensús, cuya narración marca el final de la prehistoria "pintoresca" y "legendaria" que tiende sus puentes hacia el tiempo mitológico de "El regreso de Anaconda", es a su vez una suerte de marco exterior del espacio narrativo de todos los cuentos siguientes. *Los desterrados* es el primer gran cronotopo latinoamericano de la modernidad, un cronotopo a la vez histórico e incierto, eterno *después* que se encuentra, como sus habitantes moribundos, a la deriva. Son historias de un espacio-tiempo posutópico donde todo ya pasó, y cuyos protagonistas lucen apodos como "Lo-que-queda-de-Van-Houten" (LD: 83), "El Manco" (LD: 127) o simplemente son caracterizados como "ex hombre" y "despojo humano" (LD: 94). Poca atención se ha prestado al hecho de que la unidad formal por la que se destaca el último libro de cuentos que Quiroga publicó en vida, no es sólo el efecto de la unidad de tiempo y lugar, sino ante todo de un modelo narrativo casi invariable: de los siete cuentos de "Los tipos", sólo "El techo de incienso" no termina con la muerte de un personaje. El Yo narrador es sólo uno más del grupo de ex hombres que se reúnen, al parecer, ya únicamente para contemplar las últimas convulsiones agonizantes de alguno de ellos quien, como el doctor Else, "apareció un mediodía, sin que se sepa cómo ni por dónde. Fue visto en todos los boliches de Iviraromí, bebiendo como no se había visto beber a nadie, si se exceptúan Rivet y Juan Brown." (LD: 126) Biografías, en suma, que sólo se iluminan por algún último chispazo del que llega a ser testigo nuestro narrador, restos humanos de tiempos pioneros, "dos o tres de los cuales —afirma— alcanzamos a conocer, treinta años después." (LD: 71)

Ese "después" es, una vez más, el sitio donde se inscribe una voz narrativa de rasgos fatalmente modernos: señala un punto de llegada, de agotamiento, donde coinciden destinos de los más variados y que circunscriben silenciosamente la historia. La elección de la posterioridad como tiempo narrativo y del margen fronterizo como *locus* de contención final de destinos centrífugos le permitió a Quiroga de abrir un alcance inédito a la narración, y de construir con sus pliegues y silencios un mapa histórico secular. *Los desterrados*, de toda la literatura regionalista que, en la década del veinte, narraba los infiernos de la frontera posutópica, es donde mejor se cuenta el fracaso de medio siglo de construir en los confines una nación.⁸⁷ Ya hemos dicho que, al tachar las vueltas, la literatura de Quiroga se sitúa en el desborde fantástico del relato de viaje; en *Los desterrados* también prescinde, casi por completo, del camino de ida, reescribiendo su trama como historia de un *desgaste*. Ambas narrativas —desborde y desgaste— terminan por fundirse en el cronotopo de *Los desterrados*, donde los personajes se quedan, "simplemente, por no valer sin duda la pena hacer otra cosa" (LD: 92), lejanía pos-teleológica de un espacio cuya función de depósito de relatos reformistas ya está definitivamente agotada.

Es por eso que, en Quiroga, el margen no es simplemente el escenario de un movimiento feliz de autonomización de lo literario, sino que ese *desborde* literario se construye crítica y reflexivamente como efecto del *desgaste* que acaba de sufrir el relato de viaje como portador de una utopía moderada. Quiroga marca en ese sentido el límite de una serie reformista en la literatura argentina donde el espacio había sido concebido como escenario del cambio —moderado, ya que se lo identificaba con la mera expansión— y que había alcanzado su cénit con el auge de las nuevas capas medias, a fines del siglo XIX y principios del XX, que se apropiaron de su trama en función de autorizar un nuevo sujeto discursivo y político: el pionero. La literatura de Quiroga, escrita cuando todavía se mantenía en vigencia ese relato teleológico, se anticipa, pues, al derrumbe de esa lejanía iconográfica, narra a destiempo una frontera posutópica y final.

Esa frontera de pobladores despojados de origen y de finalidad que ya no constituye el margen ulterior de un *todo* espacial sino el escenario autosuficiente y fatalista de un *destierro*, cuestiona también la validez de lo nacional como denominador de un territorio literario. Llama la atención que, por lo general, el espacio quiroguiano sólo negativamente luce su condición de argentino: "Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay"⁸⁸; "Bajo

el cielo aún verde, la jangada derivaba girando, entraba en la sombra transparente de la costa paraguaya, para resurgir de nuevo, sólo una línea ya. El mensú derivaba también oblicuamente hacia el Brasil, donde debía permanecer hasta el fin de sus días".⁸⁹ La nacionalidad del espacio misionero se nos revela sólo a través de lo que ya no le pertenece, cuando es dejada atrás. Tal vez no sea un hecho sólo circunstancial que el propio Quiroga —¿escritor argentino, uruguayo, misionero?— excede las nomenclaturas que fabrican las filologías nacionales: Quiroga es, quizás, el único escritor rioplatense de veras, alguien que viaja entre lugares y ciudadanías, para encontrar recién en el margen fronterizo su *hábitat*: "Somos Ud. y yo fronterizos de un estado particular, abismal, luminoso, como el infierno. Tal creo"⁹⁰, le escribe, en mayo de 1936, a su amigo Martínez Estrada. El destierro, en Quiroga, es una patria: pero es por esa autonomización de la frontera como patria de los desterrados y los ex hombres que la literatura de Quiroga se inscribe en la serie argentina del viaje a los confines, aunque cerrándola y atravesando su límite. Narra desde el implacable "después" de los relatos viajeros que habían cubierto de palabras el espacio para construir una patria futura; es decir, narra el presente desde las ruinas y los despojos en que se convirtieron las teleologías de esos relatos, desde el desierto en que, recién ahora, agotados todos sus relatos, se ha convertido la patria que, casi un siglo antes, se había empezado a imaginar desde otro destierro.

Notas

¹ Santiago Estrada, "Las sierras del Tandil", en: id. *Viajes*, t. II ("De Buenos Aires al Tandil y el Paraguay, de Valparaíso a la Oroya"), Buenos Aires, Eds. Estrada, 1946: 9. El texto fue publicado por primera vez en la *Revista Argentina* 5 (1869), y luego fue integrado en la primera edición de los *Viajes* que data de 1889. En adelante abreviaré ST.

² Uso el término propuesto por Pratt, *Imperial Eyes*: 148 ss. Esos viajeros imperiales, según Pratt, ya no buscaban penetrar en tierras desconocidas sino pasar examen a las sociedades sudamericanas independientes y medir sus posibles aportes al imperio británico. Reinventaron, entonces, el significante "Sudamérica" como una zona donde reinaban el atraso, la decadencia y la ineficiencia, y que requería la mano ordenadora y racionalizante del capitalismo anglosajón, intervención que se imaginaba en breves *rêveries* industriales intercaladas en los relatos.

³ Véase Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1950, t. III: 292-302.

⁴ Como ha puntualizado Pratt, la literatura de viaje de Humboldt provoca una reorganización romántica de las relaciones centro/periferia, civilización/naturaleza, espíritu/materia, etc. en escala transatlántica. América vuelve a ser inventada como naturaleza —como en los primeros relatos de los conquistadores en cuyo heredero romántico e iluminado se convierte, de ese modo, el propio Humboldt—, pero una naturaleza como drama que alegoriza en una estética de lo sublime las tormentas sociales y "espirituales" a las que está sometida la humanidad. Las descripciones paisajistas de Humboldt, cartas fundadoras de un nuevo discurso sobre la naturaleza que caracterizará al romanticismo alemán, generan cuadros monumentales ("tableaux") donde descripción y análisis se mezclan con un tono fuertemente narrativo. La naturaleza, sede de "armonía" cósmica, al mismo tiempo funciona como alegoría y modelo de la máquina; es una máquina orgánica que será reproducida por los ingenieros prometeicos de la modernidad, como lo está siendo por la letra también prometeica del propio Humboldt.

Es a partir de Humboldt que se va dando, entonces, un doble replanteamiento de las relaciones imperiales: mientras, en Europa, su influencia desencadenará una serie de viajes románticos a naturalezas "primordiales" (Goethe, Chamisso, Pückler-Muskau), al mismo tiempo que proporciona los tropos para inventar visiones naturalizadas de la máquina (Ruskin, Carlyle), la combinación romanticismo-ciencia será también un punto de partida para la propia invención auto-etnográfica de las élites criollas que protagonizan la independencia latinoamericana. Como Humboldt, también sus sucesores criollos harán uso amplio de un concepto aporético de la naturaleza: por un lado, el *statum* de una naturaleza eternamente primordial y completa, por el otro el *telos* de una narrativa de mejoramiento, con sus visiones de tierras cultivadas y futuras. Véase Pratt, *Imperial Eyes*: 111-143.

⁵ El número de ovejas, entre 1860 y 1870, sube de 14 a 41 millones de cabezas; debido en gran parte a la escasez de algodón en los dinámicos mercados textiles durante la guerra civil estadounidense. Posiblemente, el fin de ésta en 1867 que provocó una caída abrupta de los precios y que obligó a los productores argentinos a reorientarse hacia los mercados europeos, haya sido una de las razones del cuadro sombrío que pinta Estrada en 1869 de la pampa ovejera. La expansión de la economía de la lana también contribuyó a disolver las grandes estancias tradicionales cuyas tierras eran parceladas y arrendadas con frecuencia a criadores de origen extranjero, algunos de los cuales lograron establecerse como pequeños propietarios. La cría de ovejas favorecía asimismo el trabajo familiar para tareas como la esquila, el transporte de la lana y la construcción de vallas y cobertizos; lo que hizo aumentar considerablemente la población rural, en especial la femenina. Véanse al respecto José Carlos Chiaramonte, *Nacionalismo y liberalismo económico*, Buenos Aires, Hachette, 1971: 35-45; Rock, *Argentina 1516-1987*: 183-186.

⁶ La importancia del ferrocarril y del telégrafo en la guerra contra los indígenas, y particularmente en la campaña anexionista del general Roca en 1878-79, es resaltada por Colin M. Lewis, "La consolidación de la frontera argentina a fines de la década del 70. Los indios, Roca y el ferrocarril", en: G. Ferrari / E. Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980: 469-493. No obstante la poca criticidad del artículo hacia los presupuestos racistas y militaristas de la política "fronteriza" de las últimas décadas del siglo pasado, aporta muchos datos interesantes sobre la implicación de capitales británicos en la integración territorial argentina.

⁷ Véase Rock, *Argentina 1516-1987*: 191.

⁸ El concepto proviene de Edward Said, quien lo define como "the way in which structures of location and geographical reference appear in the cultural languages of literature, history, or ethnography, sometimes allusively and sometimes carefully plotted, across several individual works that are not otherwise connected to one another or to an official ideology of 'empire'. [...] These structures [of attitude and reference, J.A.] do not arise from some pre-existing (semi-conspirational) design that the writers then manipulate, but are bound with the development of [...] cultural identity, as that identity imagines itself in a geographically conceived world." (Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London, Verso, 1994: 52)

⁹ Véase al respecto Pratt, *Imperial Eyes*: 172-197, y 201-227.

¹⁰ Bartolomé Mitre, Carta-prólogo a Roberto J. Payró, *La Australia argentina* [1898], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982: 9.

¹¹ Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia Austral* [1879], Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997: 128.

¹² Lucio Victorio Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* [1870], Buenos Aires, Kapelusz, 1966: 65. En adelante abreviaré EIR.

¹³ En ese sentido, *Excursión* también puede ser leída en el marco del proceso de transición que media entre los románticos del '37 y los oligarcas criollos del Ochenta, y donde la de Mansilla es una de las biografías más

emblemáticas. Es por eso, como ha sugerido Julio Caillet-Bois, que los géneros afines al tono autobiográfico han sido los más frecuentados por los escritores de esa "generación intermedia". A eso se suma una preocupación personal de Mansilla por blanquear el pasado rosista de su familia (él era nada menos que el sobrino del Restaurador, y sus padres habían formado parte del elenco siniestro de *Amalia*, por lo que Mansilla hijo protagonizó un escándalo público con Mármol). Véase Julio Caillet Bois, "Nuevos documentos sobre *Una excursión a los indios ranqueles*", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 16 (1947): 115-134; y "Prólogo" a la edición del Fondo de Cultura Económica, México (D.F.), 1947: vii-xxxvi.

¹⁴ En este debate se enfrentaban los partidarios de la guerra ofensiva contra los indios y aquellos de la guerra defensiva, eso es, de su asimilación gradual a la "vida civilizada". Esa última postura prevalecía hasta principios de la década de 1870, debido más que nada a los escasos recursos a disposición para una campaña de expansión masiva. Mansilla ya había intervenido en ese debate político-militar con un *Plan de defensa de las fronteras de Buenos Aires* (Buenos Aires, Imprenta de la Paz, 1860). Pero es en la década siguiente que el tema cobra mayor vigencia dado el mayor interés del sector ganadero en la extensión de sus pastos hacia tierras indígenas, y ante todo la mayor sofisticación del equipamiento técnico y logístico. El presidente Avellaneda afirmaba en 1875: "La cuestión fronteras es la primera cuestión de todas, y hablamos incesantemente de ella aunque no la nombramos. Es el principio y el fin, el alfa y el omega. [...] Suprimir los indios y las fronteras no implica en otros términos sino poblar el desierto." (Nicolás Avellaneda, *Escritos y discursos*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910: VI, 181-184) Difícil imaginar un eufemismo más perverso: exterminar es poblar, matar es engendrar.

¹⁵ Recientemente Axel Lazzari ha sugerido que los planos discursivos en *Excursión* responden a tres actitudes principales: ver/curiosear, estudiar/enseñar e inspeccionar/amenazar; y que éstas se vinculan con los papeles del turista/dandy, del examinador y del militar. En esa multitopicidad del sujeto narrador reside su diferencia principal respecto de los indios que la manejan en un grado mucho menor: lo étnico está siempre subordinado a la referencialidad mayor de lo nacional. Silvia Molloy, Julio Ramos y Cristina Iglesia han estudiado las posturas del sujeto narrador ante el público lector, su preocupación por controlar la propia imagen tanto pública como privada, y cuyas expresiones retóricas serían la magnificación y la trivialización. La retórica conversacional oscila entre hipotaxis y parataxis, entre el "ustedes" y el "vosotros", entre lo íntimo y lo público; divide al público letrado y escinde entre "aliados" y "enemigos". Véanse Axel Lazzari, "*¡Vivan los indios argentinos!*", *Análisis de las estrategias discursivas de etnicización/nacionalización de los ranqueles en situación de frontera*, Tesis de maestría MN/UFRJ, Brasil, m.i., 1996; Sylvia Molloy, "Imagen de Mansilla", en: Ferrari / Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*: 745-759; Julio Ramos, "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", en: *Filología* 21, 1 (1986): 143-171; Cristina Iglesia, "Mansilla: Dreams and Vigils", en:

Traves(s)ía, Journal of Latin American Cultural Studies 4, 2 (1995): 153-159.

¹⁶ Véase Santiago Arcos, "Cuestión de indios", en: *La Revista de Buenos Aires* XV (1867): 13-30. Es interesante constatar que la metodología militar que propone Arcos a fin de "botar fuera" a los "indios ladrones" —el hostigamiento constante y sistemático en el período previo al avance mayor, seguido de una "fuerte matanza" que posibilitaría la reducción posterior de la tropa de línea, ya que "el enemigo que se combate iría disminuyendo de día en día" [sic!]
— no sólo será la empleada por el general Julio A. Roca y sus lugartenientes Villegas y Winter, sino también por Mansilla en su guerra de guerrillas con el Indio Blanco. Ahí sigue casi al pie de la letra la estrategia del "malón blanco" propuesta por Arcos y llevada a la práctica por Roca. "Me propuse —escribe Mansilla— antes de avanzar la frontera, desalojarlo [al Indio Blanco] del Cuero, incomodarlo, alarmarlo, robarlo, cualquier cosa por el estilo." (EIR: 129) Mansilla no es sólo el Gulliver ranquelino de su propia narrativa, también, como se ve, es un militar comprometido en la tarea de combatir y desterrar la población indígena. Véase al respecto Fermín Rodríguez, "Una excursión a los indios ranqueles: una novela de espionaje", en: *Filología* 24, 1/2 (1996): 181-190.

¹⁷ Los términos "indios argentinos" e "indios chilenos" tenían sus raíces en la década de 1820, cuando criollos, araucanos y pampas intentaban crear esferas de solidaridad y rivalidad entre ellos apelando a diacríticos nacionales. Véase sobre las políticas interétnicas de las tribus ranqueles Lazzari, *¡Vivan los indios argentinos!*: 151-152 y 157-160.

¹⁸ Molloy, "Imagen de Mansilla": 752-756.

¹⁹ La serie de encuentros y desacuerdos con Sarmiento empieza ya en el breve exilio montevideano de los Mansilla tras la caída de Rosas, cuando comparten un viaje a Brasil con el sanjuanino quien acaba de romper su alianza con Urquiza y, brevemente, parece dispuesto a transar un acuerdo con Mansilla padre para lanzarse a la reconquista del poder. Más tarde, Mansilla —hijo— parece haber sobreestimado extremadamente su papel en el lanzamiento de la candidatura presidencial de Sarmiento en 1867, por lo que interpretó su destinación a la guarnición de Río Cuarto como un castigo inexplicable, agravado todavía por las vacilaciones del presidente en aprobar su tratado con los ranqueles. De hecho, la correspondencia da más bien la sensación de un Sarmiento tratando de reaccionar moderadamente, en lo posible, ante las estridencias de su protegido. Consúltense al respecto Caillet-Bois, "Prólogo", op. cit.; y Enrique Popolizio, *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires: Peuser, 1954.

²⁰ Uso "mimicri" en el sentido propuesto por Homi K. Bhabha, no como falsedad que encubre y disimula una presencia diferente, sino como una retórica híbrida donde cada presencia se corroe y se rearticula en términos de lo Otro que pretende desautorizar. Véase Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", en: id., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994: 85-92.

²¹ Nótese la distancia con respecto de la versión anterior: "Y entonces, si es así, si todos los americanos tenemos sangre de indio en las venas, ¿por qué

ese grito constante de exterminio contra los bárbaros? Los hechos que se han observado sobre la constitución física y las facultades intelectuales y morales de ciertas razas, son demasiado aislados para sacar de ellos consecuencias generales, cuando se trata de condenar poblaciones enteras a la muerte o a la barbarie." (EIR: 538)

²² Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia Austral*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997: 9. En adelante abreviaré VPA.

²³ Sobre la relación entre positivismo médico, evolucionismo darwiniano y disciplinamiento social véase Oscar Terán, *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur, 1987; también Jorge Salessi, *médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995; y Benigno Trigo, "Crossing the Boundaries of Madness: Criminology and Figurative Language in Argentina (1878-1920)", *Traves(s)ía*, Journal of Latin American Cultural Studies 6, 1 (1997): 7-20.

²⁴ Véase al respecto mi artículo "Evidencias y ensueños: el gabinete del doctor Moreno", de próxima aparición en la revista *Filología* (Buenos Aires).

²⁵ Aunque la figura dominante de esa primera época de implantación de las ciencias naturales en la Argentina, el botánico alemán Karl Hermann Konrad Burmeister, director del Museo Público de Buenos Aires designado por Mitre, era uno de los últimos "vulcanistas" y un antidarwiniano fervoroso, cuya política de contratos solía favorecer a científicos prusianos del ala más conservador de las ciencias naturales, los primeros naturalistas argentinos como Ameghino, Holmberg y Moreno tardaron poco en hacer suyas las nuevas ideas evolucionistas (la primera ficción fantástica de Holmberg, *Dos partidos en lucha* [1875], se inspira precisamente en la polémica "vulcanismo" / "neptunismo", y que termina solucionándose en favor del segundo partido a través de la disección pública de un pigmeo en el Teatro Colón a manos del mismo Darwin, encontrando de esa manera el *missing link* entre hombre y mono). Las instituciones científicas fundadas en la década del '70 también dan cuenta del papel paradigmático que empieza a desempeñar el evolucionismo: en 1871 se inaugura el Observatorio Nacional, en 1872 se funda la Sociedad Científica Argentina, en 1878 la Academia Nacional de Ciencias, con sede en Córdoba, que concede ese mismo año el título de miembro honorario a Darwin, homenaje que la Sociedad Científica, a proposición de Estanislao Zeballos, ya le había brindado el año anterior. Entre las publicaciones periódicas especializadas se destacan los *Anales Científicos Argentinos* (fundados en 1874), los *Anales de la Sociedad Científica Argentina* (1876), el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* (1879) y la *Revista Argentina de Geografía* (1881), que forman un corpus de datos empíricos que va creciendo a medida que avanzan las conquistas militares (muchos de los estudios publicados son resultados de comisiones científicas a tierras fronterizas en el marco de las campañas de los ministros Alsina y Roca). Eventualmente, estos datos serían confeccionados por el Instituto Geográfico Argentino y publicados en un *Atlas de la República Argentina* (1885-1892), seguido por un *Mapa de la República Argentina* realizado por el mismo instituto. Véanse Néstor T.

Auzá, "La ocupación del espacio vacío: de la frontera interior a la frontera exterior. 1876-1910", en: G. Ferrari / E. Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980: 62-89; José Babini, *ciencia en la Argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 1963; y el exhaustivo estudio de Marcelo Montserrat, "La mentalidad evolucionista: una ideología del progreso", en: Ferrari / Gallo, *La Argentina del Ochenta al Centenario*, op. cit. 785-818.

²⁶ Mary Louise Pratt afirma al respecto: "With the founding of the global classificatory project [...], the observing and cataloguing of nature itself became narratable. It could constitute a series of events, or even produce a plot. [...] what is also told is a narrative of 'anti-conquest', in which the naturalist naturalizes the bourgeois European's own global presence and authority." Véase, *Imperial Eyes*, 228.

²⁷ José Ingenieros, *La evolución sociológica argentina, De la barbarie imperialismo*, Buenos Aires, J. Menéndez, 1910: III, 103-105.

²⁸ Sin ir más lejos, cito de la solapa de la edición de 1997: "Escritor, periodista, hombre de consulta, profundo conocedor de la cuestión indígena (disintiendo con la cruenta solución que por entonces se aplicaba), investigador reconocido en importantes cátedras de Europa [...], Francisco Moreno coronó allí una verdadera epopeya pacífica, que culminaría pocos años más tarde, cuando el gobierno argentino lo nombra perito en las cuestiones de límites suscitadas con Chile, teniendo en cuenta su profundo y directo conocimiento de la región, al que se unían un absoluto desinterés personal y un inmovible amor a la tierra donde había nacido. Virtudes que deberían, no imitar, por lo menos conocer las generaciones actuales." Menos efusivo pero igualmente acrítico, es el artículo de José Babini, "Los 'tres grandes' Ameghino, Moreno, Holmberg", en: Ferrari / Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*: 819-827. Es notable sobre todo la aparente coincidencia plena de los autores de esa literatura de panteón de que los indígenas eran una "cuestión", es decir, una disfuncionalidad algo molesta que requería una "solución" que, de una u otra manera, acabase con el asunto.

²⁹ Véase José Luis Borrero, *La Patagonia trágica*, [1922] Buenos Aires: Ed. Americana, 1967.

³⁰ Véase al respecto Natalio R. Botana, *El orden conservador*, Buenos Aires: Hyspamérica, 1986; Noé Jitrik, *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

³¹ Ver Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History" [1893], en: id., *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt, 1950: 1-38.

³² *Memoria del Ministro de Guerra y Marina*, Buenos Aires, 1885: 57. Entre los textos que celebran el éxito del proyecto militar de Roca se destacan por su tono grandilocuente y su voluntad épica, los de Estanislao Zeballos véase *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* [1884], Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984; y "La última jornada en el avance de la frontera del sur." *Revista de Buenos Aires*, 20 de Febrero de 1880: 83-92.

³³ Manuel J. Olascoaga, *Estudio topográfico de la Pampa y Río Negro* [1880], Buenos Aires, Eudeba, 1974: 160.

³⁴ Como ha señalado Homero M. Guglielmini, el mismo hecho de que la expansión territorial en el caso argentino es administrada por el ejército, mientras en EE. UU. el paso inicial se da por iniciativa de la "empresa privada" de colonos pioneros, impidió en gran medida el invento de un mito frontero que convocase a la nación y relatase los orígenes de una identidad colectiva. Véase Guglielmini, "El tema de la frontera en las letras argentinas y norteamericanas", *Boletín del Instituto de Literatura*, UNLP, 1 (1970): 13-29; e id., *Fronteras de la literatura argentina*, Buenos Aires: UBA, 1972. Sobre el reparto de la propiedad territorial en la Patagonia, véase Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1980: 21-27.

³⁵ Véanse al respecto Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "La fundación de la literatura argentina", en: id., *Ensayos argentinos, De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983: 107-115; Eduardo Romano, "El cuento 1900-1930", en: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, t. III: "Las primeras décadas del siglo": 457-480.

³⁶ El estudio bio-bibliográfico más extenso sobre Payró es el de Germán García, *Roberto J. Payró*, Testimonio de una vida y realidad de una literatura, Buenos Aires: Nova, 1961. Véase también Graciela Montes, "El proyecto realista: Roberto J. Payró", en: *Historia de la literatura argentina*, t. III, "Las primeras décadas del siglo", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981: 73-96; Beatriz Sarlo, "Prólogo", en: Roberto J. Payró, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984: ix-xliv.

³⁷ Roberto J. Payró, "Un pionero en Tierra del Fuego", en: id., *Violines y toneles* [1908], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968: 88.

³⁸ En el caso argentino, el primer viaje periodístico a la Patagonia y Tierra del Fuego data de 1887 cuando José Manuel Eizaguirre visita los nuevos territorios —precariamente ocupados por una pequeña flota militar tres años antes— por encargo del diario *Sudamérica* y publica unas notas reunidas en forma de libro en 1891. En 1895 el flamante Museo de Ciencias Naturales de La Plata patrocina una expedición documental a Tierra del Fuego, en 1898 —año del viaje de Payró— José S. Alvarez (Fray Mocho) publica *En el mar austral*, una novela de viaje escrita exclusivamente a base de entrevistas, pero sin haber viajado personalmente por el lejano sur. Véase al respecto Alvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera, Procesos de territorialización en la cultura argentina y chilena*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

³⁹ Payró, junto con Quiroga, es uno de los militantes más persistentes por mejorar las condiciones laborales del nuevo escritor profesional: "El hogar intelectual", "Una nueva profesión", "Los derechos de repórter", son sólo algunas de sus crónicas referidas a los problemas de los nuevos artesanos de la palabra. El blanco principal de esa reformulación crítica del escritor como sujeto público y social es el "gentleman-escritor" del Ochenta, adversario no sólo político sino, sobre todo, en cuanto a los *habitus* sociales.

⁴⁰ Me refiero a las formaciones que Mary Louise Pratt ha caracterizado como viaje científico y viaje sentimental; véase id., *Imperial Eyes*, op.cit.; también Peter J. Brenner (ed.), *Der Reisebericht, Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989; Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses en la emergencia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

⁴¹ Véase Michel Foucher, *Fronts et frontières, Un tour du monde géopolitique*, Paris, Fayard, 1991: 33-41; G. Malcolm Lewis, "Rhetoric of the Western Interior: Environmental Description in American Promotional Literature of the Nineteenth Century", in: Denis Cosgrove & Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape, Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge UP, 1988: 179-193.

⁴² Sobre la noción de "cambio de acento" véase Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje, Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992.

⁴³ Véase Pratt, *Imperial Eyes*: 4-7.

⁴⁴ Roberto Arlt, *Aguafuertes fluviales*: "Hombres de mar y hombres de tierra", *El Mundo*, 13/08/1933. Ya que todas las aguafuertes de viaje citadas en este capítulo fueron publicadas en *El Mundo*, me limitaré a indicar el título de la serie, el de la nota y su fecha. Recientemente, las *Aguafuertes patagónicas* han sido compiladas por Sylvia Saftta con el título *En el país del viento, Viaje a la Patagonia* (1934), Buenos Aires: Simurg, 1997. Por razones de sistematicidad, también en este caso citaré la serie original.

⁴⁵ Roberto Arlt, "El placer de vagabundear", en: id., *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986: 116-117.

⁴⁶ *Aguafuertes patagónicas*, "Hasta donde termina el riel", 15/01/1934.

⁴⁷ Véase Siegfried Kracauer, "Die Reise und der Tanz" [1925], en: id., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977: 40-49.

⁴⁸ Disiento en este punto con el planteo de Stasys Gostautas de que los protagonistas arltianos, acobardados por la vida en la ciudad, ya no tienen la fuerza necesaria para efectuar la fuga hacia el campo donde "podría[n] encontrar la paz, podría[n] renovarse y vivir", siendo en cambio arrastrados a sueños gigantómanos de destrucción y, eventualmente, al suicidio. Creo, en cambio, que los deseos de autoaniquilamiento o de destrucción en la novelística arltiana demuestran precisamente la imposibilidad de salir a un espacio (rural, silvestre, "puro"), que no esté ya contagiado, a su vez, por los efectos de falsedad y de pérdida de la inmediatez que sufren los personajes: no casualmente, el sueño rural de Balder en *El amor brujo* erosiona en forma paralela a su fantasía sobre la virginidad de su novia con la que compartía la construcción de una inmediatez pura. Los espacios no-urbanos nunca llegan a ser más que contra-espacios hipotéticos, topos que no encierran ninguna esencialidad propia sino que son *significantes negativos* de lo urbano. Véase Stasys Gostautas, "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", *Revista iberoamericana* 38, 80 (1972): 441-462.

⁴⁹ "El traje del fantasma" [1930], en: Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996: 67-99.

⁵⁰ Dirigido por Alberto Gerchunoff, *El Mundo* —“diario cómodo y manuable que aspira a ser leído en todos los hogares”, según rezaba el aviso publicitario— se dirigía ante todo al creciente público de las clases medias urbanas: empleados públicos, flamantes propietarios, pequeños burgueses. En lo político seguía una línea de centrismo moderado. Tras haber colaborado en *Don Goyo*, revista dirigida por Conrado Nalé Roxlo, y como cronista policial en *Crítica*, Arlt contribuyó con crónicas y cuentos en *El Mundo* desde la fundación del diario en mayo de 1928. En los primeros tiempos su columna —que en agosto del mismo año empezó a llamarse *Aguafuertes porteñas*— era la única sección firmada y lo convirtió rápidamente en la estrella periodística del diario, dado que sus notas contribuyeron sustancialmente al aumento de la tirada. Véase Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires: Futuro, 1950; sobre la obra periodística Sylvia Saftta, “Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Colección “Los Complementarios” 2 (1993): 59-69.

⁵¹ “El valle encantado de Trafal”, *Aguafuertes patagónicas*, 19/01/34.

⁵² O sea, Borges contra Arlt: es la lectura que vienen proponiendo, aunque con acentos políticos muy distintos, tanto Ricardo Piglia —véase “La ficción del dinero”, *Fierro* 2, 28 (1985): 6; y “Sobre Roberto Arlt”, en: id., *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990: 27-38— como Beatriz Sarlo —véase “Guerra y conspiración de los saberes”, en: id., *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988: 50-62; y “Arlt: La técnica en la ciudad”, en: id., *La imaginación técnica, Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992: 43-64. Recientemente, Ricardo Strafacce y Alejandra Valente han propuesto una mirada crítica sobre estas estrategias de “contracanonización”; véase “Arlt, por él mismo”, en: *El Rodaballo* 3, 5 (1996): 57-61.

⁵³ Véase James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, London: Harvard UP, 1988.

⁵⁴ Arlt, “El placer de vagabundear”: 117.

⁵⁵ *Aguafuertes fluviales*, “En el ‘Rodolfo Aebi’”, 10/08/1933.

⁵⁶ *Aguafuertes fluviales*, “Resistencia, ciudad de cine”, 05/09/1933.

⁵⁷ El concepto de “ilusión de simultaneidad”, referido a la poesía de Oliverio, es de Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*, Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993:139-146.

⁵⁸ *Viñetas santiagueñas*, “Iglesia de indios”, 26/08/1932.

⁵⁹ *Aguafuertes patagónicas*, “Excursión a Mallín de las Mulass”, 07/02/1997.

⁶⁰ *Aguafuertes fluviales*, “En el ‘Rodolfo Aebi’”, 10/08/1933.

⁶¹ *Aguafuertes fluviales*, “Hacia Buenos Aires”, 19/09/1933.

⁶² *El infierno santiagueño*, “El infierno santiagueño”, 07/12/1937.

⁶³ *El infierno santiagueño*, “La angustiosa búsqueda del agua”, 14/12/1937.

⁶⁴ *El infierno santiagueño*, “El infierno santiagueño”, 07/12/1937.

⁶⁵ “Al margen del cable” se llama, precisamente a partir de 1937, la columna de Arlt en *El Mundo*.

⁶⁶ Horacio González, *Arlt, política y locura*, Buenos Aires, Colihue, 1996: 6.

⁶⁷ *El infierno santiagueño*, “El infierno santiagueño”, 07/12/1937.

⁶⁸ Existe una verdadera proliferación de biografías de Quiroga, la primera escrita a sólo dos años de su muerte por sus amigos Alberto Brignole y José M. Delgado (*Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo: C. García, 1939). Las contribuciones más importantes son las de Noé Jitrik, *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959; Emir Rodríguez Monegal, *La raíces de Horacio Quiroga, ensayos*, Montevideo: Asir, 1961; id., *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires: Losada, 1968; y Pedro Orgambide, *Horacio Quiroga, el hombre y su obra*, Buenos Aires: Stilcograf, 1954.

⁶⁹ La bibliografía quiroguiana ostenta 416 títulos de colaboraciones en diarios y revistas; hasta mediados de la década del veinte sobre todo en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, después en revistas como *El Hogar* o en los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*. Cobra, según sus propias afirmaciones, \$ 40 por página, equivalente a \$ 120 mensuales, a los que agrega unos \$ 400 para folletines.

⁷⁰ Véase Leonor Fleming Figueroa, “Horacio Quiroga y la crítica, un siglo de gozos y de sombras (1895-1995)”, en: *Cuadernos hispanoamericanos* 537 (1995): 103-108.

⁷¹ Ese es, muy esquemáticamente, el modelo biográfico propuesto por Rodríguez Monegal: fase modernista, de producción predominantemente lírica (1897-1904); descubrimiento de la selva, escritura de cuentos y crónicas (1904-1917); madurez del cuentista (1917-1926); fracaso novelesco y retirada hacia el silencio final (1926-1937). Véase Rodríguez Monegal, *Las raíces de Horacio Quiroga*: 19-30.

⁷² Horacio Quiroga, “Su olor a dinosaurio”, en: *El Hogar* XXXI, 1339 (1935): 3. Recopilado en: id., *Obras inéditas y desconocidas*, Montevideo, Arca, 1968ss: VI, 131.

⁷³ Horacio Quiroga, “Frangipane”, *La Prensa*, 29 de setiembre de 1935. Recopilado en: id., *Obras inéditas y desconocidas*, Montevideo, Arca, 1968ss: VI, 224.

⁷⁴ Quiroga, “Frangipane”: 227.

⁷⁵ Jitrik, *Horacio Quiroga*: 60.

⁷⁶ Se ha señalado repetidamente la proximidad de ese concepto “profesionalista” del escritor a la estética de Poe, cuya “Filosofía de la composición” parece haber constituido el modelo directo de las reflexiones estético-estilísticas de Quiroga, tales como “El decálogo del perfecto cuentista”, así como de los textos donde discute la problemática posición del escritor frente al mercado (“La bolsa de valores literarios”, “La profesión literaria”, etc.; véase al respecto Quiroga, *Obras inéditas y desconocidas*, op. cit., tomo VII). Como en Poe, además, la tensión entre racionalización y oficio, por un lado, efectos de la secularización de la literatura, y la necesidad, precisamente por eso, de seguir practicándola como el último refugio de lo irracional y excesivo en un mundo cosificado, se resuelve mediante la proyección de un sujeto liminal con rasgos de *genio*. Como el detective de Poe, el pionero de Quiroga es una solución simbólica de la aporía enfrentada por el arte moderno: sede de lo

"genial" y supuesto fruto de una "inspiración" que proviene de campos eliseos allende el mercado, ella, no obstante, es un bien que se cotiza precisamente por su cuota de exceso. Véase Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.

⁷⁷ Horacio Quiroga, "El sentimiento de la catarata" [1929], citado según Rodríguez Monegal, *El desterrado*: 81.

⁷⁸ Estoy resumiendo, en líneas muy esquemáticas, la lectura interesante que Nicolás Bratosevich ha hecho del texto; lectura que es, además, un texto pionero ya que rompió, finalmente, la ignorancia sistemática con que la revista *Sur* y la franja cultural representada por ésta habían tratado hasta entonces a la obra del uruguayo. Véase "Horacio Quiroga o la efectividad del mito", en: *Sur* 321 (1969): 49-61.

⁷⁹ Véase al respecto Leónidas Morales Toro, "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Horacio Quiroga", en: *Revista chilena de literatura* 22 (1983): 73-92; y también —desde una perspectiva freudiana— Edmundo Gómez, "Horacio Quiroga y las 'misiones' de su escritura", en: *Río de la Plata* 4/6 (1987): 245-252.

⁸⁰ Véase el interesante artículo de Paul G. Teodorescu, "El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga", en: *Ideologies and Literature* 12 (1980): 16-74, que distingue entre los "cuentos de ambiente" en su carácter de alegorías sociales y los "cuentos de tipos" como figuraciones del héroe solitario anarquista, sugiriendo que ambas variantes narrativas se superponen en los dos cuentos de Anaconda.

⁸¹ Véase Sarlo, *La imaginación técnica*; Jorge B. Rivera, "Profesionalismo literario y pionerismo", en: Quiroga, *Todos los cuentos*: 1255-1273.

⁸² Incluyo el dato porque la edición que manejo es mucho más modesta: "El Simún", en: Horacio Quiroga, *El yaciyateré*, Buenos Aires, Biblioteca Pá-gina/12, s.f.: 5-21. Se citará entre paréntesis y con la sigla ES.

⁸³ Adriana Berchenko de Castillo, "Mutaciones narrativas en 'El Simún' de Horacio Quiroga", en: AA. VV., *Le récit et le monde*, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, R. Bereiro Saguier, Paris, Eds. L' Harmattan, 1987: 97-106.

⁸⁴ Esa narrativa distópica corresponde, según Fernando Ainsa, a un proceso de construcción discursiva del espacio característico de la colonización americana, proceso que avanza en movimientos "centrípetos": "En este sentido, la selva es el punto más lejano al que se puede retroceder alejándose del límite de la circunferencia constituido por las grandes ciudades. El centro del continente supone la máxima distancia a la que se puede ir-hacia, porque a partir de él, ya se empieza a 'salir' en otra dirección." Sorprendentemente, Ainsa no incluye a Quiroga en esta tradición distópica. Véase Ainsa, *Los buscadores de la utopía*: 269.

⁸⁵ Véase Horacio Quiroga, "El desierto", en: id., *El desierto* [1924], Buenos Aires, Losada, 1977: 9-28; "A la deriva" [1912], en: id., *Cuentos*, edición de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra, 1991: 130-134; "Los desterrados", en: id., *Los desterrados* [1926], Buenos Aires, Kapelusz, 1987: 71-81.

⁸⁶ Quiroga, "Los desterrados", op. cit.: 80-81. En adelante se citará con la sigla LD.

⁸⁷ En la misma línea podrían ubicarse, por ejemplo, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera —a cuya edición argentina Quiroga iba a contribuir el prólogo, y que calificaba en una nota necrológica como "inmenso poema épico, dorado de la selva tropical, con su ambiente, su clima, sus tinieblas, sus ríos, sus industrias y sus miserias, vibra con un pulso épico no alcanzado jamás en la literatura americana"—, y las narrativas de Rómulo Gallegos o de Benito Lynch. Véase Quiroga, *Textos inéditos y desconocidos*: VII, 36-38, 118-12; Morales Toro, "Historia de una ruptura".

⁸⁸ Quiroga, "A la deriva": 134.

⁸⁹ Quiroga, "Una bofetada", en: id., *Cuentos*: 181.

⁹⁰ Citado según Rodríguez Monegal, *El desterrado*: 103-104.

Capítulo III

El desierto indecible: Martín Fierro y sus sombras

*... oder es mag ein gewisses patriarchalisches grand air
sein, ein alter weißbärtiger Gaucho, wie er dasteht an der
Tür seiner Estancia, so ganz er selbst ...
Hugo von Hofmannsthal, Die Briefe des
Zurückgekehrten¹*

*But even the freest of gauchos end up selling out, you
know. That's how things are.
Thomas Pynchon, Gravity's Rainbow*

El que se fue era un cantor, un hombre libre; el que vuelve es un hombre decente, el primer trabajador. Entre ambas escenas, entre *La Ida y La Vuelta*, han tenido lugar unas transformaciones profundas en la economía rural pampeana: "La estancia antigua concluyó," asevera, ya en 1867, un corresponsal de los *Anales de la Sociedad Rural*, refiriéndose al auge y la diversificación de la producción ganadera de exportación.² Con el alambrado y el cerco de la estancia tradicional se introducen nuevos patrones productivos y de propiedad: terminan las "rondas" nocturnas y la necesidad de "dar rodeo" a los vecinos para apartar los animales de marca distinta. Las importaciones de alambre, material que ya fue utilizado por algunos estancieros ingleses de la provincia de Buenos Aires a partir de la década del cuarenta, empiezan a aumentar en cantidades exponenciales a partir de 1875: con la totalidad de importaciones hasta 1907, usando un alambrado de siete hilos, hubiera podido rodearse 140 veces el perímetro de la República.³

La introducción de nuevas tecnologías agrónomas determina el ocaso de una cultura campesina tradicional basada en contratos temporales y en una economía de subsistencia, al mismo tiempo que incrementa la necesidad de expansión territorial, y con ésta la demanda constante de refuerzos en los puestos militares de frontera destinados a vigilar los pastizales convertidos en capitales. Es a esa inquietud del hacendado y de sus financistas transatlánticos a la que responde el Estado con las expediciones anexionistas del general Roca a la Patagonia en 1879 y (obedeciendo a una constelación de intere-

ses algo distinta) del general Victorica al Chaco en 1884.⁴ Ambos procesos —la resignificación de la propiedad territorial y de sus límites y la expansión hacia tierras “salvajes” que son incorporadas al territorio nacional y sometidas a nuevas formas de producción agrícola— producen otro giro en la imaginación espacial de la nación, en un lapso que comprende las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Es en esta constelación, entonces, que *La vuelta de Martín Fierro* inaugura una serie de reterritorializaciones en el espacio argentino, donde se va dibujando poco a poco una cartografía espiritual e imaginaria de la nacionalidad, proceso cuyos comienzos coinciden, casualmente o no, con la formalización de la cartografía como disciplina: la producción y edición de los primeros atlas nacionales.⁵

Podríamos decir, pues, que el alambrado, la demarcación de propiedades cuyos límites hasta entonces habían sido más bien borrosos, ratificó una determinada *topografía de la nación*, al mismo tiempo que despertaba la urgencia por inventar una *tropografía de la nacionalidad* a través de la construcción canonizante de un *patrimonio* capaz de contrarrestar los efectos heterogéneos de la inmigración, fenómeno que arrancaba casi en el mismo momento en que concluyó un ciclo de paulatina integración territorial. Sobre los espacios rurales proporcionados, en primer lugar, por la poesía gauchesca, se empiezan a construir, en la narrativa y el ensayo, mapas imaginarios de identidades argentinas que se sostienen sobre una otredad convertida en tradición literaria, sobre desiertos que ya son meros efectos de escrituras anteriores. Esas narrativas, quisiera sugerir, se escriben a menudo en la forma arquetípica de un retorno.

A un cambio de paradigmas se agrega, entonces, uno de gestos: después de los *viajes* que observaban y consignaban el interior, ahora parece haber llegado la hora de las *lecturas* y las *relecturas* que se empatizan con un interior desmaterializado en busca del alma de la nacionalidad. Ese paso de *la apreciación del espacio topográfico* a *la apropiación del espacio tropográfico* le asigna un nuevo papel a una literatura capaz de citarse, por fin, a sí misma (sin transportes ni traducciones): a ella es encargada la misión de memorizar, de conservar en la letra lo que ya no queda más allá de ninguna frontera. Un ejemplo sencillo: en un aviso de “Alambres Creusot”, la importadora más importante de aquel momento, publicado en el *Periódico del Estanciero* el mes de octubre de 1882, se incluye, para ilustrar la eficacia del producto, una pequeña escena paisajista (ver fig. 1). Un toro choca contra un cerco de alambre que permanece inalterado por el golpe. Del otro lado, hay un rancho lejano y dos figuras contemplando la

escena: un gaucho a caballo, barbudo y vestido de sombrero, poncho y chiripá, y otro hombre a pie, de vestidura moderna, posiblemente el alambrador, quien le explica el cerco al otro. Se trata de una suerte de ícono del progreso rural: la modernidad, personificada por Messrs. Creusot y su representante local, el alambrador, señalándole a la sociedad tradicional de las pampas argentinas, encarnada en su personaje arquetípico, el gaucho, el camino hacia el futuro. Tal vez, implícitamente, la escena también insinuaba a los clientes de la marca, los hacendados, que gracias al alambrado quedaría proscripto de sus tierras aquella otra faceta siniestra del gaucho que era el matrero carneador de reses.⁶ La diagonal diseñada por el alambrado distinguiría entonces entre sus dos significados: de un lado, refuncionalización de la estancia de acuerdo con los nuevos patrones de eficacia y, del otro lado, exclusión de los usos ilícitos del ganado y del espacio (es el discurso de los prólogos de Hernández al *Martín Fierro*, donde, no sin alguna tristeza, afirma que el gaucho, “tipo original de las pampas, [...] al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo”). Hay, sin embargo, todavía otro límite en la escena, un límite que revela sus condiciones de posibilidad: porque precisamente lo que es exteriorizado o bien hacia un pasado arcaico o bien hacia el delito y la barbarie, es lo que recién le otorga al paisaje sus credenciales de nacionalidad, aquello que lo distingue como un espacio argentino. En ese sentido, el alambre es el límite entre *topografía* y *tropografía*: expulsa al gaucho del territorio —histórico y material— de producción ganadera y agrícola, que se va convirtiendo en una tierra de arrieros y peones; pero para reinstalarlo en el territorio imaginario de la nacionalidad, en la otra mitad del cuadro que es necesario conservar como marco de identificación cultural.

La problemática construcción de esa *media distancia* es lo que preocupa a la serie de textos que estudiaremos en adelante, empezando por *La vuelta de Martín Fierro*. Es éste, precisamente, el que proporciona el ejemplo paradigmático de una narrativa de retorno, estructura que se revelará de una eficiencia singular para las *apropiaciones* simbólicas de espacios *tropográficos*, esto es, para volver sobre los relatos pasados y encontrar en ellos la verdad de los orígenes. Como en el caso del aviso de Creusot, sin embargo, más allá de aquellos espacios imaginarios, persiste una negatividad radical cuyo nombre es el mismo de siempre: un desierto. Es el espacio en donde había desembocado *La Ida*, y que cada vuelta, cada tentativa de construir la nacionalidad sobre y desde la otredad que alguna vez había

sido, no hace más que reivindicar y reescribir como su des-borde constitutivo.

ALAMBRE DE ACERO INVENCIBLE
DEL
CREUSOT
(FRANCIA)



GRAN PREMIO

EXPOSICION CONTINENTAL DE BUENOS AIRES 1882
MEDALLA DE ORO

EXPOSICION CONTINENTAL DE BUENOS AIRES 1882
ALAMBRE CREUSOT
MEDALLA DE ORO

UNICO ALAMBRE DE ACERO PREMIADO

Es mejor
Dura mas
Es mas barato

FUERZA-DURACION-ECONOMIA

L. GRÉGOIRE y C^{IA}
EXCLUSIVOS INTRODUCIDORES
UNICO DEPOSITO EN BUENOS AIRES
235-CALLE CORRIENTES-235

L. D. BORGUES
Representante del CREUSOT...

Aviso al que se hace referencia en el texto, reproducido del "Periódico del Estanciero" (octubre de 1882).

(fig. 1)

En *La Ida* el cruce de esa segunda frontera está marcado por dos líneas en blanco entre las sextillas 21 y 22 del canto XIII, antes de lo que, según Borges, será para siempre "el momento más patético de la historia"⁸. Como Sarmiento a comienzos del *Facundo*, también Fierro al partir deja atrás una profecía sombría. En el momento de autoexpulsarse de la patria, el gaucho —como el autor del *Facundo* en el momento de su expulsión de la patria gaucha— deja en el límite del país y de su canto una frase oracular dirigida a la posteridad; frase que, de alguna manera, se sobreimprime a la inscripción sarmientina de los baños de Zonda. Porque, después de haberse perdido Martín Fierro en las lejanías de Tierra Adentro, ya no es el cantor sino un narrador impersonal quien, entre comillas, re-cita sus últimas palabras:

"Ruego —dijo— la guitarra,
pa no volverme a tentar;
ninguno la ha de tocar,
por seguro tengaló;
pues naides ha de cantar
cuando este gaucho cantó."

(I, XIII: 23)

Ese momento, junto con las dos líneas en blanco que son como una inscripción tipográfica de la topografía, como si pusieran en un mismo plano al poema y al espacio en donde éste transcurre, no es sólo el más patético sino, sobre todo, el más complejo del texto entero; una suerte de *mise en abîme* de su oblicua construcción formal como de su lugar ambiguo, desconcertante, en la literatura argentina. Es un pasaje (un paisaje) que, como la cita francesa que pintó Sarmiento en una roca de la cordillera, contiene, subterráneamente, otra cosa que la que dice y que, por lo tanto, proyecta su sombra sobre cada intento de llenar de sentido su vacío, sobre cada intento de recuperar, como dirá Güiraldes, al hombre que pasó.

Una primera aproximación. En primer lugar, se puede constatar que esa estrofa —la última cantada por Martín Fierro en *La Ida*— remite, como final y clausura del ciclo, a su inauguración en el preludio del poema. Es el cierre de una ficción de performatividad construida desde la primera línea del texto en donde habían sido afianzados una voz, un género y un escenario. Josefina Ludmer, en su estudio magistral del género gauchesco, ha demostrado que, en el preludio de *La Ida*, Hernández está empleando una figura etimológica

autoengendrante y autosuficiente, figura que transcribe de las pautas genéricas de la payada: *Todo está en el canto*. El espacio del poema es el de la patria misma, y esa identidad de la patria con el canto es aludida, desde el principio, por la palabra "aquí".⁹

El comienzo de Hernández realiza, de algún modo, el segundo, el "verdadero" comienzo que Sarmiento, después de haber descubierto su peligrosa potencialidad, había optado por esconder entre comillas, como bramido lejano de una fiera, empezando, en cambio, por el otro lado, aquel de la cita y de los lemas iluministas. Si en Sarmiento la literatura argentina había empezado dos veces; una, enfática y triunfal, en la letra de un narrador culto, la otra, semiculta y terrible, en la voz de la bestia; el gaucho de Hernández proclama que todo empieza —y termina— en el intervalo de su canto. Cuando, en *La Ida*, por primera vez en el género el gaucho vagabundo, iletrado, se pone a cantar sus propias desdichas, empieza otra vez la literatura argentina: se le inventa un nuevo espacio y se trazan nuevos límites. El adentro del *Martín Fierro*, afirmará Martínez Estrada, es el afuera de *Facundo*: son dos territorios opuestos, distintos lados de la misma frontera.¹⁰

Así hasta el momento en que Fierro abdica de la patria del canto o, lo que es lo mismo, del canto de la patria, rompiendo el instrumento que lo había sostenido. Asume entonces un narrador impersonal que cita, versificando, el dictamen de Fierro que nadie después de él volverá a versificar. Romper la guitarra es dejar la patria, y dejar su espacio no hace más que confirmar ese gesto de ruptura que equivale a una automutilación. No obstante, en el poema las frases finales de Fierro ya figuran como mero eco de su voz, interpeladas por aquella otra del narrador impersonal quien, en las ocho sextillas finales, se apropia del relato. Más aún, en la estrofa siguiente éste se refiere a la relación que está por terminar como "mis coplas" y propone, desde las sextillas finales, otra lectura, no sólo de las últimas palabras sino de todo el canto del héroe. Ahí, pues, donde el poema cruza la frontera del silencio en cuya órbita había vagado desde el principio, el espacio que deja atrás es usurpado, en su totalidad, por un suplemento.

Pero entonces, la parte final de *La Ida* ya contiene, en miniatura, a la *Vuelta*, "esa palinodia desdichadísima", en palabras implacables del joven Borges. Contiene ya ese otro texto que no sólo hizo volver otra vez al héroe de *La Ida*, sino que también dió vuelta su credo inicial convirtiéndolo —otra vez según Borges— en "puro sarmientismo"¹¹. Pero aún así, ese segundo *Martín Fierro* termina como el primero, eso es, con la despedida del cantor antes de que desaparezca

una vez más en la noche silenciosa. La hipótesis que se discutirá en las páginas siguientes gira, entonces, alrededor de ese gesto ambiguo al que parece condenada de antemano la figura de Martín Fierro, y que es cruzar una y otra vez la frontera entre patria y desierto. Paradójicamente, pues, el uso del *Martín Fierro* como poema nacional hace que la única manera de representar la nacionalidad sea aquella de afirmarla en su desborde. El desierto, ese espacio silencioso y negativo, también es el (no-) lugar desde donde los usos subsiguientes del personaje por parte de los inventores de una tradición literaria, empezando por el propio Hernández, lo hicieron reaparecer una y otra vez para decir sus verdades.

El desierto, pues, lugar silencioso (silenciado) en el texto original, se convierte, en la cadena de sus usos, en un palimpsesto. El vacío se torna plenitud, sobresaturación de sentidos. En ese juego de espejismos donde se confunde y reafirma la frontera entre patria y desierto, plenitud y negatividad, cada nueva variación sobre el poema vuelve a retrazar y a desplazar esa frontera, invirtiendo a menudo la relación entre inclusiones y exclusiones y preparando ya el terreno para la variación siguiente. El silencio del cantor hacia fines de *La Ida* nunca dejó del todo de escandalizar a sus lectores/oyentes: es por eso que las lecturas se convierten en intentos de llenar nuevamente ese silencio de voces y sentidos, intentos que son, en primer lugar, índices de una lucha cultural. Reconstruir algunos de estos combates es la pretensión de estas páginas.

Martínez Estrada: las cicatrices de lo real

*"Was that the clue to America, she sometimes wondered.
Was it the great death-continent, the continent that
destroyed again what the other continents had built up.
The continent whose spirit of place fought purely to pick
the eyes out of the face of God. Was that America?"
David Herbert Lawrence, The Plumed Serpent*

Entre todos los lectores del poema, el que quizás más desesperadamente haya insistido en su carácter marginal, lindante con la negatividad, el silencio y la negrura, fue Ezequiel Martínez Estrada. En una frase casi al final de su extensísimo *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, "menos una interpretación que una recreación del poema," como opinó con ironía y admiración Borges,¹² Martínez

Estrada resume de un modo aforístico lo que considera su papel de intelectual, de intérprete de historias omitidas: "Mi tesis es que nuestra verdad la vemos siempre del otro lado de cualquier frontera."¹³ Recurre, pues, a dos iconografías territoriales —la frontera, el desierto— para construir un lugar trágico, fatal, donde situar su literatura, y para inscribirla en una tradición que comprende a sus dos interlocutores principales: Sarmiento y Hernández.

Martínez Estrada fue, en una expresión feliz de José Luis Romero, un hombre de la crisis. Tras iniciarse como poeta en el modernismo lugoniano aparece, después del golpe de 1930, en el núcleo de ensayistas que —como Mallea, Scalabrini Ortiz o el Borges del *Evaristo Carriego*— vuelven a interrogar los significantes de lo argentino cuando parecen haberse agotado definitivamente las estructuras tradicionales de la sociedad criolla.¹⁴ Martínez Estrada, sugiere Ismael Viñas en el número de homenaje que le dedicó, en 1954, la revista *Contorno*, "representa el momento en que se empieza a dejar de ver a la Argentina como una alegoría de futuro optimista y fácil"¹⁵. Quince años después de *Radiografía de la pampa* (1933), obra escrita bajo la tutela intelectual de las sociologías telúricas en boga (Keyserling, Waldo Frank), la presencia política y social del peronismo lo obligaba a Martínez Estrada a reconsiderar sus diagnósticos fatalistas de entonces acerca de la inercia y esterilidad que brotan inexorablemente de las entrañas del espacio argentino, y a preguntar, como Sarmiento cien años antes, por sus "cantidades poéticas". Es así como, en un gesto que oscila entre la iluminación y el patetismo, Martínez Estrada se vuelve hacia la poesía gauchesca, en un ejercicio de lectura con rasgos de una (auto)terapia:

¿No es lo grosero, la liberación de las tradicionales pautas de corrección y alambicamiento de la poesía, lo que nos satisface tan íntimamente en el *Martín Fierro*? ¿No será un poema del odio contra lo correcto, lo amanerado, lo artificioso, un contrapoema? [...] ¿No es ése el espíritu de los iconoclastas? ¿Somos iconoclastas los admiradores del *Martín Fierro*? ¿Simpatizamos con su prédica antigubernamental, antipolicial, por descontento con la sociedad en que vivimos? ¿Es el Poema, como el nacionalsocialismo, una invención adecuada a las necesidades de envilecimiento y brutalidad del hombre, a su instinto de destrucción y apostasía? ¿Estamos en presencia de un activador de los instintos bajos, los que la literatura culta, precisamente, se ocupa de amortiguar? (MyT: 405)

Aquí ya no es la autenticidad muda e implacable del suelo pampeano que se le opone a los simulacros literarios; ahora hay otra

textualidad, otra producción simbólica, un "contrapoema" que nos produce un goce casi perverso, pero —y por eso mismo— incomparablemente más intenso que aquel que despierta la literatura culta. No son nada casuales los ecos psicoanalíticos: el proyecto mismo de *Muerte y transfiguración* parece haberse inspirado en el modelo psicoanalítico de una crisis saludable que asimismo proporciona gran parte de su vocabulario crítico. El *Martín Fierro* de Martínez Estrada va transcurriendo, pues, en un "ambiente nocturno" (MyT: 228), un paisaje de sueños cuya lógica interna está regida por mecanismos de omisión, desfiguración y desplazamiento. Precisamente a raíz de éstos, no obstante, el poema se convierte en una suerte de protocolo manifiesto detrás del cual yace la "realidad impenetrable" (MyT: 321) del país. Si la Argentina ha sido una "historia mutilada"¹⁶, una verdad que se ha colado en los huecos de los discursos construidos sobre ella, entonces *Martín Fierro* es su metatexto, una obra que revela las funciones constitutivas de esas efusiones, porque es sobre el silencio que se erige su edificio poético: "Lo que falta en el Poema tiene la misma función efectiva que lo incluido en él. [...] Los elementos no expresos forman un borde dentado que engrana lo que ha sido puesto en la Obra con lo que ha sido omitido." (MyT: 322)

Con razón Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han observado que casi nada de estas premisas críticas ha sido incorporado por la filología académica posterior, desaire que ellos atribuyen a la poca inclinación de ésta por discriminar el análisis del poema, por un lado, del ensayo —mucho menos fructífero— sobre la esencia del ser nacional.¹⁷ Esta diferencia, si bien subrepticamente atraviesa la obra entera, me parece constituir al mismo tiempo una suerte de *linea divisionis* que escinde entre dos grandes bloques de texto, vale decir, entre una parte que comenta, transcribe, desentraña y recombina el texto del poema, y la otra que intenta montar, con un determinismo histórico cada vez más lejos del desafío inicial, el contexto de la "vida argentina". Quizás no es sólo un hecho irónico que el límite entre ambas actitudes del texto lo constituya justamente el largo capítulo titulado "La Frontera": ¿será que el crítico repite en su propia escritura el gesto del texto que es su objeto y que lo ha llevado, en primer lugar, a ese texto? Lo cierto es que, a partir de ese cruce de frontera, Martínez Estrada dejará de lado su arriesgado proyecto de lectura de lo argentino en base a los enunciados y silencios de un texto poético singular, y se resignará a producir un saber "etnológico, histórico y antropológico de la República Argentina." (MyT: 927-973) Es decir, termina por abandonar la escritura dialógica inicial, interrogatorio

casi ritual de un oráculo literario, y vuelve a producir en cambio un monólogo científico que discurre sobre un objeto que ya no comparte su saber. El interés del crítico ahora es nuevamente controlar la sobresaturación de sentidos, reprimir la vitalidad de la sombra que antes había evocado. Contrariamente a lo que había anunciado en el título, Martínez Estrada primero transfigura a Martín Fierro para asesinarlo después, y declararlo, otra vez e irredimiblemente, muerto.

De un modo que el mismo Martínez Estrada no hubiera vacilado en calificar de trágico, su empresa crítica vuelve, entonces, a repetir la traición de la que previamente había acusado a Hernández: "En la Primera Parte Hernández era Martín Fierro, en la Segunda, Martín Fierro es Hernández." (MyT: 86) De la misma manera, pues, el *Martín Fierro* de la segunda parte de *Muerte y transfiguración* será, nuevamente, Martínez Estrada: un mero instrumento para que el autor anuncie sus certezas de siempre, mientras en la primera había sido una ocasión para cuestionarlas a fondo.

Parece oportuno, pues, estudiar en qué consiste esa "Ida" del texto de Martínez Estrada: voy a detenerme, primero, en cómo delinea Martínez Estrada su proyecto crítico, para caracterizarlo luego como un rastreo de las rupturas y discontinuidades entre una modernidad iluminista y la otredad que ésta suprime, como un intento de dibujar —a veces de un modo sorprendentemente cercano a los proyectos contemporáneos de Horkheimer y Adorno o de Bajtín de explorar los vínculos e intersticios de lo culto y lo popular— un diagrama de las líneas culturales de fuerzas. Se trata de entender, pues, de qué manera el *Martín Fierro* llega a funcionar como un elemento distorsionador en varios niveles del relato de Martínez Estrada, y cómo éste lo utiliza para reordenar toda la literatura y la cultura argentinas. El *Martín Fierro*, para Martínez Estrada, es lo que Edward Said ha estudiado como un "comienzo", a diferencia de un "origen": un principio de diferenciación que, al entrar en vigencia, es "dejado atrás", encubierto y sobreescrito por la misma producción de sentido que ha hecho posible.¹⁸

Para acceder nuevamente a ese comienzo olvidado es necesario, entonces, estudiar los usos posteriores que lo han "desfigurado". Las lecturas y reescrituras son desplazamientos de una escritura original cuyas partes ya sólo es posible recuperar en estado de diseminación. Para Martínez Estrada, la crítica que la posterioridad ha producido sobre el texto de Hernández es un suplemento del poema. Los suplementos, una vez que han llegado a cubrir por entero al texto "original", constituyen la única vía de acceso. Pero las obras verdaderas,

dice Martínez Estrada, se enriquecen hasta con las operaciones desfiguradoras de lectores que no están a su altura:

... el juicio que la obra ha merecido debe formar parte de esos mismos materiales, toda vez que configura un estado de cultura y un índice de la capacidad del hombre culto para entender el sentido histórico de nuestra vida nacional, y para dar la pauta de cuál es el criterio con que valoramos las cosas de la realidad material y las cosas de la realidad espiritual. (MyT: 446)

Ya que *Martín Fierro* se ha convertido en la referencia central del sistema literario argentino, las lecturas son índices de la lucha por la soberanía cultural en cada uno de los momentos de su recepción. La monumentalización posterior que sufrió el poema, para Martínez Estrada es la clave para entender por qué ha fracasado el proyecto de construir una tradición nacional. La folklorización del texto por parte de los críticos cultos, sólo fue posible al trocar el rechazo estético que les producía el texto en una voluntad de apropiación. Es, por lo tanto, un uso del texto a su pesar, porque toda su evidencia contradice lo que se quiere leer. El descubrimiento de Martínez Estrada es que el poema mismo es el gran ausente de ese tipo de lecturas; que para fabricar una epopeya ha sido necesario omitir el ambiente, olvidar el mundo en donde transcurrían las desdichas de Martín Fierro. Al convertirlo en el poema nacional, la crítica culta dislocó a *Martín Fierro* hacia donde ella creía estaba la gran tradición universal, suprimiendo en ese acto precisamente lo específico y local de la obra, su espacio. Pero entonces, cada vez que alguien vuelva a recitar el poema, esa crítica será desterrada a su vez, y su nacionalismo se revelará como lo verdaderamente extranjero con respecto de su supuesto texto fundacional. *Martín Fierro*, para Martínez Estrada, sigue actuando como lo disfuncional, como diferencia que escinde entre tiempos y espacios opuestos en un campo de tensiones culturales.

Por detrás del poema Martínez Estrada encuentra, pues, un panorama de cruces entre procesos de apropiación, exclusión y transvasamiento cultural: la poesía de Hernández es una fuerza transformadora que opera tanto sobre sus fuentes letradas y orales, como también sobre el ambiente literario contemporáneo y sobre las lecturas posteriores. Es una poesía diferencial, un marcador de diferencias. El trabajo crítico, frente a semejante campo de tensiones, vuelve a aplicar el esquema ternario aprendido en Sarmiento, con lo español como elemento anacrónico e inmovilizador, con lo civilizado como dinamismo cultural encarnado en las ciudades letradas y sus élites liberales, y lo bárbaro como tercer elemento distorsionador y que tras-

ciende la relación antagónica entre los dos anteriores. En Sarmiento, no obstante, ese tercer elemento había sido sistemáticamente desprovisto de sentidos poéticos que no fueran parasitarios, y que además sólo la mirada del letrado, en una suerte de lectura etnológica *avant la lettre*, sabía rescatar del “recitado insípido y casi sin versificación”¹⁹ de los payadores. Ahí donde Sarmiento sólo oía un baluceo tosco y deficiente, Martínez Estrada encuentra un trabajo activo de apropiación inferiorizante, una voluntad de desfigurar en la palabra misma el discurso estético de la modernidad. La poesía gauchesca se caracteriza por un uso paródico de distintos niveles lingüísticos y géneros poéticos, parodia que recurre al “hibridaje” y a la “bastardía” (los términos son de Martínez Estrada) para producir formas prosaicas de la poesía, o métricas de la prosa. El problema no es meramente de estilos; lo que está en juego es la soberanía en el idioma y, por ende, en la patria: palabra exaltada por los letrados iluministas y románticos que en los poetas gauchescos, en cambio, se convierte en un problema y un objeto de disputa en el lenguaje. La suya no es, sin embargo, una insurrección, una ruptura abierta con las voces cultas, sino más bien una búsqueda de espacios de colaboración diferencial, de tácticas lingüísticas para expresar una adscripción no del todo convencida al proyecto vigente de nación.

En ese diagrama de fuerzas *Martín Fierro* interviene como un elemento diferencial y distorsionador respecto de todos los bandos involucrados. La salida hacia el desierto, dice Martínez Estrada, es la imagen que inscribe en el texto mismo su inscripción desafiante en la literatura argentina, eso es, una negatividad radical respecto de toda la serie anterior y la posterior: “La salida al Desierto era el dictamen condenatorio contra toda una sociedad: no únicamente contra la vida azarosa de la frontera, y a ninguna parte podía volver *Martín Fierro* que no estuviera dentro de ese país.” (MyT: 183) Precisamente *Martín Fierro*, texto convertido en clásico por el sistema literario, es un texto iconoclasta por excelencia, un texto desde donde fundar otra línea de “una gran literatura marginal” (MyT: 307), un texto paralelo, clandestino, donde todos los textos, también aquellos incluidos en las genealogías oficiales, adquieren sentidos sorprendentes y contrahegemónicos.

Martínez Estrada lo convierte, pues, al *Martín Fierro* en un elemento distorsionador de la literatura argentina, que hace operar en tres niveles distintos. En primer lugar, el poema comparte la “voluntad de inferiorización” que caracteriza el género gauchesco, expresión del rechazo hacia el concepto de literatura que predominaba en

los cenáculos letrados. A falta de los saberes y las lecturas necesarias para cumplir con el modelo vigente de literato, Hernández, periodista-político de segunda línea y porteño abanderado bajo la causa federal, opta por construir otro modelo inferior, con base en unas referencias literarias anacrónicas y devaluadas. Sin acceso a las últimas propuestas europeas, Hernández se vuelve hacia la tradición española, pero se la apropia en base a la tradición gauchesca, a partir de un uso popular e inferiorizante. Por medio de ese trabajo activo que mezcla elementos adversos —anteriores o exteriores al proyecto iluminista de la Independencia—, Hernández vuelve a nombrar —y disputar— la patria:

... el *Martín Fierro* es un levantamiento contra la cultura y las letras, contra el hombre urbano, contra la literatura de cenáculo; contra el Salón Literario, sus corifeos y sus obras. Es una denuncia contra lo que en 1872 se entendía corrientemente por buena literatura, por buena política, por ciencia, arte y filosofía; es una negación ab ovo. Es dar vuelta la espalda a la civilización que se había consolidado en falso; proclamar que, aunque valiera poco, la literatura gauchesca era lo único que estaba ligado a la tierra y al hombre que padecía sobre ella. (MyT: 38-39)

Desde esa óptica, el destierro final de *Martín Fierro* no es más que la verificación en los actos del destierro que él y todos los demás personajes del relato padecen en el plano simbólico. La nación es el territorio simbólico de la imaginación romántica en cuyos márgenes padece lo “inferior” e “inculto”. Pero es ahí, en el nivel inferior, donde para Martínez Estrada reside la realidad: en el texto de la imaginación culta —*La cautiva* de Echeverría es el ejemplo predilecto— el espacio es “paisaje”, esto es, una función (decorativa) del argumento; en Hernández es “campo”, es algo tan natural y orgánicamente vinculado con la trama que no necesita nombrarse más que por implicación. El espacio está en el habla que se inscribe en la escritura: la lucha por el espacio exterior se repite, entonces, en el plano de su representación simbólica, en el espacio verbal donde el habla actúa como “violencia interior” imbricada en una letra que es “un emblema de soberanía en el idioma” (MyT: 283).

A diferencia de las lecturas que tradicionalmente habían considerado al texto de Hernández como la culminación casi orgánica del género gauchesco, Martínez Estrada señala otro corte radical del poema respecto de toda la poesía gauchesca anterior.²⁰ La crítica criollista, dice, no pudo percibir ese corte porque había leído todo el género desde el *Martín Fierro*, dando cuenta involuntariamente del impacto tre-

mendo de esa ruptura que imposibilitó toda continuidad. Cuando se resolvió a ceder al propio protagonista el papel de narrador, dice Martínez Estrada, Hernández reinventó la gauchesca convirtiéndola en una rama de la novelística moderna (pero sin renunciar al género y dedicarse a escribir novelas folletinescas, como lo haría Gutiérrez el año en que Hernández publicó la *Vuelta*). Otra vez, entonces, el poema se inscribe en el corte que traza, se queda en el límite entre dos modalidades genéricas, y es en esta tensión que el poema abre un espacio particular. Aun admitiendo la poca exactitud del término —y quizás por eso mismo—, la única definición genérica de *Martín Fierro* que Martínez Estrada halla lícita es la de una “crónica de fronteras” (MyT: 224); término híbrido que delata la vacilación con la que es aplicado y que intenta describirlo. Lo gauchesco en *Martín Fierro*, no es concebido aquí como la sede de su originalidad, sino como un medidor de la distancia entre el autor y el gaucho, entre el poeta y el cantor: es el lugar de la intencionalidad literaria, el estatuto de uso de la voz (*del*) gaucho.²¹

Ese juego complejo de referencialidades es lo que desaparece, según Martínez Estrada, cuando el poema es incluido en la gran tradición nacional. La tensión entre las palabras y las cosas que nombran, es ahí cancelada a fin de reconstruir una presunta realidad pampeana antigua, realidad fabricada, más que a partir, a pesar del *Martín Fierro*: “Lo más real que tenemos en la literatura pasa a ser un instrumento al servicio de la mistificación y el engaño.” (MyT: 451) Ese es el tercer nivel donde *Martín Fierro* opera, según Martínez Estrada, como elemento disruptor: como crítico de sus críticos. Es el texto mismo el que le proporciona al lector los instrumentos para acusar e invertir las desfiguraciones cometidas por las malas lecturas. La revisión de estas últimas, temario que ocupa casi por entero la primera parte del ensayo, termina por desechar toda la producción crítica anterior. Es en el largo capítulo titulado “Los valores”, donde ese juicio implacable encuentra su versión más acabada y sistemática. “Los valores” es el término donde Martínez Estrada reúne todo aquello que precede y predetermina las lecturas del poema como acentuaciones opuestas que se disputan un mismo espacio verbal (y, por extensión, un mismo espacio cultural, un mismo espacio simbólico de lo argentino). Las lecturas son realmente reescrituras: reemplazan poco a poco el texto original por otro con un héroe que es “un *Martín Fierro*, inexpressivo, con su ropaje, y es lo que celebran los adoradores de la tradición: un trapo.” (MyT: 349) Los intentos de instaurar una tradición,

de armonizar la nacionalidad en una temporalidad continua, hacen realmente lo contrario, mutilando su textura: la tradición es “un andrajo” (MyT: 346).

El ensayo de Martínez Estrada es, en primer lugar, una polémica amarga y desesperada contra un nacionalismo cultural que —dice— no hizo más que descomponer para siempre la totalidad que pretendía revelar: la herencia que dejó esa retórica grandilocuente, son los restos desfigurados de lo que, alguna vez, había sido la verdad del país. Verdad que ahora, en cambio, hay que rastrear en los huecos, en las omisiones y los vacíos del nacionalismo torvo. Una vez más, el modelo de esta búsqueda de lo verídico en lo falso se lo proporciona Hernández: el primer suplemento del *Martín Fierro*, su primera desfiguración, no es otro que *La Vuelta de Martín Fierro*. *La Vuelta*, texto por el cual Hernández esperaba reemplazar su fama popular por el aplauso de los salones, para Martínez Estrada representa un texto precursor de la literatura del Centenario, uno de los primeros intentos literarios de construir una ficción de unificación nacional, y el primero que lo hizo recurriendo otra vez a la figura de *Martín Fierro*. Es el texto del estanciero que evoca la “sombra” (MyT: 66) del gaucho matrero para poner en su boca una narrativa de reconciliación. Pero en la manera ambigua en que Hernández, en la segunda parte del poema, reinscribe y transforma las pautas de la gauchesca, el crítico encuentra, sorprendentemente, una alegoría del modo en que lo indígena y lo gauchesco acaban de incrustarse en el orden surgido de la “Conquista del Desierto”. *La Vuelta*, texto que, según la intención original,

... debiera ser más que nada una demostración de que el gaucho se redime con el cambio de sus condiciones de vida, es lo contrario: el arrepentimiento de haber abandonado la Frontera para encontrarse, al volver, con que debe cambiar de nombre y apartarse de sus hijos y probar fortuna de nuevo [...] *La Vuelta* es la segunda parte de *La Ida*, es su continuación ... (MyT: 464-465)

Podría pensarse que ese pasaje que descubre una relación de continuidad, más que de antagonismo, entre las dos partes del poema y entre las experiencias históricas que las preceden, es uno de los párrafos claves también del texto de Martínez Estrada, y uno que se refiere, de alguna manera, a su propia escritura. Es ahí donde intenta explicar(se) cómo el lenguaje poético dirige su voluntad activa contra las vueltas que la crítica realizará con y sobre él, y para que éstas siempre terminen *transfigurándose* a pesar de su voluntad de *desfi-*

gurarlos. Curiosamente, poco después de haber advertido esa dinámica al parecer intrínseca del texto, Martínez Estrada la echa de menos. Deja de lado el estudio crítico y se dedica, ya sin intermediario literario alguno, a la "interpretación de la vida argentina". En realidad, ésta no es más que la acumulación de una cantidad abrumadora de citas y fuentes que apenas le merecen comentario alguno al compilador. Esa larga digresión "historiográfica" donde termina el estudio, va restableciendo los lugares comunes del humanismo moralizante que la primera parte del ensayo se había ocupado a cuestionar de manera radical ante las interpelaciones incómodas del poema. Rehuyendo, tal vez, las consecuencias que hubiera implicado traducir esa estrategia de lectura en una posición política más ambigua y contradictoria de lo que las necesidades accionales le parecían aconsejar, Martínez Estrada finalmente borra el enigma que lo había llevado a esa escritura monumental. Es como si repitiera, olvidándolo, aquel gesto final que había detectado ahí donde la vuelta de Martín Fierro se convierte en otra partida, y que "es la única forma de salvarlo de los jueces, de lanzarlo vivo, de noche, a los mismos campos que él recorrió, a los campos donde la historia se 'hace' todos los días aunque nadie la escriba ya." (MyT: 452)

El apocalipsis de la frontera criolla

*Ansí empezaron mis males,
lo mesmo que los de tantos —
José Hernández, El gaucho Martín Fierro*

Con la primera luz del alba cayeron los vengadores. Apenas había empezado el año que, a pocos días de terminar, vio la primera edición de un canto de desafíos y lamentos que iba a redefinir la poesía gauchesca, cuando en el partido del Tandil al sur de la provincia de Buenos Aires una banda de gauchos, armados de sable y lanza y reluciendo en el sombrero la divisa punzó, tomó la plaza al grito de vivas a la Confederación y de mueras a los masones y a los gringos. Luego recorrieron las chacras y los alrededores del pueblo y degollaron a unos cuarenta pobladores extranjeros, hombres, mujeres y niños por igual. En un informe del Juez de Paz del partido, remitido ese mismo día al Ministro Provincial de Gobierno, el súbito estallido de rabia entre el gauchaje es atribuido a la presencia nefasta, desde hace unos

meses, de un tal Gerónimo G. de Solané que oficiaba de curandero y se hacía llamar por sus súbditos "Tata Dios". Ese sujeto, explicó el Juez, había llegado a reunir en su "hospital" que funcionaba en una estancia cercana (cuya patrona contaba entre sus pacientes) a centenares de paisanos que acudían al brujo en busca de ayuda y medicación. Allí, concluyó,

aprovechándose de la ignorancia de algunos y de la popularidad que iba ganando en las masas irreflexivas, ponía en juego ciertos principios con ánimo de extraviar las creencias religiosas profanando así la base de nuestra organización social, como en efecto lo había conseguido en un número considerable de personas a quienes había fanatizado de tal modo que lo consideran aún como un hombre superior a la humanidad, puesto que hay entre los hombres hoy criminales individuos de buena razón, cargados de familia y trabajadores.²²

Religión, familia y trabajo, los pilares del orden público, parecen quedar cortos ante la inconmensurabilidad "mágica" de semejante abuso de la voluntad de las masas rurales. Hay en esa explicación apresurada que da un funcionario local a sus superiores una nota de terror suscitado por ese "algo" que la excede, esa disposición aparentemente compartida por gran parte del paisanaje a dejar "extraviar" el mismo fondo de religiosidad que ha garantizado hasta entonces la eternidad de las jerarquías, y que ahora parece haber disimulado apenas un fondo oscuro de pasiones misteriosas. Entonces lo primero que hace el juez es individualizar ese asombro, controlarlo al darle un nombre y una cara que, ahora sí, pueden ser sujetos a la acción de la justicia: acción, en este caso, más que discutible ya que, de los participantes del motín que llegaron a declarar ante el juzgado, ninguno decía conocer personalmente al curandero. En cambio, coincidieron en que los había convocado un emisario del brujo que se hacía llamar el Adivino y quien les había advertido de la proximidad del Juicio Final y de la necesidad de extirpar de las pampas los portadores del Mal; trama que, como sugiere un historiador del caso, permite sospechar un uso conciente de la presencia del curandero por parte del sector terrateniente tradicional que sentía amenazado su liderazgo local por parte de las nuevas capas inmigrantes.²³ Pero aun tratándose, otra vez, de una convocatoria hacia la clase popular criolla, esto es, de un uso que "extraviaba" su malestar, el exceso sangriento en los hechos y la vehemencia con que el gauchaje hizo suyo el mensaje xenófobo, sugieren la latencia silenciosa, en el imaginario popular,

de otra lectura de la historia, de un "fatalismo revestido de una voluntad activa"²⁴ que fue estallando cuando los efectos cotidianos de la historia oficial anunciaban que terminaría el mundo de abajo y que comenzaría otra vez el Reino de Dios.

En el *Martín Fierro* no hay referencia alguna al levantamiento de los gauchos del Tandil, como tampoco hay muchas referencias contextuales de otro tipo, lo que en lectores posteriores invitó a recomposiciones en clave épica del poema. Nada nos induce además a creer que los sucesos en Tandil hayan influido de manera directa sobre la escritura del texto; sin embargo, la trama de *La Ida* y los relatos producidos sobre el levantamiento por la prensa porteña demuestran algunas coincidencias significativas: gauchos alzados, deserciones del ejército, ambiente fronterizo, contactos (pactos) con los indios. Como se verá más adelante, esos textos demuestran el grado de convencionalización en aquel momento del fantasma del "volvedor del desierto" que se lanza a ejercer su venganza y derrumbar el orden. Parece que en ese personaje arquetípico se cristaliza uno de los temores de la sociedad pos-Caseros frente a la otredad: la idea de irse hacia la fuente de la barbarie (el desierto) y de volver con un nombre nuevo (como Facundo después de haber matado al tigre) e instruido en los saberes salvajes (como el brujo Solané). De ahí que, cuando Martín Fierro vuelve del desierto y dice que allá no se puede vivir, la literatura argentina sanciona el cierre de la frontera.

En 1872, no obstante, el escándalo todavía consistía en que Hernández puso el relato de una marginación en boca del marginado mismo quien se rebelaba contra su victimización por las transformaciones rurales. No opta por la solución de otro texto —el drama costumbrista *Solané*, también escrito en 1872, por el periodista y político entrerriano Francisco F. Fernández— que era positivizar la figura del curandero y heroizar la rebelión de Tandil en un lenguaje artístico convencional. Ambos textos, sin embargo, como también la mayoría de las reacciones periodísticas después del levantamiento, coinciden en mostrar la realidad campestre como insostenible y conflictiva; unanimidad que hace sospechar por momentos si efectivamente existió tal conflicto y no, más bien, un amplio consenso (la rabia sangrienta de la rebelión tandilense y la agresividad violenta del primer *Martín Fierro* demuestran que conflicto hubo). Ahora bien, si desde posiciones subjetivas tan dispares todos coinciden en describir en términos de crisis, de pérdida de un mundo ordenado y feliz, el proceso de transformación que está atravesando el mundo rural, estamos ante un fenómeno que Raymond Williams —precisamente en su estudio

deslumbrante de la literatura rural inglesa— ha llamado una "estructura de sentimientos" (*a structure of feeling*), que es necesario analizar prestando atención a sus distintas articulaciones, a sus modulaciones y acentos que revelan cómo es vivido ese proceso desde diversas posiciones de clase.²⁵ Las versiones que reproducen el pasado en la imagen de una *Edad Dorada* no son, quisiera argüir, sino variaciones de una misma estructura de sentimientos, modos distintos de restaurar la coherencia en narrativas que se hacen cargo de la crisis que las produjo. Cambian según la posición de subjetividad de quien las enuncia (según los términos de la convocatoria hacia la voz del otro, que son también los términos en que se demanda su fuerza laboral). El relato de la Edad Dorada naturaliza esa convocatoria: la memoria construye un paisaje pastoral exento de las contradicciones del presente y extrae del pasado los términos para criticarlas cuando, en realidad, el movimiento imaginativo que sostiene esa crítica ha sido el inverso. El pasado feliz que dice, como su revés, el presente catastrófico sólo ha sido pensable desde ese mismo presente. En *La Ida*, ese trabajo mnemónico ocupa todo el canto segundo y las primeras sextillas del tercero que son su resumen y límite. En la estrofa que inaugura la larga secuencia de recuerdos felices, es particularmente significativa la referencia genérica donde son identificados los términos "gaucho" y "paisano":

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
era una delicia ver
cómo pasaba sus días.

(I, II: 4)

En una movida inicial el término "paisano" desplaza al "gaucho", para que éste pueda resurgir en la estrofa siguiente vaciado de sentidos peyorativos: padre de familia en lugar de vago, pastor en lugar de delincuente y, sobre todo, nativo del país en lugar del no-ciudadano. Por consiguiente también el término de "patria" con sus ecos estatales y militares es sustituido por la noción más amplia y a la vez más rudimentaria del *país*, orgánico y homogéneo, exento de clivajes sociales, como insinúa la posición intermedia del término entre la *tierra* y el *hogar*. Esa imagen armónica es reforzada todavía por la equiparación del trabajo con la fiesta:

Aquello no era trabajo,
más bien era una junción,
y después de un güen tirón
en que uno se daba maña,
pa darle un trago de caña
solía llamarlo el patrón.

(I, II: 19)

Un modo de producción, pues, proyectado a un pasado feliz donde no hay explotación sino apenas una sucesión de competencias festivas, con el "patrón" como árbitro y padre espiritual de una comunidad de hermanos simbólicos. Esa visión de un mundo en donde la ausencia casi total de estructuras jerárquicas es compensada por la mancomunidad espontánea, inmediata y concreta entre iguales que responden a la autoridad incuestionable de un padre simbólico, se asemeja a la "communitas", o estado liminal, descrita por Victor Turner en su estudio de los ritos de iniciación.²⁶ Ese estado liminal le permite al individuo experimentar como un ser completo en un estado de comunión epifánica con sus pares y con el mundo material, gracias a la momentánea suspensión de las diferencias (sexuales, sociales, institucionales etc., simbolizada a menudo por la desnudez o la privación de bienes materiales a los neófitos, compensada por la abundancia gozada en comunidad). Son éstos, también, los rasgos de la Edad Dorada que canta Martín Fierro:

Venía la carne con cuero,
la sabrosa carbonada,
mazamorra bien pisada,
los pasteles y el güen vino...
pero ha querido el destino
que todo aquello acabara.

(I, II: 23)

La identificación del "destino" como agente impersonal de la expulsión del Paraíso, ubicado por encima de las voluntades individuales y sociales, caracteriza la actitud de resignación melancólica que para Williams es propia de las "estructuras de retrosección"²⁷, y que está presente tanto en *La Ida* como en *Solané*. En ambos textos, sin embargo, también hay otra visión más combativa donde se nombran algunos de los agentes históricos de la ruptura deplorada. En *La Ida*, esta segunda lectura aparece en la sextilla inicial del canto tercero

(que marca al mismo tiempo el pasaje de la memoria genérica de la Edad Dorada a los recuerdos personales referidos en primera persona). También en *Solané* hay versiones distintas, aunque ahí la alianza entre ellas no es de tipo horizontal —de gauchos que se cuentan sus vidas y descubren que son una misma, identidad colectiva que los usos populares del texto rescatarán²⁸— sino vertical. Otra política lingüística, pues, que ya empieza por el modo en que son transcritas las voces orales de los gauchos: al subrayar las voces populares y al ponerlas en bastardilla, su otredad es marcada en la letra. El sujeto que las transcribe, el letrado, guarda distancia:

... ya estamos *cansaos* de ser carne e cañón en las guerras, y, después, estropajo de *melitares, dotores, manates* y del *estao* de la patria!

¡Vago! ¿Y *ande* voy a trabajar si el gobierno ni el *estao* no me dan una cuadra e tierra, de la tierra que ayudé a quitarle al indio? ... ¡bien me arrepianto!²⁹

La voluntad de vestir al discurso dramático con vocabulario campestre roza por momentos lo cómico. Para que la tragedia sea tal, Fernández tiene que escribir, pues, otra versión del malestar popular y que lo ordene y dignifique. Es el héroe trágico el que recién va a otorgarles sentido a las quejas subalternas:

El gaucho tuvo lugar, tuvo bienes ... ¡y hogar y bienes le fueron arrebatados por la clase insaciable a que peterneéis! ¡El gaucho tiene hijos queridos: van a morir atravesados por la flecha de los indios, para conservar la riqueza de quienes los excluyen con desprecio de las regalías sociales; o van a morir en las guerras civiles para cimentar el despotismo que los mantiene proscritos dentro de la patria misma! [...] Y los que sobreviven a la matanza, padres e hijos, los girones de su camisa húmedos todavía de lágrimas, cuando regresan al seno de la familia, encuentran sus ranchos desechos y las mujeres ... ¡violadas o prostituidas a los mandones! (S: 289)

A nivel referencial ese monólogo pertenece a la misma estructura de sentimientos que *La Ida*; sin embargo, en una suerte de travestismo lingüístico, aquí un relato gauchesco se enuncia en el vocabulario y con el fervor romántico del joven unitario de Echeverría. Con el texto de Hernández no comparte sino la coyuntura política: intervenir, rápida y eficazmente, en favor del entrerriano insurgente Ricardo López Jordán y criticar los nuevos decretos sobre levas para los contingentes de fronteras vigentes desde 1869.³⁰ Más allá de sus coincidencias en lo que concierne a fechas de composición e intenciones políticas, ambos proyectos literarios caminan por senderos opuestos. Curiosa-

mente, mientras al texto de Hernández en poco tiempo se lo consideraría el definitivo del género (el que lo define y clausura, inaugurando otro ciclo de usos no-gauchescos del género), el de Fernández, aunque anterior, ya pertenecerá a ese segundo bloque de textos cuando por fin se publica como parte de las *Obras* en 1881. Será un texto simultáneamente dentro y fuera de contexto, un precursor atrasado.

Precisamente el uso del personaje histórico como héroe titular es la clave para entender cómo Fernández quiere posicionarse entre la literatura gauchesca y la literatura culta. En la versión de Fernández, el curandero transmuta en un científico desheredado que es obligado a dejar la Facultad de Medicina cuando se niega a traicionar sus convicciones federales: es difícil no ver en este personaje un representante y vocero del escritor provinciano mal apreciado por los letrados de la Capital. En la versión de Fernández (como también en la "Carta a don José Zoilo Miguens" que Hernández incluye en la primera edición de *La Ida*) ese desencuentro con el gusto dominante es trasladado del debate estético al político: es por su justo alineamiento con los pobres y oprimidos que se considera al escritor provinciano un artista menor, apenas un artesano de voces populares y tradicionales.

Pero mientras Hernández radicaliza precisamente lo que se le imputa e invierte la escala de valores estéticos, introduciendo en ella la categoría de "veracidad", Fernández, en cambio, quiere demostrar que se puede compartir con el pueblo la vestimenta sin tener que renunciar por eso a las grandes tradiciones del género trágico. Es por eso que las voces gauchescas pertenecen más al disfraz y a la escenografía que al guión dramático propiamente dicho, son objetos folklóricos que el texto cita para crear un escenario lingüístico donde se despliegan los destinos fatales de unos héroes que no le pertenecen. Es el protagonista, "poeta de la naturaleza" (S: 282), el encargado de revelarnos el sentido profundo de la historia no sólo porque formula en voz culta lo que el habla balbuceante de los campesinos apenas intuye y "siente", sino sobre todo porque su relación empática con la naturaleza le permite descubrir una segunda verdad estética que se juxtapone a la verdad política:

¡Pampa infinita! ... Comprendo tu lenguaje rumboso y el misterio que te envuelve [...] Capas de esqueletos, especies y razas extinguidas se hacinan en tu inmensa necrópolis; osamentas de gauchos vienen luego llenando los osarios, sin que las corrientes poderosas de la vida se agoten en tu vientre fecundo! ... Y los gauchos también serán barridos por la ola de la evolución ... pero ¿a qué estuario los conducirá? ... ¡Misterio! ... ¡Oh, Pampa! ¡llevo en mi pecho tu alma silenciosa, que entre tanto llora vibrando de Santos Vega, el mito de la

leyenda gaucha! ... (*Toma asiento en una piedra desgajada del macizo, apoya en la misma el codo y sobre la mano la cabeza; tiende a lo lejos una visual sin límites, impregnada, como va a serlo su voz, con la melancolía de lo acaso irreparablemente perdido*) Como el ombú en la sabana, el gaucho es un solitario dentro de nuestro orden social, donde la cultura incipiente de la metrópoli lo ha abandonado ... no de otro modo que un ejército deja sus heridos que contribuyeron la víspera a darle victoria. (S: 275-276)

Lo que propone Fernández, en esa larga meditación, es una combinación no ensayada hasta entonces entre el ruralismo romántico y un rudimentario positivismo evolucionista. De ese modo, la dicotomía tradicional entre ciudad y campo es resignificada y ubicada una vez más por encima de los clivajes sociales. Ahora, no obstante, el campo aparece como un bloque sólido y sin fisuras internas, una entidad en pleno proceso, como la naturaleza misma, de regeneración pacífica y constante. La sensación que predomina es una melancolía fatalista que contempla el ocaso del pasado feliz, pero cuya lenta desaparición se sabe gobernada por leyes que están por encima de toda voluntad humana. Esa noción de algo inevitable es reforzada por la escenografía de "la Pampa en una noche de luna", y donde se puede observar "bajo el ramaje añoso de un ombú, el mojinete de un antiguo rancho, puerta de cuero. La escena aparece un momento solitario, apenas interrumpido su melancólico silencio por el lejano, casi perdido canto de una décima en la guitarra gaucha." (S: 271)

Recién al final, cuando la décima se repite, sabemos que sus versos habían querido decir lo mismo que el texto que enmarcan: "La sociedad siembra granos, / que luego cosechará ..." (S: 354) En otras palabras, la sociedad, como el campo, es un paisaje, un proceso orgánico con especies y órdenes sucesivos que, siguiendo su cauce natural, finalmente desemboca en los "estuarios" de lo nuevo —como la poesía gauchesca desemboca en el teatro nacional. Lo popular es un "origen", una "supervivencia" del orden anterior del que se nutre lo nuevo. *Solané* se ubica así en el borde entre un folclorismo romántico preocupado por soldar otra vez el quiebre entre las palabras y las cosas en la cultura moderna, y el estudio tipológico de los objetos populares que va construyendo en base a residuos elogiados un "patrimonio" y una "identidad" nacionales. El comienzo de la pieza es casi una versión escenográfica de la tesis de Michel de Certeau sobre el comienzo de las disciplinas culturalistas: el saber que produce la cultura de élite sobre la cultura popular tiene por objeto, ante todo, su propio origen en la sumisión de ese objeto, o sea, en la eliminación de lo popular como amenaza discursiva y social.³¹ Recién cuando, en

Lugones, esa violencia epistemológica se ejerce explícitamente en función de autorizar el monólogo de un sujeto profético frente a la comunidad imaginada del pueblo criollo, ese discurso mortificador se revela como lo que es: un epitafio.

La puesta en escena de lo popular como canto "lejano", casi perdido, al mismo tiempo que lo aleja y le quita su peligro, va permitiendo su uso como un arma estético-político. Pasa entonces a significar lo propio e idéntico frente a lo extranjerizante, lo enfermo y distinto. Porque si bien es dolorosa y lamentable la desaparición del orden tradicional, cumple una ley transhistórica que engendrará otra forma de vida rural más adaptada a las exigencias del presente. Lo que interrumpe esa cadena de interminables transmutaciones y regeneraciones es la influencia nefasta de la ciudad: son los intrusos de la capital los que quieren alterar, en *Solané*, el cauce natural de la evolución. Es a través de ellos que entran el dinero y el capitalismo mercantil: medios "criminales" de extraer y acumular la plusvalía, como lo demuestran la coima de jueces y el contrato de asesinos para "chancelar" cuentas abiertas (lo que no dice Fernández es que la criminalización del comercio implica que hay otra manera no criminal de acumulación: el crimen no consiste en explotar el trabajo de otros sino en cómo se lo hace). A través de los emisarios de la ciudad entra también el sexo, o sea, el deseo amoroso del cuerpo femenino que no es, como en los amores del propio Solané, un mero complemento de la empatía espiritual, sino que tiene su motivación en sí mismo, en el goce de *poseer* y *acumular* mujeres campesinas. Portadores de las fuerzas del mal —el dinero, el sexo y, en tercer lugar, la violencia—, la ciudad y sus representantes constituyen una entidad parasitaria cuyo único fin consiste en explotar y exprimir el campo:

¡Todos los males nos vienen de los presidentes y de la capital! (S: 302)

La capital es una selva oscura, donde en cada matorral se agazapa un egoísmo feroz. (S: 308)

La capital es una selva: esta resignificación del paradigma ciudad/campo opone dos tipos de naturaleza. Una, domada o "civilizada", es la que ha sabido adaptarse a la ley de la evolución que rige la historia, es la naturaleza mimetizada en la cultura, la tierra que se cultiva para extraer sus riquezas de un modo "natural". La relación orgánica e inmediata entre semilla y cosecha es la matriz del progreso gradual y pacífico de la civilización campestre, como lo dice la décima gauchesca que abre y cierra el drama. En cambio, en la ciudad

se ha cortado el vínculo con la naturaleza y su ritmo lento pero eficaz de transformaciones orgánicas: por eso su connotación con el sexo sin otro propósito que el goce. La cultura urbana vuelve a hundirse en el barro primordial, es una selva en segundo grado.³² Sin producir nada propio para sustentar su riqueza, la ciudad es apenas un gran simulacro cuyo fraudulento bienestar se basa en la explotación parasitaria del campo. La civilización es el orden orgánico de la campaña, la barbarie el desorden salvaje y arbitrario del simulacro urbano. En términos fisiológicos de salud vs. enfermedad, la dicotomía aparece en las palabras de Genoveva quien, de vuelta en el campo tras años largos en la capital, protagoniza la catarsis final, cuando se pronuncia en contra de su padre, un mercachifle napolitano, y a favor de la causa de Solané, su secreto y único amor:

Os confieso, que anhelo hallar en los campos aspirando su olor a pasto, reactivos saludables, tónicos enérgicos para mi sistema nervioso debilitado por el exceso de excitaciones, desarreglos de nutrición, bajo los influjos depresivos de aquél mundo frívolo y sensual, de ambiente caliginoso y viciado, en el que ¡ay! he malgastado mis fuerzas juveniles, engañado mis rectos instintos heredados de mi santa y sensata madre campesina! ... ¡Anhelo sobre todo reconstruir toda mi psiquis desquiciada! [...] Y la curación posible la encontraré en los baños de aire y sol; en las vitales expansiones del alma ingenua e independiente, que hacen vibrar el organismo entero, lo fecundan y levantan de su estéril postración [...] Como sea, lo he resuelto: me quedo para siempre entre las ovejas, los árboles y los arroyos de mi estancia ... (S: 319)

En esa utopía higienista de regeneración física y moral en medio de una pampa estilizada como refugio de pureza y sanidad, el trabajo brilla, llamativamente, por su ausencia. Como Raymond Williams ha observado con lucidez, la construcción del espacio pastoral como reacción crítica, aunque idealista y retrospectiva, al capitalismo, implica a su vez la mistificación de una economía moral que sólo se ha podido proyectar mediante esfuerzos concientes de selección y énfasis. Es la construcción de un paraíso, un Edén pastoral, de donde la maldición original —que consistía precisamente en la expulsión del hombre de un espacio de abundancia a uno de trabajo enajenado— queda borrada simplemente por ignorar el trabajo, por expulsar del espacio de la representación a los hombres y mujeres que lo trabajan. Esa visión idealizada e inmaterial de un campo hecho de "aire y sol" ya no es ni siquiera la del patrón sino del pensionista de verano, del propietario que vive de la labor de sus arrendatarios: "Lo que se idea-

liza no es la economía rural, pasada o presente, sino una casa señorial en el campo, o quizás un 'refugio encantador en la costa' [...] Aquí ya no se trata de un sueño rural sino de un sueño suburbano, un sueño de dormitorio."³³ Las relaciones de dominio y dependencia son tan "naturales" en este tipo de representaciones que ni siquiera hay que mencionarlas o, más bien, porque pertenecen a la naturaleza, al paisaje, quedan implícitamente aludidas en la enumeración de ovejas, árboles y arroyos.

El realismo áspero de *La Ida* contrasta considerablemente con esta visión señorial de la vida rural. Es otra mirada hacia el espacio que, como observó Martínez Estrada, percibe una topografía donde otros vieron un decorado. El espacio de Hernández no es un escenario sino un mapa: "La llanura para ver, la llanura para el hombre quieto en calidad de espectáculo, no existe. Nosotros sentimos que falta en el Poema, pero el campesino, no." (MyT: 480) Menos una mirada que un uso del paisaje, la representación del espacio en el *Martín Fierro* remite, si seguimos a Martínez Estrada, a un concepto materialista del campo en Hernández que lo ubica en el otro extremo del esteticismo espiritual de *Solané* y sus sucesores. Es la visión de alguien que conoce de primera mano lo que representa y que lo mira desde una meta utilitaria. En una carta a los editores de la octava edición del poema, Hernández escribe, en 1884:

Mientras que la ganadería constituya las fuentes principales de nuestra riqueza pública, el hijo de los campos, designado por la sociedad con el nombre de *gaucho*, será un elemento, un agente indispensable para la industria rural, un motor sin el cual se entorpecería sensiblemente la marcha y el desarrollo de esa misma industria, que es la base de un bienestar permanente y en que se cifran todas las esperanzas de riqueza para el porvenir.³⁴

Mientras la ganadería siga representando la industria principal, el gaucho será un instrumento indispensable de lo que será siempre la industria principal: se puede leer, en ese raciocinio tautológico de Hernández, una tentativa de inmovilizar la transición en un momento particularmente beneficioso para el sector social en cuya representación habla el poeta-estanciero. Hernández aboga en favor del proceso de modernización, eso sí, pero de una *modernización de lo tradicional* a fin de conservar su competitividad frente a lo moderno. De manera aun más explícita, el concepto aparece en el título de la introducción a la *Instrucción del estanciero*, publicada en 1882: "Carácter moderno de la industria pastoril".³⁵ La *Instrucción* es, de alguna manera, otro suplemento, esta vez de *La Vuelta*: un suplemento que tra-

duce a una prosa de manual la reubicación del personaje como alegoría y condición de la unificación del país. Como antes el hacendado-poeta, ahora también el hacendado-maestro no quiere sino adaptar los modos tradicionales de producción a los requerimientos de un mundo moderno donde "América es para Europa la colonia rural [y] Europa es para América la colonia fabril"³⁶. Texto que reemplaza las *Instrucciones para la administración de estancias* escritas por Rosas en 1819, la *Instrucción* de Hernández significa la adhesión del antiguo federalismo al orden del Ochenta, la reconciliación del hacendado provinciano con un proyecto de modernización que prometía restarle un lugar significativo en la distribución de poderes. Al mismo tiempo, se puede pensar este texto como el restablecimiento de los recuerdos borrosos de tiempos mejores en *La Ida*, es decir, como una versión renovada y más eficaz del antiguo régimen paternalista de la estancia criolla: en la *Instrucción* Hernández reconcilia, en un país que parece haberse reconciliado, las dos partes divergentes de su poema.

Lo que en esta versión definitiva queda nuevamente desterrado del texto es la parte donde el cantor optaba por el destierro en lugar de la patria. Hernández termina, pues, silenciando aquella parte del poema en donde Martín Fierro elogiaba la barbarie como espacio de la libertad y recuperaba la Edad de Oro proyectándola a un desierto fantasmagórico al otro lado de la frontera. Ésta es la tercera acentuación de la pastoral, el mito popular de la Tierra Fecunda en cuyo nombre se habían levantado los gauchos del Tandil, y que curiosamente está por completo ausente en *Solané*, el texto que pretendía indagar, según el autor, su "medio sociológico, histórico y político". El levantamiento del paisanaje era una insurrección escatológica: en las actas del juicio los reos declararon unánimemente que los emisarios de Tata Dios les habían advertido de la inminencia del Juicio Final y del nacimiento posterior de un pueblo nuevo donde los fieles iban a llevar una vida pacífica y amena, después de haber ejecutado la ira del Señor. Si bien la presencia del curandero en el partido al tiempo de los sucesos bien pudo haber sido accidental, es interesante observar la inquietud de la opinión letrada por adscribir a su influencia nefasta el brote inesperado de xenofobia.³⁷ En los informes periodísticos el curandero aparece como arquetipo del gaucho malo quien, después de largos años entre los indios, vuelve del desierto dotado de saberes de brujería y oscurantismo para predicar la insurrección entre los paisanos.³⁸ Otra versión de *La Vuelta*, pues, producida en el año de *La Ida* y ubicándose en el lado opuesto de su mensaje reconciliador.

Lo que el cronista de *La Nación*, aparentemente en coincidencia con gran parte de la opinión pública, califica como una "explotación brutal que ha estado haciendo un hombre perverso de la ignorancia de muchos paisanos, sin que se pueda atinar con el objeto de semejante plan, si no era el de robar las poblaciones yendo después a reunirse con los indios amigos,"³⁹ deja de lado la parte más insólita del asunto a los ojos del público porteño: el hecho de que, cualquiera sea su autor intelectual, esa percepción apocalíptica de las transformaciones rurales era para el paisanaje una realidad viable. El milenarismo de los gauchos tandilenses era la forma que encontraba el imaginario popular para dar sentido a los cambios abismales: el desplazamiento del ganado vacuno por el lanar y de la mano de obra ecuestre de origen criollo por la extranjera, más idónea en la cría de ovinos; la instalación de guardias y fortines en las fronteras sur y este con el consiguiente refuerzo de las levas; el cerco en sentido literal del espacio por la introducción de alambrados, y, finalmente, la afluencia creciente de artesanos y chacareros extranjeros, y con ellos un mundo de valores culturales nuevos. Estos cambios aplastantes, que son vividos de manera traumática por distintos sectores de la población rural, se articulan en una estructura de sentimientos cuya forma narrativa es el mito pastoral, acentuado de manera distinta según la posición étnica y clasista de quien fuera su locutor (las chinas no tienen voz en este corpus textual, sólo cuerpo: índice del grado de subalternización padecida por la población rural femenina en el último tercio del siglo). El milenarismo es la versión popular de ese mito, la versión del gauchaje que, ante la pérdida de su espacio laboral y cultural, vive la realidad como el fin del mundo. Es este presagio, precisamente, el que cierra el relato de Cruz e impulsa a Fierro a huir, junto al otro desertor, de la patria:

Pero si siguen las cosas
como van hasta el presente,
puede ser que red repente
veamos el campo desierto,
y blanquiando solamente
los güesos de los que han muerto.

(I, XII: 17)

Ahora el círculo se cierra: en estos versos de Cruz, Hernández escribe las palabras que no dice Solané en la pieza que lleva su nombre;

esas palabras incendiarias que gritarán, como todavía temen los periodistas de la capital, los volvedores del desierto.

Martín Fierro, lector de Hernández

"Siga escribiendo, soltando con espontaneidad su vena, matizando la observación propia, ingenuamente reproducida, con recuerdos comunes a todos, y no tendrá pronto, en cuanto a la difusión de su palabra escrita, sino un rival, tal vez invencible: Martín Fierro."
Nicolás Avellaneda a Hernández, 1879

En una carta a Ernesto Quesada publicada en *La Nación* del 11 de octubre de 1902, Miguel Cané vuelve a recordar un diálogo que mantuvo con Eduardo Gutiérrez, poco después de publicar aquél sus primeras novelas folletinescas. Recriminándole el no envío de sus últimas composiciones, obtuvo de un Gutiérrez ruborizado esta contestación sumamente evasiva, aunque no menos significativa en cuanto a la profundidad de las grietas que atravesaban el campo literario:

No le he mandado esos, porque no son para Ud. ni para la gente como Ud. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a Ud. que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto.⁴⁰

Al anticipar la reacción de su interlocutor y pronunciar, él mismo, el veredicto que el propio Cané, aún sin haber leído jamás "ese farrago de folletines", no vacila en confirmar, Gutiérrez admite que el éxito editorial de sus "abortos", lejos de constituir un capital cultural, tiene justamente el efecto contrario. Cuando se dirige al circuito de consumo masivo, se deja de pertenecer al puñado de "hombres de pensamiento y de gusto", aun cuando se posee un apellido ilustre. Ese límite que Gutiérrez se ve obligado de trazar entre el gusto de las masas y el "buen" gusto, pocos años después de que Hernández se hubiese jactado, en el prólogo de *La Vuelta*, del éxito sin precedentes que la primera parte del poema había cosechado, demuestra el impacto de las transformaciones cuyos efectos separan no solamente ambas obras sino también los distintos públicos a los que se dirigen *Martín Fierro* y *Juan Moreira*. Como ha señalado Adolfo Prieto, la imagen de la

sociedad rural bonaerense dibujada por Hernández, acaso levemente anacrónica en 1872, debió de parecer ya definitivamente anticuada en 1879, debido a los cambios demográficos, sociales y tecnológicos que indujo el proceso de modernización.⁴¹ El *Martín Fierro* rápidamente se pudo convertir, pues, en un texto canónico, aunque ese reconocimiento por parte de una élite interesada en encontrar referentes residuales de una tradición cabalmente autóctona, nunca estuvo del todo exento de cierto paternalismo condescendiente.

Antes de concedérsele tal reconocimiento, no obstante, también Hernández tuvo que realizar operaciones culturales complejas a fin de reaproximar su desafío estético y político inicial a una posición de mayor aceptabilidad. No se trataba tan sólo de adherir, en lo político, a la nueva fórmula oficialista, ni tampoco, en lo estético, de escribir una segunda parte que desde el título mismo señalaba una voluntad de reintegración al consenso sino, sobre todo, de agregarle al poema una serie de paratextos⁴² destinados a reanudar el diálogo con un interlocutor que el cantor, hasta entonces, había rechazado. Es decir, Hernández utilizó sistemáticamente el espacio paratextual de prólogos y correspondencias para atenuar, desde las primeras ediciones del poema, los gestos exclusionistas de su héroe respecto de los "cantores letraos" y construir un marco de diálogo con aquel sector del público que el cantor había rechazado como forastero. Entre los prólogos donde Hernández resume y caracteriza a la obra y evalúa su valor posible en las letras nacionales, y los preludios donde Martín Fierro construye y afirma el espacio de su canto y su voz de cantor, se abre, pues, una brecha que coincide, en parte, con aquella que escinde entre los dos ámbitos de circulación del texto. De un lado hay un autor quien, para que se le reconozcan sus credenciales de poeta, tiene que acomodar su obra respecto de una normatividad que no es aquella que postula su texto, del otro lado hay un cantor que insiste, orgullosamente, en una legitimidad distinta.

En estas reflexiones intentaré, primero, describir esa brecha como espacio de una disputa de acentos en el género,⁴³ siguiendo las observaciones de Jitrik y Ludmer, para luego volver sobre estos acentos a partir de las proposiciones de Mijaíl Bajtín sobre la relación autor-héroe en la novela moderna. Ese concepto de una "polifonía novelesca" me permitirá, espero, analizar la discordia entre las dos voces como un conflicto de *autoridad* en el texto y el idioma.

Como punto de partida, o como una primera hipótesis, puede servirnos la reflexión acerca de "las personas" y "los personajes" del poema, con que se abre el estudio de Martínez Estrada. La postulación,

por parte del cantor, de su canto como totalidad, como un universo de sentidos, equivale, según Martínez Estrada, al borramiento voluntario del Yo biográfico; novedad absoluta en una literatura de fuertes rasgos autobiográficos como la argentina, donde se veía en el texto literario ante todo un medio de lanzar una figura pública. En Hernández, en cambio, el personaje ficticio ensombrece al biográfico y de esa manera transforma en un logro artístico una biografía que el escritor había vivido como una serie de fracasos personales. Desde ese punto de vista, entonces, el *Martín Fierro* se presenta como un largo trabajo de sublimación política: como es sabido, según Hernández el texto fue compuesto durante su breve estadía en el Hotel Argentino, en la esquina de 25 de Mayo y Rivadavia, y mientras el autor, vuelto de su exilio montevideano, intentaba sin mucho éxito movilizar el apoyo porteño para el caudillo entrerriano López Jordán. Sin embargo, en el poema no se alude ni una sola vez al contexto político y biográfico de su composición, contexto que, según Martínez Estrada, no obstante se encuentra cifrado en el poema entero. *La Vuelta*, por su parte, coincide por fechas con el retorno de Hernández al país y al juego político; con la adquisición, a principios del año, de la Imprenta y Librería del Plata en la calle Tacuarí, y la elección como diputado provincial en mayo, a la que seguirán mandatos sucesivos como senador provincial y, finalmente, el cargo de Vocal del Consejo General de Educación entre 1882 a 1884, período en que su antiguo rival Sarmiento es alejado de su puesto de director del mismo. El aporte interesante de Martínez Estrada es que no piensa esa interrelación entre la biografía autorial y los vaivenes del personaje literario en términos de mimesis, como un mero reflejo en la obra de la vida del autor, sino como engranaje entre dos ámbitos de sentido igualmente válidos cuyas "transferencias" son administradas y controladas por la manera en que se trabajan las pautas del género: "Está en lo gauchesco, no en el gaicho ni en la obra, lo que contiene a Hernández como una transferencia. No es Martín Fierro su derivado, sino lo gauchesco. Lo gauchesco es en Hernández lo subliminal" (MyT: 43) Aunque hoy nos puedan parecer excesivas las resonancias psicoanalíticas, la proposición es sumamente original en cuanto a la relación entre autor y héroe: no es en el relato donde se encuentra cifrada la experiencia biográfica del autor, sino en el *trabajo con el género*, en el uso particular de la voz (del) gaicho como lugar de la intencionalidad literaria.

La doble diferenciación respecto de la tradición genérica y de la literatura no-gauchesca se inscribe tanto en el preludio como en el prólogo de *La Ida*, aunque desde prerrogativas bastante distintas. Es

así que son establecidos los grados de continuidad y de ruptura del texto con respecto de toda la producción literaria precedente. Si bien el prelude entero está, de una u otra manera, dedicado a construir y afirmar la voz del cantor como diferente de todas las otras, son particularmente significativas las sextillas cuatro y nueve:

Yo he visto muchos cantores,
con famas bien otenidas,
y que después de alquiridas
no las quieren sustentar.
Parece que sin largar
se cansaron en partidas.

(I, I: 4)

Yo no soy cantor letrao,
mas si me pongo a cantar
no tengo cuando acabar
y me envejezco cantando;
las coplas me van brotando
como agua de manantial.

(I, I: 9)

La auto-afirmación de Fierro como cantor singular exige posicionar su canto en dos planos de competencia: por un lado, tiene que reconocer al mismo tiempo que diferenciarse de otros cantores como él, "de famas bien otenidas" pero incapaces de sostener el esfuerzo de dar continuidad a su canto. Fierro, en cambio, no sólo se declara, inmediatamente después, capaz de semejante hazaña sino que para él, quien "dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar," el canto no es una actividad como cualquier otra sino una necesidad vital: "Cantando me he de morir, / cantando me han de enterrar" (I, I: 6). El canto y la vida son una misma cosa para Fierro quien, de esa manera, se inscribe en la continuidad genérica pero en términos de superación: es el primer cantor que no canta otra cosa que su propia vida, la vida del cantor como vida heroica. Canto y vida, dice Fierro, no son sino dos formas de heroísmo.⁴⁴ Por otro lado, el cantor también reconoce la existencia de otro tipo de canto, del que se diferencia nítidamente, sin admitir por eso una carencia de su parte: al contrario, se le opone a partir del adversativo "mas" su propio sistema de legiti-

midad, tan absolutamente afirmativo y universalizable como aquél. Es más, la plenitud y autosuficiencia del universo gauchesco de significación se afirma precisamente al reconocer la existencia de otro universo que sabe nombrar en sus propios términos, como un significativo más de la totalidad de significantes de su canto.

A primera vista, la estrategia de autorización elegida por Hernández en la "Carta a don José Zoilo Miguens" parece ser la misma: construir un marco de legitimidad para una voz y un tono nuevos, por medio de su doble diferenciación de la poesía culta y de los demás poemas gauchescos. Hernández es más explícito con respecto a los segundos; de los primeros, los "letraos" —a los que, desde luego, pertenece también el destinatario de la carta— sólo les pide que juzguen el texto según sus propios propósitos y pasando por alto lo que habitualmente se consideraría como un defecto, "porque quizá no lo sean todos los que, a primera vista, puedan parecerlo; pues no pocos se encuentran allí como copia o imitación de los que lo son realmente."⁴⁵ Hernández reclama en su favor un criterio de veracidad que, dice, asimismo lo eleva sobre sus competidores en el género:

Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de mayo, u otra función semejante (referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente), sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho; y usted no desconoce que el asunto es más difícil de lo que muchos se lo imaginarán.⁴⁶

Gran parte de la crítica favorable al poema volverá efectivamente a retomar ese argumento: al poema de Hernández se lo considera arte *verdadero* porque hay coherencia entre voz y argumento, entre forma y contenido; a diferencia de sus precursores como Hidalgo, Ascasubi y Del Campo quienes, según esa lectura, han abusado del canto gauchesco para propagar mensajes partidarios, hacer sátira política o inventar grotescos circenses. En cambio, *Martín Fierro* se lee como un acceso inmediato al fenómeno que representa, a la voz que está en su origen. Precisamente ahí, no obstante, es donde Hernández toma por primera vez distancia de su héroe, porque mientras éste postulaba que "toda la tierra es cancha" (I, I: 13) de su canto, aquél regionaliza y aun exotiza lo que para el cantor era un espacio de plenitud indivisible, un universo. Ahora es apenas una parte de esta totalidad ("nuestras pampas"), y al espacio-tiempo del gaucho se le superponen los del folklorista, quien sabe recontextualizar su objeto en el marco de

la colección. En la carta-prólogo a la octava edición de 1874 Hernández vuelve sobre el asunto y dice respecto de los escritores consagrados cuyos elogios entre benévolos y condescendientes abren el libro:

Ellos son autores, y de producciones ciertamente de mayor mérito que la mía, aunque de diverso género, y ellos saben por experiencia propia, cuán íntima satisfacción derrama en el espíritu de quien ve su pensamiento en forma de libro, el ver ese mismo libro hojeado por los hombres de letras, honrado con su aprobación y prestigiado por su aplauso.⁴⁷

El paso de Hernández a una posición político-cultural más respetable y modesta viene acompañado, entonces, de otro en lo que concierne al formato de publicación: del humilde folleto al libro, después de haber pasado por diarios y revistas.

La flamante respetabilidad del texto, ahora al alcance de “hombres de letras” que lo pueden “hojear, honrar con su aprobación y prestigiar por su aplauso”, viene a jugar un papel principal en la reelaboración de sus significados: elevado el texto al plano de la “literatura” y del “arte”, también han cambiado dramáticamente sus posibilidades de significar, de producir sentidos. Las funciones político-ideológicas pasan a un segundo plano, si no desaparecen por completo, y en cambio se destacan sus flamantes calidades estéticas de “originalidad”, “verdad” y “belleza” (esa última derivando ahora de las dos primeras, que traducen a la estética lo que antes había definido el carácter político del texto). Es interesante que Hernández, todavía en 1874, y tras haberse referido con extensión al ingreso de su texto a la esfera de lo culto, vuelve a invertir el capital simbólico recién adquirido para hacer nuevamente política: empieza a discurrir largamente sobre la justa medida entre progreso y prosperidad. Vuelve a jugarse, pues, por la suerte del gaucho, aunque esta vez en términos ilustrados, y hasta termina citando un párrafo de “una correspondencia del doctor Ricardo Gutiérrez, datada en París ...”⁴⁸, donde cuenta como tuvo que explicarle a un interlocutor francés que los gauchos de su lejana tierra no son, para nada, antropófagos sino “cristianos, pastores, [...] agricultores y jornaleros; [...] habituados á tan enormes trabajos rurales, que son los únicos que no le sean disputados por el incesante concurso de la inmigración.”⁴⁹ Esa descripción, concluye Hernández, podría aplicárseles también a los personajes de su poema. En rigor todavía faltan cinco años hasta que, efectivamente, el texto se haya modificado conforme a semejante resumen, y hasta que Hernández haya convertido su gaucho precisamente en eso: un trabajador rural. Pero aunque prematura todavía en 1874, esa nueva es-

trategia de posicionar el libro (porque ya lo es) en el campo literario emergente, ya contiene los rasgos del consenso en donde se inscribirá su segunda parte: nuevas alianzas, la autorización de la propia voz por una cita importada desde París y el cierre de filas con el autor del *Lázaro* con quien, de repente, se comparte una visión común de la vida rural. En otras palabras, la reconciliación imaginaria de la tradición, de un *patrimonio* poético unificado, y la abolición de las fronteras estético-políticas que, hasta ahora, habían separado (y definido) ambas obras.

El término crucial, la institución que administra esa flamante transmutación del poema, es el libro. De ahora en adelante, tanto *Lázaro* como *Martín Fierro* serán, sencillamente, libros de poesía con temas y motivos campestres. Esa identificación de un denominador común, sencillamente impensable para el cantor del primer preludio, obliga a Hernández a rediseñar las estrategias de legitimación de su voz poética, más que a cambiar el mensaje ideológico. Lo hace en el prólogo y en el preludio de *La Vuelta*, es decir, una vez más en dos niveles y en dos mensajes distintos; uno de ellos destinado a comprobar y a fortalecer las nuevas alianzas pactadas con el flamante lectorado culto, y el otro a defenderlas y a legitimarlas en términos de una voz y un auditorio gauchescos. Pero ya la noción misma de “auditorio”, de paisanos reunidos en torno al cantor para escuchar su canto junto al fogón, ficción mantenida a lo largo de *La Ida*, se torna problemática en *La Vuelta*. Paradójicamente, sin embargo, es en *La Vuelta* donde esta ficción es puesta en escena de manera mucho más sofisticada y exuberante en decorado que en *La Ida*; con referencias intercaladas al auditorio y al lugar de reunión de los cantores —la pulpería—, y sobre todo con esa pieza magistral que es la payada de Martín Fierro con el Moreno (donde la performatividad festiva e incidental del canto es sugerida nada más que por los cambios entre los tonos). Al final, sin embargo, todo se revela como *ficción escrita de oralidad*. En sus palabras de despedida del canto XXXIII, el cantor dice, volviendo sobre una imagen del prólogo, que “No se ha de llover el rancho / en donde este libro esté.” (II, XXXIII: 13)

Este es realmente el final del género, si aceptamos la definición de Ludmer de que “*la primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra del otro y no como la del que escribe. [...] La segunda regla es la construcción del espacio oral*, el marco de la ‘voz oída’ en el espacio interior del texto.”⁵⁰ Los límites que trazan estas reglas con respecto de otro espacio de significación, dejan de existir cuando el cantor se revela, él mismo,

un "letrao". Porque ese espacio enemigo no había sido simplemente el de la escritura, sino de la escritura como tal y no como transcripción, o ficción de transcripción, de la voz. Era el espacio de la escritura que se creía capaz de prescindir de la palabra oral. En esa identificación de la poesía culta como enemiga y forastera traslucía, además, una relación de alegorización mutua entre una militancia opositora y una poética arraigada en un concepto tradicional (pre-hegeliano, si se quiere) de *originalidad*: el origen de la poesía es la voz, por ser el origen "objetivo" opuesto a la subjetividad del individuo creador; de la misma manera en que la riqueza objetiva del suelo se le opone al simulacro y a la arbitrariedad del comercio. Cuando cambia la distribución de poderes políticos y económicos, Hernández también tiene que buscar una nueva fórmula poética, ahora articulada no en términos de contradicción y desafío (la ficción de un espacio oral como enfrentado al espacio de la letra) sino de reconciliación y consenso. Por eso, la sextilla que termina con la referencia al libro comienza con la reivindicación de la voz que se dirige, ya no exclusivamente a un auditorio de oyentes sino a todos (oyentes y lectores): "Y en lo que implica mi lengua / todos deben tener fe." La fórmula consiste en revelarnos la ficción como tal: la voz cantada es un libro, pero un libro que también está en los ranchos. Precisamente porque, como libro, pudo llegar a éstos, ahora revela su secreto, porque ya no es necesario tomar partido. La nueva fórmula resume en un *oxymoron* la reconciliación del antagonismo: "cantor letrao".

El mismo argumento desarrolla con detalle el prólogo de la edición de 1879, titulado precisamente "Cuatro palabras de *conversación con los lectores*". Conversar con lectores y cantar un libro son dos facetas de la misma operación paradójica que yuxtapone un registro oral y un registro escrito, aunque, eso sí, manteniendo un mínimo de tensión. En primer lugar, llama la atención que, en la voz del cantor, la referencia al libro aparece recién al final, cuando ha concluido un largo argumento que atravesaba todo el texto, y donde ideológica y estéticamente se preparaba el terreno para que tal mención fuera posible. En cambio, lo primero que hace el prólogo es referirse al libro como un hecho cultural. Se mencionan la acogida impresionante de *La Ida* y la ambiciosa agenda editorial de *La Vuelta* que "consta de veinte mil ejemplares, divididas en cinco secciones o ediciones de cuatro mil números cada una, y agregaré, que confío en que el acreditado Establecimiento Tipográfico del señor Coni hará una impresión esmerada, como la que tienen todos los libros que salen de sus talleres."⁵¹

Sólo a primera vista éstos son detalles técnicos y comerciales que carecen de todo interés fuera de lo estadístico. Revelan, en cambio, cómo piensa Hernández el papel fundacional de su texto en relación a una literatura nacional finalmente consolidada como espejo y catalizador de la integración política. En primer lugar se felicita por la inclusión de nuevos sectores al público lector, y quienes ingresan a la esfera de la literatura culta junto al poema mismo. Ese salto civilizador cuenta, por otra parte, con la confiabilidad del "acreditado Establecimiento Tipográfico del señor Coni". No más folletines, pues: dirigirse a un público de rasgos masivos no le impide compartir al texto de Hernández todas las distinciones emblemáticas de cultura y de buen gusto e integrar, de esa manera, la continuidad simbólica de "todos los libros". La esperanza de ventas masivas incluso permite dar un paso más y agregarle al texto, por primera vez en la historia de la prensa nacional, diez láminas "dibujadas y calçadas en la piedra por don Carlos Clérice, artista compatriota que llegará a ser notable en su ramo, porque es joven, tiene escuela, sentimiento artístico y amor al trabajo."⁵² El libro no es, entonces, exclusivamente un acontecimiento literario sino también, y sobre todo, un esfuerzo colectivo entre artistas y artesanos que son, como los gauchos del poema, compatriotas y trabajadores. Así se empieza, concluye Hernández: la literatura como acontecimiento cultural se produce de la misma manera en que está organizada la división del trabajo a nivel nacional e incluso mundial; es, como el mundo mismo, un vasto taller.⁵³

Es por eso que, en ésta Argentina finalmente consolidada como país *moderno y pastoril*, como un gran taller, el escritor pasa a ser un artesano de la palabra, el responsable de la "parte literaria"⁵⁴ de los libros. Ya no hay brecha entre escritores cultos y poetas populares porque todos, sencillamente, quedan amalgamados en un mismo modelo. También Fierro, quien en el primer preludio todavía había insistido en su singularidad de creador orgánico ("las coplas me van brotando"), en el preludio de *La Vuelta* habla del canto apenas como una "facultá" (II, I: 4). Antes, cantar había sido un don inalienable; ahora es una opción, apenas una especialización entre otras especializaciones posibles (artista, litógrafo, impresor...). Por consiguiente, lo que había sido apenas una mención contrastiva en el preludio anterior ahora es una presencia indiscutida e indiscutible. Es —otra vez— en la sextilla 9 del primer canto donde Fierro vuelve sobre el tema de los "cantores letraos":

Canta el pueblero ... y es pueta,
canta el gaucho ... y ¡ay, Jesús!
lo miran como avestruz,
su inorancia los asombra;
mas siempre sirven las sombras
para distinguir la luz.

(II, I: 9)

Noé Jitrik ha señalado que en esta segunda caracterización de la voz cantante, se pasa de una afirmación ofensiva que había rechazado la mirada ajena, reconociendo apenas su existencia, a una justificación defensiva, una voz que pide y razona para que sea reconocida su particularidad diferencial. Resume Jitrik: "Los rasgos constitutivos van tomando forma gracias a una indefinida mirada ajena que no es la mirada del público presente sino la de otra instancia respecto de la cual se formula una queja o una reclamación."⁵⁵ En lugar de un espacio único, el universo significante del canto gauchesco, en *La Vuelta* hay dos espacios, netamente diferenciados: uno, "el pueblo", donde reside el "pueta"; y otro, "el campo", que es caracterizado en términos de carencia: ahí reside el cantor "inorante" e "iletrao". Este último, además, pide el reconocimiento de su particularidad ya que él, a su vez, viene reconociendo el juicio del otro como valor regulador.

Sin embargo, leídos en clave humorística los dos últimos versos de la sextilla, también permiten otra lectura que subvierte a la primera. Pueden, en efecto, expresar la insistencia modesta del cantor en que, en medio de las sombras de su "inorancia", su canto también tiene luces que es preciso buscar con benévola paciencia; pero también, en una entonación más desafiante, pueden significar que las sombras están del lado de quien se asombra y, por lo tanto, es incapaz de ver la luz. Las luces, insinúa el cantor, no están visibles sino para quienes comparten su "inorancia": de esa manera, recuperaría la voz cantante. Creo que es imposible privilegiar alguna de las dos lecturas, pero que tal vez sea precisamente ese vacilar, ese espacio de indecisión respecto del sentido final, el que le permite a Fierro diferenciarse, una vez más, de Hernández (con decir "Hernández" no me refiero, preciso es decirlo, al personaje biográfico sino a un determinado concepto de "autor" representado por la voz y la firma del prólogo, y que se ubica en costado opuesto de la voz —o de las voces— que en cierto modo firman el poema, las voces de los cantores a las que me referiré con el nombre genérico de "Martín Fierro": "Hernández" y "Martín

Fierro", en ese sentido, son dos funciones correlativas y opuestas del mismo texto).

Se podría pensar que es la estructura misma de la sextina hernandiana la que genera esa oscilación del sentido entre la afirmación grave y la evasión irónica. Casi siempre la construcción de la estrofa obedece al modelo de un argumento: a menudo se divide en tres partes de dos versos, donde los dos primeros suelen ser afirmativos, introduciendo un tema o un motivo que luego es ilustrado por los dos siguientes y resumido en los versos finales, muchas veces a manera de un dicho o un refrán. En cambio, el esquema de rima (a-b-b-c-c-b) superpone a esa estructura argumentativa otra distribución del sentido: el primer verso libre oficia de una suerte de título al que siguen dos parejas de versos rimados y uno que, retomando la rima de la primera pareja, cierra la estrofa, a menudo mediante una vuelta inesperada y sorprendente que, al mismo tiempo que le otorga a la estrofa una plenitud y anchura que la convierte casi en una entidad autónoma, vuelve al flujo del sentido y construye el enlace con la estrofa siguiente.⁵⁶ Y es en esa construcción doble del final de la estrofa —como resumen aforístico y como desenlace sorpresivo—, donde tiene lugar el juego de oscilaciones entre los sentidos de la voz autorial y la voz del personaje, entre la fijación del sentido en una fórmula que muchas veces es un refrán moralizante, y su subversión por el puro virtuosismo de la forma que encuentra la apertura deslumbrante, el efecto de sorpresa que comprueba la valentía del cantor. Volviendo, pues, al argumento de Martínez Estrada, ahora sí podemos precisar el término de "transferencia" sin recaer en la patología autorial del psicoanálisis vulgar, sino para definir a la estructura poética como un espacio de negociaciones y conflictos, es decir, de *transferencias simbólicas* entre una y otra voz que luchan en la materia verbal, por pronunciar el significado, la palabra final.

En su estudio de la poética de Dostoievski, publicado por primera vez en 1963, Mijaíl Bajtín partió precisamente de la constatación de una escisión entre la voz del autor y la voz del héroe para problematizar la construcción diferencial del sujeto en lo que él llamaba la "novela polifónica". Ahí Bajtín muestra las consecuencias de una construcción del héroe, ya no como figura de la acción sino como punto de vista ante el mundo, como "pura conciencia" que devora todo su exterior y lo convierte en una función de su propia subjetividad. No es el ambiente novelesco, el "material", lo que se transforma en el proceso de cambios que va de Gogol a Dostoievski —como tampoco lo es en la relación entre Hernández y sus "precursores" en el género

gauchesco— sino el modo de mirar ese ambiente. El mundo, que antes había sido un escenario objetivo y exterior, ahora se convierte en un espacio de articulaciones intersubjetivas. Ya no hay entidad alguna que se le pueda oponer a la conciencia devoradora del héroe sino otras conciencias de igual vigencia o relatividad. El conflicto novelesco surge precisamente por esa pérdida de objetividad que sufre el personaje, antes una figura de rasgos más o menos precisos que ahora se ha transformado en pura voz. Todo el mundo es reconfigurado, pues, con respecto y en función de esa voz, y disolviendo a “todo lo que es cosa u objeto, todo lo que es firme e invariable, todo lo externo y neutral en la representación del hombre en la esfera de su autoconciencia y autoexpresión.”⁵⁷ El argumento —el drama— consiste en la lucha de esa voz por pronunciar el veredicto, la última palabra, sobre sí misma y transformar en coherencia, en identidad, lo que es por definición fragmentario. A nivel narrativo ese conflicto adquiere la forma de una sucesión de diálogos percibidos desde la perspectiva del héroe quien, al mismo tiempo, participa en ellos. La construcción formal, entonces, es una suerte de *mise en abîme* de la trama polifónica. La misma oblicuidad también determina la relación héroe-autor ya que, convertido aquél en plena y totalizadora conciencia, tampoco la subjetividad de éste puede constituir ya, en sentido estricto, más que una *posición* dentro de la red intersubjetiva de voces y conciencias de su propia obra. Es decir, más que un problema formal de composición, esa desautorización del autor como instancia final plantea una cuestión epistemológica: ¿qué es un autor sino un posicionamiento, una función del texto, y cuyos rasgos no son, en realidad, algo que podemos presumir como anterior a éste, sino como su producto? Dice en efecto Bajtín:

La autoconciencia, como dominante artística de la estructura de la imagen del héroe, presupone también una *posición del autor* radicalmente nueva respecto al hombre representado. [...] El sentido serio y profundo de esta rebelión [del héroe en contra de su acabado literario] podría ser expresado de la siguiente manera: no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo. *En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta.*⁵⁸

El hombre no es uno, el sujeto nunca llega a ser idéntico a sí mismo sin dejar resto: pero si, para Bajtín, esa comprobación será el punto de partida para pensar una ética discursiva de la dialogicidad; en

Hernández esa rivalidad de voces que se disputan, en la palabra misma, el derecho de decidir su sentido final, adquiere la forma, no de un diálogo pacífico sino de un enfrentamiento o, si se quiere, de una payada. Hay un conflicto abierto entre dos intencionalidades, una de ellas inscrita en la forma poética y la otra en el uso de esa forma. En este conflicto, además, está cifrado otro conflicto de carácter político: no entre el gaucho y el patrón (éste sería apenas una de sus manifestaciones), sino entre el uso de la voz (del gaucho en 1872, que engendró a la figura del cantor como autoconciencia totalizadora, y el intento de revitalizar y reposicionar a esta figura en el contexto de otra coyuntura cultural y política. De ahí, se podría pensar *La Vuelta* como el primer texto polifónico del género, ya que es el primero donde el uso del género y la intencionalidad del autor (pensado, una vez más, como función textual y no como personaje biográfico) se escinden. Hernández, al escribir *La Vuelta*, algo debe haber intuido de esa rivalidad irreconciliable entre su función de autor, sujeta a cambios profundos desde *La Ida*, y el sujeto que se afirma como realización formal de esa intencionalidad en un registro de desafío. De hecho, la pequeña discusión intercalada en el canto XVI de *La Vuelta* puede leerse como una suerte de teatralización de esa rivalidad. Un oyente, “uno que estaba en la puerta”, o sea, al margen de la comunidad que escucha a los cantores, lo acusa al Hijo Menor de confundir los nombres de la enfermedad del Viejo Vizcacha: “Tabernáculo ..., que bruto; / un tubérculo, dirás.” (II, XVI: 3) A lo que responde el cantor en la sextilla siguiente: “No me parece ocasión / de meterse los de ajuera, / tabernáculo, señor, le decía la culandrerá.” En este diálogo se ponen en escena, en el significado mismo, una resistencia y una insistencia; tensión verbal que se repite en el plano accional de la escena donde es empujado hacia “ajuera” el que se había “metido”. El conflicto teatralizado por y en el episodio no es otro que aquel expuesto por Martín Fierro en el prelude, conflicto donde se había disputado la autoridad de nombrar, en una voz particular, el mundo. Una vez más, entonces, se trata de distribuir sombras y luces, y en ese episodio es el cantor quien tiene la palabra final:

No es bueno, dijo el cantor,
muchas manos en un plato,
y diré al que ese barato
ha tomo de entremetido,
que no creía haber venido
a hablar entre liberatos.

(II, XVI: 6)

En este pasaje, pues, el tono vuelve a ser el de desafío e insolencia de *La Ida*. Responde no sólo al “dotor” criticón sino también al prólogo de Hernández, más precisamente a aquella parte donde éste insistía en la necesidad de emplear barbarismos en un texto cantado por héroes populares.⁵⁹ Hay, entonces, dos visiones opuestas con respecto de las necesidades políticas y estéticas de tono y estilo del texto al que, de distintas maneras, pertenecen. Aunque —o porque— coinciden en la legitimidad de una forma peculiar de cantar, en la distancia que separa ambas versiones cabe toda la tensión entre voz e intencionalidad. Y es en la palabra “liberato” (que rima con “plato” y con “barato”), juego de palabras donde se identifica como liberal y como literato al adversario, donde vuelve con todo su antiguo brillo el gaucho que excluye de su auditorio a los “letraos”. Por supuesto, el episodio no es el más característico de *La Vuelta*, y podrían oponérsele un sinnúmero de ejemplos, particularmente hacia el final del texto, donde se pronuncian sin fisura o irritación alguna las apologías más explícitas al nuevo orden. Pero no obstante, al seguir escribiendo en la voz enunciatoria que había inventado en otro momento y con otros fines, Hernández no puede sino reconfirmar el marco de evasiones y diferencias que esa voz le impone. No puede evitar, en suma, que la contradicción se inscriba en el texto y que, en términos estéticos, lo salve: no es sólo Hernández el que le impone su intencionalidad a Martín Fierro y lo hace cantar las coplas de paz y administración del Estado roquista, sino también Martín Fierro quien le impone a Hernández su voz diferencial y lo hace escribir, otra vez, la historia del gaucho que se va rumbo al horizonte de otra memoria.

Si —como lo ha sugerido Todorov— todo texto poético postula un espacio *literal*, una territorialidad lingüística que se materializa a nivel de los fonemas, de las categorías gramáticas o de los tropos, y como efecto de simetrías, gradaciones, antítesis o paralelismos,⁶⁰ entonces aquí podríamos pensar esta territorialidad inscrita en la letra como un espacio fronterizo, un espacio co-habitado por dos intencionalidades que se disputan ese territorio que es un mapa poético, una *tropografía*, de la nacionalidad. Esas dos intencionalidades producen en su pugna de acentos poéticos un espacio, escenario de una payada mnemónica en cuyo transcurso son constantemente retrazados los mapas de la nacionalidad y la literatura argentinas. Es en esa tensión constitutiva donde la literatura se va instituyendo en sinécdoque del *patrimonio* cultural, imaginado como espacio-memoria de la nacionalidad. Las encargadas de producir y de vigilar sobre ese nuevo mapa *tropográfico* van a ser, desde la vuelta del siglo en adelante, la

lingüística y la filología, dos disciplinas o tecnologías del saber cuya constitución es, como veremos, el resultado de lecturas itinerantes.

Panteón y necrópolis: las patrias del Centenario

Yo propondría a ese efecto lo siguiente:

1° levantar en la plaza del Congreso una estatua a José Hernández. Se lo representará vestido así: bota de potro, chiripá, calzoncillo desflechado; es decir, de la cintura para abajo, de gaucho; de la cintura para arriba en traje burgués, de americana, cuello duro y corbata; en la cabeza, sombrero de copa. De esta manera la estatua será como un símbolo del pueblo argentino, que surge de la tierra del gaucho y termina en capitalista y señor.
Contestación del “Maestro Palmeta” a la segunda encuesta de Nosotros, 1913

Los lugares de la memoria, *oi topoi*, propone Pierre Nora, son artefactos compensatorios que velan, en el doble sentido del verbo, a la pérdida de los *ámbitos* de memoria; deploran y ratifican la imposibilidad de un vínculo inmediato y sentido con el pasado, al mismo tiempo que buscan detener su fuga. Son tentativas de re-presentar figuras e instantes auráticos y de suspender el proceso histórico en la temporalidad epifánica del recuerdo.⁶¹ Es así como quisiera leer las vueltas de Martín Fierro en la literatura argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, como reescrituras topicalizadoras de su escena-bisagra —el cruce de frontera— y que la van convirtiendo en una iconografía sobredeterminada: *Martín Fierro* será, en términos heráldicos, un *objet en abîme*, una imagen que contiene imágenes de sí misma. Como plantea Graciela Montaldo, cuando empiezan a aparecer en la literatura argentina corrientes ruralistas y nativistas, el campo ya se ha convertido en un resto: pero precisamente desde esa posición cada vez más al margen, lo rural sigue condicionando las posibilidades de producir sentidos. Sobre todo la gauchesca, género que había cortado en dos la tradición del siglo XIX, según Montaldo, es continuamente interrogada y convocada —como corte— por el discurso literario moderno: la gauchesca, “en el ojo [del] proceso de organización moderna de la vida argentina, participa de los conflictos más estruendosos del período y se convierte en el discurso diferencial del país.”⁶²

Ahora bien: si nos detuvimos hasta ahora en el análisis de las dos partes del *Martín Fierro* y del campo discursivo general de la década de 1870, nuestro propósito no era rescatar el original antes de estudiar las iconizaciones: artificios, "falsificaciones" de un objeto inocente e inerte, a fin de construir un pomposo panteón nacional. La sobre-determinación iconográfica de *Martín Fierro* es un paratexto que el poema va acumulando en el curso de sus relecturas y su canonización, sí, pero ese proceso no hubiera sido viable al no comenzar en un texto que anticipaba esas apropiaciones. *Martín Fierro*, por medio de la disputa de acentos en su lenguaje poético, se inscribe al mismo tiempo en la serie gauchesca y en la de sus usos *tropográficos*, sus apropiaciones mnemónicas para levantar el mapa simbólico de la nacionalidad. Esta nemotecnia literaria investía, como hemos visto, en una visión determinada del Estado consolidado: la imaginación literaria de la nacionalidad no es, pues, un fenómeno posterior al auge del Estado-nación; ambos son procesos complementarios de formación, en distintos planos del discurso, de espacios de contención.

En su contestación a la encuesta lanzada por la revista *Nosotros* en 1913 sobre el valor del *Martín Fierro* en las letras nacionales, Alonso Criado manifestó su desacuerdo con la insinuación de que la valoración del poema, por acertada o errada que fuese, era un hallazgo reciente, una suerte de excavación de un tesoro olvidado durante años demasiado largos. Frente a esa sugestión —que constituía, como veremos más adelante, uno de los mitos fundacionales de todo un campo literario— Criado expone sus saberes de buen filólogo: arma una lista de no menos de 19 estudios críticos del *Martín Fierro*, con títulos y fechas que van de 1873 al mismo 1913. Las contribuciones de los voceros del Centenario —las cuatro últimas— allí no hacen más que cerrar, por ahora, la continuidad de un debate crítico iniciado casi inmediatamente después de publicarse la obra. "Dan ganas de decir: 'Señores Directores, la encuesta ya está hecha desde hace mucho tiempo,'" concluye Criado. No obstante hay algo más, un dato contextual que lo cambia todo: "... la llegada al país [...] de cuatro millones y medio de inmigrantes [que] produjeron en la masa de su población (escasamente el doble de aquella cifra) una verdadera apatía por todo lo que, dentro de la nacionalidad argentina, era o significaba 'Patria'."⁶³ A pesar de haber negado, inicialmente, cualquier novedad a las operaciones culturales del Centenario, Criado finalmente reconoce su necesidad en otro plano, la de provocar "sagrados espasmos de energías nacionales" y de combatir "la deflojisticación realizada en el espíritu público por las oleadas inmigratorias..."⁶⁴. Lo verdaderamente

inédito en las nuevas lecturas, para Criado, no es tanto la valoración justa y exacta de las calidades poéticas de *Martín Fierro* sino el descubrimiento de su utilidad ideológica: el gaucho justiciero como figura que aglutina y excluye.

La estilización de *Martín Fierro* en el poema nacional de los argentinos no fue, como señalaba Criado, una novedad absoluta: ya en 1881 Pablo Subieta había disertado largamente sobre los logros del texto de Hernández, llegando a conclusiones que ya prefiguraban los mitos culturales de 1910: "Si Italia tiene su *Divina Comedia*, España su *Quijote*, Alemania su *Fausto*, la República Argentina tiene su *Martín Fierro*. *Martín Fierro*, más que una obra literaria, es un estudio profundo de filosofía moral y social. *Martín Fierro* no es un hombre, es una clase, una raza, casi un pueblo..."⁶⁵. Aquí el personaje está todavía a mitad del camino entre la metonimia y la alegoría: por un lado, ya es la "encarnación" de un "nosotros" integrado indiscriminadamente por los que mandan y los que son mandados; por otro lado, sigue siendo "el gaucho luchando contra las capas superiores de la sociedad que lo oprimen."⁶⁶ Todavía la violencia no se ha borrado del cuadro, aunque a lo lejos ya se vislumbra el horizonte conciliador del mito.

Esa suerte de límite, de posición transicional ocupada y definida por el poema respecto del canon vigente de valores estéticos e ideológicos, es una de las claves para entender el sistema literario del fin de siglo. La gauchesca ahí se convirtió en una zona disputada por ficciones rivalizadoras de identidad que componían el marco de una operación inédita, hasta entonces, de reconfiguración del archivo. A escala "hispano-americana", se iba convirtiendo en una de las piezas centrales del "Museo Colonial"⁶⁷ edificado por la filología española (deben mencionarse, ante todo, los nombres de Menéndez Pelayo, de Unamuno y de Nuñez de Arce) a fin de reconstruir en términos de cultura un espacio cuya pérdida en términos políticos estaba por concluir.⁶⁸ Al mismo tiempo, esa operación peninsular participaba, a escala argentina, en una pugna por reconstruir la hegemonía tradicional en medio de transformaciones inquietantes y a los que la élite respondía reemplazando los textos fundacionales sobre la nación por un nuevo discurso culturalista sobre la nacionalidad. Se trataba, en España como en Argentina, de programas de *separar y purificar*: de convertir en *clásico* una parte cuidadosamente selecta de lo *popular antiguo*, y autenticar así a construcciones conservadoras de identidad. Como señala Alfredo Rubione,

la disputa por la lengua, la gramática y la literatura conlleva otra de igual importancia, la que tiene que ver con los proyectos organizativos del país, [con] el proceso de consolidación de una matriz ideológica nacionalista que operó [...] en la fundación de instituciones organizativas y planes de estudio, con leyes, mitos y valores para preservar una argentinidad que quiso ser esencial a medida que embretaba otra que se había tornado incontrolable.⁶⁹

Si la gauchesca había sido ante todo una disputa en la voz diferencial del Otro sobre los usos (en la guerra y en el trabajo) de su cuerpo, ahora se discuten, en la jerga archivaria del filólogo, los usos de su cadáver: lo que se disputa (y se construye) es ahora una herencia, un legado.

La revaloración de la gauchesca en lo literario y la reconsideración de Rosas y su régimen en lo historiográfico, son las dos operaciones complementarias de relectura que organizan ese nuevo discurso sobre la nacionalidad. Es ejemplar el caso de Ernesto Quesada: en 1898 publica el ensayo *La época de Rosas: su verdadero carácter histórico* donde busca invertir la imagen siniestra del caudillo e inscribirlo en una tradición colonial enaltecida, en 1902 *El criollismo en la literatura argentina*, trabajo fundacional donde intenta producir una lectura sistemática de la tradición decimonónica en muchos aspectos precursora del gran proyecto filológico emprendido por Ricardo Rojas una década después. Con referencia al juicio admirador de Nuñez de Arce sobre las obras gauchescas, Quesada ahí empieza preguntándose por cómo reinscribir ese veredicto pronunciado “en el palacio de la Real Academia”, en el sistema local de valores, cuestión “interesantísima, porque, en estos últimos años, parece acentuarse dentro y fuera del país cierta tendencia a considerar únicamente como genuina producción de la literatura argentina lo escrito en el lenguaje diario de las clases populares...”⁷⁰. Así formulado, sin embargo, ese criterio de valoración aparece poco útil y hasta peligroso, advierte Quesada, en un momento marcado justamente por la creciente visibilidad de estas clases en el espacio social, y amenazando con alterar la balanza de poder no sólo en la cultura sino también en lo político y lo económico (la primera década del siglo es también la más exitosa del movimiento anarquista en la Argentina, con huelgas y manifestaciones masivas). Hace falta, pues, poner las cosas en su lugar antes de poder iniciar el estudio serio y detenido del material en cuestión: “en cualquier época y en cualquier país, el idioma nacional ha presentado siempre el mismo fenómeno de dividirse en lengua noble, o sea el habla literaria, y en vulgar, o sea el usado por la generalidad del pue-

blo.”⁷¹. Quesada otorga, pues, a la división de clases el rango de ley natural, ley que se manifiesta y se legitima precisamente en la literatura donde “siempre” hay escisión entre nobles y vulgares. Si esto es así, concluye, entonces también hay dos tipos diferentes de “producción genuina”, ya que su “originalidad” pertenece a jurisdicciones distintas.

Restableciendo, pues, el corte entre lo culto y lo popular, Quesada no obstante reconoce la necesidad de ambos registros para la construcción del patrimonio, e insiste “en la necesidad de estudiar el *folklore*”⁷². Crea así un nuevo rubro donde contener y ordenar esas producciones “bajas” cuya aptitud a ser canonizadas e incorporadas al legado nacional depende en primer lugar de su archivización completa, esto es, de que hayan dejado de producir nuevos sentidos fuera del ámbito museal donde se las inscribe el sujeto acumulador burgués.⁷³ Así, pues, contemplando estos trofeos folklóricos el coleccionista se emociona ante su “autenticidad” y su “pureza” (que no son sino nombres para su encierro en la colección donde dejan de producir “hibridajes” y “bastardismos”): “No pueden leerse esos versos sin experimentar una emoción profunda —afirma Quesada sobre el *Martín Fierro*—: su valor histórico es insuperable, único: lo que pintó ya no existe...” (CLA: 131)

El propósito de esa monumentalización de lo “popular antiguo” se hace evidente cuando en el apartado siguiente, Quesada pasa a discutir la producción criollista contemporánea que le parece desdeñable tanto en sus manifestaciones de ambición literaria cuanto más en las manifestaciones folletinescas en la línea de Gutiérrez que según él ejercen una influencia nefasta sobre la multitud. Es notable que, una vez que se haya consagrado como “folklore auténtico” una gauchesca que culmina y termina con Hernández, los argumentos tradicionales que habían condenado su incorrección lingüística y sus “barbarismos” son actualizados y reinscritos por Quesada para fundamentar sus ataques contra el criollismo masivo de las últimas décadas del siglo. De la misma manera en que la gauchesca pasada es depurada de sus connotaciones bajas y convertida en un bastión simbólico contra la literatura de folletines, así también el idioma gauchesco hasta Hernández, gracias en parte al certificado de pureza castiza que le habían firmado los filólogos españoles, se contrapone a la mezcla idiomática presente, al cocoliche y al lunfardo. Así como en textos como “El matadero” los románticos habían demonizado las “vociferaciones de la chusma”, también ahora el habla se convierte en el sitio

simbólico de una lucha por la hegemonía que se extiende hasta los ensayos de Borges y las aguafuertes de Arlt de la década del veinte y del treinta.

Los "modelos de acumulación cultural"⁷⁴ que armaron los intelectuales del Centenario volvieron a trazar esa cartografía imaginaria de la nacionalidad, proponiendo nuevas taxonomías para organizar e institucionalizar la "herencia". O bien en su vertiente moderada, la del filólogo tesorero y bibliotecario de la tradición personificado por Ricardo Rojas, o bien en la más estridente y subjetivista del poeta heroico y paladín de la nacionalidad representado hasta lo caricaturesco por Lugones, las manifestaciones de este proyecto cultural hacían uso amplio aunque indirecto de las maquinarias modernas de difusión y ocuparon los escenarios públicos heterotópicos —el aula universitaria, la sala de conferencias, el teatro.⁷⁵ Pero mientras el nativismo ameno profesado por Rojas —nacionalismo pedagógico e inclusivo sostenido por los pilares de la educación (*La restauración nacionalista*, 1909), la etnia (*Blasón de plata*, 1910), el Estado (*La argentinidad*, 1916) y la estética (*Eurindia*, 1924), todos ellos con bases firmes en el diagrama filológico establecido por la *Historia de la literatura argentina* (1917-22)— prometía continuar la labor coleccionista y normativizadora de los escritores del Ateneo,⁷⁶ las intervenciones ensayísticas de Lugones, sobre todo a partir de *La guerra gaucha* (1905), radicalizaban considerablemente estos usos del pasado y abogaban por una cultura y una sociedad espiritualizadas, en cuya figura central habría de convertirse el poeta-sabio al mantener férreo su control sobre todos los sentidos. Dos citas:

En el sistema general de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, la Cátedra de Literatura Argentina tendrá que ser la conjunción ideal de las dos grandes ramas de sus estudios; de un lado, las materias de entonación nacional: paisajes, hombres, árboles, trajes, voces, mitos, emociones, cuanto constituye la tierra y el alma nativas; del otro lado las materias de entonación universal: ideales políticos, sistemas filosóficos, formas estéticas, cuanto constituye el fondo generoso y humano de la civilización grecolatina. He aquí por qué antes decía, que al estudiar los documentos de nuestra historia literaria, se deberá hacerlo en confrontación con el medio donde surgieron, reflejado casi siempre en su asunto; y en confrontación con el ideal filosófico o estético que buscaron, reflejado casi siempre en las formas y el arte de la composición.⁷⁷

Nuestra vida actual, la vida de cada uno de nosotros, demuestra la existencia continua de un ser que se ha transmitido a través de una no interrumpida cadena de vidas semejantes. Nosotros somos por ahora este ser: el resu-

men formidable de las generaciones. La belleza prototípica que en nosotros llevamos, es la que esos innumerables antecesores percibieron; innumerables, porque sólo en mil años son ya decenas de millones, según lo demuestra un cálculo sencillo. Y de tal modo, cuando el prototipo de belleza revive, el alma de la raza palpita en cada uno de nosotros. Así es cómo Martín Fierro procede verdaderamente de los paladines; cómo es un miembro de la casta hercúlea. Esta continuidad de la existencia que es la definición de la raza, resulta, así, un hecho real. Y es la belleza quien lo evidencia, al no constituir un concepto intelectual o moral, mudable con los tiempos, sino una emoción eterna, manifiesta en predilecciones constantes. Ella viene a ser, así, el vínculo fundamental de la raza.⁷⁸

La primer cita proviene de la lectura inaugural de Rojas al asumir la Cátedra de Literatura Argentina en 1913; la segunda es de las conferencias que Lugones dió en el Teatro Odeón de Buenos Aires, en ocasión de las celebraciones del centenario de la independencia. Para diferenciar mejor las dos estrategias de organizar espacios culturales saturados, resulta útil recordar las reflexiones de James Clifford acerca de cómo el siglo XX fabrica, en torno a las nociones de arte y cultura, un archivo de significados "auténticos". En base al cuadro semiótico elaborado por Greimas, el antropólogo norteamericano distingue cuatro ámbitos de apreciación, donde los artefactos son evaluados según su posición respecto de los ejes cruzados "auténtico / no-auténtico" y "arte / artesanía". De un lado tenemos, pues, una noción de arte arraigada en lo original y singular de cada obra, versus otra de cultura, donde se junta lo tradicional y colectivo. Por debajo de la primera oposición, se abre otro paradigma entre lo nuevo e inconventional aun no consagrado, la "no-cultura", y lo reproductivo y comercial, el "no-arte". Seguir los periplos de un objeto significativo por las distintas zonas de ese mapa elemental sería, según Clifford, una manera de contar la historia cultural de la modernidad.⁷⁹ Como ya lo había señalado Benjamin, la *episteme* de la autenticidad que constituye la base de clasificación de los objetos, surge en un momento en que esta relación entra en crisis debido a la revolución de las tecnologías de reproducción que posibilitan la actualización y multiplicación, es decir, que dotan de una disponibilidad inédita a los objetos y que hacen proliferar sus contextos receptivos.⁸⁰

Si agregamos a "auténtico" el distintivo de "criollo" y a "no-auténtico" el de "extranjero", las tentativas de Quesada y de los integrantes mayores del Ateneo de consagrar y separar "patrimonio" y "tradicción" bien podrían inscribirse en el esquema de Clifford. En cambio, el "conjunto ideal" de dos "entonaciones" que organiza la en-

señanza de Rojas, propone en lugar del diagrama organizado por oposiciones un orden de continuidades: un proyecto de asimilación estética y política que pretende reconciliar nuevamente lo local con lo universal. Tanto como los "ideales y sistemas" de la tradición grecolatina —equivalente al patrimonio de la humanidad entera— encuentran su articulación argentina recién cuando se los localiza en las emanaciones del suelo patrio, a su vez el culto a "la tierra y el alma nativas" no es más que una versión local de rendir homenaje al "fondo generoso y humano" de la gran tradición universal. Ese cruce entre clasicismo y nativismo que constituye, para Rojas, la máxima de una formación humanista y patriótica, en Lugones se narra como sucesión temporal, como *genealogía*, y se convierte en un mito de origen. Los argentinos verdaderos, descendientes espirituales de los gauchos, encarnan la tradición heroica de los bardos y guerreros del helenismo, ya que aquéllos descienden de éstos en linaje directo. Tratándose de lazos espirituales, del alma más que de la sangre, para garantizar tan milenarias raíces hace falta alguien que sepa de la materia y una audiencia lo suficientemente flexible como para apreciar semejante revelación. Afirma Lugones: "Las coplas de mi gaucho no me han impedido traducir a Homero y comentarlo ante el público cuya aprobación en ambos casos demuestra una cultura ciertamente superior. Y esta flexibilidad sí que es cosa bien argentina." (EP: 16)

La figura del Gran Enunciador a la que aspira Lugones no requiere únicamente el bardo sino también el crítico, figura moldeada aquí según el ídolo del sabio renacentista. No se trata únicamente, como en la poesía reunida en *Las montañas del oro* (1898) o en las *Odas seculares* (1910), de ser el inventor y dueño de un espacio de palabras que nombran el mundo, ahora también hace falta el archivador que organiza los sentidos que otros han dejado en sus manos. En ese sentido, el sendero de *La guerra gaucha* (1905) a las conferencias del Odeón (1913), y a la publicación de éstas en forma notablemente ampliada (1916), se caracteriza por el alejamiento paulatino del intento modernista inicial de convertir en plena materia estética la "herencia" de la tradición popular, hacia la usurpación sistemática de sus significantes por parte de un discurso filológico y clasicista. El orador-ensayista es el llamado a unir y ordenar el legado de los próceres, por lo que ocupa, con toda legitimidad, el final del linaje que él mismo acaba de construir. Pero es más: si el poeta épico de la talla de Hernández es "un elemento representativo de la vida heroica de su raza" (EP: 36), su creación es, por lo tanto, obra inconciente y orgáni-

ca donde se materializa el esfuerzo colectivo. El propio Hernández, sentencia Lugones, "ignoró siempre su importancia y no tuvo genio sino en aquella ocasión." (EP: 133) Revelándonos el mensaje de ese genio circunstancial, el intérprete se convierte, él mismo, en el sujeto, si no de la escritura misma del poema, sí de su sentido profundo que acaba de rescatar de la incomprensión generalizada:

A veces, cuando lanzaba mi gaucho sobre los renglones en imágenes que resultaban agradables, no por más, sino por veraces y sinceras, bien así como un paisaje en la sencilla fidelidad del agua, creía sentir que espoleado por vuestro aplauso, iba su corcel trotándose adentro; y que dilatándose en mi alma la pampa misma con la iluminación de vuestro afecto, por ella corría el jinete, embanderado de pampero en la expansión de su galope, hacia el cielo infinito, campo heráldico de la patria, desde donde el sol horizontal, estando de largas sombras el polvo, parece abrir ante nuestro destino, inmensa, trocha de oro y de hierro. (EP: 201)

En este párrafo, hacia finales de la última conferencia, todo está en un mismo plano gracias al esfuerzo imaginativo y lingüístico del orador: paisajes convertidos en iconografías, renglones en senderos, pampas y cielos en banderas del alma. Presente, pasado y destino; historia y literatura de la patria, todo transformado en materia estética que se enuncia —o se evoca— en ráfagas de imágenes momentáneas e impactantes; un uso cultural de las nuevas tecnologías de representación y reproducción que, no obstante el gesto aristocrático, impregnan el lenguaje sugestivo de Lugones: la velocidad y ubicuidad del cinematógrafo, de la radio, del ferrocarril. En Lugones, como lo habrían de observar Benjamin y Kracauer en el cine expresionista de la República de Weimar, el uso de los artilugios de la reproducción en lugar de arrancar el aura a la obra artística, vuelve a rodiarla de un halo de misterio. La articulación de la poesía gauchesca con la mirada tecnológica del intérprete modernista, lejos de convertirla a aquélla en un fenómeno masivo —lo que por aquel entonces ocurría con la economía ganadera de EE.UU., convertida por la emergencia del *western* en uno de los ambientes cinematográficos por excelencia— la transforma en la alegoría monumental de un enigmático significado heroico. La crítica fantástica de Lugones consiste, pues, en el ejercicio de una suerte de lectura-escritura panóptica que clausura la proliferación de sentidos y produce la versión definitiva. Lectura-escritura porque, para poder asumir él mismo, el papel protagónico de su texto y del campo literario, Lugones tiene que mantener la

imprecisión constitutiva en cuanto a su propia función y dejar sin respuesta la pregunta por sí, de hecho, los sentidos de lo nacional estaban desde siempre grabados en las epopeyas fundacionales o si recién el artificio de la lectura los genera. Como en todo culto, el garante del pacto con el misterio es el sacerdote.

Los primeros párrafos del capítulo X, "El linaje de Hércules", verdaderos fuegos artificiales de un lenguaje exaltado ante sí mismo al narrar cómo le viene erigiendo al gaucho un gigantesco monumento de palabras, son explícitos al respecto. Dice ahí Lugones:

Monumento, ya se lo erigió el poeta en esa perpetuidad de la fama con que el verso del otro dio parangón al metal. Mas el pueblo le debe todavía aquella prenda de su gratitud. Martín Fierro necesita su bronce. Este será la carne heroica en la cual hemos de encerrar su espíritu para que así rehabe entre nosotros una materia, al fin, análoga. (EP: 186)

La inversión que nos sugiere Lugones es curiosa: el poema de Hernández ya le había erigido el monumento a Martín Fierro, pero aún le faltaba materialidad, "bronce"; ya existía el espíritu pero no la "carne" para "rehabitarla" en medio de un sujeto colectivo cuyo significante se desplaza del "pueblo" inicial a un "nosotros" igualmente impreciso pero aparentemente de composición distinta. Hasta ahora (es decir, hasta la intervención de Lugones, dice Lugones) el poema había llevado una existencia de solitaria e incomprendida perfección; recién a partir y gracias a las conferencias del Odeón adquiere "una materia análoga entre nosotros". Aquí el acto demiúrgico que dice infundir vida al invitado de piedra es, en realidad, el que lo mortifica de verdad: la "materia análoga" del *Martín Fierro* es, naturalmente, el texto de Lugones, y el "nosotros" es apenas una sección bastante estrecha del "pueblo" inicial. Son, se apresura de explicarnos el orador, "los habitantes de la ciudad" con los que el gaucho, interpretado por Lugones, se encuentra "vinculado a la vida superior del espíritu" (EP: 187). Es decir, ahora "la clase superior" dispone de un acceso propio a la "poesía del pueblo" (EP: 201). En este desplazamiento de una iconografía, queda omitida y silenciada toda la cadena de usos populares del poema que son declarados, más que ilícitos, inexistentes: en rigor, sólo existen las partes del *Martín Fierro* transcritos al *Payador*, y existen como una más de sus múltiples voces. El texto "crítico" como panteón y necrópolis de la tradición gauchesca sobre la que dice reflexionar; tal como la patria misma es, en última instancia, un cementerio de restos gauchos:

Y sobre su sepultura que es todo el suelo argentino donde se combatió por la patria, la civilización, la libertad, podemos comentar su destino, a manera de epitafio, con su propio elogio homérico a la memoria de los bravos.

'Ha muerto bien. Era un hombre.' (EP: 62)

El epitafio homérico es una suerte de resumen aforístico del texto entero al que permite leer, en su totalidad, como inscripción sobre una tumba. Esa tumba se llama Patria: todo el suelo nacional es la sepultura de los héroes porque una nación es, en esencia, un cementerio. El ser nacional es un cadáver sagrado.

¿Por qué esta retórica necrófila, esta obsesión por inmovilizar el flujo de la significación ajena, convertirlo en materia muerta, en tumbas y monumentos de bronce? Klaus Theweleit, quien ha observado extensamente tendencias análogas en la literatura fascista de la República de Weimar, propone teorizarlas como actitudes de censura hacia el propio deseo (representado en imágenes de lo líquido, de los flujos y de lo femenino demonizado) que no siguen a la lógica edipal: lo que reprimen es algo anterior a la materialización del deseo en la estructura familiar burguesa, algo relacionado con la indefinición inicial del deseo antes de encarnizarse éste en objetos al mismo tiempo tabuizados y normativos. El hombre-soldado fascista (aunque no sólo él), sugiere Theweleit, no se contenta con reprimir *un* deseo, lo que busca es mortificar *el* deseo en cuanto alteración potencial del orden; y es este deseo latente en el sujeto mismo cuya mortificación debe demostrarse incesantemente al combatir los flujos proyectados hacia afuera y gozar del castigo y de la destrucción del (supuesto) goce ajeno: la marea roja, la inundación viciosa (el aluvión zoológico, para citar una metáfora rioplatense).⁸¹ Lo que hay que defender en combate tan desigual, es una representación monumental e inmovilizada del Yo, una suerte de erección permanente que debe mantenerse para no caer víctima del deseo —del goce, del ablandamiento— exteriorizado hacia la chusma roja o hacia la mujer erótica (constelaciones que volveremos a encontrar en la literatura de Gálvez o de Güiraldes). Es sugerente, pues, que semejantes figuras de virilidad paranoica, en Lugones como en muchos otros escritores de élite de las primeras décadas del siglo XX, aparecen a menudo en el marco de estructuras argumentativas o narrativas vinculadas al concepto de iniciación heroica, estructura generadora de estereotipos masculinos que es también el relato que, casi obsesivamente, estos textos descubren en los materiales que eligen como modelos. Las conferencias de Lugones, en su carácter performativo y cúltico de una auto-

afirmación simbólica de la élite dirigente (asistía, como se sabe, el presidente de la república con su gabinete entero), pueden servirnos para ilustrar esta idea.

La teoría antropológica del ritual describe a los ritos de pasaje como formas simbólico-teatrales de narrativizar (y de naturalizar) las aporías constitutivas de la comunidad en la imagen de una ruptura biográfica —y vice versa.⁸² El paso de los neófitos de la juventud a la madurez re-presenta, en ese sentido, los sucesos fundacionales de la comunidad, narrados en los mitos de origen como relatos de guerra y de viaje. Los iniciantes representan la comunidad entera, y su experiencia iluminadora en desiertos simbólicos, con el subsiguiente retorno, graba en cada individuo, en forma alegórica, la narrativa legitimadora de fundación heroica. La filología clásica más reciente se ha inclinado a leer en la épica griega una ficción destinada a ser puesta en escena en fiestas periódicas de iniciación (p.e. los ritos de cosecha) donde el rito del éxodo de los iniciantes se representaba ya meramente en bailes, cantos y funciones teatrales, complementadas por ceremonias caseras. Troya y Tebas, más que escenarios de epopeyas históricas eran cronotopos rituales formalizados en narrativas de pasaje; guerras y viajes bailados y cantados en función de representar el principio de origen del orden social.⁸³

Proponer la épica antigua como matriz de lectura de un texto que pretende razonar, a su vez, sobre las raíces épicas de otro texto, parece un capricho hermenéutico. Sin embargo, como lo intenté demostrar, uno de los objetivos principales de Lugones, sino el que preside todos los demás, es inscribirse como el último representante en el linaje que imagina, en aquella sucesión milenaria de heroicos campeones de letras y armas, como "consejero de los reyes y [...] crítico a quien todo se permitía." (EP: 189) No por poco sugiere continuamente la afinidad de la crítica con la guerra y compara la creación poética con las hazañas fundadoras, ya que el bardo personifica "la vida heroica de la raza con el lenguaje" (EP: 146). La crítica como rito fundacional al que se someten, guiados a través de estrofas primordiales y enigmáticas por el poeta-crítico, los caciques máximos de la tribu: no es casual que el pre-texto de esta función, la ficción ritual, provenga de un género popular. Este, el ámbito de lo popular, es el espacio extramuros, el desierto simbólico adonde el poeta lleva sus neófitos (el auditorio), para re-encarnar alegóricamente las hazañas fundadoras de la nación (hazañas que consisten, como dijimos, en la represión del deseo, de la otredad). Pero si éstas, si la vida épica de Martín Fierro tenía que culminar en el sacrificio heroico para posibi-

litar su propia monumentalización, semejante ha de ser el destino de la gauchesca misma. Se la frecuente en el marco de una iniciación cultural, pero para volver a cruzar enseguida su frontera: "Formar el idioma, es cultivar aquel robusto tronco de la selva para civilizarlo, vale decir, para convertirlo en planta frutal; no divertirse en esculpir sus astillas." (EP: 197) Si se quiere contar la epopeya fundacional, hay que convocar la voz del Otro sobre cuya mortificación reposa la mismidad. Ese Otro es una presencia liminal, al margen del relato que su voz sostiene: se lo cita para que diga, él mismo, su desaparición y autorice el monólogo del Yo.

El artificio que origina y atraviesa el discurso de Lugones y que recién lo convierte a éste en un *heredero* legítimo, es algo que podríamos llamar la doble descalificación del antecesor. En primer lugar, el que sufre esa desautorización es el "precursor popular", en la ya estereotípica dialéctica, en palabras de Jesús Martín-Barbero, "de inclusión abstracta y exclusión concreta"⁸⁴. En un ensayo antológico Homi Bhabha ha sugerido que la escisión del significante popular es la condición misma de los discursos nacionalistas: presunto sujeto enunciador del *performance* de lo nacional, el "pueblo" se torna objeto y destinatario del mensaje pedagógico pronunciado por una autoridad letrada. Ese oscilar genera en el centro simbólico de la nación (*the Nation It / Self*), en el lugar de su sujeto, un vacío, una liminalidad irreducible.⁸⁵ Es esta in/visibilidad del "pueblo" en el escenario criollista que ya puede constatar en las últimas décadas del siglo XIX, la que en Lugones es sometida, por su parte, a un segundo desplazamiento. Hay una cuenta abierta, dice, una "deuda" del pueblo con Hernández que se saldará al brindarle su sillón de prócer entre "nosotros". Pero si es el pueblo el que le debe a Hernández el reconocimiento como poeta laureado, deuda que nunca podrá pagar precisamente por ser el pueblo, alguien tiene que tomar prestada su voz y cumplir la promesa desde arriba. Antes de la intervención de Lugones, no sólo no había sido suficiente la lectura popular del poema, sino tampoco su apropiación culta como patrimonio folklórico, como expresión de la raza sobre la que construir el significante, aunque escindido, de la nación. Es esta doble descalificación la que le permite a Lugones, en un plano imaginario, cancelar la escisión y pronunciar como novedad dramática que el arte y la cultura son una misma cosa y que lo popular encarna lo más clásico, una vez que todo haya sido convertido en materia muerta y sometido a la titánica labor poética del Payador Nacional. En su obsesión por cancelar la escisión que sufre, fatalmente, el sujeto del discurso nacionalista, Lugones se lle-

va toda su carga para el lado del Yo y, de esa manera, traza otro límite, ahora sí infranqueable: el que separa el orador monologizante y su espacio imaginario del referente que su fantasía filológica y política pretende interpelar. El poeta nacional termina rodeado de monumentos mudos, de piedras y bronce, desesperadamente escribiéndole epitafios a la vida.

Güiraldes: de cómo heredar campos y libros

Ces Argentins avaient la reconnaissance du ventre, ils vouaient à nos grands chefs une de ces admirations qui n'était pas dans une musette, et quand elle leur revint ma Musyne, avec son document authentique, sa jolie frimousse, ses petits doigts agiles et glorieux, ils se mirent à l'aimer à qui mieux mieux, aux enchères pour ainsi dire. La poésie héroïque possède sans résistance ceux qui ne vont pas à la guerre et mieux encore ceux que la guerre est en train d'enrichir énormément. C'est régulier.
Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*

En la París por donde deambula, en 1917, el joven Raucha Galván, la guerra no figura aunque, misteriosamente, los hombres están ausentes salvo por la excepción del melancólico y resignado pintor Fleury, dejando la ciudad y las mujeres a disposición de los jóvenes oligarcas de ultramar que han venido a instruirse en los saberes y deleites del cosmopolitismo. Sin embargo, no solamente en *Raucha* esa conquista demasiado placentera y fácil pronto se convierte en un espejismo y una trampa. Cuando vuelve a su pampa nativa, ahora para administrar tierras ajenas, el galán tanguero del Faubourg-St.-Germain debe reconocer que, sin siquiera darse cuenta, ha permitido que la gran metrópoli-prostituta consumiera su fresca sencillez campestre y, más doloroso aún, la generosa herencia paterna, dejándolo con las manos vacías. Borges, en una nota de 1952, ya con respecto del *Don Segundo Sombra*, resalta el desencuentro extraño del tono elegíaco y caballeresco con una acción novelesca casi exenta de escenas violentas. Desencuentro que se explica, según Borges, por un cierto malestar en la cultura argentina de los '20, "ahora inconcebible y absurdo", de no haber participado en la última proeza de la historia: "En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su últi-

ma guerra; de esta fiesta fueron excluidos los argentinos; *Don Segundo* quiere compensar esa privación con antiguos rigores."⁸⁶ Con sentido de ironía, la lectura de Borges, al desplazar la narración de Güiraldes de la temporalidad mítica a aquella de la historia, señala una contemporaneidad que la novela, precisamente, se había empeñado en borrar. Porque, cuando la participación argentina en la Primera Guerra Mundial había consistido en proveer de carnes a los ejércitos, *Don Segundo Sombra* narra la producción vacuna como si fuera otro frente más de la lucha: la Guerra de las Vacas.⁸⁷

Si bien en 1910 el *Gabriel Quiroga* de Gálvez había clamado todavía por una guerra con el Brasil, porque sólo el desastre compartido, la tragedia casi segura de una derrota sangrienta, podría ya despertar emociones nacionales en un pueblo de simuladores y comerciantes, en 1914 era difícil tomar parte en el gran rito de purificación y regeneración que la guerra parecía inaugurar desde la óptica de artistas jóvenes como Apollinaire, Marinetti o Trakl. Enrique Larreta, en *Tiempos iluminados*, libro escrito en vísperas de la Segunda Guerra, recuerda sus andanzas por París al comenzar la Primera: "Preparaba entonces una novela cuyo protagonista, un joven argentino, se enrolaba en la Legión Extranjera, para volver después a su tierra, a la Pampa."⁸⁸ Aunque —por intervención del escritor ultraderechista Maurice Barrés— Larreta consigue permiso de visitar los cuarteles e inicia las investigaciones preliminares, el proyecto, finalmente, cambia de rumbo:

Conservo una gran colección de fotografías y de notas que no me valieron después de nada, pues mi libro cambió totalmente de plan. El protagonista no saldría de su tierra, y sería la vieja Europa la que vendría hacia él, en los labios pintados de una mujer, para desbaratarle su felicidad y hundirlo en la tragedia. Sería también, en cierto modo, 'Zogoibi', la humillada agonía del gaucho en la verdad actual de esa Pampa, que muchos en Buenos Aires sólo conocen por lecturas anacrónicas."⁸⁹

Aquí está, en síntesis, el relato arquetípico de las novelas argentinas de iniciación, serie que va, en Güiraldes, desde *Raucha* hasta *Don Segundo Sombra*: ante la imposibilidad de inscribir la trama iniciática, como proeza heroica y viril, en la guerra que traza un corte en la historia europea y mundial, la "vieja Europa" retorna —en el sentido freudiano de la expresión— hacia el neófito argentino en la *Gestalt* de una hembra castradora que amenaza con devorar su masculinidad. Ante ese avance que encubre una falta que el sujeto teme detectar en sí mismo, en Güiraldes la vuelta a un campo poblado de "chinitas

querendonas" es, a diferencia de Larreta, una opción feliz: es la solución narrativa para evitar el desenlace e imaginar la nacionalidad como un espacio de reunión y mancomunidad entre hombres que han encontrado un refugio lejos del temido falo femenino.

El final de la fiesta que era París, la vuelta de los jóvenes patricios, no tanto de Europa como lugar sino como estilo, de cierto cosmopolitismo prepotente y autocomplaciente que había impregnado el *pathos* del modelo liberal del Ochenta, desemboca en un escenario campesino que sirve de recinto purificador y remedio para los espíritus que se han contagiado, allá, de erotismo y *décadence*. La pampa, frente a la contingencia fragmentadora y corrupta de la ciudad cosmopolita —eternamente "à la manque", según Güiraldes, por falta de "esencia" propia—⁹⁰ se vuelve un sanatorio de almas: sin las ambigüedades, los intersticios y las tinieblas, "sin las lentitudes de los crepúsculos europeos"⁹¹ que invitan al sensualismo y a la languidez, es el lugar de perezas y seguridades; la "tierra de siempre" (R: 235). Tiene razón Viñas cuando señala que ese campo abierto e ilimitado adonde vuelven los "hijos del 80" es, ante todo, producto y síntoma de un nuevo efecto de frontera: del avance de lo moderno, lo inmigrante y heterogéneo, sobre el campo criollo. Se trata, pues, de una literatura de acorralamiento; no sólo se ha vuelto precario y amenazante el destino del viaje sino también del retorno.⁹²

La trama iniciática es, pues, el modo narrativo de reconstruir simbólicamente un orden político y social cuyo ocaso se estaba tornando cada vez más visible; y al mismo tiempo de renegociar los términos en los que asumir la herencia de las generaciones patricias anteriores. La serie genérica se abre, todavía vacilante, con *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) de Manuel Gálvez, novela que apenas se aventura en salir de una escritura de tesis y de inventar un personaje que trascendiera la mera excusa de una voz ficcional para pronunciar un catequismo ideológico. Sin embargo, como ya se verá, la narración iniciática ahí no está tan implícita como pareciera: es, ante todo, la fórmula ritual necesaria para presentar como una *regeneración* ética y moral lo que es, en realidad, una mera *reproducción* del orden anterior, un relato arquetípico de iniciación del pretendiente.

¿Cómo heredar el país del Ochenta? Si ése es el problema al que se le buscan soluciones narrativas las novelas de iniciación de la década del '10 y del '20, la que cierra la serie es *El juguete rabioso*, publicada, como *Don Segundo Sombra*, en 1926. Culminación y derrumbe de una ficción de identidad —porque el personaje de Arlt no sólo es un desheredado, el anti-héroe de los jóvenes hidalgos patricios que lo prece-

den, sino que su gesto final de una traición inútil y sin otro sentido que el de transgredir todos los regímenes de sentido positivo, también clausura la posibilidad de un romántico anti-mito bandoleresco. Gálvez y Arlt trazan, por lo tanto, los límites del marco genérico donde se inscribe la novelística de Güiraldes. Si la trama del éxodo y retorno en *El diario de Gabriel Quiroga* subyacía más o menos explícitamente en las reflexiones sobre la nacionalidad, también en *Raucha* ese modelo narrativo traduce un profundo escepticismo ante el breve florecimiento que parecía traer la era radical, al mismo tiempo que inscribe las ideas restaurativas que se le oponen en un paradigma espacial convencionalizado: ciudad vs. campo. Una década más tarde, la dramaticidad de esta crisis narrada como *amour fou* en las páginas más audaces de *Raucha*, daba lugar, en *Don Segundo Sombra*, a un tono tranquilo y sereno. Un nuevo *tempo* novelesco, un *pathos* clasicista que se sabía a tono con el momento de conciliación y reajuste que era, o se preciaba de ser, el alvearismo.⁹³ La diferencia entre ambas novelas, entre sus espacios y tiempos ficcionales, no se debe, no obstante, sólo a ese cambio coyuntural; más bien, se la puede pensar como consecuencia de una adhesión a dos modalidades distintas del género: la novela de aprendizaje (el *Bildungsroman*) en el caso de *Raucha*, y la epopeya heroica en el de *Don Segundo Sombra*. Estamos hablando, claro está, de acentos, de entonaciones distintas dentro de un mismo marco genérico. *Raucha* es un relato moderno que narra un conflicto, la historia de una iniciación *adolescente* como paso difícil y hasta traumático a la madurez y la virilidad. En cambio, en *Don Segundo Sombra* Güiraldes traslada esa trama iniciática a la temporalidad históricamente menos ubicable y, en consecuencia, más apta de ser tratada desde un punto de vista épico, de la *niñez*. La aventura —anterior al despertar sexual salvo por algunas episódicas anticipaciones— remite a una primordialidad lúdica y amena. Sin embargo, no se trata de una diferencia efectiva en cuanto a la edad de ambos protagonistas (*Raucha* cubre un lapso biográfico entre la primera niñez y los veintitantos años, *Don Segundo Sombra* entre los catorce y los veintidós). La diferencia está en los tonos: en *Raucha*, las partes referidas a la niñez sólo tienen la función de contraste y preparación del vértigo posterior, de la puesta en incertidumbre de la identidad *adolescente*; en *Don Segundo Sombra*, en cambio, el relato entero respira la sensación de un espacio protegido, y se narra en un mismo tono lúdico prácticamente exento de fisuras. Cuando, al final de la novela de 1926, ambos protagonistas se enfrentan, Güiraldes los hace aparecer como dos modalidades de una misma trama, mirándose como

a través de un espejo, sensación que es reproducida en el texto mediante la figura del palindroma:

- ¿Sabés lo que sos vos?
- Vos dirás.
- Un cajetilla agauchao.
- Iguales son las fortunas de un matrimonio moreno —rió—. Yo soy un cajetilla agauchao, y vos, dentro 'e poco, vah' a ser un gaucho acajetillao.⁹⁴

En esta escena de reconciliación entre “civilización” y “barbarie”, escena que se propone cerrar, por enésima vez, la tensión constitutiva de todo el género gauchesco, culmina el proyecto literario de Güiraldes. Se podría decir, sintetizando, que toda la escritura anterior había sido producida en función de anticipar y posibilitar ese desenlace: un apretón de manos entre el gaucho y el patrón, el personaje y su creador, el yo deseado y el biográfico. Pero el equilibrio es demasiado fugaz, demasiado logrado tal vez para resultar creíble; el Otro ya ha sido revelado como uno más de los Mismos, como heredero, y su vestidura campestre no es menos un disfraz que el *dinner jacket* que sabía pasear por los salones parisinos el joven Gal(v)án: “¿Es un defecto el saber llevar los dos trajes?”, se queja Güiraldes.⁹⁵ La novela sugiere que, más bien, es un deseo. Pero si, como se ha señalado, la trama de *Don Segundo Sombra* es una alternativa feliz a la propia biografía de estanciero y escritor de Güiraldes, no es necesariamente un gaucho el que le sirve de modelo y pantalla de sus deseos.⁹⁶ Hay otro punto de contacto más oblicuo entre las dos novelas: en *Raucha*, el “caudillo” de los alumnos del colegio es un tal “Fabián Cáceres”, condiscípulo admirado por sus famas de jinete y domador de potros en la estancia paterna. Lo último que se sabe del personaje es una travesura entre burlesca y esquizofrénica: baila, desnudo y tatuado en el anca izquierda con la marca de su estancia, en los patios del colegio, antes de desaparecer de ellos para siempre. Un heredero desertor: el “hombre-potro” de esa pequeña escena bacántica puede, en cierto sentido, ser leído como una versión embrional tanto de Fabio como de Don Segundo, su protector centáurico. Porque, si después de esta aparición fugaz desaparece para siempre (o bien, hasta el final de otra, su propia, novela) de la vida de Raucha, el espacio en blanco que Cáceres deja atrás invita a ser llenado por fantasías y deseos. Ya en *Raucha*, pues, hay una silenciosa narración paralela de otra adolescencia, bárbara y excesiva: proyección de un deseo cuyo destinatario verdadero es revelado por el propio Fabio/Fabián Cáceres al final de *Don Segundo Sombra*. Cuando se le descubre su verdadera

identidad, el joven imagina una serie de escenas donde rehusa orgullosamente su herencia, y termina evocando la escena arquetípica del género: “Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida ...” (DSS: 488).

Curioso anacronismo: justo para ilustrar sus deseos de desechar el legado paterno y postergar su ingreso al ámbito de los libros, Fabio cita. Cita un libro, pero no un libro cualquiera sino uno que se sostiene en una ficción de oralidad que, como hemos visto, precisamente en el momento citado se repliega sobre sí misma. Cita, entonces, un documento de cultura que imagina como opción la barbarie, su propio revés: y es ésta la posición desde donde Güiraldes en *Don Segundo Sombra* invoca al mundo gauchesco como ámbito de una *éducation sauvage*. Por supuesto, el desliz del narrador de poner en boca de su joven *alter ego* una alusión literaria cuando éste, con rigor, todavía pertenece al estado anterior de analfabetismo feliz, tiene sus excusas más o menos convincentes dentro de la lógica novelesca: como se ha señalado, el texto entero se cuenta desde un eterno después que se ha resignado a la nostalgia; la perspectiva del patrón culto que recuerda —o inventa— sus hazañas juveniles.

Sin embargo, es esta característica particular de la narrativa de Güiraldes la que torna improbable el simple descuido, y que sugiere, en cambio, un uso deliberado de la cita anacrónica en ese momento central de la novela: novela que es, en primer lugar, una *iniciación cultural*, una “llegada a los libros”. Como en *El diario de Gabriel Quiroga*, en *Raucha* y en *El juguete rabioso*, la aventura que vive el joven protagonista es una re-enactuación —real o soñada— de los libros que lee. Es decir, a partir de sus lecturas —de las ficciones que consumen— los héroes juveniles de estas novelas empiezan a reclamar e imaginar los espacios de sus aventuras, espacios que son, por lo tanto, territorios culturales donde se escinde entre placeres y peligros de la lectura, se relevan y se ordenan cánones y proyectos.⁹⁷

Podemos distinguir dos etapas sucesivas: en la primera, la lectura proviene de afuera del país y del idioma, en la segunda, es proyectada hacia adentro. En las dos primeras novelas de aprendizaje, *El diario de Gabriel Quiroga* y *Raucha*, la lectura es un desplazamiento que amenaza con desplazar a su vez al lector. En ambos textos, la lectura clausura el espacio feliz e intacto de la niñez, e inaugura la adolescencia, vivida como crisis existencial: “Por aquél tiempo los dos leíamos a Tolstoi, cuyo anarquismo místico fué el principio inicial que nos desviara de nuestra fe católica.”⁹⁸ En *Gabriel Quiroga*, el ensimismamiento, el “escepticismo prematuro” y, finalmente, la inevita-

ble neurastenia, enfermedad finisecular de almas hastiadas, son los resultados inmediatos de tan afiebrada pasión. En *Raucha*, el paso de una niñez vivida como “compañero del gauchaje” (R: 180) en un mundo pastoral, viril y trabajador, donde “todo era risa, todo era borrachera de vigor” (R: 182), a una adolescencia de lecturas cosmopolitas, viene acompañada de un mal augurio: una nube de langostas que cae sobre el campo indefenso. La descripción se detiene largamente en el “espectáculo inmundado” de frenesí sexual protagonizado por millares de insectos que dejan atrás un suelo estéril. Algo parecido le sucederá al joven héroe al abrir, “con la ingenuidad del lector novicio, viviendo la vida de sus protagonistas” (R: 190), los volúmenes de Lorrain, Maupassant y Verlaine. “No pensaba sino en escribir, leer, irme a Europa y correr tras las mujeres,”⁹⁹ confiesa Güiraldes en el informe autobiográfico que escribe para Guillermo de Torre. Lectura y sexo son los desvíos con los que Europa, el *afuera* ritual de esos primeros relatos de iniciación, tienta y corrompe a los niños criollos. Los libros europeos y las mujeres eróticas tienen básicamente el mismo efecto sobre estos muchachos turbados: absorben su voluntad y su dinero, para dejarlos en una posición *pasiva* de consumidores receptivos. *Leer es dejarse penetrar por el falo femenino*. Para recuperar su masculinidad, proceso que es contado en términos de curación, deben reconquistar el falo y tomar, ellos mismos, la pluma del escritor: para hacer frente a las lecturas alienadoras, el héroe se inventa el remedio de una escritura terapéutica. Escribe un diario —en la novela de Gálvez—, en busca de un reencuentro consigo mismo. Pero sólo en un primer momento, nos informa su “editor”, el joven anota, como habría de esperar, sus experiencias y estados de ánimo; después —y recién entonces logra reconstruir el equilibrio— pasa a reflexionar sobre la identidad colectiva, el ser nacional. Ese cambio viene acompañado, en Gálvez, de un segundo viaje, esta vez a las entrañas del territorio nacional, las provincias del noroeste andino en cuya serena inmovilidad invernal Gabriel va encontrando las claves para descifrar el enigma de la nacionalidad: “Hay en ellas un sentido profundo de la nacionalidad, una honda conciencia de la raza, un sedimento de ideales que las realza sobre los pueblos de la costa, y un fervor de patria que exalta en cada cosa y en cada corazón.” (DGQ: 146) Una vez más, entonces, la inmovilidad —la fijeza del ambiente montañoso que se “realza” sobre los flujos de lo costero— permite recuperar, al mismo tiempo, la virilidad y el sentido profundo de lo nacional (lo nacional, pues, parece servir de refugio, de puerto seguro para una masculinidad amenazada).

Previsiblemente, en Gálvez los héroes de ese viaje iconográfico vienen a ser “esos tenaces y laboriosos muchachos provincianos que vienen a conquistar Buenos Aires” (DGQ: 151), como lo acaba de hacer su propia camada de compañeros provincianos de la Facultad de Derecho, reunidos en la redacción de la revista *Ideas*.¹⁰⁰ Conquistar Buenos Aires, para estos “muchachos provincianos” significa, por supuesto, volver a someter la urbe babélica, con sus mareas inmigratorias y sus oleadas rojas, a la ley seca y serena del interior colonial, de ese falo patriarcal internalizado que los obliga a esos jóvenes “tenaces y laboriosos” a salir y castigar la otredad. Cuando, en mayo de 1910, estudiantes nacionalistas incendian varias imprentas y locales obreros, Gabriel Quiroga comprueba con alegría en su diario “que la inmigración no ha concluido todavía con nuestro espíritu americano pues conservamos aun el indio que había en nosotros.” (DGQ: 233)

El cóctel preparado por Gálvez y los nacionalistas del '10 —paisajes serranos coloniales, hispanismo y violencia xenófoba y clasista—, para un artista educado, como Güiraldes, en el simbolismo francés, debía resultar indigerible. En *Raucha*, Güiraldes había intentado contar su propia versión de lo que consideraba la pasión de su generación: un romance fatal con la letra metropolitana que consumía a fuego lento a su lector sudamericano, impidiéndole volver y convertirse en un heredero sin culpas de campos criollos exentos de fisuras y contradicciones. La escritura constituía, por lo tanto, una suerte de huida hacia adelante, un paso necesario con que dejaba atrás la pasividad del lector adolescente y se apropiaba activa —esto es, virilmente— de la escritura que hasta entonces había consumido como estímulo ajeno. Llama la atención, pues, que tras la casi inadvertencia que había encontrado *Raucha*, la publicación de *Don Segundo Sombra* una década más tarde fuera saludada en exactamente estos términos, es decir, como un despertar iniciático de la literatura nacional. Guillermo de Torre, desde las páginas de la *Revista de Occidente*, opinaba:

¿Qué concepto merecerá este nuevo libro de Güiraldes a la crítica de su país? Si no pareciese excesivo, por nuestra parte diríamos que asomándonos a sus páginas experimentamos la sensación de asistir a una memorable ceremonia inaugural: a la fundación de la novela argentina, genuinamente criolla, esencialmente gauchesca. [...] ¿Será esta granazón novelesca el hecho demostrativo de que la literatura argentina se hace adulta, y entra en su mayoría de edad? Hasta hace pocos años, hasta ayer mismo quizá, esa literatura se estremecía aún en ansias de crecimiento, anhelosa de conseguir su pubertad y madurez. Como todas las restantes literaturas latinoamericanas, la argentina ofrecía sus mejores cosechas en el agro de la poesía lírica: flor de adolescencia.¹⁰¹

Desde luego, la tendencia a leer en clave de iniciación a la literatura argentina, llevaba fuertemente la marca de Lugones: la noción de que el siglo XIX, en la literatura como en la historia, había sido una suerte de tiempo primordial donde la epopeya se vivía y se escribía con "bravía fuerza elemental", siendo el *Martín Fierro* su expresión inmediata e inconsciente, pero que recién revelaba su condición de gran alegoría nacional a la mirada sofisticada del intelectual "maduro". De la épica a la novela —salto modernizador anhelado desde los tiempos de Sarmiento—, el paso que da Güiraldes, según De Torre, es el que supera, una vez por todas, los clivajes de la adolescencia. Pero cuando el elogio del amigo y compañero de ruta de la vanguardia rioplatense era relativamente previsible, mucho más sorprendente habría de ser el beneplácito del propio Lugones, quien adhirió al nuevo consenso desde el prestigioso suplemento dominical de *La Nación*:

El libro de Güiraldes es la descripción de una de esas vidas [gauchas]. Pero, digo mal. Descripción significa estudio de afuera para adentro, o sea lo que han realizado más de una vez otros y yo entre ellos. Don Segundo Sombra, como Martín Fierro, es el gaucho mismo. Representa, en prosa, lo que aquel otro en verso: una vida vivida.¹⁰²

Resulta sorprendente la facilidad con que Lugones le concede, diez años después de *El payador*, el título de texto nacional a la novela de Güiraldes. Tal vez el elogio inesperado tenía que ver con cierta esperanza del laureado por encontrar nuevamente interlocutores en el campo de la vanguardia; lo cierto es que lo felicita a Güiraldes, sobre todo, por haber dado con una excusa ficcional creíble para tomar la distancia necesaria del habla gauchesca y crear arte culto sin dejar de reclamar como propio el territorio gauchesco. Elogia la invención ingeniosa de un personaje *trickster* capaz de mediar entre los dos deseos de todo criollismo: ser gaucho y ser patrón, ser hombre de la tierra y al mismo tiempo su propietario. De acuerdo con este propósito político-cultural que se hace evidente hacia el final de la reseña,¹⁰³ la consagración de *Don Segundo Sombra* le permite a Lugones postularse nuevamente padrino del "arte orgánico" de otro e imaginar su propio papel como el de un Gran Intérprete de la literatura argentina, capaz de producir la visión panóptica: la novela de Güiraldes, para Lugones, es la que por fin ocupa el tercer lugar que había quedado vacante entre *Facundo* y *Martín Fierro*; es una escritura que llena la distancia que media entre los dos textos fundacionales y que convier-

te en una positividad lo que había sido un límite y una ruptura. Ser "hijo de Dios, del campo y de uno mismo" (DSS: 491), ya que —traduce Lugones— "la libertad consiste en poseerse y no en poseer": es ésta la fórmula de reconciliación que resuelve un conflicto entre propiedades materiales y espirituales, y que también es válida para definir la función que se le encarga al texto de Güiraldes en el sistema literario: espiritualizar los títulos de propiedad.

¿Cuáles eran las modificaciones que permitieron a *Don Segundo Sombra* cosechar, a diferencia de *Raucha*, un éxito literario y editorial de ese tamaño? Más allá de una actitud pública que en 1926 se mostraba más dispuesta que en 1917 a degustar ese tipo de relato de iniciación, cabe destacar los cambios estructurales introducidos por Güiraldes con respecto de la novela anterior. Cuando en *Raucha* la adolescencia había sido una ruptura tajante que llegaba de la mano de la lectura europea, cortando el vínculo del niño con su tierra materna y sustituyéndola por un territorio imaginario peligroso y fascinante, la nueva narrativa pone en escena un movimiento inverso. Vuelve a narrar una historia de iniciación con sus pruebas y andanzas, y vuelve a hacerlo en un lenguaje simbolista, cuidadosamente retrabajado en función de recortes y síntesis; pero —y ahí reside la diferencia fundamental— esta vez lo hace regresando a un momento anterior a la crisis, crisis que no había sido otra cosa que el aprendizaje de aquel lenguaje, la articulación difícil de pautas estéticas modernas con la tradición autóctona. Es decir, cuando en *Raucha* Güiraldes había narrado las condiciones de posibilidad de su propia estética —en la forma de un romance fatal con la letra europea, irreconciliable con el escenario pampeano del anhelado retorno—, en *Don Segundo Sombra*, gracias al artificio festejado por Lugones, la estética modernista parece emanar, como su expresión orgánica y natural, del espacio pastoral mismo. Como *Raucha*, también *Don Segundo Sombra* es la historia de un retorno: pero esta vez la novela suprime o, mejor dicho, *interioriza* la iniciación letrada que está en su propio origen. Es ésta la función de la "nostalgia feliz" que se ha señalado como el tono predominante de la novela, y que es, en realidad, su principio estructural constitutivo: remite a un tiempo siempre anterior al éxodo que, paradójicamente, recién hizo posible contarle en cuanto anterioridad. Se trata, en todo el texto, de un espacio-tiempo soñado, de un cronotopo eternamente en suspenso: en el tiempo, remite a un *antes* que sólo puede imaginarse desde el *después*; en el espacio, vuelve a un centro imaginario que recién el impacto descentrador de una estética exótica permitía representar.

Por lo tanto, la presunta ausencia de conflictos en *Don Segundo Sombra*, acusada por gran parte de su crítica,¹⁰⁴ es en realidad el efecto de su representación peculiar. Un estudio comparativo de la estructura narrativa de pruebas, revelaría semejanzas sorprendentes entre *Raucho* y *Don Segundo Sombra*:¹⁰⁵ si bien es cierta la observación de que la segunda novela carece de la dramaticidad que caracterizaba a la primera, ello se debe, no a la omisión de las contradicciones y las crisis que enfrentaba el mundo rural sino, en primer lugar, a su representación como "pruebas" en una estructura ritual donde, si bien mantienen su carácter crítico, al mismo tiempo integran una entidad superior reglamentada por leyes eternas y armónicas. Si esta perspectiva neutraliza de antemano las crisis y las contradicciones, esta solución narrativa es reforzada todavía por la elección de metáforas y alegorías ecológicas tomadas en su mayor parte de la naturaleza y del mundo animal. Se podría decir, pues, que la novedad formal de la novela consiste en que Güiraldes ahí llevó toda la carga de dramaticidad al lado del significante. Lo que distingue a *Don Segundo Sombra* respecto de la producción literaria anterior de su autor es la sustitución de las fuentes exteriores de peligro para el mundo rural por *imágenes pertenecientes a ese mismo mundo*. Por eso el texto parece transcurrir en un mundo estable y sin rupturas, un espacio de fábula. Dardo Cúneo ha sugerido que ésta es el efecto del recurso a una técnica narrativa particular, la demora, el mantener eternamente en suspenso el desenlace inevitable: la novela espacializa la acción y produce un tiempo de estanque donde cada instante es retenido, en primer lugar porque todos se cuentan desde un eterno después, cuando ya se han agotado en su implacable fugacidad.¹⁰⁶

Don Segundo Sombra es la evocación larga de una memoria deseada de tiempos felices, anteriores al momento de ruptura que es su condición de posibilidad y que, para no tener que narrarla como ruptura, narra como iniciación ritual. En el capítulo final, en una suerte de último y desesperado intento por postergar el desenlace, el narrador pone todos los naipes sobre la mesa y se evoca a sí mismo como lo que, tal vez, siempre había sido: un evocador. Cuenta como, con su amigo Raucho, solía frecuentar el rancho del domador de potros de la estancia, Don Segundo Sombra:

Nuestro trato era frecuente en lo de Don Segundo, sin contar los días en que Don Leandro nos llamaba a su lado, para enseñarnos el manejo de un establecimiento. Pero en casa de mi padrino pasábamos los mejores ratos, mano a mano con el mate o una guitarra por medio, mientras el grande hom-

bre nos contaba fantasías, relatos o episodios de su vida, con una admirable limpidez y gracia que he tratado de evocar en estos recuerdos. Fué a raíz de estas charlas que Raucho acertó a influenciarme con aficiones suyas. Sabía una barbaridad en cuanto a lecturas y libros. (DSS: 496)

En ese pequeño párrafo están resumidas, en cierto sentido, las dos novelas, contemplándose mutuamente, un mundo escindido donde todo aparece dos veces: dos padres, dos hijos; la casa y el rancho, el tiempo de aprender a ser estanciero, del lado de Don Leandro (del lado de lo Real), y el tiempo de mate y guitarras, del lado de Don Segundo (del lado del Deseo). Pero este mundo deseado se divide, nuevamente, en dos espacios antagónicos de evasión, el de los relatos y episodios y el de las lecturas y los libros que, en un nuevo gesto de inversión, son calificados como un saber bárbaro. La hipótesis más inmediata sería la de dos ámbitos opuestos que constituirían los espacios liminales de las dos novelas de iniciación que escribe Güiraldes: éste sería el escenario de la aventura de Raucho —arrastradora y existencial—, aquél el terreno de la aventura de Fabio —armónica y feliz—. No obstante, la constelación del pasaje citado es otra: cuenta una vida *entre* dos aprendizajes y dos espacios, en su límite.

De ese límite que la magnífica narración de la partida de Don Segundo volverá a poner en escena —cadencia ritmizada de (in-)visibilidades, de esfumaciones y vueltas del personaje, retenido una y otra vez por la voluntad y el esfuerzo imaginativo de su evocador—, el narrador no se ha movido, en realidad, jamás. En ese sentido, la alusión al *Martín Fierro* adquiere una dimensión adicional: "Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida ..." (DSS: 488) El doble sentido de la palabra *partida*, cuando ya falta poco para la ida de Don Segundo, es concientemente explotado por Güiraldes en función de marcar el límite entre instancia normativizadora y línea de fuga. El libro es eso: un imaginario ser como Martín Fierro, gaucho evasivo. La referencia a Hernández es, por lo tanto, la única posible en este instante del texto: a nivel interno, porque la circulación del poema en dos ámbitos de recepción —uno letrado y uno oral— permite mantener, incluso citando un libro, la ficción de una vida anterior a los libros y de acción pura. A nivel cultural, porque —a diferencia, por ejemplo, de Juan Moreira— Martín Fierro era, por lo menos para Güiraldes, un modelo aceptable en lo ético y —más importante todavía— uno que remitía al mundo campestre anterior a 1880, antes de que entrara en su eclipse liberal.

Finalmente, también es lícito suponer que Güiraldes imaginaba que su propio libro fuese, como *Martín Fierro*, un texto capaz de atravesar, en uno y otro sentido, el límite que dividía un legado cultural contradictorio, legado que se puede asumir sin culpas cuando se han cumplido con éxito las pruebas de una iniciación ritual.

El juguete rabioso pasa a ser la novela opuesta a *Don Segundo Sombra* precisamente por eso: la que trasciende verdaderamente su trama, de la que *Raucha* había sido apenas el revés, espejo y doblote. En Arlt, en cambio, nos encontramos frente a una manera distinta de practicar el género de iniciación: cuando tanto Gálvez como Güiraldes lo habían utilizado para reconstruir en lo imaginario territorios intactos y coherentes de la nacionalidad y mantener en suspenso su ocaso —es decir, como una *narrativa de regeneración*—, Arlt lo hace en sentido inverso: como una *narrativa de transgresión*. El corte radical que vuelve a recuperar la negatividad suprimida —la traición del cómplice— es, sorprendentemente, el mismo que invoca Fabio al final de *Don Segundo Sombra*, pero narrado al revés: no se trata, como en el episodio de Fierro y Cruz, de una deserción de las fuerzas del orden para defender al bandido valiente, sino de una deserción de la valentía banderolera misma, una deserción de su legalidad inferior. Sin embargo, no es una *Vuelta*, un nuevo pacto con las fuerzas hegemónicas: al contrario, si el gesto de Cruz se había convertido, en la coyuntura clasicista de 1926, en un monumento canónico que definía una positividad (el “ser nacional de los argentinos”), el gesto canallesco de Silvio Astier era una de las formas posibles de reivindicar su sentido original de desafío y de recuperar la culpa que las novelas anteriores rechazaban y suprimían. *El juguete rabioso* clausura la serie de ritos de pasaje; la transgrede con un corte resuelto que permite al texto abrirse hacia lo incierto y abismal de la experiencia de lo moderno.

“Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí...”¹⁰⁷. Esta curiosidad de Astier por la potencialidad del porvenir —curiosidad política del que no tiene nada que perder, no del desposeído sino del que nunca había poseído, que contrasta con la nostalgia retrospectiva de los herederos ya no tan jóvenes de Güiraldes—, esa curiosidad —digo— es lo que vuelve a vincular a Arlt con los tonos desafiantes de la gauchesca, pero de la gauchesca como contra-tradición popular: anterior a las *Vueltas* sombrías, a la patria reconciliada que es la carga de sus héroes fantasmáticos, el don de los segundos.

Borges: la pasión postergada

Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucha alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos.
Jorge Luis Borges, “Martín Fierro”

Está vacío el cuarto de hotel: hasta que yo entro. Luego, si entro, yo estoy. Está lleno. El cuarto de hotel.
Oswaldo Lamborghini, Las hijas de Hegel

Quizás por algo más que el mero azar, el último cuento que Borges le dedica a la serie gauchesca es, como las novelas de Güiraldes, una narrativa de iniciación. La coincidencia genérica entre *Don Segundo Sombra* y “La noche de los dones”—relato publicado en el *Libro de arena* (1975)—, sin embargo, hace resaltar aun más las diferencias entre ambos textos, ante todo, la imposibilidad del segundo de compartir la felicidad de la media distancia que había caracterizado al primero, la posesión segura y gozosa del recuerdo que resonaba en su nostalgia placentera. En cambio, el tono de “La noche de los dones” produce una sensación radicalmente distinta: es, dice Borges, “tal vez el relato más inocente, más violento y más exaltado”¹⁰⁸ de la colección que integra, tal vez incluso de toda la serie de reescrituras gauchescas. Está narrado en un ritmo apurado, afiebrado; el mismo, seguramente, con que aquella vez el narrador “iba de grupo en grupo, contándole a la gente lo que había visto”¹⁰⁹, y buscando retener lo visto en palabras, tarea que ha venido cumpliendo, podemos inferir, desde entonces: “...son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento.” (ND: 44)

Lo que narra esa voz hastiada es, paradójicamente, un cuento sobre la demora: sobre el flujo implacable e imparabile de la significación, que hace que, fatalmente, los recuerdos se atrasen en volver y se posterguen a pasados futuros. Es por eso que mi lectura observará, en primer lugar, la reflexión narrativa que el cuento encierra sobre el

status de su objeto popular, la trama gauchesca de la muerte de Juan Moreira, y en términos más generales el complejo y problemático trabajo que realiza la narrativa borgeana sobre la tradición criolla que convoca y cuestiona. Borgeanamente, también, propongo empezar por la última capa de palabras de ese palimpsesto, por el último texto de la serie que ha de ser el más original de todos precisamente por su lejanía de los comienzos y por el artificio mayor que esa distancia le impone.

"Se debatía el tema del conocimiento." (ND: 41) El cuento empieza por ubicar su argumento en un contexto absurdamente infinito: lo que se discute es la singularidad de los acontecimientos, esto es, si el otro se puede conocer en su diferencia o sólo ser re-conocido como idéntico. El problema, a su vez, es sobre los signos y la memoria: "... mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado." (ND: 41) Bacon - mi padre - yo: hasta llegar a nosotros, los lectores, esta hipótesis sobre el olvido pasa por tres interlocutores, tres desvíos (porque el primero en pronunciarla, el autor, es siempre el menos confiable de los testigos, y cuya versión depende de la precaria memoria de los dos siguientes). Aquí, sin embargo, la tensión surge de la posición intermedia del filosofema entre dos escenas narrativas: la del relato que sigue (del ejemplo) y la otra que lo enmarca, la de la tertulia cafetera. Ambos relatos son narraciones mnemónicas; evocan un momento clave de la infancia: el haber presenciado un hecho que después fue literatura, en el uno, y el haber presenciado su re-presentación oral, en el otro. Al revés de la frase del padre que cita una frase de Bacon, el cuento es una escritura que cita una narración oral, al mismo tiempo que la cuenta en tanto acontecimiento, *performance*. Son dos variaciones, dos desvíos respecto de un núcleo idéntico que es su diferir de otra diferencia.

Ese modelo básico —dos situaciones narrativas unidas y separadas por una reflexión sobre repetición y diferencia que las identifica como dos maneras —dos géneros— de relatar lo mismo (¿lo mismo?), es característico de buena parte de la ficción de Borges: piénsese, por ejemplo, en "Historia del guerrero y la cautiva" o, también, en "Pierre Menard, autor del Quijote". Como sugiere Ricardo Piglia, se trata del efecto de una poética genealógica que inscribe críticamente su intervención en el cruce de dos linajes —gauchesca y europeísmo—; operación que corona y agota el sistema literario del siglo anterior.¹¹⁰ Sin descartar la lectura de Piglia me gustaría observar algo más en la poética de la demora de "La noche de los dones": una suerte de des-

borde permanente de la propia economía narrativa del cuento, dinámica que excede el modelo de una escritura bisagra.

La historia propiamente dicha empieza a contarse, pues, luego de un debate que cuestiona de antemano sus presupuestos narrativos, por lo que ella se convierte en una apuesta enorme y desmesurada: relatar una experiencia, historiar una pasión. "Yo les *podría contar lo que me dejó* cierta noche que *suelo traer a la memoria*, la del treinta de abril del 74." (ND: 41, subrayados míos) Poco después de comenzado, sin embargo, el cuento en el cuento que introduce un nuevo tiempo y espacio —un relato de iniciación campestre que trae ecos del *Don Segundo Sombra* ("Por aquel tiempo, uno de los peones, Rufino, me inició en las cosas de campo. Yo estaba por cumplir mis trece años; él era bastante mayor y tenía fama de animoso." ND: 41)— tendrá que ceder, a su vez, el lugar a otra narración cuya voz oral resuena al interior de la voz del narrador interior. La voz de esta nueva narradora que llaman la Cautiva es una voz cautiva en otra voz, una voz doblemente solicitada —como lo es el cuerpo al que pertenece y que parece, curiosamente, esquivar las dos solicitudes que lo vienen reclamando: "La muchacha habló como si estuviera sola y de algún modo yo sentí que no podía pensar en otra cosa y que esa cosa era lo único que le había pasado en la vida. Nos dijo así ..." (ND: 42)

Juego de dobles, la voz oral se bifurca en escenas idénticas, salvo por un elemento que las desvía: en esa nueva inflexión, donde el cuento interior descubre en sus entrañas, en el lugar de la epifanía iniciática (de *la experiencia*), *otro cuento*, el texto adquiere una profundidad vertiginosa e insólita. Porque si bien, como lo sugiere su narrador (uno de sus narradores), el relato debe leerse como un rito de pasaje arquetípico que, al revelárselas en una misma noche, le enseñó que "esas dos cosas esenciales" (ND: 44) de la vida, el acto que la engendra y el que la agota, son básicamente uno mismo; la presencia irritante de ese fragmento de *otro* texto que desvía a la narración entera, insinúa la posibilidad de otra lectura, también "desviada". Conviene detenernos —demorarnos— en ese relato doblemente encerrado que "refresca la memoria" (ND: 42): recuerdo de la adolescencia como lo es la narración que lo enmarca, es algo como el habla de la *mnemosis* —demora y deseo—, una suerte de evocación mística de un pasado que siempre está por ocurrir:

Como en secreto, me fui enterando que los indios podían caer como una nube y robarse los animales. A las mujeres las llevaban a Tierra Adentro y les hacían de todo. Hice lo que pude para no creer. [...] De puro cavilar, yo casi

tenía ganas que se vinieran y sabía mirar para el rumbo que el sol se pone. (ND: 42)

Lo irresistible del secreto está, precisamente, en que nunca se lo revela. No se sabe —no se dice— qué se les hacen los indios a las mujeres que llevan al desierto; pero el término que da nombre a ese silencio (“de todo”) lo carga de una plenitud donde también cabe lo verdaderamente insólito: la posibilidad de un goce impensable que convertiría al desierto en el espacio de un deseo femenino cautivo en una voz y un territorio patriarcales.¹¹¹ Así, la invasión, cuando al fin se produce (si es que se produce), es más que nada la de un horizonte sobre la mirada que había investido en él sus deseos: la realización soñada de un sueño. Hasta es posible imaginar que fuera de ahí, del sueño de la Cautiva, jamás hubo invasión alguna. Cuando se le pregunta por quién había dado el aviso del malón, ella se limita a una respuesta sumamente evasiva: repite la frase anterior. “Corrimos a mirar por el lado que yo siempre miraba. Era como si todo el desierto se hubiera echado a andar” (ND: 43, subrayados míos). Marcas en el lenguaje del deseo de que las cosas fuesen como las recuerda la fantasía de una pasión mantenida en suspenso por su repetición, infinitas veces, “como quien dice una oración, de memoria.” (ND: 43) Leído así, el relato de la cautiva revela su otra faz, la de una ficción de venganza. Porque, a diferencia del malón que causará la destrucción de la estancia, es indiscutiblemente real el espacio del cautiverio, pero no allá, en el desierto, sino acá, de este lado del “horizonte”. El rapto no es el final del cuento de la Cautiva sino su principio (“Cuando me trajeron de Catamarca yo era muy chica ...” ND: 42); su prisión no es el desierto sino la tierra de los cristianos —la estancia, primero, el prostíbulo, después— y su voz suena “siempre como si estuviera muy lejos” (ND: 43), porque de hecho lo es; habla con los acentos del exilio. A los indios en el origen se superponen los de la memoria, aunque sin poder restablecer una unidad perdida de antemano. En cambio, su invasión desde el eterno más allá de los recuerdos multiplica el corte y sitúa la ficción en una suerte de exilio del exilio.

La “invasión” es, otra vez, doble: a la figura visual del malón que nunca termina de atravesar el umbral de la polvareda que lo precede, se superpone la intromisión, en el espacio oral del relato, de nuevas voces:

Hablaba la Cautiva como quien dice una oración, de memoria, pero yo oí en la calle los indios del desierto y los gritos. Un empellón y estaban en la

sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño. Eran orilleros borrachos. Ahora, en la memoria, los veo muy altos. (ND: 43)

En lo que podríamos describir como una demora en el restablecimiento del espacio exterior, la memoria fantasmática de la Cautiva avanza sobre aquella del narrador, contaminándola de su irrealidad que es el diferir infinito de los recuerdos. Es como si, a pesar de que ya calló la voz que las evocaba, el flujo de las memorias del malón continuara repercutiendo en la otra narración donde se nos iba a contar “de veras la historia” de la última noche de Moreira. Propongo una lectura: que la narración “de veras”, ahí donde el narrador cuenta cómo le es revelada la “verdad” de la vida a través de los dos actos que la enmarcan, es una suerte de reinstauración de la “verdad de lo simbólico” frente a un desvío que, inexorablemente, la precederá. La súbita aparición en escena de los orilleros borrachos termina con el malón fantasmático de la Cautiva, justo cuando éste estaba por avanzar sobre la estancia (sobre la patria) y la voz narradora por tomar el espacio entero del cuento. Moreira y los suyos vuelven a reinstalar el régimen narrativo en el cuento, pero también ellos caen víctimas del embrujo, de una memoria que, oblicuamente, los aleja y engrandece, hasta confundirlos con otros recuerdos, recuerdos de otros.¹¹² La muerte de Moreira restablece un estado de soberanía en el país, tal como la voz con que se la narra —un realismo lacónico, casi policial— lo hace en el cuento; pero ambas soberanías sufren el desvío de algo que las excede. Ese doble desvío, quisiera sugerir, le sirve a Borges como fundamento de una política de la reescritura¹¹³: un uso de la gauchesca que difiere de las apropiaciones literarias del desierto como espacio identitario, *tropográfico*, de la nacionalidad.

La mirada del pulpero Recabarren en “El fin” nos propone otra perspectiva hacia el problema del fluir infinito de la memoria donde nos ha dejado “La noche de los dones”: es otra versión, monstruosa, de la mirada del deseo clavada en el horizonte y en el borde interior del texto donde permanece cautiva, mirada pura que pertenece a un cuerpo paralizado que ya sólo puede contemplar y escuchar las voces y los cuerpos de otros que sí pueden cantar y pelear. Para Josefina Ludmer, esa posición narrativa es una “representación de dios”¹¹⁴; Enrico Santí sugiere que se trata de un lector a punto de dormirse, a medio camino entre leer y soñar la escena de la muerte de Fierro.¹¹⁵ Repitiendo quizás las dos propuestas, me gustaría adelantar una tercera: la de que el dios-lector-soñador es una cifra de la memoria, como perspectiva narrativa paralizada en su posterioridad respecto de la

materia de sus recuerdos, cifra de la distancia irreducible que media entre escritura y acción (canto y combate), entre el acto que imagina un pasado en pluscuamperfecto y este pasado.

La pregunta sería, entonces, ¿qué significa volver sobre la gauchesca desde la perspectiva del deseo de una (voz) cautiva? En "La noche de los dones", antes de atravesar el horizonte de ese deseo el texto se detiene, se da vuelta y vuelve a entregar el mando al otro narrador, junto con los dones de una iniciación masculina. Pero ya nos ha revelado que en su interior acecha otro deseo, otra ficción. La ficción de una cautiva, ficción cautiva que, por supuesto, imagina el derrumbe de aquella otra que la encierra: la invasión deseada y temida por la Cautiva, el malón de Tierra Adentro, es otra variante de la historia que Borges había contado en "El fin", otra versión —la definitiva— de escribirle un final a la patria gauchesca. Como una suerte de implosión narrativa, el relato de la Cautiva desborda el texto que lo encierra; de la misma manera en que lo hace el cuerpo de aquella cautiva anterior cuya inmensa presencia física había excedido los límites del cuarto y de la voz que la evocaba desde otra memoria.

Lo que se supone por detrás de esta desmesura, ese irritante "más allá" que yace del otro lado del horizonte, es interiorizado en Borges como borde interior de la ficción. Borges rescata a la frontera criolla como puro potencial estético, como la región del desborde de sentido, desde la empatía momentánea de otro exilio "en un increíble país":

Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia.¹¹⁶

Esas imágenes fantásticas de una otredad cuya inmediatez, o "vida feral", yace inexorablemente *por detrás de ellas*, por detrás del inglés rústico que la nombra y calla, y del español que lo transcribe, encierran una poética de la posterioridad. Borges reescribe las tramas de la gauchesca con las voces —a partir de las posiciones sujetivas— que el género había callado, voces que desbordan su territorio y su lenguaje. De esa manera, la escritura puede, momentáneamente, vislumbrar lo que está del otro lado de su horizonte: escribir en el silencio. Las cautivas o, en términos más generales, *las voces restantes* con las que Borges (re)escribe la literatura nacional, son alegorías del doble exilio de la escritura en su posterioridad irredimible: sus rela-

tos desbordantes son una permanente puesta en incertidumbre de la integridad del espacio ficcional que las encierra.

Trabajar con las voces restantes, escribir otra vez el género desde los pliegues y los silencios, es el primer artificio de Borges, no tanto para recordar la tradición sino más bien para aprovechar el inmenso potencial narrativo del olvido. Es por eso que el segundo artificio consiste en algo que podríamos llamar la des-autentización del comienzo; en demostrar su irreducible ficcionalidad, su falta de origen. Volvamos, pues, a ese fragmento donde Borges reescribe "Martín Fierro" imaginando de nuevo la escena del "pobre duelo a cuchillo" entre Fierro y el Moreno, pero imaginando también —y sobre todo— a Hernández soñándolo en el doble exilio del "hotel fastidioso" que —según Lugones— se llamaba como el país. "Hospedaje de la lengua", como bien lo caracteriza Casullo,¹¹⁷ ese espacio transitorio de un exilio interior prefigura la morada paradójica que es la casa de los Borges en Palermo; tal como será rescatada desde la posterioridad de un segundo prólogo que se adelanta, como una antesala de la memoria, a la escritura pasada. La casa familiar, en Borges, es un espacio heterotópico al interior de países probables, países con los que se comunica su escritura replegándose sobre sí misma y proyectándolos a su alrededor desde el santuario interior que es la biblioteca.¹¹⁸ La casa imaginada por el segundo prólogo del *Evaristo Carriego* es la misma que la casa laberíntica de "Jardín de los senderos que se bifurcan", habitada por una escritura mínima y devoradora. Es, también, un espacio en dispersión que sigue reproduciéndose en otras casas, otros relatos: un sótano en la calle Garay, un bolichón en Lobos, desbordado por el cuerpo de una cautiva.

Borges convierte, entonces, a la gauchesca en un pretexto de los epílogos que se le escribe, e instala en su origen a un Hernández que es igual a él mismo, imaginando una trama desde el doble exilio de su letra posterior. La lectura de Borges revela en lo gauchesco su carácter de convocatoria permanente hacia una voz popular que constituye y excede su espacio genérico. Revela que la identidad del género reside en su desborde e inscribe, entonces, como un desborde su propia intervención paródica en él, desborde que es articulado por la voz y por el silencio de aquella figura extremadamente marginal cuya mirada se dirige hacia el borde del género y de la nacionalidad. La "Tierra Adentro", aquí, es el silencio al interior de una narrativa territorializada, un desierto de nomenclaturas e indecible refugio de una pasión que genera una escritura expansiva e insaciable.

Desde el Ochenta, y con renovado fervor a partir del Centenario,

los arquitectos del patrimonio cultural habían reemplazado la *topografía* de la nación producida por la literatura de la generación del '37 y los gauchescos por una *tropografía* de la nacionalidad. Borges reconoce la irreversibilidad de esa reconversión simbólica, pero desde su escritura posterior vuelve a reconstruir la alianza con lo popular como *un tono que desborda* el relato que lo encierra. Si en los relatos *tropográficos* de viajeros lectores donde se había edificado la nacionalidad como espacio cultural, predominaba un enfoque antológico y totalizante que inventaba perspectivas panópticas sobre una topología espiritualizada, Borges elige sistemáticamente los géneros menores y fragmentarios —el comentario al margen, la reseña ficticia, la glosa—, para escribir en ellos un desafío dramático al canon. El escenario fronterizo de las orillas es el que elige para restituir a las voces su literariedad. De algún modo, su escritura se desplaza sobre la *tropografía* como si ésta fuera, otra vez, una *topografía*, un escenario de posibles aventuras: se apoya sobre el nacionalismo cultural anterior que había iconizado a la otredad popular, pero para descubrir la literariedad desbordante de los íconos y proceder al derrumbe del orden patrimonial desde su borde interior. Lo gauchesco es en Borges lo popular cautivo en una letra canónica y que la desborda; cuando lo popular traspasa ese límite y se constituye fuera del control de la escritura, ésta vuelve a convertirse en *El matadero*: "La fiesta del monstruo", cuento escrito con Bioy Casares en 1947, marca ese otro límite de la literatura borgeana, el límite histórico, digamos, donde termina su convocatoria hacia el otro y donde ese otro deja de representar una mera potencialidad narrativa, un *truco del perfecto cuentista*. La poética de la posterioridad que inventa Borges le escribe un final, entonces, no a la gauchesca sino a una serie de relatos normativizadores que habían construido con ésta una *tropografía* de la nacionalidad. Volviendo sobre y desde un origen popular hecho de conjeturas insólitas, y mostrando su proclividad al exceso, al desborde, Borges construye sobre estas líneas de fuga una literatura.

Más que como clausura del sistema literario de la Argentina decimonónica, por lo tanto, podríamos pensar esa estética de la reescritura como una vuelta hacia el gesto fundante, el de "mirar para el rumbo que el sol se pone", de contemplar el desierto y temer y desear la aparición de los otros. La literatura de Borges desata permanentemente las apropiaciones simbólicas por parte de la tradición culta: su insistencia juguetona en la literariedad irreductible de la diferencia cuestiona la noción misma de "propiedad" que sostiene estas construcciones canonizantes del patrimonio argentino. En realidad

(en la realidad que postula la literatura), nos dice, todo intento de llenar posteriormente de proyectos y proyecciones de identidad el vacío inicial, sólo supo contribuir a la desmesura de este vacío al agregársele nuevos escombros, nuevas voces otras, nuevos desbordes. Después de tantas palabras, la que sigue en pie, aparentemente, es la primera de todas, el significante de lo exterior, el desierto.

Chivilcoy, 22 de febrero de 1998

Notas

¹ "... o bien podría ser un cierto *grand air* patriarcal, un viejo gaucho de barba blanca, parado en la puerta de su estancia, tan él mismo ..." Hugo von Hofmannsthal, *Las cartas del que volvió*

² Citado según Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*: II, 262.

³ Véase Noel H. Sbarra, *Historia del alambrado en Argentina*, Buenos Aires: Raigal, 1955.

⁴ Véase Viñas, *Indios, ejército y frontera*: 11-21; Hebe Clementi, *La frontera en América*, Buenos Aires, Leviatán, 1985-88: IV, 119-120.

⁵ Véase Cap. II, nota 25.

⁶ En ese sentido, el revés de la estampa publicitaria sería una anécdota patética referida por Edmundo Wernicke en un volumen de 1918 titulado *Memorias de un portón de estancia* (Buenos Aires, Librería del Colegio), y que relata el asesinato de un gaucho a manos de un alambrador vasco a quien aquél había querido hacer abrir un alambrado recién tendido.

⁷ José Hernández, *El gaucho Martín Fierro* (1872), en: id., *Martín Fierro*, Madrid, Aguilar, 1976: 28-29. El poema se citará de la siguiente manera: primera/segunda parte, número de canto: número de estrofa(s).

⁸ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* [1930], en: id., *Obras completas*: I, 131.

⁹ Véase Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988: 159.

¹⁰ Véase Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* [1948], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983: 44.

¹¹ Jorge Luis Borges, "La tierra cárdena", en: ibid., *El tamaño de mi esperanza* (1926), Buenos Aires, Seix Barral, 1994: 35.

¹² Jorge Luis Borges, "El Martín Fierro", en: id., *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1997: 561.

¹³ Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*: 801. En adelante abreviaré MyT.

¹⁴ Sigo en ese punto a la lectura propuesta por Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*: 206-246.

¹⁵ Ismael Viñas, "Reflexión sobre Martínez Estrada" [1954], en: David Viñas, Ismael Viñas, Juan José Sebreli et.al., *Contorno*. Selección. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981: 21.

¹⁶ Ezequiel Martínez Estrada, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967: 18.

¹⁷ Véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "Martínez Estrada: de la crítica a *Martín Fierro* al ensayo sobre el ser nacional", en: id., *Ensayos argentinos*: 117-125.

¹⁸ Véase Said, *Beginnings*: 29, 51.

¹⁹ Sarmiento, *Facundo*: 91.

²⁰ Véase Altamirano/Sarlo, "Martínez Estrada": 121.

²¹ "Voz (del) gaucho", en el trabajo de Ludmer, es la herramienta principal que le permite a la crítica una lectura del género a partir de las distintas cadenas de "usos": el uso de los cuerpos en las campañas militares y la ganadería; los sentidos de la voz "gaucho" que se definen en el uso diferencial de la voz del gaucho; y el género como espacio simbólico que define los sentidos de los usos diferenciales del gaucho y de su voz. Véase Ludmer, *El género gauchesco*: 30.

²² Informe del Juez de Paz del Tandil del 1 de enero de 1872, citado según Hugo Nario, *Los crímenes del Tandil, 1872*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983: 22.

²³ Según Nario, la hipótesis de un uso deliberado por parte del hacendado tradicional de la presencia carismática del curandero Solané en el Tandil, surge principalmente a raíz de las declaraciones de los gauchos implicados en los crímenes. Todos ellos coincidieron en que la noche anterior a la masacre un tal Jacinto Pérez que se hacía llamar el Adivino y decía ser subalterno de Solané, los había citado a su rancho y les había advertido sobre la proximidad del Juicio, agregando que se salvarían si colaborasen con él. Pérez, así como los demás cabecillas del levantamiento, murió en circunstancias poco claras durante la persecución y captura de los insurgentes; sin embargo, el juzgado nunca hizo prestar declaración a su mujer que seguía viviendo en el partido. Ese y algunos datos más, como la omisión en actas de los libros de comercio de un pulpero vasco con el que tenían cuentas abiertas varios terratenientes locales, según Nario hacen suponer al menos un fuerte interés por parte de los sectores más tradicionales en "pegarles un susto" a sus nuevos competidores inmigrantes. De hecho, las inminentes elecciones provinciales iban a brindarles a éstos últimos una oportunidad sin precedentes de disputarle el poder político a la vieja oligarquía ganadera. A nivel local, ese cambio del juego político se manifestaba en el ascenso del estanciero Ramón Santamarina, de origen español, quien había asumido el liderazgo de las nuevas capas medias, integradas por artesanos y agricultores recién instalados en la zona, y contra quien iba dirigido, siempre según la exposición de Nario, el "susto". Paradójicamente, también Santamarina, quien se hallaba ausente de su estancia tras haber sido advertido del inminente peligro por su capataz, debe haber tenido un fuerte interés por encubrir su actuación equívoca para no arriesgar su base política. En el lapso entre el levantamiento gaucho y el asesinato de Solané cinco días más tarde, se perfila, entonces, un entramado complejo de intereses, por un lado de restablecer el orden y calmar el estado de agitación mediante una dureza judicial ostentativa, y por el otro de encubrir pistas que, de una u otra manera, podrían haber comprometido a funcionarios y ciudadanos ilustres. No es aventurado, pues, suponer un acuerdo tácito entre éstos de utilizar al brujo como chivo expiatorio, desviando hacia él la rabia y los deseos de venganza de los vecinos del Tandil. Consúltese al respecto Hugo Nario, *Tata Dios*, *El mesías de la última montonera*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1976; id., *Los crímenes del Tandil, 1872*, op. cit.; id., *Mesías y bandoleros pampeanos*, Buenos Aires: Galerna, 1993.

²⁴ Véase Antonio Gramsci, "Introducción al estudio de la filosofía y del materialismo histórico", en: id., *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985: 22-24.

²⁵ Véase Raymond Williams, *The Country and the City*.

²⁶ Victor Turner, *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, New York, NY, Aldine, 1969.

²⁷ Williams, *The Country and the City*: 35-45.

²⁸ Véase Ludmer, *El género gauchesco*: 212.

²⁹ Francisco F. Fernández, *Solané*, Drama en cuatro actos [1872], Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1926: 274, 277. En adelante abreviaré S.

³⁰ Josefina Ludmer ha leído *La Ida* como un ejemplo paradigmático de poesía gauchesca escrita en busca de una alianza económica del sector agrario (patrones y peones), y en contra del uso de los gauchos por parte del ejército. El eje sobre el que gira el texto sería, entonces, la incompatibilidad entre la guerra y la actividad productiva, y el blanco de su crítica las leyes de levas dirigidas exclusivamente a la incorporación de mano de obra ganadera en los contingentes de frontera (véase Ludmer, *El género gauchesco*: 154-193). El rasgo más original de la crítica de Hernández me parece ser además que ahí vincule el tema de la defensa de la frontera con el de la distribución de tierras, con lo que va considerablemente más allá de la mera reivindicación de los intereses del hacendado ganadero. En uno de sus editoriales Hernández propone subdividir la tierra pública en pequeños lotes para aumentar su productividad y evitar la esterilidad y el abandono que generan las grandes propiedades (*El Río de la Plata*, 1 de septiembre de 1869: "La división de la tierra"). Véase también Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*: 130-138.

En otros dos artículos del 19 y 20 de agosto del mismo año donde ya trasluce el núcleo narrativo de *La Ida*, la cuestión distributiva es vinculada de manera aun más explícita al problema de las levas. Dice Hernández: "La noticia [del decreto sobre levas] ha recorrido en velocidad del telégrafo los ámbitos de nuestra abandonada campaña, y el gaucho ha preparado su montura para huir del peligro, para escapar a nuestra civilización, refugiándose en las tribus de la barbarie. [...] Los corresponsales se encargan de comunicarnos esos hechos y ayer mismo en nuestro *Correo de la Campaña* se ha dado la noticia de que el cacique Coliqueo proporciona toda clase de facilidades a la fuga de nuestros gauchos. [...] ¿Y en nombre de qué principios nos levantaremos nosotros para condenar al hombre oprimido que corre en busca de aire, de espacio y de libertad?"

La misma historia, pues, que en el canto XIII de *La Ida* aunque referida en otro tono y a otros interlocutores: de este lado, el temor del hacendado de que el abuso del gauchaje por parte del Estado podría engendrar una caída sensible en la productividad y la pérdida del control sobre la mano de obra rural; del otro lado la utopía social de un mundo autosuficiente exento de trabajo y de relaciones de dependencia ("... y hasta los Indios no alcanza / la facultá del Gobierno. // Yo se que allá los caciques / amparan a los cristianos

/ y que los tratan de 'hermanos' [...] Allá habrá seguridad / ya que aquí no la tenemos — [...] Allá no hay que trabajar, / vive uno como un señor — / de cuando en cuando un malón, / y si de él sale con vida, / lo pasa echao panza arriba / mirando dar güelta el Sol." I, XIII: 8-18). Un mismo autor produce, pues, dos versiones opuestas del mismo relato: una que, estupefacta, busca entender la insubordinación de "nuestros gauchos", y otra que, en la voz de ellos, propone una explicación sencilla: quieren vivir "como un señor". La tensión lleva a la pregunta por un principio legítimo, una ley, capaz de restablecer el orden. Recién en las páginas finales de *La Vuelta* Hernández encontrará la fórmula: la ley primera es la unión de los hermanos contra los de afuera. Al ser definido el gaucho, finalmente, como trabajador argentino, la voz pierde su sentido diferencial y converge con la noción de una patria unida que se encamina hacia una segunda Edad de Oro.

³¹ Véase Michel de Certeau, "La beauté du mort", en: id., *La culture au pluriel*: 59.

³² La asociación de lo moderno, urbano, masivo con el barro, lo primordial, las masas húmedas y pantanosas, es también característica de la ideología fascista que ha sido analizada por Klaus Theweleit como el caso límite de la represión libidinal capitalista-patriarcal. Más adelante, en el análisis de algunos textos de Ricardo Güiraldes voy a tratar de esbozar algunas reflexiones sobre los nexos entre misoginia, modernofobia y pastoral. Véase Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, tomo I: "Frauen, Fluten, Körper, Geschichte", München: DTV, 1995.

³³ R. Williams, *The Country and the City*: 47 (traducción mía, J.A.).

³⁴ José Hernández, *Prosas del Martín Fierro* (ed. por A. Pagés Larraya), Buenos Aires, Raigal, 1952: 230.

³⁵ José Hernández, *Instrucción del estanciero*, tratado completo para la planteación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, Buenos Aires: Sopena, 1964.

³⁶ *ibid.*: 20. Modernizar lo tradicional implica, por un lado, la introducción de tecnologías avanzadas de administración y explotación del campo — como la construcción de alambrados para separar haciendas y evitar que estén "mezcladas en el rodeo", o la tipificación de clases y calidades de pasto y de las formas de conservarlos, a la que están dedicados los capítulos II a VII de la *Instrucción*—, y por el otro la incorporación controlada del gauchaje a ese nuevo orden, haciéndola participar de algunos de sus beneficios, pues "[c]uanto sean mejor tratados han de ser ellos más celosos en el cuidado de los intereses del establecimiento." (*ibid.*: 144)

³⁷ Es llamativa además la preocupación de la prensa porteña por extranjerizar a Solané, presentarlo como intruso en un país que, de no haber acontecido esa lamentable infiltración, hubiera permanecido un ejemplo de unidad y progreso pacífico. El cronista de *La Nación*, por ejemplo, le atribuye un origen chileno, además de haber estado algún tiempo en Entre Ríos donde lo habrían azotado por haber instigado "hechos parecidos", y que desde entonces habría deambulado por las poblaciones de la frontera. *La Tribuna* asegura que el brujo era santiagueño o boliviano, versión parcialmente compar-

tida por el corresponsal de *El Nacional* quien añade que "por causa de un homicidio había sido destinado al servicio de armas y habíase hallado en Pavón, de donde desertara, tras lo cual había huido a Bolivia" (*El Nacional*, 9 de enero de 1872: 2). El dato del contacto con los indios es aportado, finalmente, por el Juez de Paz de Tandil quien afirma que Solané, en la zona de Tapalquén, había obtenido de los caciques locales su apoyo y la promesa de participar en una eventual insurrección (véase Nario, *Tata Dios*: 144).

³⁸ Mezcla de saberes que, llamativamente, no sólo comprendía el uso de objetos mágicos de la medicina tradicional e indígena —un pavo de cuatro patas, frascos con huesos de aceituna, alfileres retorcidos y otras yerbas, según el inventario policial—, sino también de la *escritura*, como lo confirma "el lío de papeles" compuesto por listas de pacientes, recetas y folletos, que fue encontrado en la habitación del curandero. A pesar de que en ocasiones anteriores, Solané había declarado ante la policía —se puede suponer que verazmente— no ser médico recibido y no saber escribir y apenas leer, recurre no obstante a esos saberes "civilizados" ante sus pacientes. Es decir, el manejo de la escritura en 1872 ya formaba parte obligatoria de la formación de un "brujo". aunque sea de manera sólo ostentativa (se puede suponer que la mayoría de los pacientes tampoco sabía leer las "recetas" que les daba Solané). La escritura, como el pavo de cuatro patas, era para los paisanos un objeto fetichista cuya posesión aumentaba los poderes curativos de Tata Dios. Lo que interesa en ese dato pasajero es que da constancia no de un orden cerrado de supersticiones y creencias arcaicas, sino de un espacio de mezcla e hibridación de órdenes, donde hay tentativas por incorporar las presiones ejercidas por una modernidad expansiva.

El primer Censo Nacional de 1869 revelaba un progreso significativo de la instrucción pública, aunque en proporciones altamente polarizadas: mientras que, en la ciudad de Buenos Aires, casi el 50% de los niños en edad escolar asistían a la enseñanza primaria, el índice para la provincia era de sólo 18%, cifra que a nivel nacional aumentó entre 1869 y 1883 del 20% al 28%, e incluso al 31% en el segundo Censo Nacional de 1895. Sin embargo, el aparente éxito de las campañas de alfabetización iniciadas durante el gobierno de Sarmiento, se vió ensombrecido por los promedios altísimos de deserción escolar ocurridas en el tránsito del primer al segundo año de instrucción. De todos modos, esos datos estadísticos indican un aumento de contactos, aunque furtivos en su mayoría, de la población campesina con los saberes de la ciudad letrada. El índice principal de ese encuentro será, a partir de 1872, el circuito de lectores que abre y crea el *Martín Fierro*, texto del que, en las once ediciones hasta 1879, como afirma Hernández en el prólogo de *La Vuelta*, se vendieron en nada menos que cuarenta y ocho mil ejemplares, en su abrumadora mayoría a lectores provincianos. Ese flamante contacto con nuevas tecnologías y saberes, sin embargo, a principios de la década del 70 todavía se manifestaba ante todo como dilema de no poder aprovechar la oferta educativa, dada la necesidad de trabajo infantil que surgió con la expansión paralela de una economía agropecuaria capitalista. La transformación de la escritura en un

fetichismo, un saber mágico, es una cifra de esta contradicción. Véase Nario, *Tata Dios*: 69-86; Prieto, *El discurso criollista*: 27-34.

³⁹ "Los asesinatos del Tandil", *La Nación*, 9 de enero de 1872.

⁴⁰ Citado según Prieto, *El discurso criollista*: 103.

⁴¹ Véase *ibid.*: 91.

⁴² Sobre el concepto del "paratexto" véase Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, 1979.

⁴³ Véase al respecto Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

⁴⁴ No estoy más que parafraseando las reflexiones de Noé Jitrik, en: *id.*, "El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández", en: María Teresa Gramuglio / Beatriz Sarlo (eds.), *Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983: 113-137.

⁴⁵ José Hernández, "Carta a don José Zoilo Miguens": 29.

⁴⁶ *ibid.*: 29.

⁴⁷ José Hernández, "Carta del Señor Hernández [a los Editores de la Octava Edición]", en: *id.*, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1919: 226.

⁴⁸ *ibid.*: 229.

⁴⁹ *ibid.*: 230.

⁵⁰ J. Ludmer, *El género gauchesco*: 73. Los subrayados son del original.

⁵¹ J. Hernández, "Cuatro palabras de conversación con los lectores", en: *id.*, *Martín Fierro*: 137.

⁵² *ibid.*: 138.

⁵³ Dice Hernández: "Hay cange de ideas y productos, y el globo se convierte en un vasto taller, donde se produce —se elabora— y se consume ..." (Hernández, *Instrucción del estanciero*, 20)

⁵⁴ J. Hernández, "Cuatro palabras de conversación con los lectores": 138.

⁵⁵ N. Jitrik, "El tema del canto": 123.

⁵⁶ Para un estudio formal extenso del poema, consúltese el capítulo "Morfoloía del Poema" en: Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*: 118-234; y también: Carlos Albarracín Sarmiento, *Estructura del Martín Fierro*, Amsterdam: Rodopi, 1981.

⁵⁷ Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México (D.F.), Fondo de Cultura Económica, 1988: 80.

⁵⁸ *ibid.*: 86-87.

⁵⁹ Dice ahí Hernández, resumiendo el catálogo de virtudes que su poema le enseñará al pueblo campesino: "Un libro que todo esto, más que esto, o parte de esto enseñara sin decirlo, sin revelar su pretensión, sin dejarla conocer siquiera, sería indudablemente un buen libro, y por cierto que levantaría el nivel moral e intelectual de sus lectores aunque dijeran *naiques* por nadie, *resertor* por *desertor*, *mesmo* por *mismo*, y otros barbarismos semejantes; cuya enmienda les está reservada a la escuela, llamada a llenar un vacío que el poema debe respetar, y a corregir vicios y defectos de la fraseología, que son también elementos de que se debe apoderar el arte para combatir y extirpar males más fundamentales y trascendentes, examinándolos bajo el punto de vista de una filosofía más elevada y pura." Hernández, "Cuatro palabras de conversación con los lectores", op. cit.: 140.

⁶⁰ Véase Tzvetan Todorov, "Poetik", en: François Wahl (ed.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981: 105-179.

⁶¹ Véase Pierre Nora, "Entre mémoire et l'histoire", en: id. (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard-Quarto, 1997 (3 tomos). Cito según la edición en inglés, *Realms of Memory*, Rethinking the French Past; vol I, "Conflicts and Divisions": "Unlike historical objects, *Lieux de mémoire* have no referents in reality, they are their own referents — pure signs. This is not to say that they are without content, physical presence, or history— on the contrary. The *lieu de mémoire* is a *templum*: something singled out within the continuum of the profane (whether in space, time, or both), a circle within which everything counts, everything is symbolic, everything is significant." (pp 19-20)

⁶² Montaldo, *De pronto, el campo*: 13.

⁶³ *Nosotros VII*, 54 (1930): 60.

⁶⁴ *ibid.*: 60.

⁶⁵ Pablo Subieta, "Martín Fierro", en: *Las Provincias*, I, 274, 8 de octubre de 1881. Citado según Isaacson (ed.), *Martín Fierro, cien años de crítica*: 36.

⁶⁶ *ibid.*: 36.

⁶⁷ El término de "Museo Colonial" ha sido propuesto por Alvaro Fernández Bravo para describir las operaciones de archivación de textos dispersos para construir en base a ellas el artefacto "literatura hispanoamericana" y reclamar para el antiguo centro colonial el territorio espiritual de sus ex-colonias. Véase id., "Cánones y colecciones: construcción de patrimonios culturales en el Cono Sur", ponencia presentada en la XXI Conferencia Internacional de la LASA, Chicago, 24-26 de setiembre de 1998.

⁶⁸ Respecto de la función de la poesía gauchesca en el debate finisecular sobre la "hispanidad" véase mi artículo "La vuelta de Martín Fierro: la gauchesca en el fin de siglo", en prensa.

⁶⁹ Alfredo Rubione, "Estudio preliminar", en: id. (comp.), *En torno al criollismo*, Textos y polémicas, Buenos Aires, CEAL, 1983: 10.

⁷⁰ Ernesto Quesada, *El criollismo en la literatura argentina* [1902], en: *ibid.*: 107.

⁷¹ *ibid.*: 109.

⁷² *ibid.*: 144. El término del "folk-lore" es importado por Quesada de Europa: las primeras "Folk Lore Societies" fueron fundadas en Inglaterra a partir de 1878; un movimiento parecido tenía lugar aproximadamente al mismo tiempo en Francia. Véase de Certeau, "La beauté du mort", op. cit.; García Canclini, "La puesta en escena de lo popular", en: id., *Culturas híbridas*: 191-235.

⁷³ Sobre el sujeto acumulador véase Susan Stewart, *On Longing*, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984.

⁷⁴ Montaldo, *De pronto, el campo*: 59.

⁷⁵ Sobre el concepto de *heterotopia* véase Michel Foucault, "Of Other Spaces", en: *Diacritics* 16, 1 (1986): 22-27.

⁷⁶ Véase Adriana Rodríguez Pérsico, "Identidades nacionales 1910 y 1920", en: Raúl Antelo (ed.), *Identidade e representação*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1994: 83-92.

⁷⁷ Ricardo Rojas, "La literatura argentina", conferencia leída en la Facultad de Filosofía y Letras, el día 7 de julio de 1913, publicada en *Nosotros VII*, 50 (1913): 337-364.

⁷⁸ Leopoldo Lugones, *El payador* [1916], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979: 196. En adelante abreviaré EP.

⁷⁹ Véase James Clifford, "On Collecting Art and Culture", en: id., *The Predicament of Culture*: 215-251.

⁸⁰ Véase Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en: id., *Illuminationen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977: 136-169.

⁸¹ Mi resumen esquemático no hace por supuesto justicia a la complejidad del texto. Véase particularmente con respecto al sujeto soldático: "Das Ich des soldatischen Mannes", en: Theweleit, *Männerphantasien*: II, 206-246.

⁸² Me refiero a los trabajos de van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909; y de Turner, *The Ritual Process*, op. cit.

⁸³ Véase Walter Burkert, *Wilder Ursprung*, Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin, Wagenbach, 1993.

⁸⁴ Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*: 17.

⁸⁵ Véase Homi K. Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", en: id. (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990: 291-322.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, "Sobre 'Don Segundo Sombra'", *Sur* 217/218 (1952): 9.

⁸⁷ Sueño de una segunda Edad Dorada del que no tardarían en despertar los hacendados pampeanos: ya en 1921, los precios del ganado vacuno volvieron a caer a la mitad de los que se pagaban en 1918. En el balance de exportaciones agrarias argentinas, la guerra provocó un lapso fugaz de crecimiento vertiginoso: entre 1914 y 1918, el aumento de los envíos de carne barata, congelada y enlatada, casi duplicaba el stock de ganado nacional, al mismo tiempo que hizo estallar los beneficios para los establecimientos conserveros. (Véase Rock, *Argentina 1516-1987*: 249-258; 264-265)

⁸⁸ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939: 202.

⁸⁹ *ibid.*: 203-204.

⁹⁰ Ricardo Güiraldes, "Niño bien" (1913), en: Jorge B. Rivera, "Sin pampa soy tabaco aventado: Textos desconocidos de Ricardo Güiraldes", *Crisis* 37 (1976): 61.

⁹¹ Ricardo Güiraldes, *Raucha. Momentos de una juventud contemporánea*. En: id., *Obras completas*: 235. En adelante abreviaré R.

⁹² Véase Viñas, *Literatura argentina y realidad política*: 67.

⁹³ Véase Viñas, *Literatura argentina y realidad política*: 103-104.

⁹⁴ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. En: id., *Obras completas*: 493. En adelante abreviaré DSS.

⁹⁵ Ricardo Güiraldes, "A propósito de 'Don Segundo Sombra'", *Obras completas*: 735.

⁹⁶ David Viñas arguye que “todo *Don Segundo Sombra* es la coartada idealista de un intelectual que ama el campo sin límites, pero que histórica y concretamente es dueño de una estancia cercada de alambrados, perros y horarios de trabajo.” (Viñas, *Literatura argentina y realidad política*: 105) Françoise Pérus, en su excelente estudio de la novela realista latinoamericana, ha sugerido que esa “coartada” es, precisamente, la solución narrativa para decir y callar, desde la perspectiva de los terratenientes, la crisis de la dominación oligárquica (véase su *Historia y crítica literaria, El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, La Habana, Casa de las Américas, 1982: 122 ss). En un plano más biográfico, Beatriz Sarlo sugiere que “[el] mundo de *Don Segundo Sombra* es una alternativa imaginaria a [la] biografía de escritor [de Güiraldes] en las dos primeras décadas del siglo XX”, en las que habría escrito sino fracasos editoriales y literarios (véase Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988: 39). Una alternativa, entonces, que eterniza la infancia rural y evita el éxodo a Buenos Aires y a Europa, la soledad e incompreensión del eterno precursor. Al borrar los dolores, los momentos de conflicto, Güiraldes logra convertirse imaginariamente en un artista orgánico, maduro; actitud que —como sugiere Charles Lancha— cumple funciones cada vez más terapéuticas frente al deterioro vertiginoso de la salud del autor (Güiraldes muere poco después de publicarse la novela, a la edad de 41 años, de la enfermedad de Hodgkins). Comparando pasajes de la novela con los diarios personales de Güiraldes, donde la examinación meticulosa del propio cuerpo, la cartografía y el análisis de los dolores diarios, exigen un espacio cada vez mayor, Lancha sostiene que la intensa actividad física en la novela puede ser leída como sublimación imaginaria del avance de la enfermedad. Siguiendo a esta propuesta, se podría plantear que la estructura de pruebas del relato de iniciación encierra, en este caso, una experiencia de lucha personal, y que la nostalgia feliz del tono narrativo es, también, una manera resignada de eternizar, y eternizarse en, el cuerpo juvenil y sano de la memoria (véase Charles Lancha, “La génesis de ‘Don Segundo Sombra’”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 541-542 (1995): 277-282).

⁹⁷ Sería posible armar un mapa de las lecturas de cada héroe, y analizar las aventuras y pruebas de ellos a partir de sus filiaciones con los modelos libresco. También son importantes los contextos en que se adquieren lecturas: la biblioteca paterna (como en *Raucha*), espacio ordenado y consagrado, o el “comercio de remendón” del viejo zapatero andaluz que inicia a Silvio Astier “en los deleites y afanes de la literatura banderolésca”. *El juguete rabioso* es, tal vez, el texto que más énfasis pone en los distintos modos de “llegar a los libros”: cuando los Caballeros de la Media Noche penetran en la biblioteca escolar, convirtiendo por su uso ilícito, banderolésco, en un espacio épico y aventurero a un lugar de canonización, también replantean las jerarquías, declaran que lo bello es la transgresión —Baudelaire— y lo “agotado” y caduco la literatura nacional, *Las montañas del oro* de Lugones. Encuentro epifánico, romántico, con la poesía cuyo revés siniestro será la “caverna de

libros” de Don Gaetano, verdadero *hades* de la ciudad letrada donde los libros significan trabajo asalariado y jerarquía.

⁹⁸ Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga*, Opiniones sobre la vida argentina, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hno, 1910: 13. En lo siguiente abreviaré DGQ.

⁹⁹ Güiraldes, “A modo de autobiografía”: 35.

¹⁰⁰ Para un estudio del grupo de *Ideas* consúltense Eduardo Cárdenas y Carlos Payá, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires: Peña Lillo, 1978; Marysa Navarro Gerassi, *Los nacionalistas*, Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.

¹⁰¹ Guillermo de Torre, “Ricardo Güiraldes: Don Segundo Sombra, novela”, en: *Revista de Occidente* 14, 41 (1926): 264.

¹⁰² Leopoldo Lugones, “Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes”, en: *La Nación*, suplemento Letras y Artes, domingo 21 de septiembre de 1926: 8.

¹⁰³ Ahí Lugones usa la novela para lanzar un nuevo ataque contra todo lo plebeyo, cosmopolita y modernizante en la literatura argentina. Güiraldes, según él, armoniza, esencializa y espiritualiza ahí donde los escritores urbanos modernos mezclan, a la manera de contrabandistas: de este lado, síntesis, sencillez y exclusión de lo contradictorio y fragmentador, del otro, contaminación, subversión y fealdad por culpa de la importación y de la mezcla ilícita:

“Pues lo que infunde [el *Don Segundo Sombra*], sobre todo, es la confianza en el carácter nacional que parece estar resonando con genuino timbre de bronce. [...] Patria pura, diré yo, [...] hasta desdeñar por instintiva elevación los fáciles gracejos con que el gauchismo de arrabal nos despacha al comisario y al gringo. Igualmente ajena al suburbio de la nueva Salónica, en que los mestizos del alma y de la sangre sueñan inaugurar el paraíso de la canalla, y a la trastienda clandestina de las mixturas de ultramar, donde el fraude de la poesía sin verso, la estética sin belleza y las vanguardias sin ejército, adereza el contrabando de la esterilidad, la fealdad y la vanagloria.”

Quizás como efecto de su paranoia particular, Lugones termina, pues, imaginando a la literatura posterior de Borges —al uso lúdico y recombinatorio de la tradición gauchesca en escenarios orilleros— y, ante todo, a Arlt, cuyos infiernos suburbanos, espacios de fraude, contrabando y mezcla, constituirían el polo diametralmente opuesto a la pampa serena y nacional de Güiraldes. En su afán restaurador de canonizar para siempre el espacio de *Don Segundo Sombra* como territorio de la imaginación literaria argentina, Lugones afirma involuntariamente la necesidad de *El juguete rabioso* y de “Leyenda policial”.

¹⁰⁴ Véanse al respecto las reflexiones de Dardo Cúneo, “La crisis argentina del '30 en Güiraldes, Scalabrini Ortiz y Lugones”, en: *Cuadernos americanos* 3 (1965): 159-163; de Elida Lois, “La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista”, en: *Filología* 21, 2 (1986): 225-226; de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*: 35; y de David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*: 104-105.

¹⁰⁵ Véase al respecto Arnold Chapman, “Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner”, en: *Comparative Literature* 9 (1959):

61-77; Eduardo Romano, *Análisis de Don Segundo Sombra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967; y Christopher Towne Leland, *The Last Happy Men*, The Generation of 1922, Fiction and the Argentine Reality, Syracuse, N.Y.: Syracuse UP, 1986.

¹⁰⁶ Véase Cúneo, "La crisis argentina del '30 en Güiraldes, Scalabrini Ortiz y Lugones": 162-163.

¹⁰⁷ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 1985: 134.

¹⁰⁸ Jorge Luis Borges, "Epílogo", en: *El libro de arena* [1975], *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1990: III, 72.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, "La noche de los dones", *ibid.*: 44. En adelante abreviaré ND.

¹¹⁰ Véase Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*: 121-122; también *id.*, "Borges y los dos linajes", *Fierro* 2, 22 (1985): 32.

¹¹¹ La gauchesca como tratado, no (sólo) sobre la patria sino sobre la normativización de las pasiones, y por lo tanto sobre la exclusión de los erotismos ilícitos que se van proyectando, a menudo en imágenes siniestras y grotescas, hacia los espacios y los cuerpos *otros*: es ésta, en grandes líneas, la lectura del género que propone Nicolás Rosa en un artículo sugerente que traza puentes entre las novelas rurales de principios de siglo de Enrique Amorim y las "reescrituras" bufas del género de los hermanos Lamborghini. Véase Nicolás Rosa, "El paisano ensimismado o la tenebrosa sexualidad del gaucho", en: Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, UBA, 1996: 395-416.

¹¹² Los pocos elementos del texto de Gutiérrez que vuelven a aparecer en el cuento de Borges lo hacen, como en un sueño, a modo de desfiguraciones, desplazamientos e inversiones. Así, mientras en *Juan Moreira* el último combate del cuchillero se libra de pleno día, después de que la patrulla lo sorprende durmiendo la siesta, en Borges la acción transcurre en un confuso escenario nocturno. Salvo por Moreira y el sargento Chirino quien lo mata, en las dos versiones, clavándole la bayoneta en la espalda, están ausentes en Borges los actores principales del combate. Podemos inferir, sin embargo, que el encuentro sexual del narrador con la Cautiva se produce en la misma pieza de la pulpería donde, en Gutiérrez, es sorprendido Moreira, como si, de hecho, cada una fuese "la pieza de un sueño" de la otra. Un elemento más que hace su aparición en las dos narraciones es el perro de Moreira ("Cacique" en Gutiérrez): pero mientras, en la primera, es el compañero inseparable de su dueño que al final aúlla sobre su tumba, en Borges un Moreira borracho lo mata de un talerazo. Véase el capítulo XVI de la novela, Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* [1879], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993: 224-239.

¹¹³ Tomo el término en préstamo de Michel Lafon; véase su *Borges ou la réécriture*, Paris: Seuil, 1990.

¹¹⁴ Ludmer, *El género gauchesco*: 235.

¹¹⁵ Enrico Mario Santi, "Martín Fierro en Borges", en: *id.*, *Escritura y tradición*, Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana, Barcelona, Laia, 1988: 22-27.

¹¹⁶ Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y la cautiva", OC: I, 559.

¹¹⁷ Nicolás Casullo, "La sureña lucidez en Borges", en: AA.VV. *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Cuadernos ARCIS-LOM 3 (1996): 37.

¹¹⁸ Véase al respecto Michel Lafon, "Sémiologie de l'espace dans l'œuvre de Jorge Luis Borges", en: *Imprévue* 2 (1982): 47-85.

Conclusión

Paul Zech: la escritura fuera de sí

*Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui
convienne à mon immense tristesse, la Patagonie, et un
voyage dans les mers du Sud
Je suis en route
J'ai toujours été en route
Blaise Cendrars, Proses du Transsibérien (1913)*

El exiliado es arrastrado a desplazamientos vertiginosos. Su escritura bordea un lugar en el espacio y en el tiempo que nunca llega a poseer; es un texto que, “a diferencia de las novelas convencionales, parece carecer de comienzo y de final. Como si al autor solamente le hubiese importado quedarse en el medio.”¹ La escritura, afirmaba Adorno desde su destierro californiano, en la lejanía se va convirtiendo en el hogar del exiliado, no porque se le pudiera brindar un refugio cálido en la intemperie sino porque ella es de por sí un desplazamiento, puro vagar:² la letra es la casa de un sujeto peripatético, un sujeto que no puede parar ya de deambular por lugares que nunca le serán propios. Hay un texto que cuenta los vaivenes infinitos del desterrado por una ciudad informe al borde de una llanura enigmática. Esa ciudad aparece, pues, como la figura espacial de una escritura siempre *en suspeso*, como un lugar cuyas luces, máscaras y fachadas nunca dejan descansar a la mirada hipertrófica del exiliado quien busca en vano por detrás de los artificios “la oscuridad de la selva” (MM: 247):

La ciudad que ahora se entregaba a todas luces a su espectáculo nocturno, me dejaba más indiferente que nunca. Caminaba al costado de tormentas centelleantes de llamas como si ya no viese la nadería banal por detrás de su pompa. Las caras de los criollos: cuán cotidiano su atavío, y la coquetería de las chicas: un disfraz ridículo. Cenizas de aburrimiento polvoreaban las cabezas en los bares, que reventaban de llenos. [...] Parece que aún no he podido salir de la crisis, a pesar de que vengo caminando desde hace cuatro horas. Casi tenía ganas de romper un vidrio con el bastón. (MM: 430-431)

La urbe porteña retratada por Paul Zech en *Michael M. irrt durch Buenos Aires* (Michael M. vaga por Buenos Aires, 1938), contemporánea de los paisajes urbanos de la narrativa arltiana, es, como éstos, un espacio neurótico: un escenario donde se refleja la desubicación del sujeto novelesco que acaba de caer, como Sarmiento un siglo antes, víctima de una catástrofe. Pero si el refugiado sanjuanino, con la autoridad que le prestaba su letra, se había puesto a reconstruir desde lejos el orden patrio y a *escribir la reconquista* del país que, gracias a ese acto de reivindicación simbólica, tarde o temprano también iba a tener lugar en la historia, en la novela de ese alemán desterrado por el nazismo la escritura ya sólo puede dar cuenta de su desposesión existencial, de la pérdida irrecuperable de los contenidos con los que volver a llenar alguna vez el espacio usurpado por la barbarie hitleriana. Escribir una novela argentina, novela de un destino que no deja de esquivar los avances del sujeto, en Zech también significa escribir sobre la imposibilidad del retorno, esto es, de reconstruir desde la escritura los sentidos de la historia, la imposibilidad de dar una razón al enemigo.

Zech, poeta expresionista de orientación pacifista y socialista, había llegado a Buenos Aires en diciembre de 1933, lugar que ya no iba a dejar hasta su muerte en setiembre de 1946. De las ocho novelas que escribió a lo largo de su exilio argentino, ninguna fue publicada en vida del autor, quien tuvo que mantenerse con pequeñas colaboraciones en las revistas principales del exilio alemán. El manuscrito de *Michael M.*, novela de rasgos fuertemente autobiográficos, fue enviado a mediados de 1938 a la "American Guild for German Cultural Freedom", asociación que un tiempo antes había llamado a un concurso para novelas del exilio. El jurado —compuesto por Thomas Mann, Alfred Neumann y Rudolf Olden— rechazaba el manuscrito por excesivamente "nihilista", si bien, reconocía, la fuerza de las imágenes y el impacto emocional arrastrador del texto hacían acordar a Céline.³

De hecho, *Michael M.*, menos una novela que un fragmento narrativo, es de lectura difícil y a menudo espesa: no hay más trama que la del tiempo suspendido, de interminables peregrinajes urbanos que van dibujando un espacio circular y opresivo. El sujeto de esta anti-aventura es el caminante extranjero, sujeto solitario y monológico que busca desesperadamente alguna orientación, algún destino en el espacio como augurio de un desenlace en el tiempo. Es por eso que mira con ojos hostiles a la ciudad con su "civilización híbrida" (MM: 357), como una suerte de espejo de su propia situación intersticial: la

ciudad aparece como gran máquina de artificios y mentiras que le impiden conocer un país cuyos nombres geográficos son meros inventos de "escenógrafos dotados de una fantasía exuberante" (MM: 303). Es contra estas representaciones farsescas de la Argentina, obra de políticos y comerciantes porteños que lucran con la inmigración, según Zech, que su escritura intenta forjar otro espacio: el drama del exilio, aquí, es un esfuerzo estético para recuperar en la lejanía una perspectiva sobre el mundo. La ciudad-espectáculo es sometida, entonces, al lenguaje poético del expresionismo berlinés de la década anterior, mirada que genera cuadros urbanos cargados de tintas y olores intensos, y donde realidades primitivas brotan poderosamente a la superficie moderna. Salvo quizás en algún poema de González Tuñón o de Gironde, no hay paisajes urbanos como éste en la literatura porteña:

Luego fui caminando algún tiempo por Pueyrredón hasta Santa Fe. Las casas arrojaban un color gris que se desmigajaba en la luz oscurecida por debajo del techo azul marítimo. El aire dulce olía a oleandro en flor y a uvas azules de lapacho, a jazmín y a acacias de un rojo oxidado. Los diareros sudaban en sus sacos de hilo barato y sus camisas de lana muy abiertas. Su cuerpo les producía una sensación arenisca, y ya estaban pensando enfáticamente en el momento de terminar con un largo mate ese día que había cansado a piernas y a gargantas. (MM: 94-95)

Ese Buenos Aires que, hacia los arrabales y hacia el puerto, va adquiriendo una fisonomía sorprendentemente tropical, es la pantalla de fantasías telúricas: "espíritus de la jungla" (MM: 219) aún merodean por alguna calle, y cada lluvia vuelve a despertar perfumes primordiales de montes desaparecidos. "Yo buscaba la selva," (MM: 163) nos confía el narrador, y es ese paisaje deseado el que invoca el lenguaje expresionista con su imaginaria empática:

La humedad hinchaba el aire hasta producir una burbuja invisible aún. (...) Finalmente brotaba, gris, desde la tierra. Hojas podridas exhalaban olores que se fueron acomodando pesadamente sobre los pulmones. La niebla en esta ciudad tiene siempre el olor a podredumbre. Las calles se volvían resbaladizas como la espalda de una ballena. En amarillo, verde y azul fosforecían las paredes de las casas. La oscuridad de las selvas sumergidas encubría a la ciudad y confundía el ser con lo que consideramos el pasado. Qué tonto es concebir así las fuerzas de la vida... Nada es pasado, nada presente, nada futuro. Hay que aprender de los indios lo que realmente significa el tiempo. (MM: 97)

Como el desenlace en la historia, también esa realidad auténtica y vital en el espacio yace siempre "más allá" de algún límite, más allá del estrecho campo de vista del exiliado: "por detrás de la lluvia, siempre algo más allá todavía, oscilaba la presencia de indios verdaderos, de grandes ríos, de gauchos y tropillas sobre las pampas." (MM: 50) Ese espacio evasivo, esa tierra identitaria que no deja de esquivar la mirada que la añora y construye desde la otra orilla de lluvias y sueños, también es una imagen política; es producida por una perspectiva obsesivamente politizada que no puede sino convertir en alegorías de su enigma único a todo lo que observa: el exilio se transforma de esa manera en una cifra enigmática de las causas del destierro, del mundo catastrófico. Pero lo más sugerente del texto de Zech es su modo excéntrico de relacionarse con las autorepresentaciones espaciales que está produciendo al mismo tiempo la literatura argentina. Aunque nada indica que Zech haya leído algún texto literario argentino —su castellano hasta el final parece haber permanecido en un estado rudimentario—, su visión de la capital como un lugar que ignora sus propios vínculos telúricos y de éstos como un fondo sólido e inmutable por debajo de nomenclaturas artificiosas, no le es extraña a gran parte de la literatura argentina que se escribe en ese momento. Cierta intención de recuperación y redefinición territorial, de repensar las bases espaciales de los relatos nacionales, también caracteriza, por ejemplo, a la literatura "geocultural" de los Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz y Mallea: ¿por qué no pensar, entonces, al libro de Zech como una inscripción extraña, marginal, que acompaña y comenta —y, también, cuestiona— desde la exterioridad de otro idioma ese proceso de redescubrimiento de una interioridad argentina? ¿Por qué no incluirlo, no sólo en "una serie más heterogénea o excéntrica como es aquella de los escritores extranjeros que han escrito novelas en la Argentina y sobre la Argentina" y que, como ha sugerido Ricardo Piglia, se tendería de Groussac a Gombrowicz,⁴ sino en la *serie argentina misma*, donde problematizaría, precisamente, la homogeneidad y centralidad de esta serie construida en términos de la filología nacional inventada a principios del siglo, la vigencia de los límites que escinden entre lo que se considera interior y exterior a ella? ¿Por qué no pensarlo, en fin, como texto-límite, des-borde desde donde construir un lugar utópico de lectura y que permitiría cuestionar la naturalidad de las canonizaciones y del patrimonio, ahora representados como artefactos extraños —extranjeros— en otro idioma?⁵

Cuando empecé a releer la novela de Zech, al final de un año en Buenos Aires en que había escrito la mayor parte de este libro, para terminarla ya de vuelta en un Berlín invernal y vagamente extraño, mis preguntas hacia el texto habían sido éstas, preguntas sobre las que esperaba armar algunas conclusiones y reabrir la perspectiva hacia otros corpus posibles. Esperaba, además, que la novela me revelara algo sobre mi propio lugar de lectura de la literatura argentina, lectura que había partido, alguna vez, de un asombro y un efecto de desubicación similares frente a un territorio cultural que me parecía tan fascinante como indecifrabable. De alguna manera, pensaba, la novela sería una versión literaria (y, por lo tanto, legible con el instrumental crítico del que disponía) de mi propio proceso de lectura y de mis encuentros y desencuentros con mi objeto, la literatura argentina: permitiría una revisión crítica tanto de mi propio asombro inicial como también del orden disciplinado de la práctica académica que fue mi modo de responder y de controlarlo. En cierto sentido, el resultado de esa relectura es el trabajo entero, tal como lo volví entonces a revisar.

Por otro lado, esa reconsideración de mi recorrido lector desde un texto marginal me permitió confirmar, creo, algunas de las hipótesis que venía planteando a lo largo del texto acerca del papel central de narrativas territoriales en la constitución y convencionalización de una identidad cultural argentina. Porque si bien la de Zech es una visión del país construida en otro idioma, desde otra tradición estética y otra geografía imaginaria, ese enrejado discursivo distinto deja ver con mayor nitidez no sólo los contornos de las visiones del país construidas en su interior, sino también las interacciones entre ambas visiones, entre las narrativas territoriales producidas dentro y fuera del país. Son los textos de autores extranjeros como Zech que dejan comprobar cómo en la segunda mitad del siglo XIX las imágenes y los estereotipos sobre los países latinoamericanos dejan de nutrirse exclusivamente del archivo de los viajeros naturalistas europeos, para ponerse a dialogar en cambio con las auto-representaciones que montaron en instancias internacionales las élites criollas.⁶ Es en este sentido que *Michael M.* marca con respecto de los discursos nacionales donde es construido el territorio simbólico de la argentinidad, más que una exterioridad indiferente e inconexa, un lugar de intersección donde se cruzan narrativas producidas y reescritas en distintas localidades de la geografía imperial.

Mi estrategia de releer, a través de la novela, lo que había escrito hasta entonces, tenía pues dos ejes: por un lado, me proponía recupe-

rar en cierta medida el asombro de una mirada extranjera sobre la cultura argentina, como condición para poder revisar la coherencia engañosa de mi propio relato crítico. Por el otro, la novela, a través de sus convergencias y afinidades con las representaciones territoriales en la literatura argentina contemporánea y anterior, me iba a servir de índice, pensaba, para comprobar en qué medida estos discursos habían logrado naturalizar a sus propios presupuestos ideológicos representados como paisajes. Buscaba, en suma, comprobar hasta dónde mi propio relato crítico había podido liberarse del impacto de estas narrativas. Y tuve que darme cuenta, entonces, de que la terminología crítica con la que pretendía describir los sucesivos dispositivos de enfoques territoriales (los de *apercepción*, de *apreciación* y de *apropiación*), de alguna manera se apegaba a lo que pretendía enfocar, evocando a su turno la sensación de un proceso de paulatina consolidación del Estado-nación sobre un mapa que, al mismo tiempo que representa a una geografía política [*Vertretung*], es una representación [*Darstellung*] forjada por una política geográfica e investida con valor de ícono: es el Gran Dibujo de la nacionalidad.⁷ Ese carácter constitutivamente doble del espacio nacional —representante topográfico al mismo tiempo que representación topográfica— es el resultado de un proceso secular de sobredeterminación narrativa; proceso que fue analizado aquí en un orden trípode de dispositivos espaciales que hace acordar al de las iniciaciones rituales (que, como hemos visto, también proporcionó la matriz de las relecturas y canonizaciones de la tradición criolla a fines del siglo pasado y principios del nuestro). Estos ecos iniciáticos no son casuales si consideramos que el proceso histórico cuyas autorrepresentaciones he tratado de observar, fue sobre todo uno de paulatina incorporación de la Argentina al capitalismo mundial: el haber transformado al espacio argentino en el escenario de iniciación de la nacionalidad fue para la élite letrada el modo simbólico de imaginarse a sí misma, en términos históricos y culturales, como protagonista y “héroe” de este guión económico y político. Esta narrativización iniciática de un proceso de modernización capitalista consistía, a modo sumario, en crear y reproducir equilibrios entre la acumulación de valores materiales (de territorio topográfico: “riquezas naturales” y vías de comercio) y la de valores simbólicos (de territorio topográfico: costumbres, hábitos; identidad). En las primeras *apercepciones* del espacio argentino, pudimos observar un desequilibrio notable a favor del segundo tipo de acumulación: el desierto era un inmenso depósito de identidad diferencial pero carecía de valor material cuantificable. La imposibilidad

por parte del sujeto que escribía, de ordenar y de tasar el espacio identitario le despertaba una duda acerca del propio valor que no carecía de rasgos neuróticos. Lo primero que hará, pues, la élite letrada después de Caseros, es *apreciar*, “valorar” por fin esa “Tierra Adentro” y someter la otredad interior a las pautas capitalistas de equivalencia. Para restablecer el equilibrio, será necesario, entonces, una vuelta a la acumulación simbólica en el paso siguiente: para *apropiarse* nuevamente de los recursos y capitales hallados en la topografía y declararlos intrínsecamente argentinos, se carga el espacio de valor “espiritual” y el mapa adquiere un status de ícono.

Una de las tesis centrales que fueron sosteniendo mi lectura, ha sido por lo tanto que es precisamente la no-integridad constitutiva de estos territorios identitarios que hace surgir el tipo de relatos como los que son canonizados por el discurso de la llamada “Organización Nacional”, por el del Centenario o por los ensayistas del '30. Una de las características del espacio argentino como sede de una identidad cultural que es reivindicada en distintos contextos históricos parece ser, pues, la de proyectarse inexorablemente más allá de su propio límite: el margen, el borde, la frontera como figuras territoriales de una identidad continuamente subvertida al reinscribirse en ella la diferencia que había despertado, en primera instancia, la necesidad de su invención. Si bien el proceso de integración política de la Argentina puede ser descrito como una serie de pactos interregionales entre las élites provinciales, estos pactos se sellaban a través de expansiones territoriales, es decir, incorporando tierras “neutras” previamente en posesión de las comunidades indígenas. Las “integraciones” iban teniendo lugar, pues, en espacios extraterritoriales: estos espacios de expansión como el “desierto” de los románticos o la “frontera pionera” de la imaginación progresista, aun antes de su anexión material o de su apropiación a manos de nuevos sujetos socio-políticos constituían, por lo tanto, el único escenario donde estos discursos podían representar a la nación que añoraban, reclamaban o temían. En todos estos casos, la frontera es el espacio de la nación porque es ahí donde confluyen los intereses regionales o partidarios.

La Argentina profunda que Paul Zech creía intuir más allá de la ciudad que lo encerraba, en un inmenso espacio de pura naturaleza y vida precolombina, no era, pues, simplemente la invención fantástica y solitaria de un exiliado; aunque tampoco era por supuesto un estado previo al discurso. Podríamos llamarla un efecto interdiscursivo: una versión excéntrica del espacio nacional construido o proyectado por los discursos territoriales de la literatura argentina, discursos

que de una u otra manera, a través de los viajeros europeos o a través de las auto-representaciones criollas en ultramar, también tenían cierta llegada a los centros imperiales. Si la identidad argentina, entonces, en estos discursos de formación del Estado-nación es imaginada en base a un espacio desbordante, se trata de una identidad esencialmente inconclusa y lindante con lo artificioso, con lo literario y con la otredad. Es la insustancialidad, lo artificioso de las imágenes de lo nacional, la que se vuelve el blanco de discursos esencialistas que durante el siglo XX se pronuncian desde ambos lados del arco político y en contextos de los más variados, y donde se celebra, en cambio, la inmediatez y veracidad por debajo de los signos engañosos, por debajo de todo discurso. Es ésta la figura de pensamiento reivindicada por escrituras críticas e imaginativas tan disímiles como las de un Martínez Estrada, un Jauretche o un Kusch, de los historiadores revisionistas y de la izquierda nacional-popular de los setenta. Lo importante es que estos "contra-discursos" que pretenden liberar la argentinidad auténtica y profunda de la superestructura traidora de imágenes y discursos "artificiales", no pueden sino reivindicar y perpetuar a la frontera —y con ella, al artificio— como principio rector de la construcción de espacios nacionales: más que de invenciones radicalmente nuevas y distintas de la nación y de su territorio simbólico, se trata, pues, de reescrituras y reconfiguraciones de la imaginación letrada del primer siglo de la literatura argentina y del Estado liberal que ésta había traducido en mapas y paisajes.

Pero hay escrituras que reclaman la frontera como territorio propio de la invención estética. En la artificiosidad de la imaginación territorial de la nación, en su exceso de suplementariedad, esas escrituras irreverentes se sienten como en casa y se comportan, despreocupadas, como si de veras se tratara de un entorno sólo y exclusivamente ficcional. No por eso son escrituras apolíticas: son narrativas posnacionales y anti-identitarias que convierten el desierto en una alegoría fantástica y hermética. *Ema, la Cautiva*, la primera novela de César Aira, narra el peregrinaje de su heroína por los desiertos alrededor de Coronel Pringles —fortín argentino y último bastión de la topografía extratextual en un espacio fantástico— como un continuo vagar erótico y epicúreo por los territorios lúdicos del lenguaje. En uno de los momentos más bellos de ese texto onírico, Ema, tras haber llegado a la legendaria capital del reino de Catriel, y viviendo en concubinato perezoso y fugaz con Evaristo Hugo, alto funcionario de asuntos religiosos de la corte del poderoso indio, contempla en unos mapas que éste le ha regalado, su recorrido trashumante:

Estos mapas acompañaron durante largos años a Ema, aún mucho después de su partida de los reinos indígenas. La hacían soñar. Estaban pintadas con tintas vegetales, aplicadas con tacos. Representaban el reino de Catriel, como el centro del mundo. El área de sus tributarios. La orla del bosque, y hasta la franja vacía que separaba Pringles de Azul. Los reinos occidentales, en cambio, apenas estaban esbozados. No había dos iguales, aunque muchos se ocupaban de la misma región. Hermosas miniaturas reemplazaban las inscripciones ausentes: la capital con sus palacios y puentes, las aldeas en remotos claros, y hasta el fuerte de Pringles, y el caserío, donde Ema alcanzaba a reconocer el rancho donde había vivido. Uno de los mapas, su favorito, estaba dedicado a la población y distribución de faisanes. Aparecían todas las razas, en dibujos meticulosos. Cuanto más grande el faisán, mayor número representaba.⁸

Mapas del Otro (y ya no ficciones sobre la otredad): me gustaría ver en esa invención de una topografía por parte de alguien mirando la identidad desde el otro lado de la frontera (desde el lado de la ficción y de lo fantástico), la anexión del discurso territorial por el puro fantaseo de la letra, la toma de las ficciones de identidad por el exceso y el desborde que éstas habían tenido que inventar para poder trazar su propio límite. El mapa que mira Ema, la Cautiva, en su palacio imaginario, es uno que hace soñar: es un mapa alegórico, pero estrictamente autorreferencial, una hermosa miniatura de sí mismo, de su propia literariedad. Alegorías, representaciones topográficas de la literatura que irrumpen desde la suplementariedad irreducible de los mapas: quizás era eso lo que había querido escribir en este epílogo; quizás era lo que habría querido escribir en su lugar.

Berlín, abril de 1998

Notas

¹ Paul Zech, *Michael M. irrt durch Buenos Aires*, Rudolstadt, Greifenverlag, 1985: 5. En adelante abreviaré: MM. Las traducciones son mías, J.A.

² Véase Theodor W. Adorno, *Minima moralia* [1951], Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1993: 108.

³ Sobre el exilio argentino de Zech y el contexto biográfico de la novela, véanse Helmut Nitzschke, "Nachwort", en: Zech, *Michael M.*: 439-454; Wolfgang Kießling, "Phantastisches und Realistisches: Paul Zech", en: id., *Exil in Lateinamerika* (serie *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*, tomo 4), Leipzig, Reclam, 1980: 324-352.

⁴ Ricardo Piglia, "La novela argentina", en: *Aguafuerte* 1 (1992): 9-14.

⁵ Recientemente, Graciela Montaldo ha propuesto establecer a partir de las narrativas rioplatenses de un William Henry Hudson o de un Jules Supervielle un "lugar utópico de lectura", colocado al costado de la tradición, [que] permitiría ver relaciones que ciertos textos y discursos han ido tejiendo por debajo de los cánones vinculando valores, ideas y experiencias o haciéndolos debatir y polemizar"; véase id., "Marcar el espacio ajeno: escritores europeos en el Río de la Plata", en: *Estudios* 5, 9 (1997): 206.

⁶ Esas instancias eran, en primer lugar, las asociaciones científicas y académicas internacionales en cuyo marco textos latinoamericanos como el de Mansilla fueron recogidos, premiados y distribuidos, y donde algunos patricios criollos como Estanislao Zeballos llegaron a ocupar cargos importantes. Las exposiciones internacionales de fines del siglo pasado, principalmente las de Londres (1886), París (1889), Chicago (1893), y París (1900), donde varios países sudamericanos tenían pabellones propios, fueron un primer escenario importante de auto-representación nacional en escala mundial. Como un antecedente de estas puestas en escena de la nación pueden considerarse los prospectos, panfletos y folletos producidos por las naciones latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XIX, destinados a atraer a la inmigración europea.

⁷ Sobre la cartografía como "Grand Dessen" véase Michel Foucher, *Fronts et frontières, Un tour du monde géopolitique*, Paris, Fayard, 1991: 33-41.

⁸ César Aira, *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981: 166.

Bibliografía

I. BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS LITERARIOS Y MATERIALES DE ARCHIVO

- AIRA, César. 1981. *Ema, la Cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- ALBERDI, Juan Bautista. 1920. *Obras selectas*. Buenos Aires: La Facultad.
- ARCOS, Santiago. 1860 . "Cuestión de indios", en: *Revista de Buenos Aires* XV, 3: 13-30.
- ARLT, Roberto. 1926. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada, 1985.
- . 1934. *En el país del viento, Viaje a la Patagonia*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- . 1986. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- . 1996. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral
- AVELLANEDA, Nicolás. 1910. *Escritos y discursos*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos.
- BORGES, Jorge Luis. 1924. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . 1926. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . 1927. "Leyenda policial", en: *Martín Fierro*, 26 de febrero: 4.
- . 1928. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . 1952. "Sobre *Don Segundo Sombra*", en: *Sur* 217/218: 9.
- . 1990. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1997. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé.
- DE TORRE, Guillermo. 1926. "Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, novela", en: *Revista de Occidente* 14, 41: 259-265.
- DOERING, Adolfo y LORENTZ, Pablo G. 1940. *La Conquista del Desierto*, Diario de los doctores Adolfo Doering y Pablo G. Lorentz, miembros de la Comisión Científica de la Expedición de 1879. Buenos Aires: Comisión Nacional del Monumento al Teniente General Roca.
- EBELOT, Alfredo. 1968. *Relatos de frontera*. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- ECHEVERRÍA, Esteban. 1837-1839. *La cautiva. El matadero*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . 1846. *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el plata desde el año 37*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988.
- . 1870. *Obras completas*. Buenos Aires: Carlos Casavalle.

- . 1944. *Prosa literaria*. Buenos Aires: Estrada.
- . 1962. *Páginas autobiográficas*. Buenos Aires: Eudeba.
- ESTRADA, Santiago. 1946. *Viajes*. Buenos Aires: Estrada.
- FERNÁNDEZ, Francisco F. 1872. *Solané*, Drama en cuatro actos. Buenos Aires: La Facultad, 1926.
- GÁLVEZ, Manuel. 1910. *El diario de Gabriel Quiroga*, Opiniones sobre la vida argentina. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hno.
- GORRITI, Juana Manuela. 1946. *Narraciones*. Buenos Aires: Estrada.
- GUIRALDES, Ricardo. 1913. "Niño bien", en: Jorge B. Rivera (comp.), "Sin pampa soy tabaco aventado: Textos desconocidos de Ricardo Güiraldes", *Crisis* 37 (1976): 61.
- . 1962. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. 1879. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- HERNÁNDEZ, José. 1872-1879. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Juan Roldán, 1919.
- . 1872-1879. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Aguilar, 1976.
- . 1881. *Instrucción del estanciero*, Tratado completo para la planteación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna. Buenos Aires: Sopena, 1964.
- . 1964. *Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Raigal.
- INGENIEROS, José. 1910. *La evolución sociológica argentina*, De la barbarie al imperialismo. Buenos Aires: J. Menéndez.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 1988. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- LARRETA, Enrique. 1939. *Tiempos iluminados*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- LUGONES, Leopoldo. 1892. "Los mundos", reeditado en: *Nosotros* 2, 26-28 (1938): 165-174.
- . 1898. *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Editorial Rioplatense, 1919.
- . 1916. *El payador* (y antología de poesía y prosa). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . 1926. "Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes", en: *La Nación*, suplemento "Letras y Artes", domingo 21 de setiembre de 1926: 8.
- MANSILLA, Lucio Victorio. 1870. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Kapelusz, 1966.
- MÁRMOL, José. 1844. *Amalia, novela histórica americana*. Buenos Aires: Sopena, 1964.

- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. 1948. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- . 1967. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada.
- MORENO, Francisco Pascasio. 1879. *Viaje a la Patagonia Austral*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997.
- OLASCOAGA, José Manuel. 1880. *Estudio topográfico de la Pampa y Río Negro*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- PAYRÓ, Roberto J[orge]. 1898. *La Australia argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- . 1908. *Violines y toneles*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- . 1984. *Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PIGLIA, Ricardo. 1988. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- QUESADA, Ernesto. 1902. "El criollismo en la literatura argentina", en: Alfredo Rubione (ed.), *En torno al criollismo*, Textos y polémica, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983: 103-230.
- QUIROGA, Horacio. 1924. *El desierto*. Buenos Aires: Losada, 1977.
- . 1926. *Los desterrados*. Buenos Aires: Kapelusz, 1987.
- . 1968 ss. *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: Arca.
- . 1991. *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- . 1996. *Todos los cuentos*. Edición crítica. Madrid, París, México (D.F.): ALLCA XX.
- . s.f. *El yaciyateré*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12.
- ROJAS, Ricardo. 1913. "La literatura argentina", en: *Nosotros* 7, 50: 337-364.
- . 1919. "Noticia preliminar", en: José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Juan Roldán: xi-lxxxvii.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1845. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- . 1849. *Viajes por Europa, Africa i América, 1845-1847*. Madrid, París, México (D.F.): ALLCA XX, 1993.
- . 1851. *Campaña en el Ejército Grande*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- . 1885. *Obras*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- . 1949. *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Luz del Día.
- TURNER, Frederick Jackson. 1893. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt, 1950.
- WERNICKE, Edmundo. 1918. *Memorias de un portón de estancia*. Buenos Aires: Librería del Colegio.

- ZEBALLOS, Estanislao. 1884. *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- ZECH, Paul. 1985. *Michael M. irrt durch Buenos Aires*. Rudolstadt: Greifenverlag.

II. Bibliografía crítica

- ADORNO, Theodor W. 1951. *Minima moralia*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- AINSA, Fernando. 1977. *Los buscadores de la utopía*, La significación novelesca del espacio latinoamericano. Caracas: Monte Avila.
- ALAZRAKI, Jaime. 1968. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Temas - Estilo. Madrid: Gredós.
- ALBARRACÍN SARMIENTO, Carlos. 1981. *Estructura del Martín Fierro*. Amsterdam: Rodopi.
- ALONSO, Carlos J. 1989. "Civilización y barbarie", en: *Hispania* 72, 2: 256-263.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. 1983. *Ensayos argentinos*, De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ANDERMANN, Jens. 1996. "Purloined Letters: Gründungsdelikte der argentinischen Literatur", en: *Dissens* 2: 79-99.
- . 1997 a. "Loin de St. Germain-des-Prés: el surrealismo entre viejos y nuevos mundos", en: *Dissens* 3: 109-112.
- . 1997 b. "Total Recall: Texts and Corpses, the Museums of Argentinian Narrative", en: *Traves(s)ía*, Journal of Latin American Cultural Studies 6, 1: 21-32.
- ANDERSON, Benedict. 1991. *Imagined Communities*, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1967. *Genio y figura de D. F. Sarmiento*. Buenos Aires: Eudeba.
- . 1977. "Sarmiento y la ficción", en: *Sur* 341: 45-54.
- ANTELO, Raúl (ed.) 1994. *Identidade e representação*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- ANTONUCCI, Fausta. 1983. "L'essotizzazione della realtà nazionale ne *La cautiva*, *El matadero* e nel *Facundo*", en: *Letterature d'America* 4, 16: 49-70.
- AUZA, Néstor Tomás. 1980. "La ocupación del espacio vacío: de la frontera interior a la frontera exterior, 1876-1910", en: Gustavo Ferrari

- y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana: 61-89.
- BABINI, José. 1963. *La ciencia en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- . 1980. "Los 'tres grandes': Ameghino, Moreno, Holmberg", en: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana: 819-827.
- BAJTÍN, Mijail M. 1988. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (=Michail M. Bachtin). 1995. *Rabelais und seine Welt*, Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BALIBAR, Étienne y WALLERSTEIN, Immanuel. 1991. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso.
- BARNES, Trevor J. y DUNCAN, James S. (eds.) 1992. *Writing Worlds*, Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape. London and New York: Routledge.
- BARRENECHEA, Ana María. 1967. *Domingo Faustino Sarmiento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BARUFALDI, Rogelio y CASTELLI, Eugenio. 1968. *Estructura mítica e interioridad en Don Segundo Sombra*. Santa Fe: Colmegna.
- BAXANDALL, Michael. 1988. *Die Wirklichkeit der Bilder*, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg.
- BAYER, Osvaldo. 1980. *La Patagonia rebelde*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- BEARDSSELL, Peter R. 1974. "Güiraldes' Role in the Avant-Garde of Buenos Aires", en: *Hispanic Review* 3: 293-309.
- BECCO, Horacio Jorge. 1978. *El gaucho*, Documentación e iconografía. Buenos Aires: Plus Ultra.
- BENJAMIN, Walter. 1977. *Illuminationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BERCHENKO DE CASTILLO, Adriana. 1987. "Mutaciones narrativas en 'El simún' de Horacio Quiroga", en: AA.VV., *Le récit et le monde*, H. Quiroga, J. Rulfo, R. Bareiro Saguier, Paris, L'Harmattan: 97-106.
- BHABHA, Homi K. (ed.) 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- . 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BIAGINI, Hugo E. 1995. *La generación del Ochenta*, Cultura y política. Buenos Aires: Losada.
- BLENGINO, Vanni. 1980. "Modelli e frontiere nell'élite argentina", en: *Letterature d'America* 1, 1: 29-51.
- . 1990. "La frontiera argentina fra citazione literaria e storica", en: Ionora Pepe Sarno (ed.), *Dialogo*, Studi in onore di Lore Terracini. Roma, Bulzoni Editore: 87-97.

- BONAZZI, Tiziano. 1993. "Frederick Jackson Turner's Frontier Thesis and the Self-Consciousness of America", en: *Journal of American Studies* 27, 2: 149-171.
- BORELLO, Rodolfo A. (comp.) 1981. *El ensayo argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1989. "El Martín Fierro y la poesía gauchesca", en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 54, 211-212: 97-129.
- BORRERO, José María. 1921. *La Patagonia trágica*. Buenos Aires: Editorial Americana, 1967.
- BOTANA, Natalio R. 1984. *La tradición republicana*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1986. *El orden conservador, La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BRATOSEVICH, Nicolás. 1969. "Horacio Quiroga o la efectividad del mito", en: *Sur* 321: 49-61.
- BREMER, Thomas. 1986. "Historia social de la literatura e intertextualidad. Funciones de la lectura en las novelas latinoamericanas del siglo XIX (el caso del 'libro en el libro')", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11, 24: 31-49.
- BRENNER, Peter J. (ed.) 1989. *Der Reisebericht, Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BRIGNOLE, Alberto y DELGADO, José María. 1939. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: C. García.
- BURKERT, Walter. 1991. *Wilder Ursprung, Opferritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin: Wagenbach.
- BUSBY, Mark, MOGEN, David y BRYANT, Paul (eds.) 1989. *The Frontier Experience and the American Dream*. College Station: Texas A&M University Press.
- CAILLET-BOIS, Julio. 1946. "La relación militar de *Una excursión a los indios ranqueles*", en: *Logos* 8: 144-146.
- . 1947 a. "Prólogo", en: Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, México (D.F.), Fondo de Cultura Económica: vii-xxxvi.
- . 1947 b. "Nuevos documentos sobre *Una excursión a los indios ranqueles*", en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 16: 115-134.
- CÁRDENAS, Eduardo y PAYÁ, Carlos. 1978. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña-Lillo.

- CASULLO, Nicolás. 1996. "La sureña lucidez en Borges", en: AA. VV., *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Cuadernos ARCIS-LOM 3: 21-43.
- CHAPMAN, Arnold. 1959. "Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner", en: *Comparative Literature* 9: 61-77.
- CHIARAMONTE, José Carlos. 1971. *Nacionalismo y liberalismo económico*. Buenos Aires: Hachette.
- CLEMENTI, Hebe. 1985-1988. *La frontera en América*. 4 tomos. Buenos Aires: Leviatán.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- CORBATA, Jorgelina. 1990. "Jorge Luis Borges, autor del Martín Fierro", en: *Hispanic Journal* 11, 2: 107-118.
- CORTÉS CONDE, Roberto. 1968. "Algunos rasgos de la expansión territorial en Argentina en la segunda mitad del siglo XIX", en: *Desarrollo Económico* 8, 29: 3-29.
- . 1969. "Patrones de asentamiento y explotación agropecuaria en los nuevos territorios argentinos (1880-1910)", en: AA.VV., *Tierras nuevas*, México (D.F.), El Colegio de México: 105-120.
- . 1978. "El mercado de tierras en Argentina 1880-1913", en: *Nova Americana* 1: 105-134.
- COSGROVE, Denis y DANIELS, Stephen (eds.) 1988. *The Iconography of Landscape*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- COVINGTON, Paula (ed.) 1990. *Latin American Frontiers, Borders, and Hinterlands, Research Needs and Resources*. Albuquerque: SALALM.
- CÚNEO, Dardo. 1955. *El romanticismo político*. Buenos Aires: Transición.
- . 1965. "La crisis argentina del '30 en Güiraldes, Scalabrini Ortiz y Lugones", en: *Cuadernos americanos* 3: 158-174.
- CURIA, Beatriz. 1984. "Amalia, novela histórica", en: *Revista de literaturas modernas* 16: 71-81.
- DE CERTEAU, Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- . 1987. *La culture au pluriel*. Paris: Christian Bourgois.
- DE GANDÍA, Enrique. 1985. *José Hernández, Sus ideas políticas*. Buenos Aires: Depalma.
- DE IPOLA, Emilio. 1996. "El enigma del cuarto (de Borges hacia la filosofía política)", en: AA. VV., *La invención y la herencia*, Cuadernos ARCIS-LOM 3: 45-74.

- DELLEPIANE, Angela B. 1991. "La lengua gauchesca de Don Segundo Sombra", en: *Español Actual* 56: 63-110.
- DERRIDA, Jacques. 1975. "The Purveyor of Truth", en: *Yale French Studies* 52: 31-113.
- ESCODÉ, Carlos. 1988. "Argentine Territorial Nationalism", en: *Journal of Latin American Studies* 12, 20: 139-165.
- FEINMANN, José Pablo. 1996. *Filosofía y nación*, Estudios sobre el pensamiento argentino. Buenos Aires: Ariel.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro. 1999. "La nación como colonia: la utopía rioplatense de Sarmiento", en: *Río de la Plata* 17-18: 143-150.
- . 1998. *Literatura y frontera*, Procesos de territorialización en la cultura argentina y chilena. Buenos Aires: Sudamericana.
- FERNÁNDEZ DE VIDAL, Stella Maris. 1962. *Bibliografía de Roberto J. Payró*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FERRARI, Gustavo y GALLO, Ezequiel (eds.) 1980. *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FISHBURN, Evelyn. 1979. "The Concept of 'Civilization and Barbarism' in Sarmiento's *Facundo* - a Reappraisal", en: *Iberoamerikanisches Archiv* 5, 4: 301-308.
- FLEMING, Leonor. 1991. "Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 489: 91-96.
- . 1995. "Horacio Quiroga y la crítica, un siglo de gozos y de sombras", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 537: 103-108.
- FLORES, Angel, (ed.) 1976. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila.
- FORSTER, Ricardo. 1992. "Borges y Benjamin: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 505-507: 507-523.
- FOUCAULT, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- . 1976. *Naissance de la clinique*, Une archéologie du regard médical. Paris: P.U.F.
- . 1986. "Of Other Spaces", en: *Diacritics* 16, 1: 22-27.
- . 1966. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard.
- FOUCHER, Michel. 1991. *Fronts et frontières*, Un tour du monde géopolitique. Paris: Fayard.
- FRANCO, Jean. 1979. "Un viaje poco romántico: viajeros británicos hacia Sudamérica, 1818-28", en: *Escritura* 7: 129-141.
- . 1990. *Historia de la literatura hispanoamericana*, A partir de la Independencia. Barcelona: Ariel.

- GAMBETTA, Aida. 1988. "La violencia en los cuentos de Borges", en: *Casa de las Américas* 170: 3-11.
- GARCÍA, Germán. 1961. *Roberto J. Payró*, Testimonio de una vida y realidad de una literatura. Buenos Aires: Nova.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1989. *Culturas híbridas*, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México (D.F.): Grijalbo.
- GARRELS, Elizabeth Jane. 1986. "La historia como romance en el *Facundo*", en: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, A Symposium, Gaithersburg, Hispamérica: 75-83.
- . 1988. "El *Facundo* como folletín", en: *Revista iberoamericana* 143: 418-447.
- GELLNER, Ernest. 1988. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza.
- GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- GODARD, Barbara. 1987. "Mapmaking", en: id. (ed.), *Gynocritics*, Feminist Approaches to Canadian and Quebecois Women's Writing, Toronto, ECW Press: 2-30.
- GÓMEZ, Edmundo. 1987. "Horacio Quiroga y las 'misiones' de su escritura", en: *Río de la Plata* 4/6: 245-252.
- GONZÁLEZ, Horacio. 1996. *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. 1990. *Myth and Archive*, A Theory of Latin American Narrative. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. 1965. *Genio y figura de Roberto J. Payró*. Buenos Aires: Eudeba.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. 1987. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- GOSMAN, Lionel. 1987. "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other", en: *New Literary History* 18: 23-57.
- GOSTAUTAS, Stasys. 1972. "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", en: *Revista iberoamericana* 38, 80: 441-462.
- GRANA, Cecilia. 1986. "Buenos Aires en *Amalia*: la ciudad desierto", en: *Nueva revista de filología hispánica* 34, 1: 194-218.
- GRAMSCI, Antonio. 1971. *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- . 1994. *Gedanken zur Kultur*. Köln: Röderberg.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. 1993. "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", en: *Hispamérica* 64/65: 5-22.

- GRAMUGLIO, María Teresa y SARLO, Beatriz (eds.) 1980. *Martín Fierro y su crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GROSSAC, Paul. 1987. *Crítica literaria*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- GUGLIELMINI, Homero M. 1970. "El tema de la frontera en las letras argentinas y norteamericanas", en: *Boletín del Instituto de Literatura*, UNLP, 1: 13-29.
- . 1972. *Fronteras de la literatura argentina*. Buenos Aires: UBA.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. 1969. "La expansión de la frontera de Buenos Aires (1810-1852)", en: AA.VV. *Tierras Nuevas*, México (D.F.), El Colegio de México: 77-91.
- . 1977. "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", en: *Sur* 341: 121-135.
- . 1985. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1987. *El espejo de la historia*, Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1988. "'Surgir en un día'. La búsqueda de un lugar en el mundo y las ambigüedades en un desenlace victorioso", en: *Filología* 23, 2: 3-44.
- . 1992. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- HARLEY, J.B. 1988. "Maps, Knowledge, Power", en: Denis Cosgrove y Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge, New York, Cambridge University Press: 277-312.
- HENNESSY, Alistair. 1978. *The Frontier in Latin American History*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press.
- HICKS, D. Emily. 1991. *Border Writing*, The Multidimensional Text. Minneapolis: Minnesota University Press.
- HOBSBAWM, Eric J. 1990. *Nations and Nationalism since 1780*, Programme, Myth, Reality. Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- HOBSBAWM, Eric J. y RANGER, Terence (eds.) 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLOWAY, James E., Jr. 1988. "Borges' Early, Conscious Mythicization of Buenos Aires", en: *Symposion* 1: 17-38.
- IGLESIA, Cristina. 1995. "Mansilla: Dreams and Vigils", en: *Traves(s)ta*, Journal of Latin American Cultural Studies 4, 2: 153-159.
- . 1996. *Islas de la memoria*, Sobre la *Autobiografía* de Victoria Ocampo. Buenos Aires: Cuenca del Plata.

- ISAACSON, José (ed.) 1986. *Martín Fierro: cien años de crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- JAMESON, Fredric. 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", en: *Social Text* 15: 65-88.
- JITRIK, Noé. 1959. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- . 1971 a. *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1971 b. *José Hernández*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1981. "El modernismo", en: AA. VV., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: III, 1-24.
- . 1982. *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1985. "El *Facundo*: La gran riqueza de la pobreza", en: Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: ix-iii.
- . 1986. "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, A Symposium, Gaithersburg, Hispamérica: 13-29.
- . 1996. (comp.) *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA.
- JOHNSON, Barbara. 1988. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida", en: John P. Muller y William J. Richardson (eds.), *The Purloined Poe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press: 211-251.
- KATRA, William H. 1981. "El *Facundo*: contexto histórico y estética derivada", en: *Cuadernos americanos* 40, 3: 151-174.
- . 1984. "Echeverría según Sarmiento: la personificación de una nación ultrajada por la barbarie." *Cuadernos americanos* 43, 4: 164-185.
- . 1985. *Domingo Faustino Sarmiento: Public Writer* (Between 1839 and 1852). Tempe: Arizona State University Press.
- . 1993. *Sarmiento de frente y perfil*. New York: Peter Lang.
- KIEALING, Wolfgang. 1980. *Exil in Lateinamerika* ("Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil", Band 4). Leipzig: Reclam.
- KIRKPATRICK, Gwen y MASIELLO, Francine (eds.) 1994. *Sarmiento: Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press.

- KLENGEL, Susanne. 1994. *Amerika-Diskurse der Surrealisten*, Amerika als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen. Stuttgart: Metzler.
- KOLODNY, Anette. 1992. "Letting go our Great Obsessions: Notes Toward a New Literary History of the American Frontiers", en: *American Literature* 64, 1: 1-18.
- KOSCHORKE, Albrecht. 1990. *Die Geschichte des Horizonts*, Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- KNOWLTON, Edgar C., Jr. 1986. *Esteban Echeverría*. Bryn Mawr: Dorrance.
- KRACAUER, Siegfried. 1977. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LACAN, Jacques. 1988. "Seminar on 'The Purloined Letter'", en: John P. Muller y William J. Richardson (eds.), *The Purloined Poe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press: 28-54.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy*, Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso.
- LAFON, Michel. 1982. "Sémiologie de l'espace dans l'œuvre de Jorge Luis Borges", en: *Imprévue* 2: 47-85.
. 1990. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil.
- LANCHA, Charles. 1995. "La génesis de *Don Segundo Sombra*", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 541-542: 277-282.
- LARRA, Raúl. 1950. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro.
- LAZZARI, Axel C. 1996. *¡Vivan los indios argentinos!*, Análisis de las estrategias discursivas de etnicización/Nacionalización de los ranqueles en situación de frontera. Rio de Janeiro: Museo Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LEWIS, Colin M. 1980. "La consolidación de la frontera argentina a fines de la década del 70. Los indios, Roca y el ferrocarril", en: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana: 469-463.
- LOIS, Élida. 1986. "La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista", en: *Filología* 21, 2: 213-226.
- LOJO, María Rosa. 1994. *La 'barbarie' en la narrativa argentina* (siglo XIX). Buenos Aires: Corregidor.
- LOTMAN, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind*, A Semiotic Theory of Culture. London, New York: Tauris.
. 1993. *Consideraciones sobre la tipología de las culturas*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- LUDMER, Josefina. 1985. "¿Quién educa?", en: *Filología* 20, 1: 103-116.
. 1987. "Dos notas para una historia posible del género gauchesco." *Filología* 22, 2: 119-127.
. 1988. *El género gauchesco*, Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Sudamericana.
. 1994. "Los escándalos de Juan Moreira", en: id. (ed), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo: 102-112.
- LYNCH, John. 1981. *The Spanish American Revolutions, 1808-1826*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*, Comunicación, cultura y hegemonía. México (D.F.): Gustavo Gili.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. 1991. *Notas sobre el padre en Facundo*. Buenos Aires: Pierre Menard.
- MASIELLO, Francine. 1988. *Lenguaje e ideología*, Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette.
- MATAMORO, Blas. 1985. "Historia de Borges", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 424: 129-148.
. 1987. "Fronteras de Horacio Quiroga (naturaleza, mito, historia)", en: AA. VV., *Le récit et le monde*, H. Quiroga, J. Rulfo, R. Bareiro Saguier, Paris, L'Harmattan: 49-55.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) 1994. *Landscape and Power*. Chicago: Chicago University Press
- MOLLOY, Sylvia. 1980. "Imagen de Mansilla", en: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana: 745-759.
. 1986. "Borges y la educación de la memoria", en: *Río de la Plata* 4-6: 79-87.
- MONTALDO, Graciela. 1989. (comp.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (Historia social de la literatura argentina, tomo I). Buenos Aires: Contrapunto.
. 1993. *De pronto, el campo*, Literatura argentina y tradición rural. Rosario: Beatriz Viterbo.
. 1997. "Marcar el espacio ajeno: escritores europeos en el Río de la Plata", en: *Estudios* 5, 9: 205-219.
- MONTELEONE, Jorge. 1989. "Lugones: canto natal del héroe", en: Graciela Montaldo (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (Historia social de la literatura argentina, tomo I), Buenos Aires, Contrapunto: 161-175.
- MONTES, Graciela. 1981. "El proyecto realista: Roberto J. Payró", en:

- AA. VV., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: III, 73-96.
- MONTSERRAT, Marcelo. 1980. "La mentalidad evolucionista: una ideología del progreso", en: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana: 785-818.
- MORALES TORO, Leónidas. 1983. "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Horacio Quiroga", en: *Revista chilena de literatura* 22: 73-92.
- NARIO, Hugo. 1976. *Tata Dios, El mesías de la última montonera*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- . 1983. *Los crímenes del Tandil, 1872*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1993. *Mesías y bandoleros pampeanos*. Buenos Aires: Galerna.
- NAVARRO GERASSI, Marysa. 1968. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- NITZSCHKE, Helmut. 1985. "Nachwort", en: Paul Zech, *Michael M. irrt durch Buenos Aires*, Rudolstadt, Greifenverlag: 439-454.
- NORA, Pierre (ed.) 1996. *Realms of Memory, Rethinking the French Past*. (3 tomos) New York: Columbia University Press.
- . (ed.) 1997. (1992) *Les lieux de mémoire*. (3 tomos) Paris: Gallimard / Quarto
- OLEA FRANCO, Rafael. 1990. "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina", en: *Nueva revista de filología hispánica* 38, 1: 307-331.
- ORGAMBIDE, Pedro. 1954. *Horacio Quiroga, el hombre y su obra*. Buenos Aires: Stilcograf.
- PEARCE, Susan (ed.) 1990. *Objects of Knowledge*. London: Athlone.
- PEREIRA, Susana (comp.) 1984. *Viajeros del siglo XX y la realidad nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PÉREZ GOLLÁN, José Antonio. 1995. "Mr Ward en Buenos Aires: los museos y el proyecto de nación a fines del siglo XIX", en: *Ciencia Hoy* 5: 52-58.
- PÉRUS, Françoise. 1982. *El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. La Habana: Casa de las Américas.
- PIGLIA, Ricardo. 1980. "Notas sobre Facundo", en: *Punto de Vista* 3, 8: 15-18.
- . 1985. "Borges y los dos linajes", en: *Fierro* 2, 22: 32.
- . 1985 b. "La ficción del dinero", en: *Fierro* 2, 28: 6.
- . 1990. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- . 1992. "La novela argentina", en: *Aguafuerte* 1: 9-14.
- . 1993. "Sarmiento's Vision", en: Joseph T. Crescenti (ed.), *Sarmiento and his Argentina*, Boulder, London, Lynne Rienner: 71-76.
- PODGORNY, Irina. 1994. *Arqueología y educación, La inclusión de la arqueología pampeana en la educación argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, tesis de doctorado.
- POPOLIZIO, Enrique. 1954. *Vida de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires: Peuser.
- POLLMANN, Leo. 1986. "Situaciones y posiciones narrativas en la novela argentina: La pampa en *Amalia*, *Sin rumbo*, *El inglés de los güesos*, *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi*", en: *Río de la Plata* 4-6: 255-272.
- PRATT, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- PREVITALI, Giovanni. 1963. *Ricardo Güiraldes and Don Segundo Sombra, Life and Works*. New York: Hispanic Institute.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1996. *Los viajeros ingleses en la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. 1992. "Los poetas en la pampa o las 'cantidades poéticas' en el Facundo", en: *Hispanamérica* 21, 62: 33-52.
- RAMA, Angel. 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- RAMOS, Julio. 1986. "Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla", en: *Filología* 21, 1: 143-171.
- . 1988. "Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento", en: *Revista iberoamericana* 54, 143: 551-569.
- RENAN, Ernest. 1882. "Qu'est-ce qu'une nation?", en: id., *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947-1961: I, 887-205.
- REY BALMACEDA, Raúl C. 1985. *Integración territorial de la Argentina*. Buenos Aires: SENOC.
- RINESI, Eduardo. 1996. "La voz y la mirada", en: AA. VV., *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Cuadernos ARCIS-LOM 3: 117-135.
- RIVERA, Jorge B. 1981. "La forja del escritor profesional (1900-1930): Los escritores y los nuevos medios masivos", en: AA. VV., *Historia*

- de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 337-384.
- . 1996. "Profesionalismo literario y pionerismo", en: Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, París, México (D.F.), ALLCA XX: 1255-1273.
- ROCK, David. 1990. *Argentina 1516-1987*, Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín. Buenos Aires: Alianza.
- RODRÍGUEZ, Fermín. 1996. "Una excursión a los indios ranqueles: una novela de espionaje", en: *Filología* 24, 1/2: 181-190.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E. 1994. *Historia social del gaucho*. 2 tomos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1961. *Las raíces de Horacio Quiroga*, ensayos. Montevideo: Asir.
- . 1968. *El desterrado*, Vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Losada.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. 1992. *Un huracán llamado progreso*, Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi. Washington (D.C.): OEA/OAS.
- . 1994. "Identidades nacionales 1910 y 1920", en: Raúl Antelo (ed.), *Identidade e representação*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina: 83-92.
- ROIG, Arturo Andrés. 1991. "El discurso civilizatorio en Sarmiento y Alberdi", en: *Revista iberoamericana de bibliografía* 41, 1: 35-48.
- ROMANO, Eduardo. 1967. *Análisis de Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1981. "El cuento 1900-1930", en: AA. VV., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: III, 457-480.
- . 1994. "Horacio Quiroga, ¿primer escritor rioplatense de vanguardia?", en: *Cuadernos hispanoamericanos* 529-530: 21-32.
- . 1996. "Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: Del bosque interior a la selva misionera", en: Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, París, México (D.F.), ALLCA XX: 1305-1339.
- ROMERO, José Luis. 1987. *El caso argentino y otros ensayos*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- ROSA, Nicolás. 1996. "El paisano ensimismado o la tenebrosa sexualidad del gaucho", en: Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, UBA: 395-416.
- ROSENBERG, Harold. 1972. *The D-Definition of Art*, Action from Pop to Earthwork. New York: Horizon Press.
- RUBIONE, Alfred (ed.) 1983. *En torno al criollismo*, Textos y polémica. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SÁEZ, Ñacuñán. 1988. "La mirada del tigre: percepción e historicidad en el Facundo", en: *INTI* 28: 15-30.
- SAID, Edward W. 1975. *Beginnings*, Intention and Method. New York: Basic Books.
- . 1994. *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- SAÍTTA, Sylvia. 1993. "Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas", en: *Cuadernos hispanoamericanos* (Colección "Los Complementarios") 2: 59-69.
- SALESSI, Jorge. 1995. *médicos, maleantes y maricas*, Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Rosario: Beatriz Viterbo.
- SALOMON, Noël. 1984. *Realidad, ideología y literatura en el Facundo de Domingo Faustino Sarmiento*. Amsterdam: Rodopi.
- SANTÍ, Enrico Mario. 1988. *Escritura y tradición*, Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana. Barcelona: Laia.
- SARLO, Beatriz. 1984. "Prólogo", en: Roberto J. Payró, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: ix-xliv.
- . 1988. *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1992. *La imaginación técnica*, Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1993. *Jorge Luis Borges, a Writer on the Edge*. London: Verso.
- SAVA, Walter. 1982. "Literary Criticism of Martín Fierro from 1873 to 1915", en: *Hispanofilia* 25, 3: 51-61.
- SAZBÓN, Jorge. 1981. "Facundo: campo semántico y organización narrativa", en: *Investigaciones semióticas* 1, 1: 65-102.
- SBARRA, Noel H. 1955. *Historia del alambrado en la Argentina*. Buenos Aires: Raigal.
- SCHWARZMAN, Julio. 1996. *Microcrítica*, Lecturas argentinas (cuestiones de detalle). Buenos Aires: Biblos.
- SCHWARTZ, Jorge. 1993. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*, Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SCHWARZ, Roberto. 1977. *Ao vencedor ás batatas*, Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades.

- . 1994. "La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?", en: Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo: 27-33.
- SCOBIE, James. 1971. *Argentina: a City and a Nation*. New York: Oxford University Press.
- SHUMWAY, Nicholas. 1993. "Sarmiento and the Narrative of Failure", en: Joseph T. Crescenti (ed.), *Sarmiento and his Argentina*, Boulder, London, Lynne Rienner: 51-60.
- SIGAL, León. 1987. "El Martín Fierro en los años veinte", en: *Río de la Plata* 4-6: 453-460.
- SIMONSON, Harold P. 1964. "Frederick Jackson Turner: Frontier History as Art", en: *The Antioch Review* 2: 201-211.
- SLATTA, Richard W. 1990. "Historical Frontier Imaginery in the Americas", en: Paula Covington (ed.), *Latin American Borders, Frontiers and Hinterlands*, Research Needs and Resources, Albuquerque, SALALM: 5-25.
- SLOTKIN, Richard. 1973. *Regeneration Through Violence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SOMMER, Doris. 1986. "Not Just any Narrative: How Romance can Love us to Death", en: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, A Symposium, Gaithersburg, Hispamérica: 47-73.
- . 1990. "Irresistible Romance: the Foundational Fictions of Latin America", en: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge: 71-98.
- . 1991. *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- SORENSEN GOODRICH, Diana. 1985. "Historia de una lectura: el caso del Facundo", en: *Revista de historia de las ideas* 5/6: 161-171.
- . 1988. "Facundo y los riesgos de la ficción", en: *Revista iberoamericana* 54, 143: 573-583.
- SOSNOWSKI, Saúl. 1981. "Esteban Echeverría: el intelectual ante la formación del estado", en: *Revista iberoamericana* 47, 114/115: 293-300.
- SPICER, Juan Pablo. 1993. "Don Segundo Sombra: en busca del otro", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 19, 38: 361-373.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1985. "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice", en: *Wedge* 7-8: 120-130.
- STERN, Mirta. 1985. "Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica", en: *Filología* 20, 1: 117-138.
- STOCKING, George W., Jr. (ed.) 1985. *Objects and Others*, Essays on

- Museums and Material Culture. Madison: Wisconsin University Press.
- STRAFACCE, Ricardo y VALENTE, Alejandra. 1996. "Arlt, por él mismo", en: *El Rodaballo* 3, 5: 57-61.
- SVAMPA, Maristella. 1994. *Civilización o barbarie: el dilema argentino*, De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- TAUSSIG, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man, A Study in Terror and Healing*. Chicago: Chicago University Press.
- TERÁN, Oscar. 1987. *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- TERRERA, Guillermo. 1986. *Caciques y capitanejos en la historia argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- TEODORESCU, Paul G. 1980. "El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga", en: *Ideologies and Literature* 12: 16-74.
- THEWELEIT, Klaus. 1995. *Männerphantasien*. 2 tomos. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. "Poetik", en: François Wahl (ed.), *Einführung in den Strukturalismus*, Frankfurt/Main, Suhrkamp: 105-179.
- TURNER, Victor. 1969. *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine.
- TRIGO, Benigno. 1997. "Crossing the Boundaries of Madness: Criminology and Figurative Language in Argentina (1878-1920)", en: *Traves(s)ía*, Journal of Latin American Cultural Studies 6, 1: 7-20.
- TRÍMBOLI, Javier. 1997. "José Luis Romero o la Argentina como drama", en: *El Rodaballo* 3, 5: 40-45.
- TOWNE LELAND, Christopher. 1986. *The Last Happy Men, The Generation of 1922, Fiction and the Argentine Reality*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- ULLA, Noemí. 1978. "El rosismo en la novela 'Amalia'", en: Mirta Yañez (ed.), *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas: 289-296.
- VALBUENA PRAT, Ángel. 1950. *Historia de la literatura española*. 3 tomos. Barcelona: Gustavo Gili.
- VIÑAS, David. 1953. "Leopoldo Lugones: mecanismo, contorno y destino", en: *Centro* 3, 5: 3-22.
- . 1978. "Mármol: los dos ojos del romanticismo", en: Mirta Yañez (ed.), *La novela romántica latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas: 273-287.

- . 1982 a. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1982 b. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1996. "Borges y Perón", en: AA. VV., *Filosofía y literatura en la obra de Borges*, Cuadernos ARCIS-LOM 3: 181-188.
- . 1998. "Pliego de cortesía", en: *Página / 12* (suplemento "Verano/12"), 21 de enero: 1.
- VIÑAS, David, VIÑAS, Ismael y SEBRELI, Juan José et. al. 1981. *Contorno*, selección. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VERDEVOYE, Paul. 1963. *Domingo Faustino Sarmiento, éducateur et publiciste* (entre 1839 et 1852). Paris: Jouvett.
- VEYNE, Paul. 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil.
- VOLOSHINOV, Valentín N. 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje. Madrid: Alianza.
- VON DER WALDE, Erna. 1996. "Escribir es ordenar: algunos lugares comunes sobre el *Facundo* y el quehacer literario en América Latina", en: *Dissens* 2: 69-77.
- WEINBERG, Félix. 1977. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.
- . 1989. "La antítesis sarmientina 'civilización-barbarie' y su percepción coetánea en el Río de la Plata", en: *Cuadernos americanos* 3, 1: 97-118.
- WHITE, Hayden. 1990. *Die Bedeutung der Form, Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main: Fischer.
- . 1994. *Metahistory, Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main: Fischer.
- WILLIAMS, Raymond. 1973. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- ZAVALA, Silvio Antonio. 1976. "Las fronteras de Hispanoamérica", en: *Revista de la Universidad de Yucatán* 105: 46-78.
- ZEA, Leopoldo. 1989. "El proyecto de Sarmiento y su vigencia", en: *Cuadernos americanos* 3, 1: 85-96.

Índice

Introducción ..11

Notas ..22

Capítulo I ..25

Escribir (en) el vacío: Los mapas del intersticio ..27

Los nombres del vacío ..36

Primeras lecturas: fundación política de la literatura argentina .. 46

Mármol: políticas del intérieur ..56

Echeverría: fiestas del monstruo ..67

Sarmiento: el arte y la magia ..77

Notas ..89

Capítulo II ..99

Croquis y caminos: Escritura viajera y telos topográfico ..101

Mansilla: imperios y ficciones ..109

Moreno: la patria petrificada ..120

Payró: "El triunfo del paisaje" ..128

Arlt: "Lejos de las hermosas ciudades" ..137

Quiroga: destierros y silencios ..150

Notas ..162

Capítulo III ..175

El desierto indecible: Martín Fierro y sus sombras ..177

Martínez Estrada: las cicatrices de lo real ..183

El apocalipsis de la frontera criolla ..192

Martín Fierro, lector de Hernández ..205

Panteón y necrópolis: las patrias del Centenario ..219

Güiraldes: de cómo heredar campos y libros ..232

Borges: la pasión postergada ..245

Notas ..254

Conclusión ..267

Paul Zech: la escritura fuera de sí ..269

Notas ..278

Bibliografía ..279

I. Bibliografía de textos literarios

y materiales de archivo .281

II. Bibliografía crítica ..284

**OTROS TÍTULOS EN
BIBLIOTECA ESTUDIOS CULTURALES**

Las culturas de fin de siglo en América Latina,
por Josefina Ludmer (comp.)

Humor, nación y diferencias.
Arturo Cancela y Leopoldo Marechal,
por Ana María Zubieta

médicos maleantes y maricas.
Higiene, criminología y homosexualidad
en la construcción de la nacionalidad
(Buenos Aires 1871-1914),
por Jorge Salessi

Hacia una poética radical.
Ensayos de hermenéutica cultural,
por William Rowe

Memoria colectiva y políticas de olvido.
Argentina y Uruguay, 1970-1990,
por Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.)

Mundo Nuevo.
Cultura y guerra fría en la década del 60,
por María Eugenia Mudrovic