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." (RARM: 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 puedem, 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 el 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 políticas y co-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 enestos salones generosos, empezando por el ya no tan joven Borges, no vacilaba de interpretar como una suerte de domesticización 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 desplegando 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 antetodo 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 "novellar" 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 encarniza 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 immediato 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 "apariencia" 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 "apariencia" 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 especia en la América, Naturaleza madre e institutriz del gaucho. [...] Por sus habitudes no se aproxima a nadie, sino a élmismo; 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 soledady 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 ilumimista 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 armas-inécdoque: 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, "[e]l 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 significante del interlocutor ("pueblo") en la dialéctica, en palabras de Jesús Martín Barbero, "de inclusión abstracta y exclusión concreta"[57] que manda en los discursos liberales latinoamericanos sobre la nación, no lo lleva a Echeverría a redefinir la "institución democrática" sino, en cambio, a redefinir el pueblo: "por pueblo entendemos [...], socialmente hablando, la universalidad de los habitantes de un país; políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos; porque no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática." (OR: 28) Parafraseando la tautología, recién cuando ha dejado de serlo, el "pueblo social" puede desempeñar el papel de sujeto político que la "institución democrática" le tiene reservado para un momento temporal eternamente postergado para "después" de la intervención tutelar de los letrados quienes, por ahora, deben actuar, democráticamente, "en representación" de él.

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

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

Echeverría: fiestas del monstruo

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

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

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