

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 recompone 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 compenetran los espacios sociales y morales de la ciudad y del campo, produce un país que sufre, para variar la frase sarmientina, “el mal de la concentración”, o sea, de un país aquejado por el exceso y el desborde de sentidos en pugna que se mezclan de un modo ilícito.

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

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

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

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

Las anotaciones que Juan María Gutiérrez, al rescatar el texto en 1870 para su edición de las *Obras completas*, todavía se cree obligado a agregar a *El matadero*, ofreciéndolo al historiador y al filólogo, pero restándole todo valor estético, “como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas” sus páginas, nos permiten vislumbrar cuán enorme fue el desafío literario que el cuento les planteaba a sus potenciales y reales lectores de la época, e incluso, se puede especular, a su autor quien hasta su muerte se negó a publicarlo. *El matadero* es tal vez la localización literaria más violenta y cruel de ese espacio de concentración y compenetración de opuestos de toda la literatura argentina: su escenario grotesco, el matadero de Buenos Aires en un día de intensiva carnicería, que es también, irónica y llamativamente, un día de cuaresma, es el lugar donde la ciudad —espacio del comercio y de la cultura— se abre en busca de alimento hacia el campo —espacio de la ganadería y de la “barbarie”. Es por esa “boca urbana”, y que vincula a la “ciudad-cabeza”, sede del intelecto y de la sensibilidad, con la verdad física de los estómagos, motores del “instinto”, que la barbarie campesina invade y contagia a la civilización urbana: invasión cuyos agentes son, como los sirvientes negros en *Amalia*, los Otros urbanos, las clases bajas de Buenos Aires. *El matadero* narra esa invasión como una orgía carnavalesca y sangrienta, como des-orden 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 Matasiete. 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 májico, como usted sabe,
en política sobre todo, federación, americanismo,
legalidad, etc., etc., no hai nadie tan avisado que no caiga
en el lazo.*

Sarmiento, Viajes

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

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 lesa *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 Jaques 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.)