

Con una mirada precisa y audaz, *La violencia del azar* propone un mapa de relaciones que va desde los momentos fundacionales de la literatura argentina hasta el presente. Tres zonas temáticas funcionan como organizadoras de estas relecturas que alumbran preguntas culturales y políticas de plena actualidad. Alrededor de la significación que reviste la figura de la mujer en las ficciones, se indagan antiguas y nuevas formas del sometimiento en las crónicas del descubrimiento y la conquista del Río de La Plata, así como en recientes novelas de Juan José Saer y Ricardo Piglia. La segunda zona retoma las obras ineludibles de Sarmiento y Mansilla, para señalar con renovada agudeza aquellos sitios donde la oposición taxativa entre civilización y barbarie se ve desbordada por la inquietante presencia de terrenos fronterizos, experiencias biográficas híbridas, viajes descentrados. En la última parte se ofrece una visión de la ciudad moderna como matriz narrativa y problema intelectual; y a partir de Eduardo Wilde, Arturo Cencela, Victoria Ocampo, Waldo Frank o Julio Cortázar, la propuesta consiste en jugar a hacer de Buenos Aires un resplandor que articula perspectivas e intereses heterogéneos. Cristina Iglesia despliega en estas páginas un apasionante recorrido que, en virtud de su inventivo ejercicio de apropiación crítica, permite pensar los textos desde un lugar desprejuiciado y, por ello, más fecundo.

ISBN 950-557-531-9



9 789505 575312



LA VIOLENCIA DEL AZAR CRISTINA IGLESIA

CRISTINA IGLESIA

# LA VIOLENCIA DEL AZAR

*Ensayo sobre  
literatura argentina*



TIERRA FIRME



COLECCIÓN TIERRA FIRME

---

LA VIOLENCIA DEL AZAR

CRISTINA IGLESIA

LA VIOLENCIA DEL AZAR

Ensayos sobre literatura argentina



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2003

*Para Pepe  
y también para Ramón.*

*Para Pablo, Daniela, Ernesto, Marianela,  
María Cristina y Gabriela.*

D. R. © 2002, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S. A.  
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires  
e-mail: fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar  
Av. Picacho Ajusto 227; 14200 México D. F.

ISBN: 950-557-531-9

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN LA ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2003  
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset,  
Viel 1444. Ciudad de Buenos Aires.

## Agradecimientos

Anoto solamente el nombre de cuatro de mis amigos que tuvieron que ver con la existencia misma de este libro. Ricardo Piglia y Beba Eguía, que intuyeron el libro, apoyaron con cariño todas sus etapas y fueron los primeros en compartir conmigo la alegría de su concreción. Claudia Román que releyó con paciencia, lucidez y sentido del humor el manuscrito hasta lograr su versión definitiva y cuya conversación luminosa me ayudó a no decaer en estos años aciagos, y Miguel Conterno que siempre estuvo cerca con su cariño y con los libros que necesité en el momento justo.

A José Blanco Fernández, al que casi todos preferimos llamar Pepe, no puedo agradecerle porque ya no está, pero sé que fue el único responsable de que hacia fines de los años ochenta decidiera reconciliarme con la literatura en su sentido más pleno. Estaba convencido de que ése era mi mundo y que valía la pena que intentara quedarme allí. Su confianza en esta decisión —superpuesta a mi desconfianza y sostenida a lo largo de los años— fue una de las formas más firmes de su amor.

## Prólogo

En la escena que marca el encuentro de la pareja romántica de *Terciopelo Azul*, la película de David Lynch, un joven en busca de aventuras, pero guiado por las mejores intenciones, ve salir del follaje y de la noche a una muchacha rubia y gentil que lo contempla extrasiada. La muchacha, sin dejar de mirarlo, exclama con voz trémula: "Tú eres el que encontró la oreja entre la hierba" y el muchacho asiente conmovido, seguro de que la frase no sólo no rompe el hechizo sino que lo confirma. Una oreja humana en descomposición es no sólo la evidencia de un crimen sino también del comienzo de la historia de amor.

Muchos años antes de que esta película existiera, Francisco Madariaga había comenzado a desplegar paisajes donde los palmares sin orilla y el agua del país de la garza real tienen poderes sobre la memoria poética sólo comparables a los colores del padre muerto y donde los niños se ahogan suavemente en pantanos de un brillo rutilante.

La estética del "terror delicado" —una asociación feliz que pertenece a Madariaga pero que Lynch podría considerar propia— ha marcado la escritura de los ensayos breves que aquí se reúnen y ha orientado la búsqueda de casi todos los textos que en ellos se releen.

Este libro engarza esas relecturas y las distribuye en zonas de tránsito crítico.

La primera, que toma prestada para el título la frase del poeta de los esteros, agrupa páginas críticas dedicadas a ficciones que reelaboran antiguas y nuevas relaciones de sometimiento: las iniciaciones de Delicia, la doble extranjería de la cautiva blanca, la belleza diferente de las indias tensada entre el rasguño y la pintura, las cicatrices de torturas en el cuerpo de la militante arrepentida y la búsqueda de Elena de un

sitio libre de recuerdos son formas cercanas de abyección que encuentran formas ficcionales de sublimación.

La segunda zona, llamada "Tierra Adentro", convoca a un espacio de fronteras. Allí la propuesta es seguir la insinuante ruta de las biografías de pasaje: la historia del hombre con la pólvora en el rostro, la gesta autonarrada del coronel Mansilla entre ranqueles, la búsqueda del entenado que viene de la nada son relatos de vidas en movimiento, relatos de abandonados a la experiencia extrema de ser otros.

La tercera, "Resplandores urbanos", se ocupa de la ficción entrapada en los brillos y las amenazas de la ciudad moderna. Entre simuladores de talento y *freaks* científicos, entre historias de adulterio y conspiraciones de autómatas, Buenos Aires se constituye en todos estos textos en la gran generadora de relatos que hablan, sobre todo, de ella misma.

La relectura es una forma de la crítica que practica sin miramientos la apropiación de las palabras de su objeto. Esta intención confesa de poseer y manipular la textualidad ajena y la voluntad de no traspasar los límites de la literatura argentina son, quizás, las dos marcas que le dan a este libro, como diría Borges, una ilusión de continuidad. Cualquier otro intento de justificar la reunión de estos artículos escritos en algo menos de diez años sonará, con seguridad, falso.

## El terror delicado

1. La violencia del azar.  
Rituales y asesinatos en *Cicatrices*,  
de Juan José Saer<sup>1</sup>

*Cicatrices*, la novela que Juan José Saer publica en 1969, dibuja "el retrato imaginario de una furia inmóvil", como anuncia su epígrafe. Texto de una compleja perfección, narra la intensidad y la opacidad de los fracasos individuales—incluso el fracaso de la escritura ficcional—en el contexto político de los primeros años de la década del sesenta en la Argentina.

Todos los personajes de la novela (antiguos militantes obreros peronistas, ex gremialistas de izquierda o intelectuales que estuvieron marcados por el compromiso político) transitan un presente de reclusión en interiores vagamente sombríos. En ese presente oscurecido, la traducción de textos ya traducidos, la escritura de ensayos ocasionales y destinados a no ser leídos, la pasión rutinaria del juego reemplazan a las acciones públicas que —en el pasado— todos ellos protagonizaron en impactantes escenas de exteriores: marchas callejeras, huelgas, tomas de fábricas.

En el presente del texto, ningún personaje actúa según su propio deseo sino que, más bien, todos parecen cumplir, con cadencias rituales, deseos ajenos. Por eso, aunque la novela narra suicidios y asesinatos, el lector apenas puede percibir la diferencia.

Un obrero mata a tiros a su mujer un 1º de mayo, el día de los trabajadores, al volver de un paseo familiar. Antes de ser sometido a la indagatoria judicial, se suicida arrojándose por la ventana del edi-

<sup>1</sup> Todas las citas del texto corresponden a la edición del Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.



ficio de Tribunales. Estos actos, que sí constituyen fulminantes escenas de exteriores, borran los vínculos con el pasado político y destruyen los vínculos con el presente.

El relato del crimen organiza la trama de otras múltiples historias, muchas de las cuales tienen como protagonistas a parejas que se sostienen a fuerza de violencias más o menos explícitas.

En las páginas que siguen me ocuparé de la que considero una de las parejas más inquietantes de la literatura argentina contemporánea. En su enlace ficcional pueden leerse antiguas tradiciones de sometimiento, modernas reescrituras de los paisajes interiores y, sobre todo, la exasperante puesta en escena de la necesidad de lidiar con furias inmóviles, uno de los mayores desafíos de la literatura.

### *Las delicias del jugador*

No la engañé. Fui honradamente y le pedí que me prestara tres mil pesos y ella me dio todo lo que tenía diciéndome que hiciera lo que quisiese y que yo mismo se los guardara.

JUAN JOSÉ SAER, *Cicatrices*

Un jugador, encerrado en la soledad del circuito que se establece entre el momento de apostar dinero y el momento de conseguir más dinero para seguir apostando, es el personaje central de *Cicatrices*. Confrontado con otros personajes que se bandean en el límite incierto de la decencia y la honradez, del principismo y de la hipocresía, su centralidad no proviene de otro dato que de aquel que lo convierte en el personaje más abyecto o, quizás, en el más puro del relato.

Y esto es así porque Sergio Escalante encuentra en los ritmos del juego una solución estética —no ideológica, como la que buscan los otros personajes de la novela— para afrontar, con relativo éxito, la explosiva relación entre el pasado, el presente y el futuro, que amenaza con destruir a los demás: el punto y banca le ofrece un estadio especial, la sensación de sentirse suspendido en un tiempo, el tiempo del

juego, en el que es posible disponer, a partir del movimiento de la apuesta, de todos los pasados clausurados, de múltiples presentes y de futuros inmediatos, acuciantes: “Cada pase era entonces una especie de puente, una encrucijada por la que pasaban, entrecruzándose los distintos pasados y futuros y en cuyo centro se condensaban también todos los presentes”.

Esta solución que el juego le ofrece para un presente en cuya reiteración circular se condensan y se disuelven todos los conflictos es una solución que exige soledad. “Los vicios son solitarios, asaltan en soledad y son pretexto para la soledad.” Pero es sabido que, para que la soledad sea perfecta, es preciso que sea de a dos. Sergio Escalante encuentra el acompañante terapéutico ideal en la figura de Delicia, una sirvientita de 14 años, que viene del lado de la costa y cuya madre se la entrega a cambio de casa, comida y un exiguo salario mensual.

Delicia, que no cruza palabra con el patrón durante casi dos años, cocina para él todos los días, limpia obsesivamente cada baldosa de la casa y, al terminar la rutina cotidiana que ella misma se ha impuesto, mira por la ventana de la cocina —que se abre a un patio trasero destartalado— un paisaje sórdido, tan inmóvil como su figura apoyada sobre el fogón. En el límite de la mudez y del autismo, Delicia sólo cambia su posición de pie frente a la ventana por una silla desde la que, sentada, mira las manchas sobre las baldosas, “que no salen con nada”: a Delicia sólo parece importarle borrar lo que no merece ser borrado y mirar lo que no merece ser mirado.

Encerrada en los límites de la casa ajena, que no abandonará durante meses más que para brevísimos e imprescindibles recorridos barriales, Delicia será sometida a sucesivas iniciaciones a través de las cuales el mundo exterior, en la figura del jugador, intentará educarla para que su presencia funcione como complemento puntual de las necesidades primarias y fundantes del hombre con el que debe compartir la casa.

La primera etapa de convivencia apartada —ella en la cocina o en su habitación del altillo, él en su escritorio— está marcada por el silencio de las palabras elementales y los gestos maquinales. El primer

diálogo verdadero que ambos personajes sostengan después de 18 meses será, también, un diálogo diferido, esperado durante largo tiempo. En ese intercambio de palabras, el jugador cruza un límite y pide en préstamo el dinero del sueldo que él mismo debe pagarle a fin de mes. Entonces Delicia, sin palabras, despliega todos los billetes que ha guardado desde su primer sueldo, en una caja de té: descubre y exhibe, así, una acumulación sin valor aparente porque no hay proyecto futuro para el uso del dinero. Dice, le dice, con tono indiferente, que puede usar de ese dinero "lo que necesite". En ese momento, Escalante decide que sus conductas son idénticas: encerrar billetes sin futuro en una caja de té o canjearlos por fichas de colores, son maneras de una misma y rutinaria desaprensión.

La sirvienta pone su dinero a disposición del juego del patrón y se deshace del ambiguo peso de su posesión. Desde ese momento, parece convertirse en doble automatizada, duplicación perfecta de los gestos obsesivos del patrón. La segunda conversación, cuando Escalante le cuente que ha perdido casi todo lo que ella le ha prestado y que sólo le queda un resto de dinero, versará sobre las catástrofes del azar. Para entonces, Delicia ya hablará como si fuera él: "No los guarde, juéguelos", serán palabras que ofrecen y autorizan en una misma frase.

A partir de esta primera iniciación, Delicia no sólo se convierte en proveedora de dinero para el juego sino que sus escasas palabras, sus pequeños grandes gestos tienden a transformarse en aliciente, en estímulo para el vicio que, en soledad, pero ahora en soledad compartida, se hará sentir con más violencia en las calladas escenas de interiores.

Como parte de una oscura compensación, Delicia será iniciada por segunda vez: "Delicia, le dije. He decidido enseñarte a leer y escribir. Todos los días a esta hora, vamos a dar una clase de lectura y escritura".

Sometida a la decisión de Escalante, que impone el tipo de saber que se le infundirá, el ritmo de las clases y hasta el horario fijo para los encuentros, la muchacha dibuja con dificultad algunas letras: en realidad, el aprendizaje será, literalmente, el de la forma de las primeras letras. La última letra que se registra en las clases es la *f*; a

partir de la cual la muchacha regresa por su cuenta al principio del alfabeto: se impone repetir, nuevamente, el contorno de la letra *a*. Estos dibujos sueltos y reiterados que no llegarán nunca a convertirse en escritura, constituyen un frágil y fugaz centro de interés. El momento de la enseñanza de la lectura, que Escalante propone, como vago estímulo, al comienzo de la segunda iniciación, nunca tendrá lugar: "Delicia, le dije. Un par de días más y voy a comprarte un libro de lectura". La respuesta de Delicia, "pero antes tengo que aprender a leer", demuestra la inutilidad del gesto, lo detiene en el aire. Delicia no sólo no lee ni escribe sino que, cuando habla, refuerza el malentendido, subraya la diferencia de los códigos.

El próximo paso de la novela de aprendizaje de la sirvienta es previsible. "Le dije que por unos días íbamos a suspender las lecciones de lectura y escritura para aprender otra cosa. Le pregunté si estaba de acuerdo y dijo que sí. Entonces fui hasta el escritorio, saqué cinco mazos de cartas francesas del último cajón, alcé unas hojas de papel y un lápiz y volví para la cocina."

Delicia aprende a jugar más rápido que a escribir: intuye pases, adivina las jugadas del contrario. Atravesando la noche con apuestas virtuales (porque el dinero, a esta altura del relato, ha desaparecido por completo), la pareja perfecta, perfectamente silenciosa, gana, pierde y vuelve a ganar cifras hipotéticas, anotadas y tachadas en el anverso y reverso de dos hojas de papel. En la noche sin palabras, las cifras dibujan los vaivenes de la compulsión del juego, registran el absurdo de la utopía alcanzada. El dinero no importa para ninguno de los dos: las cifras están en lugar de las palabras, no en lugar del valor real de lo que se pierda o se acumule.

Esta escena de aprendizaje exitoso pero inútil no sólo no borra las diferencias sino que las ratifica: cuando el dinero retorne bajo su apariencia real, Escalante tendrá una propiedad que puede hipotecar mientras que Delicia sólo podrá recuperar, transitoriamente, el salario de sus meses de trabajo, apenas para volver a perderlo en el círculo sin fin de los futuros préstamos.

"Delicia, le dije. Sabrás que el juego es mi obsesión. Que si no puedo jugar no puedo vivir. No sé si eso es bueno o es malo, pero es

así", afirma Escalante y sus palabras son el preámbulo de un nuevo pedido, que obtiene como respuesta un nuevo préstamo: el que ahora hipotecará la suerte de Delicia, la pondrá definitivamente en manos de la violencia del azar.

Cuando, finalmente, el jugador con gesto justiciero recupere no el rumbo de la suerte sino una parte del dinero que le quitaron con trampas, entonces habrá llegado la hora de la última lección, del aprendizaje final: "Delicia estaba en la cama. Nos revolcamos hasta el amanecer". No hay ya, siquiera, en esta tercera rutina de aprendizaje, el intento de recuperar el "diálogo de sordos" a través del estilo seco y directo de Escalante.

No hay adjetivos para la escritura de la escena muda que reúne todas las imposibilidades y que acopla dos cuerpos en un movimiento que parece dirigido, una vez más, por uno de ellos, aunque nunca se sepa exactamente cuál.

A lo largo del relato, el narrador instala como un valor moral una cierta sabiduría muda de la muchacha, que le permite resistir la contaminación del mundo externo y que la ayuda a no dejar fisuras a través de las cuales su mente o su cuerpo puedan ser atravesados. Esta escena, que cierra un ciclo, parece borrar todo resto de autonomía, parece clausurar todo matiz de diferenciación. "Sabrás que si no puedo jugar, no puedo vivir", le había confesado Escalante. Y si el juego es la única forma de vida para el patrón, la sirvienta, su doble imperfecto, se propone ahora como sustituto perverso de otra mujer, la esposa muerta de Escalante que, en el pasado del relato, se suicida "porque no aprueba el vicio" del marido. Por eso, en el presente absoluto de la narración, Delicia se entrega a un juego macabro de seducción: no sólo viste la ropa desteñida de la muerta sino que se comporta como si apostara a ser una inversión de su destino. La muerte de la mujer de Escalante, otra víctima de la violencia del azar, tiene lugar en un marcado segundo plano porque el primer plano del relato, el que la letra del texto dibuja obsesivamente, está siempre ocupado por la mesa de punto y banca que el jugador apenas abandona para comprobar si la amenaza se ha vuelto realidad, o más bien, si la muerte ha disuelto, finalmente, la amenaza.

Delicia también es retenida en el segundo plano del silencio pero estará siempre viva, a su manera, para controlar los juegos del hombre de la casa, prestarle su dinero, estimularlo, metérsele en la cama: la representación de la doble invertida, de la pareja imposible es el único juego que la ficción le permite en el encierro mudo e intenso de la casa.

Punto fijo y banca inmóvil, la relación con Delicia marca, en el texto de Saer, la *degradación* de Escalante, un intelectual de provincias que se condena a escribir ensayos que nadie leerá y a convivir con una sirvienta con la que no puede mantener un verdadero diálogo pero con cuyo dinero puede jugar, cuya comida puede comer y cuyo cuerpo, oscuro, puede tocar y penetrar.

El matiz degradante de la relación de Delicia con el jugador sólo se explicita en la frase que, cada dos meses, Escalante escribe, a su pedido, para ser enviada, en un sobre cerrado, a la madre que está lejos de la ciudad, por allá, por el lado de la costa. Único contacto con el afuera de la casa, único lazo con una familia irreal, mensaje sin respuesta, lanzado puntualmente no en una botella sino en un sobre, la frase dice todas las veces, sincera y simplemente: "estoy bien".

## 2. La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera

### *La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera*

Durante siglos, toda empresa de conquista que implicara ocupación de territorios y pugnara por la delimitación de fronteras ha incluido la toma de cautivos. Mujeres, hombres y niños del pueblo sometido se incorporan así al mundo de los vencedores como amantes, esclavos o rehencs: con ellos se negocia un objetivo ulterior o se obtienen medios económicos para continuar con la faena conquistadora.

En la mitología griega, las mujeres cautivas asumen, muchas veces, la causalidad de las acciones de los hombres: Roma, troyana que según una antigua versión, acompaña a Ulises y decide el asentamiento futuro de la ciudad; Europa, raptada por Zeus bajo la forma de toro de Creta; Helena, origen de la guerra más prolongada entre griegos y troyanos... Cuando Heródoto organiza estos relatos míticos en su Historia, atribuye a una serie de raptos –Io, hija del rey de Argos, por negociantes fenicios; Europa y Medea, fenicias, arrebatadas por griegos, y finalmente Helena, seducida por Paris– el origen de todas las discordias entre griegos y persas. Pero Heródoto no sólo describe la secuencia de raptos sino que apunta a una nueva discordia entre ambos pueblos: “en su opinión –la de los persas– esto de robar mujeres es, a la verdad, una cosa que repugna a las reglas de la justicia; pero también es poco conforme a la cultura y civilización el tomar con tanto empeño la venganza por ellas y, por el contrario, el no hacer ningún caso de las arrebatadas, es propio de gente cuerda y política, porque bien claro está que si ellas no lo quisiesen de veras, nunca hubieran sido robadas. Por esta razón, añaden los persas, los pueblos del Asia miraron siempre con mucha frialdad estos raptos

mujeriles, muy al revés de los griegos, quienes por una hembra lacademonia juntaron un ejército numerosísimo y, pasando al Asia, destruyeron el reino de Príamo".<sup>1</sup>

Las palabras de Heródoto no necesitan comentario. Resulta evidente que, desde el origen, la mujer raptada, la mujer cautiva, es la fisura entre una cultura y la posibilidad de su destrucción o su conservación. El erotismo se esconde entre los pliegues de la cordura y de la política: la cautiva es una figura erótica.

Ese erotismo se elabora con componentes complejos. Del lado de los propios, la cautiva es la mujer que provoca el amor del enemigo, la que puede llegar a amarlo, la que quizás también pueda llegar a amar una tierra que no es la suya. Se trata de algo peligroso, difícil de conjurar porque el carácter forzado del rapto siempre está teñido de culpabilidad, de incitación y, por lo tanto, la cautiva se convierte en modelo de un deseo de lo otro que no puede explicitarse, pero que puede expandirse y debe, por lo tanto, reprimirse socialmente. Del otro lado, del de sus raptos, sea amada o despreciada, será siempre alguien que puede traicionar, alguien que espía, que mira con ojos diferentes y, por eso, el lugar simbólico de la delación.

### *El viaje cautivo y la frontera: abyección y extranjería*

Es abyecto aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad. Lo ambiguo. La mezcla.

JULIA KRISTEVA, *Los poderes de la perversión*

La cautiva es un cuerpo en movimiento, un cuerpo que atraviesa una frontera. El rapto, desde esta perspectiva, es una forma posible del viaje femenino. Un cuerpo en movimiento que se contrapone a la mujer atada a la tierra y al alimento. Un cuerpo que no espera al

<sup>1</sup> Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la Historia*, (traducción de P. Bartolomé Pou), Madrid, Imprenta V. Saiz, tomo I, p. 21.

hombre sino que lo sigue. Sin duda la cautiva no elige su itinerario y viaja hacia un paisaje que desconoce. Por eso, mientras lo hace, acicateada por el terror y la curiosidad, comenzará a enamorarse de su propia nostalgia, nostalgia de un casi imposible viaje inverso que la restituya al orden suyo cada vez más lejano, a su paisaje. Marcada por este doble viaje, el que la aleja y el que la acerca en sueños, la cautiva será siempre el símbolo del no lugar, del no estar, de la no pertenencia.

Barbarie fue ya para los griegos todo lo que no fuera griego, pero la palabra civilización, con su sentido de movimiento perpetuo hacia la perfectibilidad y el desarrollo de las culturas vencedoras, es una creación del siglo XVIII.<sup>2</sup> De todos modos, el sustantivo –tan imprescindible desde entonces– vino a nombrar algo que el adjetivo ya intuía.

Ahora bien, si el viaje de la cautiva se realiza en el sentido inverso al que señala la palabra civilización; si el viaje se realiza hacia la barbarie, hacia atrás en la historia; si el cuerpo de una mujer preparado para ser un dominio del hombre civilizado es erosionado por el cuerpo bárbaro de su captor, entonces la impureza, el envilecimiento, la convertirán en una abyección: un cuerpo que puede engendrar la mezcla con lo otro bárbaro.

El acto sexual deja de ser ley natural o mandato divino para convertirse en lo siniestro o, si se prefiere, en algo inquietante. Y más aún si el viaje de vuelta se produce, si la cautiva es *rescatada*: lo inquietante de la unión con el cuerpo otro que hasta entonces estaba oculto, se hace manifiesto con la sola presencia de la mujer cautiva del lado de la civilización. El rescate no ofrece ni siquiera una reparación simbólica para la mujer que ahora, de regreso, sólo puede mostrar un cuerpo enfermo del que hay que tomar distancia como si la enfermedad fuera contagiosa. En realidad, en el movimiento del rescate hay un imperativo de orden moral y religioso: no se puede abandonar su cuerpo y su alma a los infieles, a los que tienen otro culto y otra ley (esa misión define la especificidad de la Orden de la Merced, funda-

<sup>2</sup> Véase Emile Benveniste, "Civilización. Contribución a la historia de la palabra", en: *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971.

da en Barcelona en 1218, consagrada al rescate de cautivos cristianos en manos de los moros y que en América rescatará cautivos cristianos en manos de los indios). Y hay también un sentimiento predominante: la piedad. Y precisamente porque el sentimiento es la piedad y no el orgullo, el movimiento del rescate es ambiguo cuando se trata de rescatar a una mujer: se busca no encontrar lo que se busca. Por eso, cuando hay encuentro, suele tener final trágico. Por eso, también, el rescate no redime ni salva a la cautiva de lo siniestro, de lo abyecto, del pecado finalmente original de tener un cuerpo de mujer. La redención sólo adviene con el martirio y la muerte.

Veamos ahora a la cautiva como extranjera. Doble extranjería: en el camino de ida, la cautiva está condenada a ser otra entre los otros y, si es rescatada, será siempre diferente de sus antiguos iguales. Extranjera, pues, del lado de sus captores, ya no hablará la lengua materna más que consigo misma o con otras cautivas, olvidará su nombre de origen y aceptará algún otro, mudará los gestos más íntimos y más ínfimos.

Percibirá, día a día, la mutación del valor de sus actos y de sus pensamientos del otro lado de la frontera. Para esquivar el sufrimiento perderá sus recuerdos, las formas de los rostros de su antigua familia. Para decirlo con palabras de Kristeva, vivirá detenida en "el tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación".<sup>3</sup> Convertirá en costumbre el lugar de la diferencia. Porque diferente será también para las otras mujeres, las que no viajaron, las que no cruzaron ninguna frontera. Para ellas, la cautiva será un tabú, una mujer excepcional que posee la peligrosa fuerza de la transgresión.

### *La cautiva blanca en el origen de la conquista rioplatense*

La *Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata*, escrita por un historiador americano y mestizo, fue terminada en Char-

<sup>3</sup> Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, Siglo XXI, 1988, p. 17

cas hacia 1612 y circuló bajo el nombre "La Argentina manuscrita" hasta que fue editada siglos después, en 1835.<sup>4</sup> Ruy Díaz de Guzmán, su autor, la escribe sin duda para un público cortesano y europeo, pero él mismo no hará nunca el viaje que desea para su libro.

Americano y —a pesar suyo— mestizo, se propone fijar en su escritura una epopeya que nadie narró antes: la de los desafortunados conquistadores del Río de la Plata. Al hacerlo, intenta recuperar la memoria de un pasado no demasiado glorioso, pero de todos modos fundante, y lo hace desde el punto de vista del español, aunque su origen personal lo margine y lo torne ilegítimo. "Y quedando mi padre en esta provincia *le fue forzoso asentar casa*, tomando estado de matrimonio con doña Úrsula de Irala", dice, encubre y delata el texto. Su madre, doña Úrsula, es una de las hijas mestizas de Irala, quien la impone como esposa al padre de Ruy Díaz, Alonso Riquelme Guzmán. Nieto de Irala y de la india Leonor, sobrino de Álvar Núñez (tenaz opositor de su abuelo Irala), el autor, ubicado en una encrucijada genealógica e histórica, elige el bando del conquistador para vivir y narrar lo vivido y, al hacerlo, produce uno de los textos más complejos de la historia rioplatense. El libro sigue paso a paso las peripecias de Solís, Gaboto, Mendoza, Ayolas, Irala y luego Álvar Núñez y sus enfrentamientos con Irala. La obra, aparentemente inconclusa, llega hasta la fundación de Santa Fe.

La crónica se mueve al ritmo del conquistador: ocupar, fundar y volver a avanzar para repetir las acciones de ocupar y fundar que en el texto de Ruy Díaz se nombran de otro modo: *cautivar* la tierra, para después *correrla*, o sus equivalentes: *poseer* la tierra para después *abrirla*.

<sup>4</sup> El texto permanece sin editarse pero circula profusamente por América y se lo conoce como "La Argentina manuscrita". Recién en 1836, Pedro de Angelis, un estudioso italiano importado por Rivadavia, que será después un intelectual orgánico del gobierno de Juan Manuel de Rosas, publica por primera vez *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán en su *Colección de documentos para la historia del Plata*, Buenos Aires, imprenta del Estado, 1836/7, que reedita o da a conocer por primera vez las obras más valiosas del período colonial argentino. Paul Groussac realizó en 1912 una edición crítica, a la que deben sumarse las tres que estuvieron a cargo de Enrique de Gandía (Estrada, 1943; Espasa Calpe, 1944, y Huemul, 1974). Las citas corresponden a esta última edición.

La polisemia de los verbos erotiza el texto. La tierra americana es mujer cautivada y poseída: mujer india, mujer guaraní que abastece de alimento mediante su trabajo agrícola y da placer mediante su servicio sexual. Asunción es el lugar en el que se reúnen los restos de las fracasadas expediciones que intentaron asentarse cerca de la desembocadura del Río de la Plata. Allí la riqueza de las mujeres es la compensación a la pobreza de metales preciosos. Se explica así que cuando en 1572, Garay intenta armar una expedición para refundar asentamientos en la ruta hacia el Río de la Plata, reúna, según Ruy Díaz: "9 españoles y 75 mancebos de la tierra". Frutos de la tierra-india abierta y corrida por el español, se los llama "mancebos de la tierra": el eufemismo, ya se sabe, suprime los semas molestos y los sustituye por otros más amables, pero permite siempre que se reconozca, como al trasluz, aquello que se quiere desfigurar. "Mancebos de la tierra", es decir, hijos sin padre, sólo la madre-tierra para nombrarlos. Mancebos de la tierra, mestizos que superarán en número cada vez mayor a los españoles y que son sentidos como amenaza por sus padres. Sangre española mezclada con lo diferente, con el enemigo, con el demonio, estos hijos mestizos cuyas desventajas sociales frente a los españoles son enormes, se levantan contra ellos desde la segunda mitad del siglo XVI con violencia y frecuencia crecientes.

Las mujeres blancas escasean en América y, sobre todo, en el Río de la Plata. Algunas pocas cruzarán el océano para restaurar el orden blanco, pero sólo contados españoles podrán tener acceso a una esposa blanca. En estos casos, la india sólo cambiará de lugar y seguirá siendo concubina del señor en las zonas más oscuras del hogar español. La mezcla es ya un proceso irreversible.

Por eso, más allá de la pretensión de narrar la historia de la gesta española, el mestizaje como malestar será el gran tema de este texto. Porque *La Argentina* es también un texto autobiográfico (Irala, Alonso Riquelme Guzmán y, finalmente, Ruy Díaz protagonizan muchas de las acciones) que se escribe para convertir en olvido el sentimiento de ilegitimidad. Ocultar lo ilegítimo o legitimarlo: el procedimiento se extiende en el libro a la empresa de la conquista y colonización española. Y precisamente en las fisuras entre lo que muestra y

lo que se oculta se filtrará un episodio ficcional, un mito que asignará, desde lo imaginario, uno de sus sentidos al texto histórico.

El episodio mítico, ficcional, insertado en la crónica tendrá como eje de su relato a una cautiva blanca, Lucía Miranda, esposa de un conquistador español, Sebastián Hurtado, personajes también ficticiales.

Hacia el comienzo ubicado cronológicamente después del regreso de Gaboto, el relato es calmo: los españoles que permanecen en el asentamiento están en su lugar, el fuerte, símbolo de su dominio legalizado por Dios y por el Rey, usufructuando el sustento que les proveen los indios, ubicados como extranjeros, fuera de los límites de la fortaleza. Los "bastimentos" justifican la relación de Mangoré, el cacique indio de la nación timbú con la mujer española. "A esta señora hacía el cacique muchos regalos y socorros de comida y en agradecimiento ella le daba amoroso tratamiento" (p. 80). Pero el "amoroso tratamiento" de Lucía provoca en el cacique un "desordenado amor": la adjetivación funciona como señal: Lucía es la mujer blanca, cristiana, casada, habitante del fuerte. El amor del indio desordenaría los atributos de la mujer española en tierra americana. De cualquier forma, la fórmula "amoroso tratamiento" atribuida a la actitud de Lucía ante el cacique es lo suficientemente ambigua como para que en versiones posteriores del mito, sobre todo en las reelaboraciones noveladas del siglo XIX, se intensifique el matiz sentimental entre la española y el indio.

Lugar propio y cerrado, escenario de la primera parte de la acción, el fuerte en el que Lucía reside funciona como espacio *real* del mito, así como el matrimonio cristiano es como una fortaleza que sólo puede ser violentada. Para obtener el objeto deseado, Mangoré deberá atacar y destruir ambas fortalezas, hurtar Lucía a su marido y convertirla en su mujer y quizás en su esclava. El agravio y la traición serán, en la versión de Ruy Díaz de Guzmán unilateralmente indios. Durante la noche y después de haber sido hospedados amistosamente por los españoles, los timbúes atacan por sorpresa desde adentro y desde afuera del fuerte. Se consuma "la alevosa traición debajo de amistad". Noche, emboscada y traición producen representaciones

simbólicas que urden la trama de la tragedia que va a desarrollarse. El nombre sagrado del fuerte, Sancti Spíritu, no alcanza para alejar la idea de acuciante indefensión que aparece con las primeras sombras. Los timbúes derrotan a los españoles y Lucía Miranda, centro del despojo, pierde su libertad pero salva, al menos transitoriamente, la vida. Viva pero esclava, digna pero sometida, el personaje de esta heroína, que conjuga tempranamente todos los atributos de las cautivas blancas en manos de los "salvajes", crece y se superpone a los centenares de mujeres indias violadas y esclavizadas por el conquistador español.

Después de la destrucción del espacio sacralizado del blanco, el mito se instala en el espacio *salvaje*. Lucía cambia de dueño (Mangoré, el cacique enamorado, muere en el combate, pero su hermano Siripo hereda el cacicazgo y la pasión por la mujer española). Lucía sufre "al verse poseída por un bárbaro". Hurtado decide rescatar a su esposa y es hecho, a su vez, cautivo. El cacique ordena su muerte inmediata pero Lucía lo disuade. Debido a la gran pasión que siente por Lucía, Siripo perdona la vida a Sebastián Hurtado pero le prohíbe tener trato conyugal con Lucía. Los esposos no acatan la prohibición, "como quiera que para los amantes no hay leyes que los obliguen a dejar de seguir el rumbo donde los lleva la violencia del amor" (p. 84). La razón es abruptamente carnal y resulta suficiente para el universo del mito blanco porque la "violencia del amor" no transgrede los límites del matrimonio cristiano como sacramento ni los límites del mundo blanco. Delatados y sorprendidos en un encuentro clandestino, los esposos son condenados a muerte. Lucía Miranda muere en la hoguera y Sebastián Hurtado atravesado por las flechas. En los nombres de sus protagonistas y en la forma del martirio, el mito rioplatense produce, sin explicitarlo, una superposición con las imágenes de los mártires cristianos homónimos. Por lo tanto es posible proponer como hipótesis que si Lucía, virgen siracusana, ofrece su castidad como prueba de fidelidad al Dios cristiano e impide, con su inmovilidad, el embate de quienes pretenden violarla, esta Lucía española mantiene su fidelidad al sacramento del matrimonio ante el asedio del cacique infiel; que si San Sebastián defiende a los que

profesan el incipiente y subversivo culto cristiano, Sebastián Hurtado defiende el honor de Lucía cuyo cuerpo es, en el mito americano, el equivalente del "cuerpo de Dios", metáfora que el discurso martiroológico de *La leyenda dorada*<sup>5</sup> utiliza para nombrar el cuerpo de la virgen siciliana. Los santos Sebastián y Lucía pertenecen a la era de los mártires, el período de las persecuciones de Diocleciano, hacia fines del siglo III. En nuestra opinión, al desembocar en el martirio, la sacralización, insinuada por los nombres de los protagonistas, se manifiesta como una inflexión importante del lenguaje mítico.

El mito puede leerse también, ahora, como *parábola*, como *exemplum*.

Se sabe: optar por el mito es abandonar el logos, pero las despedidas entre ambas zonas nunca son definitivas. El logos parece decirlo todo, probarlo todo. El mito, sin embargo, no calla ni oculta, sólo desvía, deforma, organiza su propia retórica, tan parecida a la de los sueños, hecha de alusiones, elipsis, eufemismos. No utiliza pruebas pero intenta, a su manera, ser *ejemplar*. Definido por lo que no es (ni real, ni racional), queda en libertad, como ficción, para organizar su propio saber.

El episodio mítico de Lucía Miranda está ubicado al promediar el Libro I de *La Argentina* (pp. 79-85). El mito está situado y fechado como todos los acontecimientos relatados en la crónica y los lectores contemporáneos debieron leerlo como parte de ella. Y en realidad, lo era, a pesar de los desvelos de los historiadores por confrontar el desvío del mito con respecto a la verdad de los *documentos* probatorios. Desvelos frustrados, porque no existe confirmación documental ni de los hechos ni de los personajes del relato y no hay noticias del asentamiento de Sancti Spíritu en el año 1532. Pero allí estaba y allí está porque, aunque se lo señale como "enfermedad de la historia", el mito se ubica entre lo sucedido y lo deseado de acuerdo a los modelos ideológicos, religiosos y éticos del narrador y su contexto. El desajuste entre lo sucedido y lo deseado es el punto de partida del mito, de la literatura.

<sup>5</sup> Santiago de Vorágine, *La leyenda dorada*, (traducción de José Manuel Macías), Madrid, Alianza, 1982.



El de Lucía Miranda es un mito blanco y cristiano. Se inserta en la crónica de una conquista realizada en nombre del Rey pero, sobre todo, en nombre de Dios. La sacralización manifiesta en los primeros actos del conquistador —erección de la cruz, lectura del requerimiento— se corresponde con la elección de los nombres fundadores, nombres de santos, de misterios, de vírgenes, que evidencian la voluntad de legalizar mediante la divinización del nombre el territorio ocupado.

En el episodio de Lucía Miranda los conquistadores definen el espacio americano como propio y al indio como violador de la frontera. Los timbúes se convierten en agentes de las violencias ejercidas por el español. El mito invierte los términos estructurantes de la situación de conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola; que el conquistador, su fuerte, su mujer son violados; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista. La cautiva blanca crece y se expande sobre la abrumadora realidad de la cautiva india.

*La cautiva en las crónicas jesuíticas:  
mito de origen y exorcismo blanco*

Tristes españoles, quien os pudiera hacer cautos para que temierais recibir los dones y daros las señas de este alevoso Sino, para que evitarais sus acechanzas, ya que van ya a acabar con vuestras vidas por robar a la inocente Elena

PEDRO LOZANO,  
*Historia de la conquista del Paraguay,  
Río de la Plata y Tucumán, c. 1745*

Pero la virtuosa matrona más se encolerizaba cuanto mayor era la pasión del bárbaro; se lamentaba de no haber perecido y de la hermosura que tantos males le

acarreaba y no podía consentir en mirar con buenos ojos a su nuevo dueño.

NICOLÁS DEL TECHO,  
*Historia de la Provincia del Paraguay  
de la Compañía de Jesús, 1673*

Il en devint éperduement amoureux. Elle ne l'ignore pas lon-temps & elle comprit bientôt ce qu'elle avoit à craindre de cette passion dans un Barbare, dont il importoit beaucoup au Commandant de se conserver l'amitié. Tout ce qu'elle pu faire, fut d'éviter avec soin de se laisser voir & d'être bien sur se gardes.

PIERRE CHARLEVOIX,  
*Histoire du Paraguay, 1756*

Todo prometía bonanza y aseguraba la hermandad incontrastable por muchos años. Así sucediera si la furia de una pasión no lo convirtiera todo en cenizas.

JOSÉ GUEVARA,  
*Historia del Paraguay, c. 1750*

Todos los historiadores jesuitas que a lo largo de los siglos XVII y XVIII rescatan de la crónica laica el mito de Lucía Miranda, lo convertirán en mito de origen de la discordia entre indios y españoles y, a la vez, en epopeya sacra.<sup>6</sup> De todas ellas, la versión de Lozano será la más libre, la más compleja y la más eficaz en la utilización del mito.

Los primeros misioneros de la orden de Ignacio de Loyola llegan a Paraguay a fines del siglo XVI pero fue durante el siglo XVII cuando intensificaron su trabajo y organizaron las reducciones de indios en las misiones. En este período los españoles enfrentaron numerosos y

<sup>6</sup> Pierre F. de Charlevoix, *Histoire du Paraguay*, París, 1756; José Guevara, *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, 1936, Colección De Angelis, tomo I; Pedro Lozano, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, en Colección Andrés Bello, tomo II, Buenos Aires, 1873; Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, tomo I, Madrid, 1897.

constantes levantamientos indígenas. Después de cada rebelión sofocada, imponen severos castigos a las tribus sublevadas.

A pesar del tiempo transcurrido desde la conquista, la rebelión indígena vuelve a plantear el interrogante crucial: ¿se podrá, finalmente, asimilar al indio o habrá que eliminarlo definitivamente? Como no sabe responder a este interrogante con certeza —un interrogante que está implícito en todas las reflexiones de esos años—, Lozano crea un nuevo comienzo para el mito de Lucía Miranda:

Pero envidioso el demonio de que aquellas reliquias del nombre cristiano hubiesen hecho pie en el imperio que poseyó sin contradicción durante tantos siglos y recelando que aquel corto número de españoles fuese reclamo que llamase a otros para propagar el nombre de Cristo, se ingenió con sus diabólicas trazas para borrar el nombre cristiano y extinguir todo el resto de nuestra nación con una funesta y lamentable tragedia. (ob. cit., p. 42)

La historia del enfrentamiento entre timbúes y españoles provocado por la hermosura de la mujer blanca, se ubica en el origen mismo de la conquista rioplatense. El combate de Sancti Spíritu es narrado como un combate decisivo porque el demonio, que actúa a través del indio, tiene, según Lozano, objetivos categóricos: borrar y extinguir el nombre cristiano en América. "Para este fin, propio de su odio mortal al género humano [...] levantó un fatal incendio en el pecho de su principal cacique haciendo que se aficionase torpemente de a una española de las que estaban en el presidio, llamada Lucía Miranda" (ibíd). Estamos en plena epopeya sacra. El combate es entre Dios y "El Padre del Engaño" y la crónica jesuítica coloca claramente a españoles e indios en los extremos del Bien y del Mal. Pero la mujer está instalada en el medio, en ese lugar huidizo, inestable, poco confiable: el lugar de la causa del combate, la causa de la "funesta y lamentable tragedia".

La religión es una forma de la literatura y aunque los escritores jesuitas prefieran mantener en sus historias de temática laica la misma técnica del discernimiento (separar, ordenar, enumerar, distinguir) con la que construyen el discurso de las *Historias* de la

orden,<sup>7</sup> la literatura, el mito, lo fabuloso, tiene una eficacia insuperable cuando se trata de alertar, poner en guardia, y ellos hacen también de la eficacia un culto.

El relato de Lozano expande el texto de Ruy Díaz de Guzmán, se permite todas las libertades de la ficción. El narrador insiste en el conflicto interior de la cautiva:

Considérese a esta triste mujer en poder de un bárbaro y loco amante, viviendo con él de puertas adentro, solicitada con halagos, con lisonjas, con sobornos, que son la munición más poderosa para rendir la más fina constancia, principalmente de quien se miraba en tan baja fortuna y se verá cuán fácilmente hubiera llegado a los últimos términos el impuro amor de Siripo si toda su recia batería no se hubiera encontrado con una firmísima roca, cual era el casto pecho de aquella Lucrecia española. (p. 49)

En este tramo, el trabajo con la lengua produce la idea de accho y resistencia; pero el combate ya es cuerpo a cuerpo, el cuerpo bárbaro asediando el cuerpo de la mujer cautiva, el "puertas adentro", la intimidad del cautiverio, el momento del casi abandono y finalmente la resistencia firme de una roca: la cautiva convertida en mármol.

En la reescritura del mito que Lozano realiza hay también lugar para el reproche a la ligereza de los españoles que hospedan a los timbúes dentro del fuerte permitiendo que se consume la traición: "lo que fue una temeridad digna de que su castigo sirva de escarmiento, en que tomen lecciones los siglos de cuán poco se debe fiar de bárbaros recientes amigos" (p. 45). Es indudable que, a pesar de los siglos transcurridos, ni la superioridad militar ni la tarea de los misioneros en las reducciones han sido suficientes para eliminar el "problema" del indio ni como subversiva presencia material ni como cuestión religiosa. El relato se pone entonces solemne y apela el escarmiento: ya no hay tiempo para cometer errores.

<sup>7</sup> Véase Roland Barthes, "Loyola", en: *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila, 1977.

Pero es en el momento de montar el espectáculo final del suplicio de la mujer cristiana cuando Lozano se vuelve más autónomo:

Encendióse una hoguera horrible alrededor de un palo, en la que ligaron a la pobre cautiva y mientras la voracidad del incendio le permitió libre el uso de la lengua, no se la oyó sino clamar al cielo por misericordia y ofrecer con ánimo varonil aquel tormento por la remisión de sus pecados, con lo que esperamos que saldría del fuego purificada su alma de las manchas que suele contraer la fragilidad humana. (p. 53)

Lentamente, un cuerpo manchado de mujer se quema, y el narrador goza con la contemplación del tormento: el fuego purifica ese cuerpo de mujer que ha estado demasiado tiempo entre los bárbaros y la purificación justifica el gozo del narrador que hasta se permite, bondadoso, apostar a la salvación de la cautiva sin arriesgar ninguna seguridad al lector conmovido. Él desea la salvación: lo que decida Dios no se sabrá nunca.

La voracidad del incendio que se apropia del cuerpo de la cautiva para purificarla puede equipararse a la voracidad del discurso jesuita que toma el mito de Lucía Miranda para convertirlo en epopeya sacra. Si el combate terrenal es, en el mito, una derrota para los cristianos, la santificación propone la reivindicación en el plano de lo eterno. No hay mejor modo de neutralizar una derrota que convertir en mártires a los vencidos y no hay mejor posibilidad de salvación eterna que la muerte como mártir.

El mito de la cautiva blanca tomado de la crónica laica resulta, pues, un valioso exorcismo y también un llamado de alerta sobre los riesgos del mestizaje, sobre todo cuando su dirección es indio-mujer blanca, porque resemantiza el relato con la idea de exterminio y destrucción del blanco.

### *El nombre de la cautiva. La cautiva sin nombre*

En un sentido, la conquista española fue una conquista de mujeres. La captura de mujeres constituyó un elemento importante en la esclavización general de los

indios que se produjo durante las primeras décadas del siglo XVI.

MAGNUS MÖRNER, *La mezcla de razas en la historia de América Latina*

Y que entonces habían oído decir que los frailes se querían ir a la costa del Brasil y que les llevaban por fuerza sus hijas [...] y porque las indias no querían ir y huían los frailes las tenían muy sujetas y aprisionadas. Las mozas que llevaban eran treinta y cinco.

ÁLVAR NÚÑEZ, *Comentarios*

Nuestras muchachas  
que eran lindas flores,  
los blancos solían pisotearlas,  
y para la casa cándida como el sol  
las han arrebatado de lejos,  
esas, cuyas cabezas estaban dobladas  
sobre los brazos cruzados.

Canción axe

La cautiva blanca no sólo tiene un nombre, tiene una tradición. Lucía Miranda es, alternativamente, "inocente Elena" o "Lucrecia española".

Del lado de Elena, está la sospecha de incitación, pero también el viaje, el amor, la vida y el goce. Del lado de Lucrecia, el castigo, el suicidio, la muerte después del ultraje. Ambas desencadenan guerras o determinan la explicación mítica de hechos históricos tan importantes como la caída de la monarquía en Roma.

Surgida en el interior de una crónica que su autor considera humilde portadora de hechos "dignos de memoria pero en tierra miserable y pobre", Lucía Miranda se ubica en el origen de la conquista rioplatense y es la justificación de su carácter violento, francamente salvaje. De no mediar la pasión de un bárbaro por la mujer cristiana todo hubiera sido bonanza entre conquistadores y conquistados. La verdad histórica se distorsiona, se fisura y emerge el mito de la cautiva blanca. Arrebatada a los suyos, provoca una guerra que casi extingue a los españoles del suelo americano. Viaja hacia el afuera; vive,

como extranjera, entre los indios. De "puertas adentro" del cautiverio sufre y ama, recuerda, se humilla y ruega. Desobedece las órdenes de su captor. Se reencuentra con su marido y le entrega la fidelidad que ha mantenido intacta para él. Historia de amor con desenlace trágico, la muerte impedirá el mestizaje y castigará lo incitante de su hermosura, "limpiará las manchas que suele contraer la dignidad humana". Cuerpo deshonrado que debe purificarse, frontera erosionada, la cautiva blanca es el símbolo de la diferencia y de la contaminación entre dos mundos. Si el mito logra convertirla en mártir, la cautiva india, la cautiva sin nombre, esclavizada y violada habrá sido nuevamente vencida: "Ahora / mis hijas están ya en casas grandes, blancas / Ya nunca más nos saludamos / con el hermoso saludo de lágrimas. / Nuestras hijas / están ya en casas de grandes señores / ya han sido totalmente amansadas".<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Canción de Kanexingi* que forma parte de los textos axe recogidos por Marc Münzel e incluidos en Augusto Roa Bastos (compilación e introducción), *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978.

### 3. El botín del cronista.

#### Cuerpos de mujeres en las crónicas de conquista del Río de la Plata

Las crónicas del descubrimiento y la conquista del Río de la Plata son poco conocidas fuera de círculos especializados en estudios coloniales. De cualquier manera, no existe una nutrida producción crítica sobre estos textos. Para los españoles y, en consecuencia, para casi todo el mundo desde entonces, la gran aventura del descubrimiento fue la de Colón y la gran conquista, la del asentamiento colonial perdurable y lujurioso, fue la de México y Perú.

Las crónicas de los conquistadores del Río de la Plata no narran las emociones y las construcciones fantásticas del primer gran encuentro —aunque de todos modos narren un primer encuentro— ni el entusiasmo y la avidez que el oro y la plata despiertan en otras zonas de América.

Estos textos dan cuenta, por el contrario, de la enorme dificultad que las tropas tienen para asentarse, para establecer fuertes, para encontrar alimentos cuando los indios no los proveen y, por lo tanto, la desesperación de verse sometidos a largos sitios indígenas que los condenan a la extinción, al autoexterminio, a la escena imposible de la antropofagia blanca.

El *Derrotero y Viaje a España y las Indias* de Ulrico Schmidel (1567) y los *Comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1555) son versiones contemporáneas de los mismos hechos. *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán (1612) sumará una nueva, a más de medio siglo de distancia, con el agregado de que su autor ya será un mestizo. Todas estas versiones están en pugna: son, a su manera, armas de un com-

bate que se libra del lado civilizado por imponer un determinado relato de los hechos.

No me interesa optar por una u otra. Me propongo más bien escuchar, en el ruido provocado por el entrecruzamiento de versiones, los sonidos de otra disputa: la que estos textos emprenden para aprehender y fijar en la escritura la posesión del cuerpo de la mujer india. En las crónicas de la historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata, en la que según la frase certera de Ruy Díaz de Guzmán "sucdieron a las personas cosas dignas de memoria, aunque en tierra miserable y pobre", intentaré buscar, en el vértigo de una escritura que va fundando modos de nombrar todo lo que se mira por primera vez, la irrupción de los cuerpos de estas mujeres indias y, después, también blancas.

Las tres crónicas —diferentes por sus lugares de enunciación y por las relaciones que establecen con la autoridad externa—<sup>1</sup> me sugieren, sin embargo, una similitud: en todos estos textos los cuerpos de las mujeres, indias o blancas, son cuerpos cuyos movimientos obedecen a necesidades o designios de los hombres, blancos o indios, y que en su huida atraviesan fronteras reales o simbólicas entre civilización y barbarie.<sup>2</sup> Por eso, cuando estas crónicas intentan registrar esos cuerpos en movimiento, detener por un momento su imagen, se produce en su escritura una inestabilidad que se suma a la que suscita todo viaje en la escritura del viaje, más aún cuando éste se realiza desde el mundo de la palabra escrita de la civilización hacia el mundo sin letra de la barbarie. Esta doble inestabilidad es indicadora de una dificultad, en esta zona del sur de América, para asentar no sólo el fuerte, sino también la marca letrada del conquistador, para concretar una operación que De Certeau

<sup>1</sup> El *Derrotero* de Schmidel no está dedicado a ninguna "autoridad" europea. Los *Comentarios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca están dirigidos al infante Don Carlos y *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán está dedicada a Don Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina-Sidonia.

<sup>2</sup> He abordado el pasaje del cuerpo de la cautiva blanca a través de estas fronteras y su constitución en el mito blanco europeo en: *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos, 1987, en colaboración con Julio Schwartzman.

considera posible en otras zonas de América: "escribir el cuerpo de la otra y trazar en él su propia historia".<sup>3</sup>

En este trabajo me acercaré al *Derrotero y Viaje a España y las Indias* de Ulrico Schmidel, publicado por primera vez en Nuremberg, en 1567.<sup>4</sup> En esta crónica de un soldado alemán que se suma a la principal expedición llegada al Río de la Plata, la imagen de la india se empieza a delinear en el frágil y fugaz momento en que es posible ver, al mismo tiempo, la aparición de la tribu indígena en la mira del conquistador y el efecto que sobre ella produce la irrupción del invasor blanco: su casi inmediata huida, para ocultarse de aquello que desconoce y percibe como amenazante. Se trata de un momento privilegiado porque la secuencia entre la estabilidad de la imagen de los indios y la ruptura de esta inmovilidad aparecen casi superpuestas por la simultaneidad de las acciones.

Así, nuestra lectura aproxima dos momentos que en el texto están siempre cercanos, hasta poder fundirlos en una sola imagen fracturada.

En el día de Todos los Tres Reyes en 1535 hemos desembarcado en el Río de la Plata; allí hemos encontrado un lugar de indios que se llaman los indios Charrúas y son ellos allí alrededor de dos mil hombres hechos; [...] éstos han abandonado el lugar y han huido con sus mujeres e hijos de modo que no hemos podido hallarlos [...] los indios estos andan desnudos pero las mujeres tienen un pequeño trapo hecho de algodón, esto lo tienen delante de sus partes desde el ombligo hasta las rodillas.

Éste es el relato de una escena inaugural, la del desembarco de la expedición de Pedro de Mendoza en el Río de la Plata. En ella el

<sup>3</sup> Michel de Certeau analiza la colonización del cuerpo de la india por el discurso del poder, por la escritura conquistadora, tomando como punto de partida el dibujo alegórico "El explorador (A. Vespucci) ante la india llamada América", realizado por Jan Van der Straet para la *Americae decima pars*, de Jean Théodore de Bry, Oppenheim, 1619. Véase Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985.

<sup>4</sup> Las citas corresponden a Ulrico Schmidel, *Derrotero y viaje a España y las Indias*, (traducción del alemán al español de Edmundo Wernicke, prólogo de Enrique de Gandía), Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1980.

cronista aficionado intenta fijar algunos rasgos de los cuerpos de este pueblo mientras abandonan el lugar. La escena del primer contacto incorpora, así, la intolerable sensación de una mirada que persigue cuerpos que se desplazan con rapidez y cuyo perfil borroso intenta, al menos, captar. A partir de entonces, esta imagen se reiterará cada vez que el texto de Schmidel se enfrente con nuevas tribus.

La huida indígena tiene su razón textual en la acción que el mismo Ulrico narra más adelante, en el encuentro con los Agaces: "A sus mujeres e hijos y alimentos los habían llevado en fuga y ocultado de manera que nosotros tampoco pudimos quitarles sus mujeres e hijos a aquellos que habían huido y escapado", o en aquel relato todavía más claro en cuanto al destino de los que no llegan a escapar: "Antes que los atacáramos ordenó nuestro capitán que no matáramos ni mujeres ni niños sino que los cautiváramos, así que nosotros cumplimos su orden y cautivamos mujeres y niños y matamos los hombres que pudimos alcanzar".

Un desdoblamiento se produce porque la escritura intenta captar el cuerpo desnudo que huye (de la mirada, de la muerte, del registro del otro) y, al hacerlo, retener en la letra ese cuerpo que refugia en la huida. Captar la huida, retener el cuerpo significa también complejizar la escritura. Porque si el avance de la tropa conquistadora, la *entrada* en tierra de indios, es un movimiento, una incursión legitimada por la autoridad del más fuerte en toda situación de conquista, el movimiento de los indios es narrado como ilegítimo porque la huida, que generalmente precede a un ataque sorpresivo al fuerte español, rompe las reglas simbólicas del estado de vasallaje que el conquistador pretende establecer con el conquistado.

Estas primeras imágenes muestran que, para la mirada del cronista, el cuerpo de la mujer india aparece todavía mezclado, aunque no confundido, con el de sus hijos y a veces con el alimento: la mujer forma parte de todo lo que la comunidad masculina protege de la invasión y ya se sabe que lo que es valioso para el enemigo lo es también para el ejército que lo enfrenta.

Pero también es posible delinear otra serie de imágenes en las que el texto comienza a detenerse más morosamente en el cuerpo de la mujer india. Se trata de un movimiento que se inicia con una puesta

en foco que lo separa nítidamente del cuerpo de sus hijos, de la forma, nombre y cantidad de los alimentos, y que se continúa en una adjetivación que busca ayuda en el imaginario del narrador, al mismo tiempo que verifica sus límites. Es aquí donde la necesidad de describir un cuerpo que empieza a ser valorizado estéticamente enfrenta la dureza de la escritura. Schmidel no recurre en este caso a la analogía, que es la figura que generalmente articula las descripciones de la novedad en los relatos de viaje y que, de manera previsible, aparece en otras zonas del suyo. Cuando se trata de los cuerpos, Schmidel avanza en las marcas de la diferencia o bien tematiza su propia dificultad: convierte su temor al descubrimiento de la diferencia en cierto tono de fatiga de la escritura. Intentaré describir y analizar el proceso de acercamiento del narrador a este objeto escurridizo.

#### Bellas a su manera: *la estética de la diferencia*

Un primer momento es aquel en que Schmidel logra articular términos de comparación entre mujeres de diferentes tribus y encuentra belleza, también, en el cuerpo de los indios y contrapone esta "belleza" a la "fealdad" de algunas de sus mujeres. Así por ejemplo, los varones timbúes son *gentes grandes y garbosas de cuerpo*, mientras que sus mujeres son *toscas* y están siempre rasguñadas, siempre ensangrentadas debajo de los ojos; lo mismo sucede con los mocoretás, de cuyas mujeres Schmidel dirá, sencillamente, que son *feas*.

El *Derrotero* asciende hacia el norte junto con la expedición de la que forma parte. Ulrico, como soldado "del común", participa en numerosas expediciones —en busca de alimento o en busca del camino al Dorado— y son estos movimientos de la tropa los que dan vida, animan, expanden la escritura del texto. Por el contrario, cada vez que el cronista y la expedición se asientan, el texto pasa de largo y sólo registra sintéticamente el transcurrir del tiempo: "y allí estuvimos dos años" o "después de esto quedamos en esta localidad por tres años", son ejemplos del modo que el texto tiene de nombrar, en una sola y breve frase, estas detenciones.

Una expedición que asciende siguiendo el curso de un río es la figura del texto para incluir un tipo de descubrimientos, también en la escritura. En el ascenso, Schmidel registra, entre los curemanguás, unas mujeres pintadas con rayas azules bajo los ojos y anota que esta pintura "perdura por la eternidad" (como lectora, no puedo resistir la tentación de preguntarme cómo lo sabe, quién se lo dijo, en qué idioma). De su encuentro con las mujeres agaces concluirá también que son "lindas y pintadas". De modo que, a esta altura, Schmidel distingue claramente entre rasguño y pintura. Este ser pintadas de las mujeres les adjudica un plus porque la pintura, la utilización de materiales, de colores ajenos al cuerpo mismo, la actividad de pintar y su efecto visual son percibidas como más próximas al artificio para el embellecimiento. La pintura se aproxima más al adorno civilizado que el rasguño, la sangre como ornamento.<sup>5</sup> Esta "palabra sin escritura", en términos de De Certeau, está produciendo una estetización del cuerpo de la mujer india, una forma de convertir, también, su reproducción escrita en ganancia simbólica de la expedición, ganancia que se vincula con la creación de un espacio de paraíso perdido.

Un segundo momento es el del encuentro con las mujeres jarayes, donde la seducción que la mujer india ya ejerce sobre Ulrico y su escritura se hace más evidente:

También las mujeres están pintadas en otra linda manera desde los senos hasta las partes en color azul, muy bien hecho. Un pintor allá afuera tendría que esforzarse para pintar esto, y ellas van completamente desnudas y son bellas mujeres a su manera. Pero aunque ellas pecan en caso de necesidad, yo no quiero mayormente contar de estas cosas en esta vez.

<sup>5</sup> A pesar de las advertencias negativas sobre el uso de los cosméticos, la mujer europea de clase acomodada recurre en el siglo XVI a polvos, cremas y pinturas para "mejorar su apariencia". Para un análisis de las relaciones conflictivas de la mujer renacentista con respecto al ideal masculino de belleza, ver por ejemplo el artículo de Sara F. Matthews Grieco, "El cuerpo, la apariencia y la sexualidad" en: Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1992; vol. 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, compilado por Arlette Farge, Natalie Zemon Davis y Reyna Pastor.

Hay en este fragmento una intensificación de detalles, brillantes percepciones y también flagrantes vacilaciones de la escritura. Si por un lado se puede ya diferenciar "otra linda manera" en que las indias se pintan, todavía se necesita del "bellas a su manera" como parte de un intento de encontrar la forma de narrar una belleza hasta entonces desconocida. La condena moral ("ellas pecan") se atenúa por "en caso de necesidad" y, en seguida, la reticencia ("yo no quiero mayormente contar"), convertida en fatiga momentánea de la escritura ("yo no quiero mayormente contar de estas cosas en esta vez"), indican que el narrador se niega a enfrentar la profundidad del abismo que la escritura empieza a intuir, y marca una zona de extrema complejidad en un texto que se despliega en otras zonas libre de juicios morales, un texto que se distingue sobre todo por su capacidad de narrar sin moralizar.

Por otra parte, la mención de la dificultad del "pintor de allá afuera" alude a su propia limitación para pasar esta belleza a la palabra escrita (él es el alter ego de ese pintor europeo cuyo esfuerzo enorme para copiar lo americano no tiene, para Schmidel, ninguna seguridad de éxito), pero también indica la búsqueda vacilante de la manera de nombrar la superioridad del artista americano, hombre o mujer que ha pintado el cuerpo de la india, con respecto al artista europeo. Creo que no se le escapa, que al menos llega a intuir que, pintar sobre una tela, reproducir en ella el cuerpo de una mujer no es lo mismo que cubrir su cuerpo con pintura y que en esta diferencia hay también dos estéticas.

Después de dos días de navegación, el texto relata:

Vino a nuestro encuentro el rey de los jarayes con doce mil hombres, y el rey de los Jarayes dirige su corte a su manera como un gran señor en estos países. Durante la mesa hay que tocar la música para él; a mediodía, si es ocurrencia del rey, los hombres y las mujeres más bellas deben bailar ante él. Cuando uno de nosotros, los cristianos, las ve bailar, uno ante eso se olvida entonces de cerrar la boca y hay que ver este baile de los Jarayes.

La operación principal que este fragmento realiza es hacer cruzar un modelo social de organización de los jarayes a la orilla europea. Para hacerlo, Schmidel apela al modelo cortesano, analogizado precisa-

mente en su aspecto más exterior y festivo. Pero en el interior de esta operación, un narrador víctima del asombro que el espectáculo del baile de las mujeres jarayes le produce, se olvida de cerrar la boca. Del asombro ante lo nunca antes visto, el texto se desliza hacia un punto sin retorno:

Estas mujeres [las mismas que han danzado desnudas] hacen grandes mantas de algodón y son muy sutiles [...] ellas duermen entre estas mantas cuando hace frío o se sientan sobre ellas o para lo que quieran usarlas. Estas mujeres son muy lindas y grandes amantes y afectuosas y muy ardientes de cuerpo según mi parecer.

A continuación de este párrafo, Schmidel anota "allí nos quedamos durante cuatro días", pero la mención ya resulta innecesaria, redundante: las imágenes que elaboran esa casi imperceptible secuencia que va del cuerpo desnudo como objeto admirado de contemplación, al cuerpo de la india recostado entre los pliegues de las sutiles mantas que ellas tejen "para lo que quieran usarlas" están marcando que el texto se ha detenido junto con la expedición, el texto se ha detenido para registrar que el deseo del narrador se ha consumado, que los cuerpos se han puesto en contacto. Ahora, dueño de un conocimiento que le pertenece como parte de su experiencia de descubrimiento y conquista, Schmidel ya no sólo puede describir el contorno, el color, del cuerpo de la mujer india sino que puede insinuar su calor: puede escribir "muy ardientes de cuerpo". En un sutil proceso de aproximación de lente, de puesta en foco, de recorte visual, el texto fluye desde la boca abierta de la mirada frente al baile, se detiene en la textura de las mantas (en la levedad del tejido, el texto insinúa una promesa de contacto con el cuerpo que el tejido cubre) hasta la frase final: "estas mujeres son muy lindas y grandes amantes y afectuosas y muy ardientes de cuerpo, según mi parecer", donde lo relevante es la opinión del narrador que ha probado esos cuerpos. Michel de Certeau señala como un rasgo de la escritura de la historia occidental moderna en su relación con la otredad, entre los siglos XVII y XVIII, la convertibilidad del cuerpo visto en cuerpo conocido, el tránsito de "la organización espacial del cuerpo en organización

semántica de un vocabulario".<sup>6</sup> Creo que este texto, escrito a mediados del siglo XVI, está también produciendo un pasaje —en relación al otro, que en este caso es claramente otra— en el que la transición se da entre mirar, mirar/desear y probar: el cuerpo de la mujer india es, finalmente, probado como se prueba una fruta o una semilla desconocida. Este matizado pasaje alude sin duda a un tipo de conocimiento diferente al que De Certeau menciona pero no por eso menos eficaz en la fundación de estereotipos masculinos sobre la mujer guaraní. La frase de Leopoldo Lugones, sobre "la ligereza harto marcada de las mujeres guaraníes" en su ensayo *El imperio jesuítico*, de 1904, es sólo un ejemplo de la persistencia cultural de este estereotipo.

De todos modos, lo que interesa en el texto de Schmidel es el carácter precario, inestable, del contacto con el cuerpo de la mujer india. El encuentro con los mbayas, que se convertirá en sangriento enfrentamiento, reúne así en la escritura del soldado al menos tres perspectivas desde las que intenta aprehender la relación de fascinación y dominio sobre las mujeres. La primera de ellas es la del observador y traductor de costumbres sexuales diferentes. Dar cuenta de la absoluta disponibilidad de la mujer mbaya con respecto al marido en cuanto al uso y la circulación de su sexualidad ("ella también hace de comer y otras cosas que de ella placen al marido y otros buenos compañeros, quien pide por ello"), es dar cuenta de un nivel de sumisión a la voluntad masculina de su pueblo que convierte a la mujer mbaya en una potencial dadora voluntaria de placer al extranjero.

Ante la sorpresa que esta costumbre le produce y la posibilidad de que su descripción sea puesta en duda, Ulrico se remite a la autoridad de la experiencia entre los otros. "Quien quiere verlo, quien no quiere creerlo, que marche hacia adentro."

Como parte de las estrategias de los mbayas para que los españoles confíen en su amistad, Schmidel anota:

regalaron a nuestro capitán tres lindas mozas o mujeres que no eran viejas [...] pero... hacia la media noche nuestro capitán había perdido sus tres mozas. Tal vez él no pudo haber contentado en la misma

<sup>6</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, ob. cit.



noche a las tres juntas, pues él era un hombre viejo de 60 años; si él hubiere dejado a estas mocitas entre nosotros los peones, ellas tal vez no se hubieran escapado; en total hubo un gran alboroto en el real.

Aparece aquí la segunda perspectiva: la de un soldado que utiliza un tono de insolente irreverencia con respecto a Irala, por primera y única vez en todo el texto. Si Irala es, para la mirada de Schmidel, el caudillo al que se respeta en todas sus decisiones militares, es también ahora, un hombre al que su vejez lo coloca ya en desventaja frente a las mujeres —no puede retenerlas— y frente a la juventud y virilidad de su tropa: la lucha por el cuerpo de la india es el único momento en que esta autoridad indiscutida de Irala es socavada por la ironía del texto del subordinado.

Desde una tercera perspectiva, este fragmento también alude, como relato secundario, a tres jóvenes mujeres indias que toman la decisión de escapar del lado del conquistador.

Inmediatamente después de la fuga, el texto narra el ataque de veinte mil mbayas al poblado español, de modo que es fácilmente perceptible que la huida de las mujeres preanuncia el momento de la rebelión y el ataque indígenas. A pesar de esta secuencia, que claramente opera como secuencia causal, el universo masculino del relato —todo relato de una expedición de conquista es, en primer lugar, el relato de una relación entre hombres— atribuye a la incapacidad sexual del varón europeo la causa de la huida femenina.

El *Derrotero* narra, en tanto texto inaugural, el descubrimiento de los cuerpos de las mujeres indias en el interior del proceso de descubrimiento y conquista del Río de la Plata. Convertir esta experiencia en escritura supone, en el siglo XVI, la articulación de dos saberes masculinos y eurocéntricos: mirar en viaje, escribir el viaje. Al intentar esta articulación Schmidel produce la confluencia de dos experiencias contrapuestas. Una de ellas sólo puede darse cuando la expedición, el viaje de la escritura se detiene y pretende asentarse: ése es el momento en el que ese cuerpo hasta entonces desconocido comienza a configurarse como zona de placer, de consumación del deseo del conquistador.

La segunda experiencia es registrada por Schmidel como pérdida, porque está marcada por la frustración de la huida, el desplazamiento constante de lo que se quiere poseer. Los cuerpos femeninos escapan, casi nunca vuelven a ser encontrados en el lugar en el que la mirada y la letra los captan por primera vez. La resistencia del cuerpo de la india a la violencia del conquistador constituye la principal dificultad de esta expansión colonial del texto y, sin embargo, Schmidel persigue, una y otra vez, la posibilidad de capturar su presa.

En los vaivenes de esta búsqueda, en la disparidad de sus logros, en el ambivalente carácter de sus fracasos se encuentra la riqueza del *Derrotero*.

### *Silencios y pérdidas: el regreso de la narración*

Precisamente porque Ulrico es un soldado, un mercenario, su texto no responde a ninguna autoridad externa, el narrador construye la autoridad del texto sobre la valoración de su experiencia, su "haber estado ahí", y organiza su propio sistema de lealtades en el interior del grupo conquistador también como parte de una experiencia que incluye las agudas disputas que lo mantienen en un virtual estado de guerra: cuando elige el bando de Irala, elige al que no tiene títulos, ni linaje, ni cédulas reales pero sí la capacidad de organizar desde el nivel más bajo de la jerarquía militar, una tropa capaz de enfrentar la otra gran experiencia que la aventura conquistadora les deparará en esta zona de América, la experiencia de Asunción de la convivencia con la india, la experiencia de la fundación mestiza.

Asunción, el "Paríso de Mahoma", está siempre aludido en estos encuentros fugaces con las mujeres indias que el texto trata de recuperar en la experiencia del viaje. Entre la historia de la fundación de Asunción y la llegada de Alvar Núñez, el texto elude, sin embargo, el relato de esta experiencia asombrosa, sustentada básicamente en el tráfico de indias, sometidas al trabajo esclavo en la tierra y a la servidumbre sexual.

La crónica de Schmidel relata sus pérdidas personales desde el momento en que decide emprender el viaje de regreso a Europa. Pri-

mero las dificultades de la travesía terrestre en América y luego los sucesivos naufragios de los barcos que transportan su botín lo convierten en alguien que sólo puede salvar su vida y que sólo puede recuperar con la escritura el valor de la empresa de conquista de la que ha formado parte. Las indias que toma prisioneras ya no se contabilizan en el relato del retorno y los dos indios que aún conserva se mueren en el trayecto. Es probable que Ulrico Schmidel, que pierde absolutamente todo lo que ha logrado acumular en América, no haya sido, por su lugar en la escala jerárquica de la expedición, uno de los beneficiarios más prominentes de este proceso de acumulación de mujeres que hizo que, en Asunción, algunos conquistadores las tuvieran en cantidades —setenta, ochenta cada uno— capaces de hacer descender, hasta casi la desaparición, la tasa de natalidad indígena.

De todos modos, su texto participa a su manera de ese proceso de apropiación colonial y logra retener, en la escritura del viaje de ida, estos cuerpos de mujeres en fuga que se perderán como los trozos de oro y plata, en el viaje de vuelta.

#### 4. Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

La narración es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos; la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia.

RICARDO PIGLIA

Hay ciertos secretos que no se dejan expresar, hay misterios que no permiten que se los revele. Y así, la esencia de todo crimen queda inexpresada.

E. A. POE

El relato policial narra la aventura de un hombre en busca de la verdad oculta. La frase es de Chandler, quien también asegura que el detective será, en esta clase de relatos, "protagonista, héroe, todo: un hombre completo, un hombre común y al mismo tiempo, extraordinario".<sup>1</sup>

Esta cuestión es nodal en el género después de Hammet, pero sobre todo después de Chandler: que este hombre completo viva su aventura personal mientras va en busca de la verdad oculta. La aventura del héroe, su peripecia, su vida, se imbrican de este modo con esa búsqueda obsesiva cuya demanda siempre es ajena: el detective busca en nombre de otro o para otro.

<sup>1</sup> Raymond Chandler, "Apuntes sobre la novela policial", en: *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, De la Flor, 1976.

La búsqueda convierte su recorrido —por un barrio, por una ciudad, por una carretera— en una línea zigzagueante en la que se confunden el itinerario personal y los itinerarios de los demás: aunque conserve su soledad, la investigación, mientras dure, lo obligará a estar *entre otros*. Por eso el detective es un hombre extraordinario. Sale de su propio encierro para trabar relaciones con personas a las que —alternativa y a veces contradictoriamente— ayudará a salvarse o perseguirá para que sean castigadas. Y sin embargo, mantiene la sabiduría que la literatura atribuye a los personajes definitivamente solitarios, a los que saben optar por la soledad.

Este hombre es la contrapartida, el doble antagónico del “hombre que no puede estar solo” de Poe; es el que representa el “arquetipo del profundo crimen”, el hombre de la multitud o, para decirlo con palabras de Benjamin, el que asume los aspectos más inquietantes o amenazadores de la vida urbana.

Así, en “El hombre de la multitud” de Poe, detective y criminal son uno mismo, figuras dobles que cruzan la ciudad con idéntica obsesividad. El sospechoso camina sin motivo aparente, el detective se mueve con la coartada del interés en el objeto de su persecución. Dos hombres cruzan las fronteras de la pobreza, llegan a las zonas ocultas o malditas de la ciudad y vuelven a su centro. En uno de ellos, en el perseguidor, la caminata ininterrumpida, los cruces de fronteras han producido un cambio; mientras tanto el sospechoso permanece oculto en la multitud.

### *Crimen y realidad*

Como el mundo mismo, la novela policial está en manos de los ingleses.

BERTOLT BRECHT

La narrativa de Piglia, que es también la historia de sus lecturas, explicita sus homenajes a la tradición de la novela norteamericana moderna, en especial a la novela negra. En *La ciudad ausente* las alusiones a dos conocidas tradiciones inglesas (la de escribir novelas

policiales y la de adueñarse del mundo) se reúnen en la figura del periodista investigador: Junior, el *hijo* de un inglés que ha viajado intentando recuperar la mirada de los viajeros ingleses del siglo XIX por el interior de la Argentina, recalca, finalmente, en una ciudad y en un diario que se llama *El Mundo*. (En las calles de la ciudad se evidencian las secuelas de dos guerras: por un lado, el crimen organizado desde el Estado impone los ritmos de la vida y la muerte. Por el otro, la guerra contra los ingleses deja ver sus huellas en los cuerpos).

Esta marca de origen —ser *hijo de inglés*— le otorga un distanciamiento que lo convierte en un hombre extraordinario: es un viajero con cierta inmunidad vinculada a su origen imperial, alguien que investiga y escribe. Pero también es un “hombre común”, un periodista joven que, como otros, sale en busca de la verdad oculta en los relatos que circulan por la ciudad.

La información, se dice en el texto, está muy controlada, “nadie decía nada o lo que se decía nunca era exactamente lo que se quería decir”. Por eso la investigación de Junior avanza, al comienzo, sólo a partir del azaroso contacto telefónico con una mujer que *lo sabía todo*. La mujer es, desde el principio, sólo una voz que le indica los lugares y los nombres donde puede encontrar información: el mensaje (no podría ser de otro modo, porque en el espacio de la ciudad y de la novela ya opera la clandestinidad de la palabra) es confuso: se mezclan la inminencia del cierre del Museo con la existencia en su interior de una lata que encierra, disfraza a la mujer buscada.

La voz es sólo un llamado telefónico que no pide ayuda ni exige lealtades y tampoco denuncia un crimen concreto: nadie contrata al detective, no hay crimen individual desde el cual partir. La investigación se mueve en el vacío creado por lo que ya se sabe y el efecto que produce disimular ese saber. Se mueve en el espacio imaginario en el que se enfrentan el saber de la represión y el saber de la resistencia.

La investigación registra los mundos paralelos en que todos parecen vivir, disimulando lo que son. “La locura del parecido es la ley impuesta desde el Estado”, dice el texto. Esta forma desesperada de enfrentar el terror estatal configura un lenguaje de simulación permanente que obstaculiza y alienta la investigación y la narración.

De todos modos, dos son los obstáculos para Junior: por un lado, la aparente falta de vinculación y el carácter a veces contradictorio de los datos que recibe y, por el otro, la propia certeza de que su cuerpo, su mente en movimiento, se constituyen en la única conexión posible.

Al delirio de simulación de los demás personajes, el detective opone el delirio de centralidad y de omnipotencia. Es el hombre de la multitud que no quiere estar solo en el cuento de Poe y camina sin cesar por la ciudad de noche y de día. El crimen relatado y nunca visto, el murmullo incesante del horror urbano lo atemoriza y lo atrae; decide entonces caminar hasta entender o hasta agotarse.

El arte de investigar no es tan simple como el arte de matar. Pero el arte de narrar lo que se investiga es aun menos simple. El viajero recorre la superficie y las conexiones (que son conexiones de los que resisten) no son visibles en ese nivel, porque en ese caso lo serían también para el Estado represivo.

Pero en la ciudad, que se parece a una escenografía montada para el cine, iluminada de noche y de día, patrullada por autos y sobrevolada por helicópteros hay, sin embargo, una ruta subterránea, un *subte* en el que viajan los que se esconden, "los morochos, los peronios". Mujeres con la cara hinchada de tanto llorar; "parejas tomadas de la mano vigilando por el espejo del vidrio". En esta frase se encierra la ternura y el terror del narrador: todo se vive doblemente, la felicidad y el horror no se separan.

Junior acumula información de distintas fuentes y la información es diferente según pueda ser vista o sólo escuchada. Las personas con cuyo cuerpo, con cuya mirada se enfrenta, obtiene datos muy vagos; los relatos verdaderos, en cambio, circulan en los casettes que recibe. Así los relatos verdaderos sólo pueden ser escuchados. Son testimonios del presente, todo sucede en el presente. En esto Piglia sigue el modelo de la novela negra o lo que constituiría su interpretación de esta tradición: no interesa tanto el pasado del crimen sino el hecho de que la investigación desata inevitablemente otros crímenes en el presente y en el futuro del relato. La particularidad consiste en que en *La ciudad ausente*, el investigador no se propone descubrir los crímenes, ni siquiera a los criminales: alguien, algunos, ya lo han

hecho. Él sólo quiere detener a los que, a su vez, quieren detener la máquina que genera relatos, que genera memoria. "La realidad sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria. Si hay un crimen, éste es el crimen", dice el texto.

El problema, empezamos a ver, consiste en *escribir sobre el crimen*, por eso los artículos de Junior, publicados en el diario, son textos arrojados como anzuelos para generar otros textos que amplíen la memoria del presente y derroten, en el preciso instante en que se convierte en pasado, el olvido.

### *El detective y los equívocos*

Junior despliega algunos tics del investigador clásico de la novela negra: lleva la foto de la mujer que se supone que busca, visita hoteles derruidos y amenaza no a los porteros sino a sus gatos, en un desplazamiento significativo —sobre todo para los dueños de los gatos—. Pero nadie responde a estos estímulos tradicionales. La mujer de la foto es ahora una máquina encerrada en un museo que organiza y reproduce relatos de los crímenes. La foto ya no sirve como punto de apoyo de la investigación, como no sirven los nombres, ni las adjudicaciones de sexo, ni siquiera las filiaciones: todos pueden ser *todas*, padre o hijo, hija o mujer.

Desde el comienzo, los movimientos de Junior son urbanos, pero los relatos y los diálogos introducen el tema del campo como un lugar en donde sólo hay droga y basura y en el que los testimonios del presente narran lo que no se puede narrar. Así, el horror del genocidio se escribe con tintes casi bucólicos: el contraste brutal entre la búsqueda de un ternero atrapado en un pozo y la visión de decenas de cadáveres en el mismo momento en que se intenta salvar al animal es lo que produce la posibilidad misma de la narración.

La modificación de la personalidad del testigo del crimen, el *hombre que vio todo y ya no queda igual*, es también un tópico del género. En *La ciudad ausente* el testigo ocular descubre primero cómo matan en el campo a hombres y mujeres y los entierran en fosas comunes; y

se retira de su casa porque no puede convivir con los que no vieron, con los que mantienen su ceguera a toda costa.

El testigo dice: "a veces se veía volar los caranchos, no podían taparlo todo, era un mapa incalculable la aproximación de pozos". Dice, así, no sólo yo sino todos podían llegar a verlo. La escarcha dibuja sobre la tierra un mapa de tumbas desconocidas, el horror está en el campo, allí está el *mapa del infierno*. Pero lo que importa es que el relato del testigo, el relato del hombre del campo ha entrado en la ciudad. Esta vez no se trata de un relato de *aparecidos*, los cuentos que antes se contaban en el campo, sino de *desaparecidos* de la ciudad. "Crime and the City Solution", el nombre de una banda de rock pesado, parece funcionar como una pista, también susurrada en el *walkman* de Junior: el crimen es la solución final para la polis, hace desaparecer de ella los elementos que perturban el orden en su superficie patrullada e iluminada.

### *El detective y la sospecha*

Al preguntarse sobre las causas de la popularidad de las operaciones intelectuales que la novela policial facilita al hombre contemporáneo, Brecht concluía que nuestras propias experiencias vitales eran *catastróficas*: las grandes *catástrofes* —guerras, revoluciones, depresiones, crisis— se constituían así en el punto de referencia obligado para intentar aprehender el funcionamiento de la vida social.

Con la sola lectura de los periódicos (pero también de las facturas, cartas de despido, órdenes de alistamiento, etc.) percibimos que alguien debe haber hecho algo para que aconteciera la catástrofe que está a la vista... Pero la paradoja consiste en que no llegamos a saber cabalmente quién lo ha hecho y ni siquiera qué es lo que se ha hecho.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, "De la popularidad de la novela policíaca", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973.

El hombre moderno viviría de este modo bajo eterna sospecha: intuye que detrás de la información mediatizada están los verdaderos acontecimientos y que solo conociéndolos podría comprender su presente. Pero la historia, la explicación, se escribe *después* de las catástrofes; en el presente, todo depende de factores desconocidos. Ante la inminencia de que algo está sucediendo, dice Brecht, "el espíritu sale de patrulla" y esta situación básica impulsa un tipo de reflexión apoyada en la sospecha que se ejercita con fruición en la lectura de la novela policial.

Éste es precisamente el modo en que el texto de Piglia se escribe: la sospecha de que algo fuera de lo común está sucediendo, algo que de algún modo está trastornando el orden de la vida social, hace que Junior salga de patrulla como el espíritu de Brecht. Junior es la conciencia del presente que se niega a esperar el relato de la historia: en la inmediatez de la ciudad iluminada y semivacia busca las causas de las ausencias, busca la manera de entender lo que sucede. El espíritu de sospecha del policial funciona como estímulo para que el relato se bifurque: en esto, la estética de Piglia se distancia de la de Borges. Borges nunca disfrutó de la violencia controlada de la novela negra y sí vio en el relato policial clásico de tradición inglesa un recordatorio para nuestro tiempo "de la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias". No hay orden ni regularidad en tiempo de catástrofes y así lo entendieron Hammet, Chandler, Piglia.

### *El detective y las mujeres*

Según Chandler, "el interés de lo amoroso casi siempre debilita la obra policial, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema". El único tipo efectivo de interés amoroso es el que trae aparejado un riesgo personal para el detective, pero, simultáneamente, éste lo vive como un mero episodio: "un detective verdaderamente bueno nunca se casa", dictamina.

Junior circula por la ciudad ausente al ritmo de las llamadas telefónicas de una mujer que *lo sabe todo* y en su recorrido se vincula a

otras mujeres en relaciones episódicas y riesgosas, como lo pide Chandler. Pero la verdadera historia de amor que la novela narra no tiene como protagonistas al detective y a sus ocasionales informantes, sino que está imbricada en el enigma que se trata de descifrar. Dicho de otro modo, el amor por una mujer, y más aún la pérdida de una mujer bella e inteligente, es, como en algunos cuentos de Poe, la armazón misma del relato, la razón de la búsqueda, algo que le ha sucedido a otro hombre y que el investigador descubre como por casualidad.

Hay, pues, mujeres con las que Junior tropieza en la investigación y una mujer o una máquina armada y amada por otro, perdida por otro, que es la que Junior trata de localizar.

La voz de la mujer que lo sabe todo, la que desencadena la salida del detective a la calle, parece ser la voz de alguien experimentado; sin embargo, hacia el final la voz se junta con un cuerpo de dieciocho años, el cuerpo de una mujer bella y extraña, que ha pasado por la clínica de rehabilitación, y que cuenta el relato de la muerte de su marido, ex guerrillero. Julia Gandini es una *arrepentida* y repite, "como un lorito, el discurso de la fe en la democracia". Junior intenta definir sus sentimientos hacia esta mujer que podría ser su hija: "se parecía a la emoción" —dice— "y sin embargo tenía una cualidad fría". El encuentro es riesgoso, porque el cuerpo joven lleno de cicatrices de torturas produce emoción, pero el discurso automático produce distanciamiento. En el encuentro Junior pone doblemente en juego su cuerpo: la policía puede llegar en cualquier momento —y de hecho llega—; la relación puede resultar incestuosa. Su hija ausente es para él tan neutra, peligrosa y desconocida como esta mujer.

Con la ambigüedad de un discurso que no se sabe si es esquizofrénico o sincero esta informante —mujer, inteligente, bella, arrepentida, con nombre cambiado— no ayuda a comprender las pistas de lo que se busca, a encontrar el lugar donde se oculta el secreto, la clave de la máquina. Ayuda, en cambio, a entender cómo funciona la represión sobre el cuerpo social, cómo esquizofreniza, cómo deja huellas en la memoria, cómo permite que el pasado se borre, se cambie, por un presente de internación permanente en el ámbito cerrado

de las clínicas de rehabilitación. Los encuentros con otras mujeres suponen para Junior nuevos riesgos, nuevas pistas: Ana conoce el origen de la muerte de Elena; Julia y Carola le ofrecen sus historias de amores y abandonos y en sus relatos —entre capturas y matanzas— irrumpen pistas ambiguas pero decisivas.

### *La mujer y la novela*

Pero en *La ciudad ausente* es Elena la que resume y asume como personaje femenino todos los saberes, todas las figuras, todas las madres, todas las hijas, todas las amantes. También es la que muere pero que será eterna: *El museo de la novela de la eterna*, la novela de Macedonio Fernández —el escritor que, convertido en personaje de Piglia pierde a su mujer y, para no enloquecer, construye una máquina femenina que es como la ficción, como la literatura, el eterno reservorio de la memoria—.

En otro texto de Piglia, aparecido en *Prisión perpetua*, llamado, precisamente, "Notas sobre Macedonio en un diario", se dice: "el que ha perdido una mujer modela sin tregua una estatua". (El tema de la mujer joven, bella, y a veces aterradamente inteligente o erudita viene también de Poe, que en cuentos como "Morelia", "Ligeia", "Berenice" introduce el personaje del hombre neurótico enfrentado a la enfermedad o la pérdida de la mujer amada.)

Junior sabe de Elena por un relato con nombre de alucinación: "Los nudos blancos". En esta versión, en el ámbito de una reclusión que simula ser voluntaria, Elena aprende a borrar o destruir los recuerdos comprometedores, en lo que constituye una alegoría del aprendizaje de la *rehabilitación* del revolucionario. Esta rehabilitación postula destruir los recuerdos de lo que se hizo por amor, de lo que se recuerda con temor y felicidad, borrar los nimios detalles que constituyen la cotidianidad del militante.

Elena borra su memoria para no ser una "informante de las que salen a la calle con máscaras en el rostro para señalar a los conocidos. La locura del parecido es la ley", afirma el texto de Piglia: la simulación cotidiana frente al Estado represivo convierte a los personajes en

psicóticos, paranoicos que viven pensando en el futuro aterrador de la detención, la tortura y la muerte y, por lo tanto, casi no viven en el presente, viven para evitar el futuro.

La clínica es entonces, para Elena, *un sitio libre de recuerdos* pero, a la vez, un lugar donde no puede dejar de recordar, porque Mac, Macedonio, en un último acto de amor, o de venganza —según se mire—, le había instalado en su cuerpo de máquina los núcleos verbales que preservan en el recuerdo palabras que habían sido usadas en el pasado y que traían a la memoria todo el dolor del presente. “Los nudos blancos”: algo así como el sentido de todas las palabras grabadas en la memoria colectiva.

“Yo soy la que cuenta, la novela, soy la memoria ajena, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias. No puedo parar. Soy la cantora, la que canta, voy a seguir hasta el borde del agua”, dice Elena en las frases finales de *La ciudad ausente*.

Esta determinación de Elena es, a la vez, el descubrimiento más importante de Junior y del texto: no se puede parar la resistencia de la literatura porque resiste, a pesar de la realidad.

Elena es “la máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”: la conducta opuesta a la resistencia femenina es, en el texto, el conformismo zen de la cultura electrónica japonesa, una cultura esencialmente masculina. La máquina contiene, retiene, recuerda todo lo que importa, desde el primer cuento de Poe hasta los cuentos de Borges, desde los relatos de la resistencia peronista hasta versiones no oficiales de la guerra de Malvinas.

La feminización de la resistencia tiene un referente inmediato: *las Madres de la Plaza*, rebautizadas “las locas de la plaza” desde el Estado represivo, funcionan en la memoria colectiva como un lugar visible que podía unir en la esfera de lo público —en la Plaza de Mayo, el centro político de la ciudad— lo que la clandestinidad de la resistencia no podía mostrar. El pañuelo blanco en las cabezas se dibujaba con tiza o con pintura junto a las siluetas de desaparecidos en la plaza y en la calle. El contorno del cuerpo que se quería recuperar vivo pendía de una resistencia aparentemente tan frágil como un pañuelo blanco

y, a la vez, tan firme como la fuerza de la justicia del reclamo. *Fragilidad y fuerza*, dos cualidades que el texto asigna a las mujeres en el relato y que son también las cualidades de la ficción.

### *Crimen y castigo*

Una de las reglas de oro de Chandler en lo que se refiere al género es la necesidad de que el texto castigue al criminal: “la novela policial debe castigar al criminal de una manera o de otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento los tribunales de justicia”. La necesidad del castigo no tiene nada que ver con la moral sino con la forma, aclara Chandler: sin esto, la historia sería como un acorde musical irresuelto, dejaría un sentimiento de irritación.

En *La ciudad ausente*, Piglia propone a la narración misma como castigo o resistencia. La novela narra, en verdad, de qué modo el texto, su escritura, su hipotética escucha, su lectura es lo que servirá como condena o salvación, según se mire desde los culpables o los inocentes del relato.

En “La loca y el relato del crimen”, cuento publicado en *Prisión perpetua*, el protagonista, un periodista de la sección cultural de un diario, Emilio Renzi (personaje que reaparece en varios textos de Piglia), debe reemplazar al cronista de la sección Policiales ante la noticia de la muerte de una prostituta.

En el reemplazo que implica el cruce de saberes que cada una de estas secciones postula, Renzi utiliza sus conocimientos de lingüística (la gran ciencia social de los sesenta) para descubrir en el delirio de una mujer loca, testigo del crimen, al verdadero asesino.

La nota de Renzi no complace al jefe de la sección Policiales: su experiencia le indica que no resultará verosímil utilizar el relato de una loca como testigo de un crimen. Renzi, por toda respuesta, empieza a escribir en su máquina la misma frase con que Piglia inicia este relato: decide escribir, ratificar la historia; se trata entonces de *dar cuenta del relato del crimen*, registrarlo, contarlo. En este caso se trata de un crimen individual, de un crimen privado que a nadie le

importa demasiado. El periodista lo enfrenta con la ética de la novela negra: seguro frente a su conciencia, seguro de su instinto, el investigador está ligado a la verdad y sólo a ella es fiel.

En *La ciudad ausente*, en una referencia irónica y explícita a la relación entre ficción y realidad, y entre el poder de la ficción y el poder político, se pone en boca de un policía la siguiente frase: "la policía está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos. Somos servidores de la verdad".

La verdad ha cambiado de lugar o más bien no tiene un solo lugar. La novela de Piglia puede leerse como el despliegue de discursos *falsos* y *verdaderos* que constituyen su entramado. Al hacerse cargo de la intención primaria del relato, *La ciudad ausente* recupera la resistencia de la ficción: "Se sabe cómo empezó, el narrador está sentado como yo en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue".

La realidad, parafraseando a Piglia, será siempre criminal mientras permanezca igual a sí misma: en el orden histórico sus agentes seguirán luchando, unos por perpetrar el genocidio, otros por detenerlo. Siempre habrá alguien, del otro lado, que espere y quiera saber cómo sigue el relato. En la capacidad obstinada del relato que fluye incesantemente, como un río, vibrará una forma sutil y perversa del castigo.

Tierra Adentro



## 1. La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento

Una breve página de *Facundo*<sup>1</sup> reúne fugazmente, en un escenario privilegiado, a tres de los principales caudillos del interior. La imagen certera del texto se afirma en un dato histórico: a comienzos de 1830 Rosas, López y Quiroga se dan cita en Pavón para decidir acciones conjuntas.

La eficacia de la escena de Sarmiento consiste en evitar la descripción del momento en que estos hombres planifican el combate y en elegir narrar cómo se divierten tres jefes gauchos en el tiempo libre que la guerra les deja.

Los tres caudillos hacen prueba y ostentación de su importancia personal. ¿Sabéis cómo? Montan a caballo los tres y salen todas las mañanas a gauchar por la Pampa: se bolean los caballos, los apuntan a las vizcacheras, ruedan, pechan, corren carreras. ¿Cuál es el más grande hombre? El más jinete, Rosas, el que triunfa al fin. [...] Estas justas del Arroyo de Pavón han tenido una celebridad fabulosa por toda la República, lo que no dejó de contribuir a allanar el camino del poder al campeón de la jornada, el imperio *al más de a caballo*. [Los subrayados son del original.]

Las preguntas retóricas tienen respuestas previsibles pero, aun así, el cuadro de conjunto relumbra por el efecto de selección que opera la estrategia de Sarmiento cuando elige narrar un hecho en apariencia marginal

<sup>1</sup> Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, (prólogo y notas de Alberto Palcos), Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

que, sin embargo, incidiría en la continua ratificación de la superioridad de Rosas sobre los otros caudillos. El sustantivo "gaucho", convertido ahora en verbo, vincula estrechamente su connotación peyorativa al uso diestro del caballo. *Gauchear* es, en la escena de Sarmiento, una destreza que se ejerce montando y que se demuestra sólo en la competencia con un adversario ocasional. Apuntar a las vizcacheras, rodar, pechar, correr carreras. Todo se juega de modo tal que el *más grande hombre de la pampa* es alguien que se define por el uso del caballo como arma de choque, por su destreza bárbara en un torneo entre bárbaros.

El *ser más de a caballo* dirime el poderío entre caudillos pero también confirma su pertenencia al mundo gaucho, al mismo tiempo que subraya una carga especial, al sugerir la amenaza que este espectáculo implica para el mundo civilizado. (La lectura de este cuadro provoca resonancias muy lejanas como la de aquella escena memorable de *La Argentina* de Del Barco Centenera en la que los mestizos de Asunción —que integran la expedición con la que Irala intentaba refundar Buenos Aires— se distraen en una pausa de la guerra, compiten como diestros jinetes y lanzan, desde el caballo al galope, una flecha que intenta capturar a un ave en vuelo. Centenera, como Sarmiento, se aparta del fragor de la guerra para subrayar, en un cuadro que describe el momento del discurso y del juego, la peligrosidad de la *canalla argentina*: estos mestizos, estos *protogauchos*, son tan amenazadores para los indios como para sus padres españoles.)

La palabra "gaucho", y todas sus asociaciones, promueve tensiones en su uso a lo largo del siglo XIX, precisamente porque para los letrados se trata de capturar una otredad cercana y distante, tan otra y tan pegada al propio cuerpo y a la propia palabra. Un sólo ejemplo mostrará la movilidad de sus valores: en la Argentina la mayor parte de los letrados liberales del siglo XIX han tenido su necesaria etapa de pasaje por la escuela del *aprendizaje gaucho*.

Cuando Rojas esboza una sintética biografía de Mitre en su *Historia de la literatura argentina*, apunta:

Mitre a la edad de la pubertad, pasó de la costa de Patagones a la costa de San Borombón y en la estancia de Rincón de López, bajo la férula

de un Rozas<sup>2</sup> completó su aprendizaje gauchesco. Tal fue su escuela de arte y de libertad. De ella salió poeta y soldado, para ir a correr, adolescente todavía, las aventuras de su largo batallar contra la tiranía. Destino prodigioso, aquel soldado se hará matemático, aquel poeta, erudito y el pampeano sin maestros, llegará a ser maestro de sus conciudadanos.

Pero mientras para Rojas la escuela de arte y libertad pampeana se incluye valorativamente en el proceso de aprendizaje del que llegará a ser *maestro de sus conciudadanos*, Sarmiento escribe en la carta de Montevideo: "Después de Echeverría he gozado de la frecuencia de Mitre, poeta por vocación, gaucho de la pampa por castigo impuesto a sus instintos intelectuales".<sup>3</sup>

En la misma escena de infancia y adolescencia de Mitre, Sarmiento lee en el *gauchear* la represión de la temprana vocación intelectual. En la distancia que separa la "escuela de arte y libertad" en Rojas, del aprendizaje gaucho como castigo de los instintos intelectuales de un joven poeta, en Sarmiento se verifica, una vez más, la extrema versatilidad del uso de la cultura gaucha por parte de la cultura letrada.

### *Los caracteres originales y la fractura de la dicotomía*

El *Facundo* de Sarmiento trama la historia central de la barbarie, la historia de la vida, la lucha y la muerte de Facundo Quiroga —que es su gran héroe trágico—, con la incrustación de breves historias de personajes, constituidos como tipos originales de Sudamérica, a las

<sup>2</sup> Las variantes en la grafía del apellido Rosas están vinculadas a la historia de la familia. El apellido paterno fue Ortiz de Rozas. Juan Manuel adoptó la s y sus hermanos, Prudencio y Gervasio, la z. Lucio V. Mansilla decidió utilizar la z para nombrar a su tío Juan Manuel y la s para nombrar al cacique Mariano Rosas. Esta cita de Ricardo Rojas hace mención a Gervasio Rozas. En este libro se respetarán las grafías que cada autor utiliza cuando se trata de citas textuales.

<sup>3</sup> Domingo F. Sarmiento, "Montevideo", en: *Viajes por Europa, África i América 1845-1847 y Diario de gastos* (edición crítica de Javier Fernández), Madrid, Archivos, 1993.

que denomino *biografías de pasaje*. Se trata de pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan, con igual intensidad, de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie que el texto de Sarmiento intenta sostener. En cada uno de estos extremos, sus acciones obtendrán una valoración positiva. Me interesa especialmente detenerme en el proceso por el cual el texto de Sarmiento, que siempre mantiene firme el trazo de la línea divisoria de la frontera entre el mundo bárbaro y el mundo civilizado, se ve desbordado en su esquema maniqueo por la intensa ficcionalización a la que el escritor somete a estas biografías de pasaje; o, lo que es lo mismo, por la pérdida paulatina de la relación causa efecto, que se produce en una serie de relatos, que abarca tres historias cercanas en el texto. Lo que unifica estas biografías, y les otorga también un carácter inquietante, es que las vidas narradas podrían tener coherencia y continuidad en cualquiera de los dos lados en que sus actores se asentaran.

En la escritura del *Facundo* las *biografías de pasaje* tienen extensiones diferentes. A veces, la historia de vida se desborda inesperadamente en varias páginas, otras es sólo un párrafo y también llega a caber en una sola línea.

### *El capataz de carretas*

Nuestras carretas viajeras son una especie de escuadra de pequeños bajeles, cuya gente tiene costumbres, idiomas y vestidos peculiares, que la distinguen de los otros habitantes, como el marino se distingue de los hombres de tierra. Es el capataz un caudillo, como en Asia, el jefe de la caravana: necesitase, para ese destino, una voluntad de hierro, un carácter arrojado hasta la temeridad, para contener la audacia y turbulencia de los filibusteros de tierra que ha de gobernar y dominar él solo, en el desamparo del desierto. A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su chicote de fierro y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; si la resistencia se prolonga, antes de apelar a las pistolas, cuyo auxilio por lo general desdeña, salta del caballo con el formidable cuchillo en mano y reivindica, bien pronto, su autoridad por

la superior destreza con que sabe manejarlo. El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado. Así es como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades, el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debates.

Esta imagen de caudillaje en tránsito llega a ser condensadora de las peores peculiaridades de la "vida argentina" y, a la vez, punto de apoyo de relatos que escapan a su molde. El capataz de carretas es un caudillo transitorio, es un caudillo en viaje: su poder dura desde que se parte de una ciudad hasta que se llega a otra y allí termina. Y una de las paradojas de esta travesía consiste en que muchas veces el hombre ilustrado se ve obligado a acoplar su viaje al de las tropas de carretas y, por lo tanto, necesita de este pequeño caudillo en viaje para atravesar el desierto que se extiende entre una y otra ciudad letrada. Durante un período de muchos días el hombre ilustrado, si quiere afrontar con éxito la travesía del desierto, está en manos de la autoridad del capataz de carretas.

Al mismo tiempo que fija la violencia del capataz, la imagen creada por Sarmiento la justifica y establece cierto matiz no dicho de violencia "necesaria" frente a la violencia amenazadora de otros peligros: indios, bandidos, pequeños caudillejos con sus tropas.

De modo que, si la escena de Pavón cristalizaba la pertenencia de los tres caudillos al lado de la barbarie, la incrustación del capataz de carretas y de la violencia justificada en medio del desierto instala un movimiento nuevo: es necesario dar cuenta de algo diferente, para lo que no basta aplicar la siempre arbitraria relación de causalidad a la que *Facundo* atribuye la matriz de los problemas de la vida argentina. Es necesario hacerlo porque el texto debe hacerse cargo de que la autoridad violenta, o la violencia que una autoridad transitoria desata, es un elemento tan decisivo en la constitución de la originalidad argentina como el desierto mismo. La analogía funciona plenamente en el fragmento y presiona para que la novedad no estalle.

*El coronel Prudencio Torres: la opción por el apodo*

Muy próxima a la escena de la "famosa justa de Pavón" irrumpe la historia del Boyero. Comienza en el medio del relato de una batalla en la que Facundo Quiroga enfrenta una resistencia tenaz, que lo obliga a permanecer refugiado entre zanjones sin poder avanzar. Quiroga está a punto de ordenar la retirada, está a punto de reconocer su fracaso cuando "un jastial se le presenta y le revela que los sitiados no tienen un cartucho".

La irrupción providencial de este gaucho gigante va a definir el rumbo de la batalla, pero también va a demostrar que la traición puede tener un sentido inverso al que trabaja con insistencia Sarmiento. El dato que el Boyero le proporciona a Quiroga (que el enemigo ya no tiene capacidad de respuesta) sólo puede ser conocido por alguien que hasta minutos antes pertenecía al bando enemigo. De pronto, en medio de una batalla decisiva, un hombre cambia de bando, cruza una frontera y lo que dice modifica el curso de la historia.

"¿Quién es este traidor?", se interroga Sarmiento. Ésta es la pregunta que organiza el enigma: el relato biográfico intentará explicar el momento de la traición. La pregunta ofrece una respuesta que responderá la información necesaria y actuará como contención del asombro del lector, sorprendido también él en su buena fe civilizada. En ese momento empiezan a restallar todas las dudas, todos los conflictos. *¿Quién es este traidor?* La explicación que sobreviene no hace más que reforzar el carácter incomprensible de la traición. La historia viene a demostrar que no hay respuesta coherente a *otra* pregunta que Sarmiento no se atreve a formular, o que formula de manera incoherente: *¿por qué se produce esta traición?*

La biografía instala los primeros obstáculos. A poco de andar, el relato de vida revela que el traidor es nada menos que un pequeño gran héroe de la Guerra de Independencia, un soldado del cuerpo de Granaderos a caballo, un cuerpo creado especialmente por San Martín, adiestrado por él, seleccionado por él, un cuerpo de elite, un

cuerpo muy vinculado al Jefe militar más importante de la Revolución de Mayo. Y acá el texto produce una vuelta al pasado como relato, narra lo que sucedió diez años antes, cuando el Boyero es el protagonista de un acto de heroísmo que le permite iniciar una carrera de ascensos en el ejército revolucionario. En el momento de narrar la traición y cuando se busca hacia atrás, en el pasado, respuestas que la presagien, se inserta, paradójicamente, el momento heroico del Boyero en la guerra de Independencia:

El año 1818, en la tarde del 18 de marzo, el coronel Zapiola, jefe de la caballería del ejército chileno-argentino, quiso hacer ante los españoles una exhibición del poder de la caballería de los patriotas. [...] Eran seis mil hombres los que componían aquella brillante parada. Cargan, y como la fuerza enemiga fuese mucho menor, la línea se reconcentra, se oprime, se embaraza y se rompe, en fin; muévense los españoles en este momento y la derrota se pronuncia en aquella enorme masa de caballería. Zapiola es el último en volver su caballo, que recibe a poco trecho un balazo y cayera en manos del enemigo si un soldado de granaderos a caballo no se desmontara y lo pusiera como un pluma sobre su montura, dándole a éste con el sable para que más a prisa dispare. Un rezagado acierta a pasar, el granadero desmontado, préndese a la cola del caballo, lo detiene en la carrera, salta a la grupa y coronel y soldado se salvan. Llámánle el Boyero y este hecho le abre la carrera de los ascensos. En 1820, sacábase un hombre ensartado por ambos brazos en la hoja de su espada y Lavalle lo ha tenido a su lado como uno de tantos insignes valientes. Sirvió a Facundo largo tiempo, emigró a Chile y desde allí a Montevideo, en busca de aventuras guerreras, donde murió gloriosamente peleando en la defensa de la plaza, lavándose de la falta de Río Cuarto [en el original: "4º"].

El traidor es un granadero a caballo de las guerras de independencia que, con un solo gran acto de coraje, da el puntapié inicial para construirse una biografía heroica. Pero en 1831, y gracias a una delación suya, Facundo toma la villa del Río Cuarto. Se ha producido el pasaje, la vida del Boyero cruza una frontera.

Se sabe que la primera edición del *Facundo* solicita una lectura crítica de Alsina y se sabe también que, de esas farragosas páginas

que Alsina le ofrece como un *Facundo* alternativo, Sarmiento no toma casi nada. Sin embargo esta biografía es uno de los pocos casos en que Sarmiento acepta la sugerencia de Alsina y corrige su texto.

La nota de Alsina tiene un tono indignado y pone el dedo en la llaga: "¿Pero cómo fue que ese traidor en 1831 vino después a estar con Lavalle en 1840 y a morir gloriosamente en Montevideo?". Y lleno de justa cólera, continúa:

Para llenar este notable vacío acerca del coronel Prudencio Torres [Alsina repone el verdadero nombre de el Boyero, no utiliza su apodo], bueno sería indicar que concluida la guerra de las provincias vino a Buenos Aires... Y tomó parte de una de las facciones en pugna dentro del rosismo. Muerto Lavalle, peleó bajo Paz, con admirable arrojo, y murió en 1843 de un balazo en la frente.

Lo primero que Alsina afirma es que el pasaje por la barbarie del coronel Prudencio Torres, también conocido como el Boyero, no fue tan fugaz, ya que no sólo sirvió a Facundo largo tiempo sino que luego participó en Buenos Aires de la disputa en el interior del rosismo, y que sólo la derrota de esta facción rosista hizo que volviera a las filas unitarias. Alsina termina de poner las cosas en su lugar: "Por supuesto que el gaucho pertenecería a un bando no por convicción ni por opinión pues en esto era un dromedario, tan grandote como valiente, sino por algo personal...". Como se lee: opiniones y convicciones no son cuestiones personales para Alsina cuando se trata de gauchos, o dicho de otro modo, ese "algo personal" del gaucho no puede ser nunca opinión ni convicción ni idea política; "algo personal" es, en un gaucho, un rencor que rápidamente puede transformarse en odio y traición.

Alsina finaliza: "muerto Lavalle, peleó bajo Paz con admirable arrojo, y murió en 1843 con un balazo en la frente". La valentía del Boyero es la única coincidencia entre Sarmiento y Alsina. El valor es lo único que no se le niega a un gaucho, aunque pelee en el bando incorrecto.

¿Cuál es la disputa entre el texto de Sarmiento y la nota de Alsina? El horror al vacío de la nota de Alsina, repone, precisamente, los datos necesarios para invalidar el relato de Sarmiento: el Boyero ha salvado a Zapiola por instinto y no por convicción, se trata de un

dromedario tan grandote como valiente, que actúa por pequeñas causas personales y no por grandes convicciones patrióticas. Una y otra vez, el pasaje de un bando a otro, de la civilización a la barbarie, responde a la esencia versátil del gaucho y no hay, para Alsina, posibilidad de lavar la grave falta.

Sarmiento agrega en la segunda edición una frase que pretende hacerse cargo de la corrección de Alsina. Sin embargo, la frase en cuestión ("Sirvió a Facundo largo tiempo, emigró a Chile y desde allí a Montevideo, en busca de aventuras guerreras" en vez de: "Hace dos años murió gloriosamente peleando en la defensa de la plaza, lavándose de la falta de Río Cuarto") no corrige el vacío esencial de la pregunta sin respuesta; ni acepta las respuestas de Alsina a la pregunta nunca formulada y siempre insinuada: por qué se produce la traición. La ficcionalización se apodera del texto precisamente por el sinsentido de la traición, no hay otras razones que la razón literaria para mantener la ambigüedad en la construcción de la historia de la vida del pequeño gran héroe. Distanciándose del sistema de analogías, la historia del Boyero sólo reconoce un débil nexo analógico con la historia del capataz de carretas, que, a su vez, constituye ya un término americano de comparación: "Si el lector se acuerda de lo que he dicho del capataz de carretas, adivinará el carácter, valor y fuerzas del Boyero". El tono resignadamente didáctico oculta la debilidad de un sistema, expone la fragilidad del vínculo comparativo en el momento en que la ficción obliga a abandonar la pulsión explicativa.

### *El hijo de la pólvora*

La historia del Mayor Navarro (a diferencia de la historia del Boyero o del trazo brevísimo y certero del capataz de carretas) ocupará un número importante de páginas: es una historia que crece sin que Sarmiento intente detenerla. Ya hacia el final, a modo de justificación de la extensión, escribe: "Hay en la vida de este malogrado joven tal originalidad que vale sin duda la pena de hacer una digresión en favor de su memoria". El encuadre es ortodoxamente

sarmientino. Navarro es “uno de esos caracteres originales que des- envuelve la vida argentina”. En busca de *originalidades*, Sarmiento instala una tipología de *caracteres originales* y, aunque sabe que la historia de Navarro difícilmente pueda entrar sin conflictos en esa tipología, insiste en el encuadre. Sarmiento sabe que el carácter original, el ser un tipo de *la originalidad argentina* sirve para diluir la marca fuertemente transgresora que los pasajes que esta biografía produce van a instalar, también, en la escritura de Sarmiento.

“El mayor Navarro, hijo de una distinguida familia de San Juan, [...] era célebre en el ejército por su temerario arrojo”. Esta vida se diferencia de las anteriores porque no comparte con ellas el origen humilde, aunque las vincula la audacia en el combate. Casi como apertura de la historia de vida, Sarmiento narra un episodio que anticipa los enfrentamientos de Juan Moreira: Navarro recibe catorce heridas de sable y bayoneta y no muere; resiste sólo al ataque múltiple y sobrevive, como Moreira, con las heridas sangrantes en el cuerpo.

Luego de esta escena consagratória, Navarro abandona por un tiempo el escenario de la guerra porque su bando es, por el momento, perdedor. En ese lapso “se dedica al comercio, pero al comercio acompañado de peligros y aventuras”, que es la forma elíptica e irónica elegida por Sarmiento para decir que Navarro se convierte en contrabandista, otra típica figura fronteriza que juega con la ilegalidad del pasaje de bandos.

Y el relato sigue al militar patriota convertido en contrabandista, comerciando en medio de peligros y aventuras. Navarro termina haciendo negocios con los indios y se casa con la hija de un cacique, “se habitúa a comer carne cruda y beber la sangre en la degolladera de los caballos, hasta que, en cuatro años, se hace un salvaje hecho y derecho”. Se ha producido el pasaje absoluto: un hombre proveniente de una distinguida familia, capaz de los más increíbles actos de arrojo en defensa de la patria, que tiene por delante una carrera gloriosa, se convierte primero en contrabandista y después en indio. Navarro, precursor de la cautiva inglesa de Borges, es asimilado a la barbarie.

(Este pasaje, dentro de una historia que contiene numerosos cruces, resulta ser una de las pocas apariciones del mundo indígena en *Facundo*: detrás de la figura del oficial del ejército que se “hace un salvaje” la escritura de Sarmiento deja vislumbrar, en pocas líneas, la vida de una tribu que integra al blanco, que acepta su unión con la hija del cacique y que lo despide con tristeza cuando decide abandonarlos para volver a vivir entre los suyos. En un libro preocupado por los caracteres originales de América, los indios no existen: estas líneas, no más de tres o cuatro, son las únicas en todo el texto que permiten intuir cierta cotidianidad de la vida de una tribu en medio del paisaje trastornado por la guerra entre blancos.)

Este pasaje de Navarro es el más definitorio, porque se sabe que nadie vuelve a ser el mismo cuando cruza la frontera y mucho menos cuando se produce la asimilación al mundo del otro. Escribe Sarmiento:

De la acción de Chacón traía un fognazo en la sien que le había arreado todo el pelo y embutido la pólvora en la cara. Con este talante y acompañado de un asistente inglés tan gaucho y certero en las bolas como el patrón y los parientes, emigraba el joven Navarro para Coquimbo porque joven era y tan culto en su lenguaje como el primer pisaverde, lo que no estorbaba que cuando veía caer una res, viniese a beberle la sangre.

Sarmiento casi se disculpa, como si dijera “no pude evitar contar esta historia”. Y se comprende. Este hombre con la pólvora en el rostro que, restituido al mundo blanco conserva la sed de la sangre caliente del animal apenas muerto y cuya estaba en el mundo indio no borró las señales de su origen, que tiene como ayudante a un gaucho inglés de ojos azules, es la cifra exacta de la originalidad de la ficción americana que Sarmiento ensaya ahora, ya alejado absolutamente del sistema analógico, del afán de explicar lo inexplicable. La historia continúa y los pasajes del Mayor Navarro no terminan al cruzar la cordillera. Sarmiento lo sigue, fascinado, y escribe ya sin molestia, sin pedir permiso: para esta biografía de pasaje que contiene tantos enigmas sin respuesta, Sarmiento confía plenamente en la literatura.

## 2. El placer de los viajes.

Notas sobre *Una excursión a los indios ranqueles*  
de Lucio V. Mansilla

Es menester haber pasado por ciertas cosas, haberse hallado en ciertas posiciones, para comprender con qué vigor se apoderan ciertas ideas de ciertos hombres; para comprender que una misión a los ranqueles puede llegar a ser para un hombre como yo, medianamente civilizado, un deseo tan vehemente, como puede ser para cualquier ministril una secretaría en la embajada de París.<sup>1</sup>

Las razones del viaje de Mansilla hacia los indios ranqueles son múltiples y contradictorias: formulado como deseo vehemente, casi como obsesión, el viaje a las tolderías de unos indios empobrecidos, ubicados en un lugar cercano a la frontera, configura una razón que parece sostenerse solamente por el fino hilo que la vincula por su oposición al deseo convencional de un funcionario diplomático de segunda, que aspira a estar en París aunque sea en un puesto de ínfima categoría. El deseo, el capricho de un hombre civilizado que ya ha estado en Europa y que aspira a experiencias más fuertes que sólo puede encontrar en el interior de su propio territorio, se superpone así brusca-mente, en el relato del viaje, con las razones utilitarias, estrictamente políticas y militares que el texto también despliega. Leamos las razones utilitarias: en una excursión que dura dieciocho días Mansilla se propone verificar *in situ* si las tribus ranquelinas acordarían con los

<sup>1</sup> De aquí en más, todas las citas de la *Excursión* corresponden a Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, (prólogo y notas de Julio Cailler-Bois), México-Buenos Aires, FCE, 1947.

términos de un tratado de paz que ha sido aprobado por el Congreso con modificaciones introducidas por el Presidente de la República, que es Sarmiento. Comprobar si el tratado es factible, si es operativo, eso es lo que Mansilla dice que verificará: en la misma secuencia argumentativa se hace evidente que el viaje no es estrictamente necesario y que ninguno de sus superiores, desde el comandante Arredondo hasta el Presidente de la República, lo alientan.

Mansilla urge y presiona al general Arredondo, su superior militar, para que autorice la expedición y finalmente lo logra. El permiso de la autoridad militar será narrado como la posibilidad misma del placer del viaje: "Al General Arredondo, mi jefe inmediato entonces, le debo, querido Santiago, el placer inmenso de haber comido una tortilla de avestruz en Nagüel Mapo, de haber tocado los extremos una vez más. Si él me niega la licencia, me quedo con las ganas y no te gano la delantera". En realidad, el presidente Sarmiento no aprueba ni la urgencia de Mansilla por salir al encuentro de las tribus ranquelinas ni el modo de encarar su actividad en la frontera. Al regreso de la expedición, Mansilla enfrentará un juicio y una destitución. Su destitución obedece a una causa anterior, en la que se lo acusa de haber fusilado a un desertor del ejército sin agotar las instancias del procedimiento de rigor. Pero todo hace suponer que esta expedición inútil, que pone en movimiento una pequeña tropa desarmada, a cuyo frente está un extravagante coronel que se autodesigna como representante del poder del Estado en Tierra Adentro, colma la paciencia del presidente: Sarmiento decide, recién entonces, alejar definitivamente al coronel Mansilla de un escenario en el que sus actuaciones pueden volverse riesgosas para la política del gobierno.

Por eso, las razones de la escritura del viaje deben rastrearse en este militar desocupado que regresa a Buenos Aires destituido de su cargo y que busca, con pose divertida, empleo de escritor. La escritura de una expedición que no sólo ha resultado ser un fracaso político sino que le ha acarreado pérdidas personales tan importantes, parece funcionar como la necesidad de convertir el fracaso militar en éxito literario. La expedición sale del Fuerte Sarmiento el 30 de marzo de 1870 y regresa dieciocho días después. El texto comienza a publicarse

por entregas en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires, el 20 de mayo del mismo año. Todo sucede a un ritmo vertiginoso: la premura para el viaje, el viaje mismo, la escritura y la publicación casi inmediata.<sup>2</sup> Mientras se está publicando la décima entrega de *Una excursión*, se dicta sentencia en el juicio militar contra Mansilla, y Sarmiento lo pasa a disponibilidad con un apercibimiento que se anotará en su hoja de servicios. Las noticias del juicio y del pase a disponibilidad no detienen las entregas del relato de viaje: las cartas de *Una excursión a los indios ranqueles* obtienen un enorme éxito y los amigos del coronel escritor le ofrecen un banquete que opera como reconocimiento del éxito literario y desagravio del fracaso militar. La expansión literaria del texto de Mansilla —cada vez más capítulos se agregan para narrar un viaje tan breve— tiene que ver con la búsqueda de seducir por la escritura a un público que conoce al mismo tiempo el relato de sus aventuras entre los indios y los pormenores políticos de su destitución como comandante de fronteras.

Entre las razones de la escritura y sobre todo en la elección del destino del viaje y en la elección de los cruces de género para relatarlo, también es decisiva su disputa con Sarmiento. Al apostar a la narración de un viaje tan breve y tan poco convencional, Mansilla decide, nuevamente, jaquear a su adversario. Sarmiento convierte en cartas cada punto importante de su primer viaje a Europa, realizado ya en la edad adulta. Mansilla parecería exhibir una diferencia fundamental: si la primera experiencia viajera de Sarmiento fue el áspero trayecto a lomo de mula hacia una escuela de montaña, y como provinciano pobre se deslumbra frente a Europa, la de Mansilla ha sido diametralmente opuesta. Europa fue su primer viaje: barcos y placeres europeos en la juventud, caballos y placeres de la barbarie en la madurez. Aquí radica la elección y la apuesta por lo diferente.

<sup>2</sup> El relato se publica en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires a lo largo de 1870. Antes de que termine el año, los directores del diario, los hermanos Varela, amigos cercanos de Mansilla, editan el folletín en forma de libro.



### *Los aprestos del viaje*

Los primeros tramos de *Una excursión* descubren para el lector los aprestos del viaje. Al mismo tiempo que los preparativos, Mansilla va describiendo su manera particular de *estar en frontera*. Los cuatro primeros capítulos están contruidos para mostrar al personaje Mansilla como alguien que conoce absolutamente todos los códigos de la frontera. Mansilla se describe a sí mismo como una de las pocas personas capaces de trasladar al mundo civilizado los códigos de la barbarie y viceversa, porque se mueve como pez en el agua en la zona intermedia de la línea de fortines.

Cada uno de los aprestos remite a un núcleo narrativo que luego será expandido en los capítulos siguientes, los que narrarán el viaje mismo. Cada uno de los aprestos sirve para mostrar un conocimiento específico de Mansilla, un conocimiento que es previo al que el viaje le deparará. Saber más y mejor de lo que ya se sabe: éste es uno de los secretos del encanto de *Una excursión*.

Estos primeros capítulos lo muestran como el centro de una actividad no solamente castrense sino intensamente social, en el sentido de establecer pactos y alianzas con todos los sectores que se entrecruzan en la frontera. Antes de partir, el viajero posee códigos, mensajes y respuestas para todas las situaciones, y sale para verificar lo que ya sabe o para poner en práctica sus intuiciones y narrar el viaje para poder contar sus sueños.

### *Carmen y Linconao: el viajero entre la seducción y la repugnancia de los cuerpos*

“La china Carmen, mujer de veinticinco años, hermosa y astuta, adscrita a una comisión de las últimas que anduvieron en negociados conmigo, se había hecho mi confidente y amiga.” Esta mujer india, agregada como lenguaraz a la embajada que parte hacia los toldos

ranquelinos valía tanto, dice Mansilla, “como el secretario de un ministro plenipotenciario”: nuevamente la opción por el desierto como punto de deseo se refuerza con la irrupción de esta enigmática figura femenina que, aunque instalada en el fuerte, le será impuesta desde Tierra Adentro por el cacique al que visitará; una mujer que debe ser útil a los dos bandos, jugar a la seducción en ambos lados.

Carmen fue despachada pues con su pliego de instrucciones oficiales y confidenciales por el Talleyrand del desierto y durante algún tiempo se ingenió con bastante habilidad y maña. Pero no tanto que no me apercibiese, a pesar de mi natural candor, de lo complicado de su misión, que a haber dado con otro Hernán Cortés habría podido llegar a ser peligrosa y fatal para mi, desacreditando gravemente mi gobierno fronterizo.

El conocimiento que Mansilla tiene de esta joven y seductora mujer india es previo a la partida de la excursión: la relación con Carmen será así el ejemplo más claro del tipo de peligro controlado al que el personaje del coronel suele exponerse. Viajar con la china Carmen a Tierra Adentro garantiza cierta seguridad frente al posible encuentro con otras mujeres y a la vez le otorga cierta extravagante nota a su secretaria: si la figura del lenguaraz o secretario es más que una imagen contradictoria de la relación entre los bárbaros y los letrados, la feminización de la función secretarial le otorga al viaje otra nota de interés frente a sus lectores, aunque sirva para irritar a sus superiores militares. Mansilla es muy explícito con respecto a la seducción que esta mujer ejerce sobre él y al cuidado permanente que debe tener para no caer en los pliegues de su seducción.

Antes de partir, Mansilla informa a sus lectores cómo funciona un parlamento en tierra de cristianos, es decir, en el fuerte, y podría del mismo modo relatar qué es un parlamento en tierra de indios, pero retiene esa información para el momento del encuentro con el cacique Mariano Rozas, uno de los momentos culminantes del relato civilizado. “El trabajo del lenguaraz es impropio en el parlamento más insignificante. Necesita tener una gran memoria, una garganta de privilegio y muchísima paciencia.” Mansilla parece estar hablando

de sí mismo, del hombre que puede, finalmente, traducir los dos órdenes y al hacerlo, narrarlos.

“He aprendido a tener paciencia con los indios”, escribe Mansilla en otra parte del relato y ésta parece ser una de las adquisiciones más notables del viaje. La impaciencia se vuelve paciencia, la alocada aventura se convierte en motivo de meditación: la excursión lo ha cambiado y estos cambios lo colocan en mejor situación para aspirar a cargos políticos en el futuro.

Otro de los aprestos tiene que ver con “dejar la casa en orden” y en el fuerte o en sus inmediaciones hay indios “amigos” que acampan, mansos, y que en el momento en que se prepara la expedición están enfermos. La viruela está diezmando la pacífica tribu y Linconao un indio joven que le ha sido “muy recomendado” a Mansilla —el sistema de las recomendaciones, el circuito de las cartas de recomendación que Wilde satiriza como práctica excesiva de la sociedad porteña de mediados de siglo, funciona también al otro lado de la frontera— ha enfermado gravemente.<sup>3</sup>

Sin salir de la línea del fuerte, Mansilla avanza hacia esos cuerpos indios que están enfermos, toca el de Linconao con sus manos, lo levanta y opera el milagro. La tentación del prodigio estará siempre presente en el relato y asumirá diversas formas, desde el sueño imperial de gloria, conquista y dominio, hasta la forma caritativa del milagro cristiano. En esta pequeña excursión que también tiene sus riesgos, Mansilla se acerca a Linconao, a quien nadie quiere tocar, y lo levanta. La salvación del indio tiene que ver con su participación, no sólo porque toca el cuerpo enfermo sino porque se hace cargo de su cura. Mansilla lucha contra su propia repugnancia —a los indios, a la enfermedad— y actúa:

Linconao estaba desnudo y su cuerpo invadido de la peste con una virulencia horrible. Confieso que al tocarle sentí un estremecimiento

<sup>3</sup> El indio Achautentrú, hermano del cacique Mariano Rozas, el principal objetivo de la negociación, está en el fuerte antes de que Mansilla parta e integra el contingente de rehenes que garantizan la expedición: aun en esa situación le ofrece a Mansilla muchas cartas de recomendación para sus familiares y otros caciques de Tierra Adentro, prueba irrefutable de la eficacia del sistema.

semejante al que conmueve la frágil y cobarde naturaleza cuando acometemos un peligro cualquiera... pero el primer paso estaba dado y no era noble, ni digno ni humano, ni cristiano, retroceder y Linconao fue alzado en la carretilla por mí, rozando su cuerpo mi cara.

A partir de ese momento, su valentía no sólo se juega en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el indio en el combate, sino en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el indio enfermo. La lección es múltiple: “hacia los indios que se hicieron lengua de mi audacia y llamáronme su padre”, hacia sus soldados, y sobre todo hacia sus lectores que disfrutaban de este anticipo de la audacia con que Mansilla jugará a tocar los extremos.

### *El simulacro*

Finalmente, cuando ya todo parece listo para el arranque de la excursión y están a punto de partir, Mansilla produce una detención, en la excursión y en el texto, con un simulacro de ataque indígena. El recurso castrense funciona como recurso literario eficaz. El simulacro tiene como objetivo asegurarse de que todo esté funcionando correctamente en el fuerte que será abandonado por su jefe durante unos días, de manera que el viaje se exponga sólo a los sobresaltos de su propio itinerario.

Poniendo en pie de guerra a sus soldados, Mansilla muestra que, si el objetivo principal de la expedición es dar los toques previos a la firma de un tratado de paz, tampoco descarta el enfrentamiento. El texto sugiere, en los capítulos de los aprestos, todos los rostros que mostrará Mansilla en su viaje: el que se acerca, el que toca, el que sana, el que escucha con paciencia, el que dialoga y el que, cuando es necesario, ataca.

En el revés del simulacro de ataque indio se pone al descubierto que los indios “amigos” del fuerte Sarmiento y del Río Cuarto, que son los más preocupados por la parafernalia de ataque y defensa simulados que se organizan en pocos minutos, quedarán como rehenes para garantizar la vuelta del coronel Mansilla y de su pequeña tropa de diecinueve hombres, sanos y salvos.

### *La partida*

Al narrar el comienzo mismo del viaje, en lo que constituiría la cuarta entrega al periódico, Mansilla intercala una reflexión sobre el público y su saber deformado. Mansilla no se coloca nunca en la vereda de enfrente, se incluye y pone en práctica ese sinuoso movimiento de un lado al otro que otorga una marca distintiva a su escritura:

Todos los que hemos sido público alguna vez sabemos que este monstruo de múltiple cabeza sabe muchas cosas que debiera ignorar e ignora muchas otras que debiera saber. ¿Quién sabe, por ejemplo, más mentiras que el público? Pero preguntadle algo sobre las cosas de la tierra... y ya veréis lo que sabe.

Como anticipando conocimientos de las "cosas de la tierra", el texto disertará sobre el *guadal* y la *rastrillada*, las dos grandes fatalidades del que empieza el viaje a Tierra Adentro, y que se convertirán también en metáforas de las dos opciones del relato: "la rastrillada son los surcos paralelos y tortuosos que con sus constantes idas y venidas han dejado los indios en los campos", mientras que el guadal es "el terreno blando y movedizo que no habiendo sido pisado con frecuencia, no ha podido solidificarse".

En plena pampa, no hay demasiadas alternativas: o se sigue el camino del enemigo, el terreno marcado por el otro, o se corre el peligro de caer en el guadal y desaparecer. La rastrillada es el camino seguro, es el camino que han dejado los ganados robados por el indio. El guadal es la zona fangosa, es la amenaza y el peligro de la excursión: "El guadal nos amenazaba a cada paso". El blanco que se va a insertar en la amenazante tierra del indio tiene que avanzar por el camino marcado por el indio. Es decir, si la amenaza es el guadal, la rastrillada, como senda marcada por el enemigo, tampoco es segura. Rastrillada y guadal están funcionando como marcas del otro que el blanco sigue. Mansilla hace exactamente lo mismo: va por la rastrillada y está todo el tiempo pendiente del guadal como amenaza. Allí el caballo puede trastrabillar y arrastrar al jinete en su caída:

El camino, o mejor dicho, la rastrillada, cruzaba por un campo lleno de chañaritos espinosos. La luna estaba en su descenso, el cielo nublado, la noche oscura, de modo que no pudiendo ver con facilidad los objetos, a cada paso rehuía el caballo la senda por no espinarse, espinándose el jinete y evitando el culebreo del animal que nos durmiéramos profundamente.

Seguir la insegura y tortuosa línea trazada por los indios es, de todos modos, la única opción segura, la única opción posible, la única que permite avanzar. Desviarse de la senda del indio es la posibilidad de la derrota, porque el guadal suele ser transitado por los indios sin que sus caballos se fatiguen, mientras que las tropas del blanco pueden, literalmente, desaparecer en la tierra pantanosa. El relato de Mansilla optará siempre por la rastrillada: se mantendrá en los límites de lo ya conocido para volver a relatarlo de manera diferente. Sólo la escritura del sueño, de los sueños del viaje será el desvío, el guadal pantanoso de la escritura. En la vigilia, el relato jamás tomará por senderos imprevistos.

3. Mejor se duerme en la pampa.  
Deseo y naturaleza en *Una excursión  
a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla

La autobiografía es el gran género del siglo XIX. En la Argentina —donde casi ningún hombre con actuación pública dejó de frecuentarlo— el caso de Mansilla se recorta de ese vasto corpus.

*Una excursión a los indios ranqueles* es el primer y quizás único ejemplo de folletín autobiográfico en la literatura argentina. Este injerto feliz y espectacular de dos géneros decimonónicos inicia una serie en la obra de Mansilla. Desde la publicación de *Una excursión* (que aparece por entregas en el diario *La Tribuna* entre mayo y noviembre de 1870 y que inmediatamente, antes de terminar el año, se convierte en libro), la conjunción del efecto autobiográfico y el ritmo folletinesco será la marca de su estética hasta 1888, cuando el periódico *Sud América* publique las *Causeries de los jueves*, esta vez con un ritmo semanal.

*Una excursión* constituye, junto con las *Causeries*, el corpus más significativo de su obra: el proyecto central de Mansilla consiste, pues, en convertir su vida en literatura por entregas. Cada semana, el lector podrá enterarse, alternativamente, de sus aventuras entre los ranqueles —Mansilla vuelve varias veces a este primer viaje en las *Causeries*— o saber más sobre sus vicios ocultos, sobre sus amores de juventud, sobre su madre Agustina (hermana de Rosas), sobre su padre (general de Rosas), sobre Rosas mismo —aunque sea a partir de una parte ínfima de su cuerpo como en la pequeña historia, “El dedo de Rosas”—. Cada semana el escritor se reencontrará con un público adicto, goloso, que paladea esa manera de practicar la literatura que combina sabiamente la amenidad, la frivolidad y la audacia.

*Una excursión* relata un viaje a caballo hacia los indios. Casi veinte años después, en una de sus *causeries* más conocidas, "Los siete platos de arroz con leche" (una de las más conocidas, creo, porque lleva en su título el nombre del postre más criollo y más infantil, y esto lo vuelve, se supone, un texto apto para antologías escolares), se narra otro viaje a caballo, esta vez desde el centro de la ciudad hasta sus alrededores, hacia sus quintas, hacia *la* quinta de Palermo, la cueva de Rosas, la cueva del dictador. Ambos viajes reúnen así los polos del imaginario liberal sobre la barbarie: por un lado, la barbarie rural, de la que el indio es la figura central y, por el otro, la barbarie más temida, la entronizada en las ciudades en círculos concéntricos que rodean la esfinge de Rosas. Se trata de viajes descentrados, que se dirigen a dos exotismos cercanos y de diversa peligrosidad, pero igualmente enigmáticos.

En ambos textos, la "filosofía del éxito del escándalo" que Mansilla practica cuando escribe y cuando actúa, vincula, como propuesta estética, una serie de cuestiones alrededor del relato autobiográfico, como por ejemplo, desde dónde y hacia dónde viajar y en qué género o mezcla de géneros producir el relato de viajes que es, a la vez, relato de vida.

### *El sueño del viaje*

En *Una excursión*, Mansilla propone un desafío: narrar un demorado viaje a caballo exactamente en el momento en que la novela y la literatura de viajes se han apoderado del ferrocarril y del vapor para acelerar el pulso de sus lectores. Escribir el relato de un viaje hacia un lugar donde *solo se puede entrar a caballo*. Mientras los relatos de otros viajeros disfrutaban y explotan los medios de transporte de la modernidad (a esa altura del siglo los relatos se están moviendo aceleradamente), Mansilla elige la demorada marcha de los caballos.

El viaje de Sarmiento por Estados Unidos describe el asombro y el entusiasmo que le despierta ese "pueblo en viaje" o "país en movimiento"; imágenes simétricas con las que nombra a los americanos del norte. En sus imágenes no sólo la vida económica de este país

moderno se articula sobre un proyecto de viaje en tren o vapor, sino que, hasta las zonas de mayor intimidad de la vida cotidiana tienen que ver con los viajes, que definen también el carácter de sus ciudadanos: "Atribuyo pues a aquellos amores ambulantes en que termina el flirteo americano la manía de viajar que distingue al yanqui, de quien puede decirse que nace viajero". É insiste:

Volviendo pues, a los millares de novios que andan enardecido y vivificando la atmósfera con sus hálitos de primavera, debo decir que los vapores del Hudson y los de otros ríos clásicos les tienen preparados departamentos *ad hoc*: llámase este recinto cámara de la novia.

En esa cámara nupcial Sarmiento reúne casi todos elementos del lujo y el confort modernos. La suntuosa y elegante cámara de los novios se desliza en un barco, sobre las aguas. Con la modernidad, todo lo que hay de acogedor en la civilización puede transportarse, parece afirmar Sarmiento.

En el extremo opuesto, al iniciar su *Excursión*, Mansilla se despoja de los enseres de la civilización. Escribe: "Cuando yo me dispongo a una correría sólo una cosa me importa, los caballos".

Sabemos cómo imagina Sarmiento a los caballos: son la máquina de guerra de la montonera. Los caballos, en la escritura de Sarmiento, están siempre en movimiento para impedir el avance de la civilización. Una y otra vez, viñedos en Mendoza y sembradíos en San Juan son destruidos por el paso de los caballos, que el lector de Sarmiento debe adscribir, decididamente, al bando federal.

Mansilla, que ya ha disfrutado del viaje en barco y en tren, elige un viaje a caballo para entretener a sus lectores y competir con los exotismos más lejanos y refinados que plantean los itinerarios contemporáneos. Mansilla no importa ni exotismos ni medios de transportes: en *Una excursión*, todo es, a la vez, cercano y lejano, conocido y desconocido, estimulante y amenazador. Los polos de las oposiciones también operan simultáneamente sobre el lector en "Los siete platos de arroz con leche".

La escritura de Mansilla convierte en exóticos dos elementos difíciles de incorporar de otro modo. Uno, del presente: los indios; y

otro, del pasado reciente: Rosas. Rosas es un indio, dice David Viñas en *Indios, ejército y fronteras*<sup>1</sup>, y éste es el lugar exacto que tienen para Mansilla estas dos palabras que incomodan porque funcionan como polos amenazadores en la serie bárbara del imaginario liberal. Al producir este movimiento de incorporación, Mansilla muestra que es el único capaz de narrar simultáneamente esos dos polos: conozco a los indios porque *estuve* entre ellos y *fui* como ellos del mismo modo que “soy el único hombre de letras en este país que *sabe* bien a Rosas” [los destacados son nuestros].

Él es una “lengua de contacto” frente a ambos polos de la amenaza bárbara. Mansilla es el gran lenguaraz, la lengua contacto de la literatura argentina del siglo XIX porque parece posibilitar las traducciones necesarias cada vez que se instala una frontera histórica o cultural.

### *Mejor se duerme en la pampa*

*Una excursión a los indios ranqueles* es el folletín de un viajero o un viaje por entregas cuyo centro es el viajero mismo. Mientras avanza hacia los indios, el texto, el viajero, incorporará otros relatos a la expedición: son relatos de y para hombres, que narran amores contrariados y protestan injusticias. En el momento privilegiado del fogón, cuando la marcha se detiene, la reunión de los relatos alrededor del fuego convoca los recuerdos, fantasías y sueños de quienes viajan hacia un destino incierto.

Estas historias enlazadas por el fogón en las pausas de la expedición, o contadas sobre el andar al paso de los caballos, sostienen el interés del lector, hacen que vuelva a buscar la página del folletín en el diario. Pero lo asombroso es de qué modo el escritor sostiene día tras día la atención de sus lectores en los momentos en que no se incorporan relatos, ni hay encuentros con indios, ni sucede alguna cosa que merezca contarse: Mansilla narra el avance de la expedición, demorando las llegadas, no sólo para incorporar relatos, sino para

<sup>1</sup> David Viñas, *Indios, ejército y fronteras*, México, Siglo XXI, 1982.

contar algo tan simple y tan difícil como el puro desplazamiento de unos hombres a caballo en el espacio inmóvil de la pampa.

Las zonas del viaje en las que parece no pasar nada están notablemente expandidas. Mientras sus compañeros de viaje duermen, él escribe: “sea lo que fuere yo digo que viajando por los campos en una noche clara es un placer dormir. Por mi parte, al tranco, al trote o al galope, yo duermo perfectamente. Y no sólo duermo sino que sueño”. Cuando Mansilla afirma “mejor se duerme en la pampa”, coloca el lomo del caballo exactamente en el extremo opuesto del hotel, el lugar convencional que la ciudad ofrece para que el viajero descanse bajo techo del campo abierto.

Mejor se duerme en la pampa, porque con el andar del caballo no solamente duermo, también sueño. La expedición militar que va a cumplir una misión semioficial ha sido ya desplazada por el placer del viaje a cielo descubierta.

En este mismo sentido puede leerse la carta a Racedo fechada en El Cuero el segundo día de la excursión, en la que Mansilla se detiene a relatar: “Ayer se deslomó una mula y la manducamos. La felicidad no es una quimera. Hay que atraparla por los cabellos”.

Mansilla se constituye en un sujeto en estado de naturaleza. Al suscitar en el lector la sensación de viajar paso a paso con quien escribe, provoca también el deseo del lector de estar en el lomo de su caballo, en una noche abierta, soñando. Es decir, logra producir en quien lo lee el deseo de algo tan simple y tan cercano para un habitante de las ciudades del siglo XIX como andar a caballo por las noches. Al acompañar el movimiento de Mansilla y de su tropa, el que lee se ve obligado a cambiar de perspectiva. Siente, como Mansilla escribe, que en ese momento, en el desierto no hay peligro: “en todo pensábamos, menos en los indios”. Estamos en el extremo opuesto de Sarmiento, para quien la naturaleza es siempre una amenaza; para quien, como para Fenimore Cooper, todo lo que rodea al viajero es un peligro latente. El lector de Sarmiento, mientras atraviesa la pampa, no debe cerrar los ojos.

En estos capítulos, Mansilla logra convertir a un heterogéneo ejército de frontera basado en el reclutamiento forzoso (un tema que

desencadenará el canto de la queja en *Martín Fierro*) en un lugar apropiado para el sueño colectivo. En su excursión, un conjunto de hombres felices y casi iguales avanzan en la noche con sus sueños. La expedición militar se ha convertido en un viaje de placer. A través de este desplazamiento, Mansilla encuentra una manera no doctrinaria, no explicativa sino fuertemente estetizada, de producir el deseo de lo que está del otro lado de la civilización. Al mismo tiempo, permite intuir todo lo que se pierde en el convulsionado espacio de las ciudades.

Si el lector, después de estas entregas, ha deseado fervientemente viajar en una noche sobre el lomo del caballo, dormir y soñar en él, entonces, todo lo que el texto incorpore, cuando finalmente llegue a las tolderías ranqueles, será leído de modo diferente.

El escándalo de la escritura de Mansilla, al construir el despojamiento del desierto como el lugar del deseo, no consiste en invertir la dicotomía civilización barbarie, sino en proponer como héroe un sujeto civilizado que elige narrar la felicidad del estado de naturaleza. Un narrador que se sustrae de la ciudad civilizada para instalarse en la frontera, punto de partida del viaje hacia los ranqueles.

### *Mansilla, ciudadano de la frontera*

Julio Ramos plantea, con respecto a *Una excursión a los indios ranqueles*, que su excentricidad relativa, su capacidad crítica se desprende del trabajo que el texto realiza sobre las normas instituidas para el relato del viaje a Europa. En este sentido es que piensa la excursión "como un deliberado viaje a la barbarie".<sup>2</sup>

El viaje es deliberado. Pero Mansilla no puede *partir desde*, ni *arribar a* lugares que expresen de manera pura la civilización y la barbarie. Mansilla discute con Sarmiento, no invierte su polaridad civilización/barbarie. Muestra que, aun en el momento de la escritura de *Facundo*,

la escisión absoluta entre los dos polos era inverificable en los hechos. La dicotomía sólo podía sustentarse en una ficción sobre el otro, que para Sarmiento, por supuesto, no es el indio sino el gaucho.

Mansilla y su texto no parten de Buenos Aires sino de la frontera. En los capítulos iniciales de *Una excursión*, podemos leer que Mansilla, en el fuerte, ya convive con casi todo lo que va a aparecer durante el viaje mismo. Un escritor contemporáneo, Santiago de Estrada, describe así a Mansilla:

Su oficina era un maremagnum de gentes de todas profesiones, desde la muy digna del sacerdocio, representada por venerables franciscanos hasta la muy productiva del comercio, encarnada en el honrado y cascarrabias proveedor de la guarnición. Le seguían unos indiazos sucios y mal cubiertos, mujeres que imploraban gracia en nombre de sus cónyuges, viejos desocupados que iban a caza de noticias y abuelas agradecidas que llevaban al comandante huevos y teros de avestruz. Mansilla echaba su párrafo con los franciscanos, desesperaba de encargos al proveedor, platicaba con los indios, concedía o negaba amnistía a las mujeres, sorprendía a los buenos viejos con algún episodio que los dejaba boquiabiertos, mandaba a la cocina a las viejas y tenía tiempo para expedir la correspondencia oficial, dictar centenares de epístolas, y atender el gran pensamiento que lo preocupaba: restablecer en primer lugar la disciplina y en segundo lugar avanzar la frontera del Río Cuarto.<sup>3</sup>

Santiago de Estrada no tropieza por azar con esta imagen. Su texto muestra que en Buenos Aires —o mejor para un público de Buenos Aires—, se promociona una suerte de viaje turístico que consiste en ir a espiar al exótico coronel Mansilla en la frontera.

Es interesante retener esta imagen de Mansilla que Estrada (constituido en viajero) pone en circulación en su libro de viajes. Mansilla es mirado como un *raro*, no sólo por los indios durante la excursión —lo que ya constituiría un tópico de los momentos de llegada,<sup>4</sup> sino

<sup>3</sup> Santiago Estrada, *Viajes*, Barcelona, 1889.

<sup>4</sup> Mary Louise Pratt, *Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

<sup>2</sup> Julio Ramos, "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla" en: *Paradojas de la letra*, Ediciones eXcultura, Caracas, 1999.

por alguien de su misma clase, de su mismo círculo—. Y es mirado así, no sólo por sus extravagancias —ya conocidas en recintos urbanos como el Club del Progreso, el lugar preferido de la elite porteña para sus reuniones—, sino porque se exhibe como un ciudadano de la frontera: Mansilla está instalado en este espacio, parece conocer sus códigos y disfrutar de su estadía.

También en esto Mansilla parece burlarse de Sarmiento. La humillación que Sarmiento, ahora Presidente de la República, le ha infligido al enviarlo a un lejano y oscuro puesto de frontera en lugar de ofrecerle el Ministerio de Guerra que Mansilla esperaba, se convierte en una estadía placentera. Pero lo que Santiago de Estrada capta en este texto no es solamente la imagen de Mansilla, es también la complejidad de esta frontera hacia 1870. Esta frontera (como cualquier otra) es un producto histórico. En este caso, se ha generado primero por el proceso de conquista y colonización, luego por las guerras de independencia, más tarde por la guerra civil y los enfrentamientos entre unitarios y federales. En el momento de la excursión, la frontera integra y muestra los límites —cada vez más confusos— entre blancos e indios, “bárbaros” y “civilizados”. Hacia los setenta la frontera ha incorporado y permitido el cruce o pasaje, según los casos, de indios y blancos, unitarios y federales, extranjeros y gauchos.

Este espacio de mezcla es desde donde parte Mansilla. A juzgar por la descripción de Estrada, Mansilla no necesita moverse del fuerte para comer una tortilla de huevos de avestruz, delicia culinaria criolla que se muestra como uno de los objetivos explícitos del viaje, en la carta a Santiago Arcos que funciona como el primer capítulo de *Una excursión*. De modo que el punto de partida del viaje no es el espacio civilizado, aunque haya sido producido por el avance del hombre blanco sobre el territorio de los indios. Es un espacio donde circulan nociones diferentes del delito, de la moral y de las transacciones comerciales. El imperio de un corpus de leyes no escritas le otorga a esta frontera una autonomía relativa con respecto a la organización que el Estado nacional imprime a las ciudades y a los cacicazgos en Tierra Adentro.

Mansilla se dirige deliberadamente a un espacio en el que la barbarie ya no es absoluta. Los indios que encontrará en el viaje no son

muy diferentes de los que llegan al fuerte, trafican allí con los blancos, buscan su protección circunstancial y conviven en las tolderías con cautivas blancas e hijos mestizos, con bandidos blancos que escapan de la justicia o que leen *La Tribuna*, el diario donde se encontrarán retratados cuando se publique allí *Una excursión* como folletín.

En las tolderías, Mansilla puede incluso encontrarse con un antiguo condiscípulo de escuela, el Dr. Macías, quien, de enviado plenipotenciario para negociar uno de los tantos tratados de paz, se convierte en prisionero de los indios. Para mejorar su condición, el Dr. Macías se ha transformado en secretario del cacique Mariano Rosas. Escribe Mansilla: “Las primeras notas que yo recibí en el Río Cuarto de aquel cacique eran escritas por mi antiguo condiscípulo”. Mansilla relata con fruición la biografía de este personaje.

Por eso, si hay algo del libro de Sarmiento con lo que *Una excursión* coincide es con uno de los procedimientos más notables de la construcción del *Facundo*. Esto es, la manera en que la biografía central de la barbarie (la de Facundo Quiroga) se trama con una serie de biografías menores, que relatan historias de vida, cuyo valor está asignado por Sarmiento a uno de los dos polos de la dicotomía, pero que en realidad, para el lector, pueden tener idéntico valor del otro lado.<sup>5</sup>

### *Una estética de la espera*

Así como la frontera —una zona intermedia, que no es ni barbarie ni civilización, en la que Mansilla se siente a gusto— es el punto de partida del texto, las diversas dilaciones a que es sometido el viajero hasta encontrarse finalmente con el cacique Mariano Rosas constituyen los capítulos predilectos del escritor. Estos capítulos que narran la espera, son también la zona fronteriza de su texto. El personaje que Mansilla se construye no es, precisamente, una víctima de la espera (una de las más importantes novelas argentinas del siglo XX, *Zama*,

<sup>5</sup> Véase, en este mismo volumen, “La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento”.



de Antonio di Benedetto, está dedicada, simplemente "A las víctimas de la espera" y de hecho el texto es el relato de una espera humillante). Mansilla, en cambio, disfruta de la espera. Así, en *Una excursión*, el lector tarda 25 capítulos en llegar a Leubucó y en la *causerie*, "Los siete platos de arroz con leche", una visita de pocas horas a la casa de Rosas se convertirá en un viaje que ocupará tres entregas de folletín. La espera ante los indios se reitera cuando se trata de llegar a la habitación de Rosas, ya en Palermo, una llegada que se demora de cuarto en cuarto, durante horas. Rosas actúa como el cacique ranquel, lo hace entrar en su juego, dispone de su tiempo. Mansilla se somete voluntariamente al juego del otro: de esa tensión entre el tiempo que se le impone como detención y su propia capacidad de convertir la demora en el goce de las palabras surge lo mejor de su literatura.

"He aprendido a tener paciencia con los indios", escribe. Sin embargo, en el momento crucial en que el encuentro con el cacique está por producirse, Mansilla ya no tiene certezas: "En efecto, querido Santiago, mirando con sangre fría mi viaje a los toldos, ¿no te parece que las demoras que me ha hecho sufrir Mariano Rosas, antes de dejarme penetrar en su morada, las he merecido por mi extravagancia?"

Perder el tiempo, esperar lo que no debe esperarse, ser culpable de haber entrado en un terreno ajeno, haber insistido ante la autoridad del jefe militar para obtener el permiso de la excursión, haberse extralimitado, estar fuera de lo permitido. Todo esto está implícito en el momento de preguntarse por la razón del viaje.

El lector, que ha acompañado el viaje, debe, también, dudar. Mansilla maneja la debilidad de su personaje como un elemento de interés y de suspenso y, al mismo tiempo, como un problema para la escritura: éste es el momento crucial, un poco como el momento en que Borges tiene que empezar a describir el aleph, el momento en que se va a entrar definitivamente en lo otro.

Si el itinerario a Leubucó, a las tolderías del cacique Mariano Rosas, es largo, también lo es el trayecto textual hasta que se produce, en el camino, el primer encuentro con los indios. Recién en el capítulo quince, los expedicionarios divisan, a lo lejos, al primer grupo

de indios. De pronto, un indio solo se desprende del grupo. La escritura empieza a focalizar un individuo bárbaro.

El indio avanzaba hacia nosotros, haciendo molinetes con su larga lanza, adornada de un gran penacho encarnado de plumas de flamenco. Tuve la intención de detenerme, pero en la disyuntiva de que el indio creyera que lo hacía de recelo por él, preferí seguir adelante, aun exponiéndome a que, por no dejarlo acercarse bastante, no me reconociera bien.

Mansilla y el indio avanzan en un duelo implícito: se trata de ver cuál de los dos jinetes se detendrá primero. De pronto este indio, que se aproxima haciendo molinetes con su larga lanza adornada con un gran penacho encarnado de plumas de flamenco, hace algo inesperado: "El indio sujetó su caballo y con la destreza de un acróbata se puso de pie sobre él, sirviéndole de apoyo la lanza". Y Mansilla, entonces: "Seguí avanzando, aunque cortando algo el paso. El indio continuó inmóvil. Estaríamos como a tiro de fusil de él cuando, cayendo a plomo sobre el lomo del caballo, partió a toda rienda en mi dirección, pero con el intento visible de que no nos encontráramos".

Se trata nuevamente de un desplazamiento escandaloso: el primer indio con el que Mansilla se topa es un indio acróbata, un indio exhibicionista que posa frente a él del mismo modo que Mansilla se desprende de la tropa para ir a posar frente a la figura del indio que se acerca, solitaria. En el primer encuentro entre civilización y barbarie que el texto ofrece no hay violencia, tampoco palabras, sólo gestos que definen el reconocimiento recíproco de dos hombres.

La escena carece de importancia para la expedición militar y no agrega ningún conocimiento útil. Lo que importa es cómo funciona el encuentro en el relato: en medio de la franja borrosa que separa al fuerte militar de Tierra Adentro, siguiendo con dificultad la rastrellada, esquivando el guadal, soñando por las noches, este hombre ha venido a posar frente a otro, que se le diferencia. La imagen resulta contemporánea porque algunos textos de la literatura argentina del siglo XX reescriben escenas de estos primeros encuentros produciendo desplazamientos tan escandalosos como el de esta escena de

Mansilla. Aira, por un lado, con su vertiente emplumada del desierto y su *Ena la cautiva* convertida en empresaria; Saer, por el otro, con *El entonado*, que fija el momento en que los indios, uno por uno, se acercan al narrador para dejar grabada, en su memoria, el recuerdo de ellos. Este primer indio con el que el texto se topa pareciera decir al narrador, como los indios de Colastiné al entonado: cuando te vayas me recordarás como el indio que galopaba a tu encuentro haciendo molinetes con la lanza adornada de plumas rojas y que, poco antes de toparte, se paró sobre el caballo en un equilibrio tan delicado como inútil.

#### 4. Mansilla: Sueños y vigiliass

*Una excursión a los indios ranqueles* es, entre otras muchas cosas, el relato de un viaje. El viaje y su relato producen un texto notablemente diferente de aquellos relatos de viajeros que circulan a lo largo del siglo XIX en el Río de la Plata. El viaje de Mansilla hacia los ranqueles no es el único viaje hacia los indios en el interior de la Argentina a mediados del siglo XIX. Pero *Una excursión* es el primer relato de un viaje hacia los indios que produce una fuerte estetización, no sólo del objeto sobre el cual recae la mirada del viajero (el indio, su organización social, sus costumbres, su paisaje) sino también de la figura del narrador, jefe, simultáneamente, de la expedición y del relato.

Me interesa analizar cómo narra el texto el encuentro entre civilizados y bárbaros en medio del desierto, el momento en que el viajero llega a Tierra Adentro, a las tolderías del cacique ranquel Mariano Rosas.

##### *La llegada a Tierra Adentro*

La escena de llegada es una escena codificada por la convención del género relato de viajes. Mary Louis Pratt ha definido este momento como un lugar privilegiado, justamente porque allí se puede visualizar con claridad un entramado de relaciones y contactos. Mientras se describe, y al describir el encuentro, se intenta establecer los términos en los que se va a representar al otro a partir de ese momento.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mary Louise Pratt, "Fieldwork in Common Places" en: Clifford, James and George Marcus (comps.), *Writing Culture*, Berkeley, California UR, 1987 y "Anti

La llegada a Leubucó, a las tribus ranqueles, implica en la escritura del viaje un punto de máxima tensión y complejidad.

Por un lado, llegar significa —para el viajero que es Mansilla, para este viajero que recolecta incertidumbres más que certezas—, un grado máximo de duda, una mayor inseguridad:

En efecto, querido Santiago, mirando con sangre fría mi viaje a los toldos, ¿no te parece que ha sido perder el tiempo? ¿No te parece que las demoras que me ha hecho sufrir Mariano Rosas las he merecido por mi extravagancia? ¿Cuánto mejor hubiera sido que mi jefe inmediato me negara la licencia!

La duda, como es habitual, es compartida con el destinatario (el lector ideal, Santiago Arcos es ese amigo al que se dirigen las cartas, el género dentro del género del folletín en *Una excursión*) y con el público que recibe la carta a través del diario: perder el tiempo, esperar lo que no debe esperarse, ser culpable de haber entrado en un terreno que no le pertenece, haber insistido ante la autoridad de su jefe, haberse extralimitado, estar fuera de lo permitido... todas estas dudas lo asaltan en ese momento. El lector, que lo ha acompañado ya en un buen trecho del viaje, debe también dudar. Y es que la escritura de Mansilla maneja la propia debilidad como elemento de interés y suspense precisamente en ese instante crucial del relato del viaje.

La duda no explicita otros temores que también acechan al narrador; pero el relato de la experiencia del encuentro se hará cargo de ellos.

Para este viajero, llegar implica, también, someterse a un grado máximo de indiferenciación, de contaminación con el otro; y, al mismo tiempo, obliga a derrotar esa indiferenciación con un movimiento que le permita discriminarse, seguir siendo diferente aun inmerso en las tierras del otro.

El viajero, al llegar al umbral de lo desconocido, decide, luego de la duda final, avanzar hacia el centro mismo de la otredad. Decide

avanzar a pesar de que “con la última parada se me quemaron los libros”; es decir, a pesar de reconocer que los enseres culturales de la civilización no le sirven en el momento crucial de enfrentar al otro. No hay imperativo antropológico, militar ni económico que parezca sustentar este avance final: sólo el imperativo del deleite, del regodeo del relato frente a lo desconocido. El narrador nos empuja: “pero acerquémonos a Leubucó, saliendo de donde nos detuvimos ayer”.

El arribo al centro de las tierras del otro, al centro de Tierra Adentro, se narra con pausas y detenciones. Cuando finalmente el encuentro se produce, el texto comienza por registrar gestos o sonidos sin sentido. Aparecen, entonces, frases o palabras que carecen de autonomía porque sólo sirven para ratificar estos gestos, se convierten en sus glosas, reiteran la significación ambigua de la gestualidad.

Este intercambio de gestos o de sonidos entre el civilizado y los indios, la mera posibilidad de ese intercambio es lo que produce el efecto (nunca es más que un efecto) de reciprocidad, de indiferenciación. Cuando la palabra se articule en frases y las frases en diálogo, cuando la palabra se autonomice del gesto, la diferencia volverá a establecerse y la traducción estará, nuevamente, operando.

Mansilla es el gran traductor del siglo XIX: traduce Europa para América, América para Europa, la barbarie americana para la civilización americana y viceversa. Por otra parte él mismo nos asegura: soy el único hombre que *sabe* bien a Rozas, lo que equivale a decir que es el único que puede descifrar el gran enigma de la historia argentina del siglo XIX.

La traducción es, lo sabemos, equivalencia y diferenciación: no hay traducción sin equivalencia, pero tampoco la hay sin diferenciación.

Mansilla se constituye como *lengua de contacto*. En su propio discurso, Mansilla designa como *lengua de contacto* a aquella que permite un intercambio de la América ilustrada con la civilización europea (Sarmiento es para Mansilla sólo un coleccionador de epígrafes, precisamente porque no posee ninguna de estas lenguas).<sup>2</sup> En el caso de

conquest II: The mystique of reciprocity”, en: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

<sup>2</sup> Lucio V. Mansilla, “Sarmiento” en: *Retratos y recuerdos*, Buenos Aires, Jackson, 1947.

*Una excursión* asume idéntica importancia el trabajo con los códigos de la costumbre, es decir con los códigos no vinculados a la lengua, escrita u oral, y el que se realiza con los códigos lingüísticos.

El trabajo con ambos códigos define y organiza dos universos de representación: el primero, el que se vincula al código no escrito, puede adscribirse a la indiscriminación (la mimesis, el remedo); el segundo, en cambio, el trabajo con los códigos lingüísticos, se adscribe a la discriminación (ruptura de la mimesis, imposibilidad del remedo, búsqueda de la equivalencia en la diferencia; irrupción del lenguaje con su complejidad y su seducción).

### *¿Quién es quién en Tierra Adentro: mimesis y alteridad*

Yo era emperador de los ranqueles.  
LUCIO V. MANSILLA, Buenos Aires, 1870.

Yo soy uno que flechaba al blanco cuando entraba en el monte. Soy un finado hombre que odiaba a los blancos. Soy un blanco.

Respuesta de un indio axeguayaquí a la pregunta del antropólogo Münzel por su nombre, Paraguay, 1970.

Homi Bhabha ha planteado que si el colonialismo toma el poder en nombre de la historia, a menudo ejercita su autoridad bajo las figuras de la farsa. Y también que en esta torsión cómica entre los *altos ideales de la imaginación colonial* y sus bajos efectos miméticos literarios, el remedo (*mimicry*) surge como una de las estrategias a la vez más elusivas y más efectivas del poder y del conocimiento coloniales.<sup>3</sup>

Mansilla narra que, en el momento del encuentro, recibe indicaciones precisas del lenguaraz: “—Señor, dice Caniupán que ya puede adelantarse a darle la mano al General Mariano; que haga con él y

<sup>3</sup> Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man” en: *The Location of Culture*, London y New York, Routledge, 1994.

con los demás que salude, lo mismo que ellos hagan con usted. —¿Y qué diablos van a hacer conmigo? —Nada mi coronel, cosa de los indios, así es en esta tierra”, le contesta el lenguaraz.

A partir de ese momento, el coronel Mansilla saluda, abraza, carga en brazos a un indio y también aúlla: es decir actúa *como los indios cuando están en su tierra*. Pero este remedo es exigido por los indios, es una imposición del lado de la barbarie. Esta imposición, en términos también de Bhabha, implicaría un proceso de corrosión de la autoridad civilizada, aunque las señales hacia los lectores sean otras.

Cuando ya dentro del toldo, Mansilla se sienta en el suelo y come “como un bárbaro”, y luego produce con sus movimientos una suerte de diálogo gestual: “al que se me acercaba, algo le hacía —o le daba un tirón de narices o le aplicaba un coscorrón o le pegaba una fuerte palmada en las posaderas—”.

La escena está articulada sobre el fundamento de una especie de simulacro de diálogo que se da con los gestos. Mansilla es un narrador entre los indios, pero esta vez no narra historias, sino que produce una nueva manera de centralidad. Está volviéndose mimético, tratando de encontrar formas que lo acerquen a su auditorio y que, al mismo tiempo, le permitan conservar un lugar de autoridad. “Yo me dejaba manosear, besar, acariciar en la forma que querían, y sólo empujaba hasta dar por tierra con el que se sobrepasaba demasiado, y, como el vino iba haciendo su efecto, estaba dispuesto a todo.”

En ese “estar dispuesto a todo”, uno puede sentir el antiguo temor humano frente a lo absolutamente diferente, puede sentir el antiguo temor del conquistador frente a esos otros con los que tropieza por primera vez, puede sentir la voz de más de un cronista que dice: actué como ellos para que no conocieran mis intenciones; o en palabras de Mansilla: “es menester aullar como los lobos para que no me coman”.

Pero también se puede, al mismo tiempo, percibir una estrategia para la búsqueda de una nueva forma de autoridad: “Mis aires, mis modales, mi paciencia, comenzaron a captarme simpatías. Lo conocí y aproveché la coyuntura”. De golpe, el carácter utilitario, provechoso para los fines de la civilización, intenta otorgar al remedo del

bárbaro un status diferente. El remedo (casi lo mismo pero no del todo) opera en el texto de Mansilla como pérdida y recuperación de la autoridad, del saber, del provecho del civilizado.

De inmediato, Mansilla hace irrumpir en el relato una capa colorada que hizo traer de Francia —“igual a la que usan los oficiales de caballería de los cuerpos argelinos indígenas”—; es decir, igual a la señal de lo colonial, de lo que está lejos del imperio, igual a la capa que usan los coroneles franceses que deben comandar tropas indígenas en Argelia.

Ya estamos en una zona de comparaciones que nos lleva de Europa a África y de allí, desde la colonia, al sueño imperial de Mansilla. La capa colorada es famosa porque diferencia a Mansilla de los otros militares del ejército argentino por esos años; nadie tiene una capa colorada como la suya. La capa colorada es signo de su extravagancia y de su necesidad de romper la linealidad de la vestimenta uniformada de los oficiales. Pero ahora, en medio del desierto, la capa se convierte en un salvoconducto que se utiliza ante el peligro que supone el acoso de Epumer, un cacique borracho que está comenzando a extralimitarse.

“Me quité la histórica capa, me puse de pie, me acerqué a Epumer y dirigiéndole palabras amistosas, le dije: Tome, hermano, esta prenda que es una de las que más quiero. Y diciendo y haciendo se la coloqué sobre los hombros. Y el indio quedó idéntico a mí.”

La operación se parece a la milagrosidad que juega en el acto del bautismo, o a la transfiguración que sigue a todo rito de iniciación: después del rito, alguien es, ya, otro. En el texto alguien, un indio, queda idéntico a quien organiza el milagro de conversión, por el sólo procedimiento de hacerle lucir la capa roja. Se sabe que el que imita queda bajo la autoridad del otro. Como un torero audaz, Mansilla decide perder su capa para ganar la vida y retornar al lugar jerárquico.

En el entramado de construcción de esta escena de encuentro y de mimesis, de remedos recíprocos, el alcohol, el *yapay* (brindis) de vino, de aguardiente, circula para borrar las diferencias. El cacique Epumer se emborracha y pierde la conciencia de la diferencia. Mansilla también se emborracha y pierde la conciencia de la diferencia.

Es interesante la manera en que se produce el olvido de sí mismo del narrador en este texto. En las crónicas de viajes del siglo XVI y XVII, la sorpresa ante lo absolutamente desconocido, el asombro, por ejemplo, ante mujeres desnudas o ante la fiesta de los bárbaros, se traduce en un arrobamiento del que narra. Es, por ejemplo, el asombro de Ulrico Schmidel cuando dice “me olvidé de cerrar la boca” y también el de muchos otros cronistas.<sup>4</sup>

En *Una excursión* sucede lo contrario: la borrachera hace que Mansilla pierda la posibilidad de seguir mirando la fiesta del otro. Sumido en esa sinrazón para la razón civilizada, él no sabe dónde está (en tierras del otro), ni quién es (si es él o el otro), aunque lo único que puede percibir, gracias a las maravillas de un octavo sentido masculino, es que su cabeza está recostada sobre un seno palpitante de mujer.

Casi siempre, entonces, en las crónicas, el viajero que viaja a tierras del otro, queda, en su propio relato, fuera de la fiesta bárbara que lo excluye desde el comienzo mismo. En *Una excursión*, el participar en ella, el mezclarse, impide al viajero seguir mirándola. El lector lee que un coronel del ejército argentino en campaña cuenta que se ha emborrachado hasta perder el sentido en medio de las tierras del indio. Acá, como en otras zonas del texto, Mansilla se recorta en soledad. La expedición ya no cuenta. Nos olvidamos de que existe. Nuevamente, es Mansilla solo, llegando; Mansilla, solo, probando; Mansilla, solo, mimetizándose con los indios hasta perder la conciencia de sí mismo. Un hombre civilizado, pero solo, fuera de toda ley estatal se enfrenta a las tentaciones y cae en ellas.

Y es precisamente en esta zona del texto, impregnada por la borrachera, cuando Mansilla tiene el sueño de gloria que lo convierte en emperador de los ranqueles. Cuando el peligro de la barbarización acecha, por la pérdida de control de la identidad que la borrachera entre los indios, con el vino de los indios, provoca, aparece el sueño

<sup>4</sup> Esto lo analiza muy bien Michel de Certeau en *La escritura de la historia* (México, Universidad Iberoamericana, 1985). La referencia a Ulrico Schmidel corresponde a su *Derrotero y viaje a España y las Indias*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1980. Sobre el *Derrotero* de Schmidel, véase también “El botón del cronista. Cuerpos de mujeres en las crónicas de conquista del Río de la Plata”, en este mismo volumen.

de gloria. El sueño repone, precisamente, la necesidad de subordinar al indio al mando imperial del viajero, pero también reescribe sus propias debilidades. Mansilla, convertido esta vez en *Lucius Victorius Imperator*, declarándose imitador de Aurelio I, se otorga en el sueño el título que el aventurero francés Orllie Antonine de Tounnens tomó al proclamarse rey de la Araucanía en 1860.<sup>5</sup>

Mansilla escribe el sueño:

Yo era emperador de los ranqueles. Hacía mi entrada triunfal en Salinas Grandes. Las tribus de Calfucurá me aclamaban. Mi nombre llenaba el desierto preconizado por las cien leguas de la fama. Me habían erigido un gran arco triunfal... Por debajo de aquel monumento de egipcia estructura y proporciones, capaz de provocar la envidia sangrienta, la venganza corsa y el odio eterno de un Faraón, desfilaba como el rayo, tirada por veinte yuntas de yeguas chúcaras, una carreta tucumana, cubierta de penachos, de crines caballares de varios colores y en cuyo lecho se alzaba un dosel de pieles de carnero. En él iba sentado un mancebo de rostro pintado con carmín. ¡Era yo!... Mi traje consistía en un cuero de jaguar; los brazos del animal formaban las mangas, las piernas, los calzones, lo demás cubría el cuerpo y, por fin, la cabeza con sus colmillos agudos adornaba y cubría mi frente a manera de antiguo capacete.

Entre arcos romanos, carretas tucumanas, pieles de animales salvajes y multitudes de indios industrioses y pacíficos, el sueño del imperio ranquel es un cruce de los temores, los desafíos y las nostalgias que construyen el imaginario argentino del siglo XIX.

Por el momento, sólo tomaré del sueño ese cuero de jaguar que cubre por entero el cuerpo del héroe civilizado y que sólo deja al descubierto una cara pintada con carmín. Epumer parece haberle impuesto su propia capa de pieles. El trueque es equivalente, pero la equivalencia —la capa roja por la capa de pieles— en este casi pasaje de

<sup>5</sup> Este francés, preso por las autoridades chilenas, fue enviado a Francia en 1862, pero volvió a Chile en 1869 y el 2 de julio de 1871 pasó por Buenos Aires de regreso a Francia. Sobre la aventura imperial de Orllie Antonine de Tounnens, véase el filme de Carlos Sorín, *La película del rey* (1986).

frontera absoluto, sólo puede darse entre el vino y el sueño. Ahora Mansilla imita y al hacerlo, se subordina al imaginario de la barbarie.

Finalmente, después de la borrachera, de la noche, del sueño, el baño purificador permite que el cacique ranquel y el coronel Lucio Mansilla sean, nuevamente, sólo dos hombres dispuestos a explicarse las razones que uno tuvo para hacer que el otro esperara y que el otro tuvo para esperar, para aprender a ser paciente.

Cuando los dos jefes, frente a frente, dialogan, intercambian razones, se llega al centro del llegar, a aquello para lo que se vino. Allí la escritura de Mansilla cumple la misma función que la escritura de la crónica de viajes o la crónica histórica cumplen en el mundo europeo que ha descubierto un nuevo mundo; es decir, la escritura salva, como lo plantea De Certeau, las distancias entre esa voz del salvaje cuyo radio de influencia se limita al círculo de su audición y la lectura del hombre civilizado, que puede leer en la escritura la palabra del otro y asignarle un significado.

En medio del desierto, hospedado en tolderías ranqueles, Mansilla, el viajero civilizado, debe explicar el significado de tres palabras: *congreso*, *presidente* y *presupuesto*. Al hacerlo, está traduciendo dos órdenes fundamentales del sistema republicano del Estado moderno. *Congreso* y *presidente* aluden al sistema de representación, de delegación, a través del cual el hombre blanco se convierte en ciudadano en esta zona del mundo, a mediados del siglo XIX. Y *presupuesto*, remite a la manera en que el Estado republicano regula, distribuye, planifica la economía.

Mansilla está intentando explicar al mundo salvaje una forma de organización cuyo conocimiento, no sólo tiene un interés didáctico genérico para el indio, sino que tiene un interés vital porque de la comprensión de esos conceptos depende su relación con el blanco y la demora o prontitud de su despojo.

La incorporación de la verdad de los ranqueles recoloca la discusión en el lugar central. Reproduzco el diálogo:

Me arguyó que la tierra era de ellos. Le expliqué que la tierra era de los que la hacían productiva; que el gobierno les compraba, no el

derecho a ella, sino la posesión, reconociendo que en alguna parte habían de vivir. Me arguyó con el pasado, diciéndome que en otros tiempos los indios habían vivido entre el Río IV y el Río V y que todos esos campos eran de ellos. Le expliqué que el hecho de vivir o haber vivido no constituía un dominio sobre él. Me arguyó que si yo fuera a establecerme entre los indios, el pedazo de tierra que ocuparía sería mío.

Pocas veces la razón india, ensartada en la argumentación civilizada, aparece en la literatura argentina del siglo XIX tan clara, tan *incontestable* como en este momento de *Una excursión*. Mansilla asume el riesgo de llegar hasta el límite de la razón india, *ser su mejor traductor* para hacer ascender el valor de lo que, al final de la escena, se pacte, a *pesar de esa razón o contra* ella.

Sin embargo para diferencias tan profundas entre ambas culturas como las que plantean los significados de posesión o dominio; propiedad, ocupación o uso es casi imposible encontrar equivalencias: lo que hace el texto es desplegar, una tras otra, las diferencias. Pero el fracaso del traductor o, en todo caso, sus vicisitudes y sus riesgos no hacen sino complejizar el personaje que Mansilla elige para sí mismo.

Garante de pactos políticos o lingüísticos, el coronel Mansilla es, en el relato, un héroe solitario y moderno: todavía hoy conmueve ese coronel que duda, que se afirma en sus logros, que se jura a sí mismo no emborracharse, que sueña ser emperador de los ranqueles, que termina ebrio, que vence la confusión y que vuelve a instaurar los términos de la diferenciación; que se dispone a entrar en el mundo del otro y regresar, desde el otro lado de la frontera, no solamente vivo, sino indemne.

## 5. Cautivos en la zona.

### Sobre *El entenado* de Juan José Saer

Todo el mundo conocido reposaba en nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul.

J. J. SAER, *El entenado*

*El entenado*<sup>1</sup> se propone como la historia minuciosa de un descubrimiento. Por esa razón, es generalmente apartado por la crítica del resto de la producción saeriana que parece no narrar nada. Este trabajo se interroga sobre qué cosa narra el entenado, y se aproxima a la manera en que este texto de Saer dialoga con numerosos otros, pero sobre todo con dos. Uno antiguo, *Vera historia* de Juan Staden, de 1577, cuyo título es ya un pequeño relato: *Vera historia y descripción de un país de las salvajes y feroces gentes devoradoras de hombres situado en el nuevo mundo América*. Otro, cercano, "El informe de Brodie", un relato de Borges de 1970 incluido en el volumen del mismo nombre, en cuyo prólogo el autor declara que ha intentado, esta vez, redactar "cuentos directos". Este trabajo pretende acercarse a la manera en que el texto organiza su propio juego entre ficción e historia y se pregunta por qué una novela que es, sobre todo, una reflexión sobre la condición humana y sobre las posibilidades de la escritura, simula ser un relato de descubrimiento, el relato del descubrimiento del Río de la Plata, en América del Sur.

<sup>1</sup> Juan José Saer, *El entenado*, Buenos Aires, Folios ediciones, 1983.

### *Orden de partida*

Como en las crónicas de la conquista, *El entonado* se expande con un ritmo que reitera el de la expedición. Una expedición en busca de algo que se intuye está del otro lado del océano. Su referente histórico más obvio es la expedición de Solís, y el narrador, ese entonado cuyo nombre no aparece en el relato, se dibuja vagamente sobre aquel Francisco del Puerto, personaje real, grumete, sobreviviente de estas huestes. Se trata de referentes históricos en el sentido saeriano: "el pasado no es más que el rodeo lógico e incluso ontológico que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la referencia narrativa que tiene lugar, como la lectura, en el presente".<sup>2</sup>

La novela es una expedición, y ese rodeo asume, en este texto, la forma de un movimiento colectivo que va en busca de todo aquello de lo que se carece en el momento de la partida; el rodeo es, sobre todo, la búsqueda de la cerridumbre, la búsqueda de la posibilidad de esta experiencia narrativa. Sólo capitán y grumete, términos despojados y esenciales de ese conglomerado casi uniforme que asumen la centralidad del relato —en los géneros sucesivos que el texto propone y desecha para sí mismo: relato de abandonado, comedia, pantomima—, podrán poner en palabras los descubrimientos que la travesía les depare.

### *Descubrimientos, I*

Lo desconocido es una abstracción; lo conocido un desierto: pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.

J. J. SAER, *El entonado*

Desde sus primeras páginas el texto muestra la forma en que este viaje, marcado no sólo por la búsqueda de lo desconocido sino por la

necesidad de encontrar, al final, al menos las huellas de las utopías personales y colectivas, escinde definitivamente al capitán: "se hubiera dicho que había dos capitanes: el que transmitía, con precisión matemática, órdenes que emanaban sin duda de la corona, y el que miraba fijo un punto invisible entre el mar y el cielo, sin parpadear, petrificado sobre el puente".

La escisión del capitán es también la del texto. La vacilación del personaje entre el orden formalizado de una experiencia social anterior que lo incluye y lo convierte en portavoz, y la subjetividad vacilante de esa mirada centrada en el punto fijo que lo detiene mientras avanza, también pertenecen a la índole de la narración saeriana: así es el texto, así es el viaje.

La travesía, el andar hacia, profundiza el ensimismamiento del capitán: distante, remoto, hechizado. Así lo nombra el texto en una secuencia que culmina, al poner pie en tierra desconocida, con un descubrimiento dramático: el capitán obtiene, en ese mismo instante, "la comprobación de un error de apreciación que había venido cometiendo, a lo largo de toda su vida, acerca de su propia condición". Este error sobre sí mismo, esta mirada equivocada que sólo se percibe cuando se ha llegado al final del viaje, le impide articular un discurso que dé nombre, que bautice lo que hay de nuevo en esas tierras, fuera de aquel error íntimo, esencial.

Esta imposibilidad de nombrar lo nuevo que la novela vincula con la dolorosa sensación de la fractura interior, se escande en varios simulacros de dar nombre o narrar. Así, en el momento del desembarco, el capitán pasa, alucinado, junto a sus soldados y sigue de largo, dándoles la espalda, mirando un punto fijo en la selva. Se trata del momento clave en que la utopía como discurso vacío puede convertirse en denominación de lo real. El texto trabaja, entonces, la expectativa y la necesidad de la tropa: esos hombres esperan las palabras del capitán. Pero sólo un suspiro "ruidoso, profundo, prolongado" reemplaza a la arenga, al discurso, a la oración de agradecimiento. Al colocar un suspiro donde debería estar una pieza oratoria que selle el descubrimiento, o permita unir la utopía personal con el reconocimiento de su hallazgo, el texto produce zozobra en el lector.

<sup>2</sup> Juan José Saer, "Zama" en: *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.



Este suspiro, por su carácter único y por lo que se intuye que tiene de indescifrable, produce, también, pánico entre los soldados: "el más inconcebible de los monstruos de esa tierra desconocida hubiese sido percibido con menor conmoción que esa expiración melancólica". La no formalización de la experiencia del descubrimiento a través del lenguaje, por parte del capitán —que es quien, como jefe, debería hacerlo—, resulta terrible para sus hombres porque fatalmente el suspiro remite a monstruos conocidos y es absolutamente inútil, por lo ambiguo, para diferenciar lo viejo de lo nuevo.

Al avanzar con los suyos, las palabras del capitán son dichas "con voz quebrada, débil, cercana al llanto". Cuando al pasar junto al río lo bautiza, su gesto es mecánico como si él mismo no formara parte de la ceremonia. "Mis ojos primerizos —escribe el entenado— siguieron con interés los gestos precisos y complicados del capitán pero no lograron percibir el cambio que mi imaginación anticipaba". El ritual europeo sólo es percibido a través del gesto, como si se tratara de un español presenciando un ritual indígena.

El bautismo no produce ningún cambio en la percepción de la naturaleza descubierta porque las palabras formales —puras fórmulas— no producen modificaciones en el imaginario de quienes las escuchan. Por eso, también, la naturaleza no los incluye y la tropa de desembarco de la que el entenado forma parte nunca deja de ser para su propia mirada "un hormiguero fugaz sobre la playa".

Finalmente, el capitán se propone decir la primera frase propia, no fórmula vacía, no orden del rey; pero la primera frase en que su experiencia debería traducir el descubrimiento queda bruscamente interrumpida por la flecha que atraviesa su cuerpo. La flecha interrumpe la voz y la palabra; la frase mata al personaje: la que era convicción profunda a punto de comunicarse de golpe se convierte en incertidumbre absoluta. Las palabras: "Tierra es esta sin..." expresan la incompletud, el *sin* de América, y dicen al mismo tiempo, que la diferencia no se puede narrar, que la frase se rompe al intentarlo.

El capitán fracasa como garante de los recuerdos propios y ajenos del mundo conocido cuando debe avanzar con la escritura sobre lo desconocido. Por su parte el grumete recuperará, para completarla,

esta frase fundante, originaria, pero trunca. Escribir será, entonces, para el entenado, completar esa frase del capitán, primer padre evasivo y ausente, con la escritura que le proporcionará el padre Quesada, un padre con nombre y con historia.

### *Descubrimientos, II*

Con la muerte de esos hombres desaparecía la certidumbre de una experiencia común y yo me quedaba solo en el mundo para dirimir todos los problemas arduos que supone su existencia.

J. J. SAER, *El entenado*

Escribo ahora en Glasgow: He referido mi estadía entre los Yahoos, pero no su horror esencial, que nunca me deja del todo y que me visita en sueños.

J. L. BORGES, *El informe de Brodie*

Huérfano, viniendo de la nada, el entenado es pura conciencia dispuesta al descubrimiento. Con las marcas de la cultura española —aunque parezca despojado de ella— pero también con las marcas de su orfandad, el entenado producirá círculos concéntricos de descubrimientos que estancarán y estimularán el ritmo del relato y le darán a este texto su carácter de vértigo sosegado.

Descubre así, en el viaje, que su cuerpo adolescente es deseado y aprende a negociar y también a gozar con este deseo. A través de este comercio sexual, él, que era diferente porque venía de la nada, se confunde con los otros marineros, se convierte en parte de ellos.

Descubre, en el momento en que su propia expedición es víctima de la expedición de caza de los indios "que todos los que acompañaban al capitán, yacían en tierra, inmóviles, atravesados en diferentes partes del cuerpo pero sobre todo en la garganta y en el pechó, por flechas que parecían salidas de la nada para venir a incrustarse, exactas, en sus cuerpos desprevenidos". Es decir, descubre que se queda otra vez solo de sus

iguales. Que otros no iguales lo rodean y lo raptan en un episodio que se parece al sueño. Un sueño que lo hace atravesar una noche no boca arriba, sino con el cuerpo erguido pero en cuyo final ya será, nuevamente, otro: al cabo del viaje, al cabo del sueño, comprende que vuelve a ser único y diferente entre esos hombres desnudos de piel oscura.

Descubre que estos hombres comen carne humana, la carne del capitán, la de sus compañeros, asada en enormes parrillas, y que esto les proporciona felicidad y angustia, placer y culpa.

Descubre la antropofagia esencial: comer carne humana para existir, para diferenciarse, pero también para recordar el origen:

De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa iban sacando por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero y también, la única referencia que tenían para reconocer el gusto de esa carne extranjera era el recuerdo de la propia.

Comerse entre sí, comer a otros, dejarse ver comer a otros para existir: de este recorrido que el texto realiza, el entenado, el *Defghi*, es el único posible narrador. Tardíamente descubrirá también por qué no lo comieron, por qué lo dejaron partir: descubrirá la pesada y ligera carga de ser testigo de una historia que no se puede contar. Es en esta zona del texto donde el diálogo con Staden y con Borges es más intenso. Sólo marcaremos un aspecto de este diálogo. La crónica de Staden ofrece un apoyo textual para numerosos temas, situaciones y personajes de *El entenado*, sobre todo los vinculados con cautiverio y antropofagia. Staden naturaliza el horror; el narrador de su propio cautiverio, un alemán entre los tupinambá en las costas del Brasil, convive con el olor a carne humana cruda, cocida, ahumada y puede nombrarse a sí mismo al enfrentar a los indios como “yo vuestra comida llega”, o relatar que los indios lo nombran así: “tu eres mi animal atado”. El relato es, para Staden, *pasaporte* para la veracidad. Lo que escribe, lo que descubre, puede ser verificado por otros alemanes que regresarán de América.

Por su parte, el relato de Borges dice que los yahoos comen carne humana y vincula la antropofagia con la virtud o con su pérdida,

según se mire (se comen a lo más virtuosos), pero no narra el momento de la comida ritual porque éste es el único acto que los yahoos hacen a escondidas.

Podríamos decir, entonces, que el entenado parece condenado no sólo a completar la frase trunca del capitán, sino a narrar lo que “El informe de Brodie” se niega a hacer: el horror esencial. Para hacerlo, el entenado da un paso más: narra su propio “deseo que no se cumplió de conocer el gusto real de ese animal desconocido”, se describe a sí mismo con la boca hecha agua frente al asado de sus compañeros en las parrillas. Ni descripción que pueda ser verificada, como en Staden, ni elusión como en Borges, el texto de Saer convierte el punto máximo del horror en ficción.

### *Descubrimientos, III*

Finalmente, el entenado descubre que *fue*, que *es* un cautivo cuando es sometido, como todo cautivo rescatado, a un interrogatorio riguroso. Si, por su contaminación con la barbarie, todo cautivo es sospechoso del lado de la civilización, éste resulta, además, peligroso. “Brasa en la palma de la mano”, como lo nombra el texto, el peligro proviene de la subversión del relato que el entenado guarda en su memoria, el relato del horror original. Brasa en la palma de la mano no sólo por su presencia sino por la posibilidad de su relato, el cautivo, el entenado, se dibuja ahora como la figura del escritor. Descubre la escritura para apropiarse de los otros descubrimientos. Si el texto escapa a las posibilidades maniqueas que los relatos de cautivos ofrecen —esto es, padecimiento o felicidad del cautiverio— es, precisamente, porque plantea la paradoja de unir padecimiento y felicidad como sólo la literatura puede hacerlo. Si la ficción del entenado es posible, entonces perdurará la memoria de los que se perdieron, la escritura recuperará su ausencia. Es notable comprobar cómo la historia de los indios invade poco a poco el territorio europeo del texto, ocupa los días y las noches del narrador hasta el punto en que no sabe cuál es o fue su patria, cuál es o fue su exilio. De todos modos, el entenado elige:

“yo, silencioso, pensé esa noche [...] que para mí no había más hombres sobre esta tierra que esos indios”. Pero, sobre todo, el entonado logra por fin constituirse en garante de la memoria colectiva de todo lo conocido –que ahora ya es América y Europa– y ser uno solo para vivir la experiencia de narrarlo, estar solo en el momento de iniciar la historia, como está solo y es garante, al mismo tiempo, de los recuerdos propios y ajenos, todo escritor en el momento de enfrentar su página blanca.

Resplandores urbanos

## 1. Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional

### *El silbador en la mira*

Tras de cada frase, de cada palabra, de cada coma y aun tras de los márgenes y blancos, en vez de la alegre silbatina de un flaneur han oído zumar los dardos envenenados que, hijo desnaturalizado y perverso, le he hundido con mano parricida en las entrañas de nuestra madre común

EUGENIO CAMBACERES, *Pot-pourri*

*Pot-pourri*,<sup>1</sup> de Eugenio Cambaceres, es un texto silbado. Título y subtítulo inauguran un gesto estético en la literatura argentina: narrar desde los bordes, desde el lugar displicente de un vago rentista y silbador, y nombrar lo que se narra como un texto para jugar o hacer reír armado con fragmentos de retóricas diversas, de escenas de géneros tradicionales, de oralidades entremezcladas. El texto de Cambaceres se publica en 1882. Tiene título y subtítulo (*Silbidos de un vago*), pero no tiene firma. Su irrupción anónima en el circuito de la cultura letrada instala el escándalo, la circulación mano en mano, casi clandestina, risitas sofocadas de las lectoras, que son muchas y que después se harán las ofendidas, el éxito, en fin, irrefutable, que obliga a dos reediciones sucesivas (1882-1883).

La tercera edición, de 1883, sigue sin firma, pero incorpora "Dos palabras del autor", a manera de prólogo, en las que Cambaceres complejiza el campo de la polémica provocada por su texto: asume para

<sup>1</sup> Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri (Silbidos de un vago)*, Madrid, Hyspamérica, 1984.

sí la pose del silbador —“un pobre diablo que transita pacíficamente por las encrucijadas de la vida con una cantinela en los labios”—, acusa de “orejas enfermas” a aquellas para las que “su música suena mal” y en una sola frase coloca en escena a los contendientes: de un lado, el artista solitario, del otro “una turba rabiosa que se le va encima, lo avanza, lo acosa y puja por arrebatarse... nombre, fama y reputación”. El escritor es literalmente asaltado por la crítica, por los lectores rabiosos. Desde la perspectiva de Cambaceres, la impugnación del texto anónimo se vincula con la impugnación de su nombre y su reputación y esto lo coloca, de inmediato, en la perspectiva de un acusado, alguien que debe defenderse al defender su obra. Vida privada y texto público parecen dos caras complementarias de un gesto provocativo que irrumpe por los bordes de la cultura hegemónica del ochenta, y que recibe de inmediato una sanción ruidosa. Precisamente porque su ademán es defensivo, en sus “Dos palabras” Cambaceres sólo atina a reivindicar su derecho a escribir porque sí, porque tiene tiempo y ganas —lo que ya es bastante— y a justificar sus “excesos” por una suerte de adhesión a ultranza a una escuela, la naturalista, que se otorga el derecho a mostrar las lacras sociales para que se curen a tiempo. No aborda, sin embargo, la cuestión fundamental que sigue encerrada en el texto mismo, en la propuesta estética de *Pot-pourri*, que rompe los códigos de representación de lo que tradicionalmente se entiende por realismo. Hay un sólo momento en ese texto justificatorio, en el que Cambaceres parece intuir, confusamente, el núcleo del debate: es la frase en la que reivindica su derecho a “cambiar de rumbos, a *inventar* algo nuevo [el destacado es mío]”. De modo que al moverse contradictoriamente desde el lugar del vago silbador hacia el de representante de la escuela naturalista, que no trabaja con silbidos sino con buriles, Cambaceres diseña un lugar híbrido desde el que su gesto, su texto, deberían ser leídos. No alcanza a entender que al atacarlo, nadie habla de escuelas literarias. Se habla de otra cosa. Veamos de qué.

“Es un libro escrito en una deplorable situación de espíritu, no viene de un alma equilibrada, revela un estado patológico”, argumenta, entre otras cosas, Pedro Goyena, militante católico.<sup>2</sup> Miguel Cané, militante

<sup>2</sup> *La Unión*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1882.

liberal, amigo de Cambaceres, se pone serio bruscamente: “*Silbidos de un vago* no es sólo un libro enfermo, es el libro de un enfermo”.<sup>3</sup> Reitero, para Goyena, para Cané, no se trata de tomar partido por escuelas literarias, sino de defender límites. Ambos están diciendo que *Pot-pourri* es un texto producido fuera de la norma, fuera de lo que el sistema literario permite como variación y que, por lo tanto, debe ser confinado, separado, encerrado en un hospicio. En sus “Dos palabras”, Cambaceres se asombra del carácter policial de la persecución de la que es objeto: “Pero de veras, nunca me figuré que les diera tan fuerte, y que llegaran a desgañitarse, vociferando: *a la garde, au voleur, a l'assasin!*”.

Enzensberger anota que los críticos de la vanguardia “tienen necesidad de la policía para dar valor a sus sentencias sobre lo que es sano o enfermizo, lo que es genuinamente ‘popular’ o lo que es degenerado. Sin la policía sus sentencias carecen de importancia”.<sup>4</sup>

Del mismo modo, utilizando criterios de salud y enfermedad, cordura y locura, conducta delictiva y conducta normal, la crítica contemporánea —a excepción de García Merou—<sup>5</sup> enfrenta con violencia un texto cuyo carácter transgresor lo convierte en manifiesto y, a su autor, en bando.

### *El silbador enfrenta al otro bando*

Para que uno contribuya por su parte a enriquecer la literatura nacional me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir en español: yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.

EUGENIO CAMBACERES, “Dos palabras”

<sup>3</sup> *Sud América*, 30 de octubre de 1885.

<sup>4</sup> Hans M. Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia” en: *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.

<sup>5</sup> Martín García Merou, “Las novelas de Cambaceres” en: *Libros y autores*, Buenos Aires, F. Lajouane, 1886.

*Pot-pourri*: destapar la olla, hurgar el deterioro que produce toda mezcla, mostrar la verdad oculta: este texto comparte esa ilusión extrema del naturalismo, pero también la pone en crisis porque construye, con un tenue sintagma narrativo y la técnica del montaje de partes que se autonomizan hasta volverse prescindibles, un objeto artístico que tiene más de la alegoría de la vanguardia que de la referencialidad del realismo.

En el bando opuesto, Cané y Goyena tienen en común algo más que la voluntad de definir los límites entre lo inmoral y lo moral; proponen como modelos sus propias producciones: en la narrativa, *Juvenilia*,<sup>6</sup> en el club o en los salones familiares, la gracia inofensiva del *causeur* Goyena.

*Juvenilia*, publicada en 1884, se convertirá en el otro gran *best-seller* del momento. El libro organiza un recorrido nostálgico por un pasado cercano en el que los hijos de familias hidalgas, pero empobrecidas, llegan adonde hay que llegar por méritos intrínsecos de clase, que señala con el dedo a los que se quedan en el camino o a los que toman caminos desviados, y que reprime la sensualidad, el erotismo: en *Juvenilia* un maestro condena la lectura de una composición escolar en la que Nerón no es sostenido por columnas de mármol sino por pechos femeninos. El maestro dice basta y Cané, alumno, obedece. El modelo Cané /Goyena es obediente.

Cambaceres desobedece, se "emperra" como "borracho que enderezan a la comisaría". Sirve una olla podrida, provoca al lector con una escritura que, como la ortiga, "pincha y hace arder la epidermis de todo el que se le acerca". Exactamente lo contrario de Goyena que es, en las páginas de *Pot-pourri*, "el causer más agradable del país, porque en cualquier parte donde Goyena esté, hace lo que la temperatura: se equilibra según el grado de calor intelectual que encuentre, estudia a su público, lo cala, le toma el peso, busca la dominante y afina su órgano al diapason común. De ahí que no desentone jamás". Cambaceres desentona, se resiste a "tirar y a trotar parejo con el lector" (trotar parejo, escribir a contrapelo, pinchar como una ortiga: también es provocativa la utiliza-

<sup>6</sup> Miguel Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Eudeba, 1976.

ción de imágenes rurales para definir lo que se discute entre los escritores de la ciudad). Y lo que se discute a partir de *Silbidos* son los márgenes de la renovación, de la novedad, posibles: Mansilla, Siccardi, Gutiérrez, tocan extremos permitidos pero sin impugnar la tradición del sistema realista/romántico de representación literaria.

En el límite, y un poco más allá, *Pot-pourri* se organiza como un combate contra las convenciones literarias vigentes hacia el ochenta. En su escritura hay un uso temprano de recursos que serán constitutivos de la vanguardia: montaje, parodia, ironía y, sobre todo —y en esto consiste su "originalidad", otro valor vanguardista—, la utilización de la oralidad como procedimiento, una oralidad decididamente porteña que se esgrime para impugnar un género, la novela realista y sus códigos de lectura. Gran parte de este montaje se elabora con fragmentos que parodian géneros tradicionales: drama, farsa, libros de memorias, libros de viaje, epistolarios, la poesía del romanticismo tardío, el periodismo, la oratoria parlamentaria.

El gesto omnipotente del narrador que conoce bien todos los géneros en uso (sólo se puede parodiar lo que se conoce bien) se condensa en una frase nuevamente vinculada a la serie culinaria: "Yo puedo servirles a gusto del consumidor: puedo servirles una de barricadas, un sainetón representado en media calle, etc." Es decir, puedo mejorar lo que ya se ha escrito, pero también puedo distanciarme, parodiar, y encontrar en el mismo acto paródico una forma diferente de producir el texto literario.

La parodia opera también sobre una larga serie de convenciones políticas y sociales. La lista es extensa. Sin embargo, hay dos cuestiones que ocupan un lugar de privilegio en *Pot-pourri* porque están, precisamente, en el centro de la discusión, ya no estética sino política: el sistema republicano y su eficacia como regulador de una democracia restringida, y el matrimonio y su eficacia como regulador del basamento del Estado así constituido.

Leemos en *Música sentimental*,<sup>7</sup> la segunda novela de Cambaceres: "una mesa de ruleta es como un baile por suscripción: mucha repú-

<sup>7</sup> Eugenia Cambaceres, *Música sentimental*, Madrid, Hyspamérica, 1984.

blica". En *Pot-pourri*, la cuestión está propuesta como un fragmento autónomo, la "Farsa Republicana", que ocupa íntegramente el capítulo 6. Empuñando la ironía que, como enseña la historia de la retórica, es un arma de la lucha de contrarios, la farsa denuncia que en el sistema republicano argentino vota todo el mundo, todos los criollos habidos y por haber y aun los difuntos. Detrás de las denuncias a prácticas corruptas lo que el texto señala es la ausencia de selección, de discriminación.

Convertido en amenaza, el elector —reclutado en las penitenciarías, en los batallones de línea, en las pulperías y en los lupanares— es denigrado, no sabe a quién votar y muchas veces puede ser comprado al mejor postor: el gesto aristocrático lo señala como a un enemigo.

### *Y hay más. La mujer en la mira del silbador*

Siempre en *Pot-pourri* leemos: "El art. 6º del Reglamento General de Policía conocido con el nombre de la Ley de Dios prohíbe las *robadas* al contrato matrimonial bajo las penas más severas", o bien: "señora, empiece usted por no hacerle la *rabona* al tálamo, única escuela autorizada por el Gobierno [énfasis en el original]".

El matrimonio comienza a mostrar sus falencias hacia el ochenta como institución reguladora de la salud del cuerpo social porque no puede impedir la mezcla y hasta corre el riesgo de legitimarla: mucha república también por el lado del tálamo.

La mujer está en el centro de ese fracaso y es la que permite la corrupción: si es de familia decente, se le mete en la cama un arribista que no hará sino "robarle la plata"; si no lo es, ella se meterá en la cama del hombre honorable y no precisamente para pasar la noche:

—Porteño y todo, lo han de poner overo si se descuida.

—Trataré de no descuidarme, entonces.

—Hará bien. Y sobre todo sáquele el cuerpo al collage o, cuando menos, mire con quién se cuele.

Este es el consejo del experimentado narrador de *Música sentimental* a Pablo, el inexperto porteño en París que se enamora de una prostituta. Las inseguridades e infelicidades del matrimonio o los riesgos del *collage*: concubinato feliz pero peligroso.

Por eso, *Pot-pourri* será, justamente, un *collage* silbado por un vago, no por un distraído. El silbido organiza el juego, dice cómo y con quién se debe jugar para que al final no haya que ponerse serio. Juego organizado y con moraleja, también se anticipa a la vanguardia en ese autor/narrador que controla el mundo que describe. Un yo que organiza el texto de manera autónoma, que asume, citando a Masiello, "la responsabilidad de todos los lugares de significación en el espacio del discurso, ordenando ideas y objetos y que brinda a la vez una orientación para la lectura".<sup>8</sup> Un narrador que llega a exclamar, sin rodeos: "Yo tengo las llaves del cielo".

### *La progenie del silbador*

Amo el trapillo y la francachela, un pecho abierto, de éste o del otro sexo, una botella de anisete, seis barajas para un bésigue y por supuesto, mi pipa.

EUGENIO CAMBACERES, *Pot-pourri*

*Pot-pourri*, texto solitario y moderno. Alegoría de un fin de siglo y de un país que enfrenta cambios sociales e ideológicos profundos, este texto prevanguardista incorpora las principales zonas de riesgo, las posibilidades de fractura, las nuevas inseguridades y las antiguas certezas de un escritor que pertenece a la oligarquía pero que no cree que todo pueda sintetizarse en las dos palabras mágicas —paz y administración— con que la política del Estado oligárquico intenta aquietar las aguas.

Tan solitario es este texto que ni el mismo Cambaceres reincide en esta línea —como amaga en "Dos palabras"—, lo que no quiere

<sup>8</sup> Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

decir que no siga escribiendo. *Música sentimental* (1884), que reitera el subtítulo *Silbidos de un vago*, es de nuevo un collage trabajado a partir de la ironía como recurso principal pero ya se encuadra más en los límites del género; *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) aceptan la convención genérica realista-naturalista de manera ortodoxa.

La vanguardia de principios de siglo no tendrá en cuenta este texto. *Pot-pourri* será siempre considerado como el intento fallido de alguien que quiere escribir una novela y no lo logra. La crítica con buenas intenciones ha narrado, desde García Merou en adelante, la travesía del escritor Cambaceres en busca de la perfección del género. *Pot-pourri* es, para esa mirada, un borrador demasiado imperfecto. El carácter transgresor de esa imperfección no ha sido percibido. *Pot-pourri* es un texto no leído.<sup>9</sup>

### *El silbido en los sesenta*

“En sus horas de lectura, que se cumplían entre la una y las cinco de la madrugada [...] Oliveira había llegado a la desconcertante conclusión de que el silbido no era un tema sobresaliente en la literatura.” Citamos *Rayuela*:<sup>10</sup> 1963. Continúa la cita:

En cuanto a la literatura argentina, silbaba poco, lo que era una vergüenza. Por eso, aunque Oliveira no había leído a Cambaceres, tendía a considerarlo como un maestro nada más que por sus títulos; a veces imaginaba una continuación en la que el silbido se iba adentrando en la Argentina visible e invisible, la envolvía en su piolín

<sup>9</sup> Salvo, quizás, por Macedonio Fernández. Sus primeras notas periodísticas de 1892-1894, recogidas en *Papeles antiguos*, son muy cercanas a la propuesta de Cambaceres. En una de ellas, “Casa de baños”, hay una extensa divagación sobre el silbido, al que Macedonio considera “más servicial que un yesquero, como dice Anastasio el Pollo”. Sus variaciones sobre el brindis, que culminan “como pudo llegar el caso de un brindis oral faltante”, también recuerdan el tono con que Cambaceres parodia una convención social que cristaliza en una retórica de banquetes. Véase Macedonio Fernández, *Papeles antiguos*, Buenos Aires, Corregidor, 1981.

<sup>10</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

reluciente y proponía a la estupefacción universal ese matambre arrollado que poco tenía que ver con la versión áulica de las embajadas y el contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gainza, Mitre y Paz y todavía menos con los altibajos de Boca Juniors y los cultos necrofilicos de la baguala y el barrio de Boedo.

Es indudable: el modelo de *Pot-pourri* funciona —desde la mención puntual de esta cita hasta la construcción misma de *Rayuela*— como antecedente prestigioso, como la punta de una línea respecto de la cual este libro se propone como “continuación”. O, lo que no es exactamente lo mismo, Cortázar, desde la neovanguardia de los sesenta, encuentra, en los dos primeros textos de Cambaceres, una tradición para oponer a otra.<sup>11</sup>

Es decir: pensar y escribir la Argentina como un matambre arrollado envuelto en un silbido interminable convertido en piolín. Esto sería poner en práctica un mandato de la literatura silbada: romper la solemnidad, “agarrar a la Argentina por el lado de la vergüenza, buscarle el rubor escondido [...] demostrarle de alguna manera que no se le podía tomar tan en serio como pretendía”.

“Mi país es un refrito”, dice más de una vez Oliveira. Y ya tenemos la serie culinaria: *pot-pourri*, olla podrida, puchero criollo, matambre y refrito, que establece, desde Cambaceres a Cortázar, una metáfora transgresora para nombrar al país: una imagen que se compone de fragmentos desmontables opuesta a la versión orgánica, oficial, institucional, en política y literatura.

Hay otras coincidencias, para nada azarosas, entre los *Silbidos* de Cambaceres y *Rayuela*: Oliveira cultiva la fiaca sistemática, vive en París de los giros que le manda un hermano abogado desde Buenos Aires, al que el texto ridiculiza como el prototipo del argentino medio, convencional y ordenado. El solterón de *Silbidos* declara: “Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo”. Del lado de acá, Horacio Oliveira vende casimires

<sup>11</sup> El capítulo 153 de *Rayuela* es la transcripción del pasaje de *Música sentimental* sobre los peligros que puede enfrentar un porteño que se descuida. La inclusión de este fragmento como capítulo de *Rayuela* puede considerarse más que un homenaje.



pero prefiere escaparle al trabajo —que en *Rayuela* se asocia siempre con rutina— y dedicarse a los juegos con sus vecinos y a las largas horas de lectura.

Todos estos textos proponen relaciones triangulares: Oliveira, Talita y Traveler; el solterón, María y Juan; Pablo, Loulou y el narrador. Lo que subraya la ambigüedad de la relación triangular es que la mujer siempre queda afuera: en *Rayuela* el tablón es un puente tendido entre Oliveira y Traveler aunque Talita transite por el medio. La Maga, del lado de allá, no podrá estar nunca en el círculo de tiza que encierra a los hombres. En *Pot-pourri*, el solterón acosará a la recién casada para salvar a Juan de la humillación del adulterio. En *Rayuela* la mujer queda afuera, sólo intuye, es incapaz de captar nociones abstractas, dice burradas, se prostituye o se deja violar en la adolescencia, como la Maga, por negros con olor a catanga. El hombre controla el saber, se burla del sentimentalismo y las burradas femeninas y sólo se enternece en sesiones de jazz del Club de la Serpiente, escuchando discos grabados por negros espiritualizados a fuerza de cantar *spirituals*, sin carne y sin olor y con falos amarillos que, por supuesto, son trompetas, porque Chicago queda bastante lejos de París, gracias a dios. Hablar de la misoginia de Cambaceres es un lugar común, pero creo no abusar al recordar que una de las novelas más leídas de la literatura argentina y latinoamericana, como fue y sigue siendo *Rayuela*, propone sin rubores un lector cómplice que es el que desea, y un lector hembra que es el que rechaza.

Y ya que hablamos de lectores, apuntemos, para terminar, una diferencia significativa. En la primera página de *Rayuela* enfrentamos el famoso tablero de dirección que organiza la subversión de la lectura convencional. Pero antes de las indicaciones, encontramos un texto sorprendente: "A su manera, este libro es muchos libros, pero sobre todo es *dos* libros. El lector queda invitado a elegir *una* de las dos posibilidades siguientes". Sorprendente por lo autor/itaria, esta orden obliga al lector a tener la libertad de elegir entre las dos opciones propuestas por Cortázar, a pesar de que el libro es muchos libros, a su manera, claro. La diversión como doctrina y el azar como regla, apunta Enzensberger ironizando sobre los límites de la vanguardia. En el

otro extremo del piolín que establece esta frágil tradición de la literatura silbada, Cambaceres propone que el lector saque las consecuencias que se le antojen y que, si se aburre, cierre sin más vueltas las páginas del libro. Lector cómplice, sin duda, pero con más libertad que el lector de Cortázar. Quizás éstas y otras diferencias permitan formular una hipótesis que cierre, provisoriamente, estas notas y abra otras: silbar es, para Cambaceres, una cuestión de género, para Cortázar, una cuestión de estilo.

## 2. El espectáculo de la oralidad. Duelos y trucos en *Historia funambulesca* de Arturo Cancela<sup>1</sup>

En sus *Memorias*, Waldo Frank, novelista y ensayista norteamericano, narra su arribo a Buenos Aires, en 1929, para dictar un ciclo de conferencias. El relato autobiográfico construye al héroe como visitante ilustre y describe su llegada al puerto sureño como un verdadero *acontecimiento cultural*. Periodistas y personalidades de la cultura argentina se apresuran a abordar el barco en Montevideo para capturar la primicia de las declaraciones del huésped o disfrutar anticipadamente de su conversación. Entre estos diligentes anfitriones Frank destaca al joven Mallea, director por entonces de las páginas culturales de *La Nación*, a Samuel Glusberg, uno de los más activos editores del período, a Alfonso Reyes, embajador de México en la Argentina, al presidente del Instituto de Cultura Argentino Norteamericano y al decano de la Facultad de Filosofía y Letras.

El acoso cordial de esta selecta compañía no impide que Frank, acodado en la barandilla de la cubierta del barco, emita, ante su primera visión de la ciudad, una metáfora previsible: "pampa líquida sin horizonte"; frase que se transformará, casi de inmediato, en juicio sobre la *horizontalidad* que, siempre según su golpe de vista y de intuición, caracterizaría a los habitantes de esa ciudad que divisa desde el barco y, por extensión, a los habitantes de un país que todavía no conoce.

Como visitante extranjero, Frank responde al estereotipo deseado por los anfitriones: no controla su pulsión interpretativa, que fluye

<sup>1</sup> Arturo Cancela, *Historia funambulesca del profesor Landormy o Novela portezña*, Madrid, Espasa Calpe, 1944.

activada por el primer golpe de vista. Ya en tierra, entre conferencia y conferencia, y como para ratificar su condición de huésped ilustre, Frank es recibido por Yrigoyen, Presidente de la República, y por Lugones, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores. También tendrá tiempo para conocer a Victoria Ocampo, quien empezará a planear en sus caminatas con Frank por los bosques de Palermo el sueño de la revista propia.

Entre irónico y satisfecho, casi treinta años después, Frank puede reflexionar sobre la experiencia y escribir que, aunque las conferencias fueran para él un "género bastardo, afín al vodevil", gracias a ellas, pudo montar en Buenos Aires un "espectáculo literario" que le otorgaría la popularidad que se le retaceaba en su país y lo convertiría en el "furor de los hombres y damas elegantes de la ciudad".

Más allá de la opinión que los conferencistas extranjeros tuvieran de su propia actividad —que, por otra parte, les proporcionaba excelentes ganancias y les garantizaba un tratamiento principesco—, es evidente que en la segunda y la tercera década de este siglo el visitante ilustre obtenía su máxima cotización en el mercado local cuando podía producir en serie o, lo que es lo mismo, ofrecer una serie de conferencias. Artículo de primera necesidad, principal insumo de importación cultural de esos años, el visitante se valoriza cuando, cargando su conferencia-maleta, se convierte, parafraseando a Gómez de la Serna, en "viajante del género".<sup>2</sup> Un viajante que monta su espectáculo con los trucos del mago bajo la carpa circense y que prestigia su producto por el circuito turístico cultural que lo antecede: de modo casi obligado, la presentación del recién llegado incluye, como dato estimulante para el posible consumidor de su palabra, la enumeración de las capitales del mundo en las que el conferencista ha disertado con anterioridad.

El texto de Frank apunta algunos rasgos de lo que llamaré la *cultura de la conferencia* que, por esos años, se constituye en un fenómeno típicamente porteño aunque algunos viajeros recalen ocasio-

<sup>2</sup> Ramón Gómez de la Serna, "Crítica de conferencias. Ramon y Morand", en: *Sur*, t, núm. 4, 1931.

nalmente en ciudades de provincia.<sup>3</sup> Buenos Aires, su gran protagonista, funciona como una gran encuestadora, como una gran detonadora de preguntas alrededor de sí misma. Arturo Cancela, en un texto cuyo título es *Buenos Aires a vuelo de pájaro*, escrito en 1936, afirma:

¿Qué le parece a Ud. Buenos Aires? Nadie puede eludir esta interrogación tan simple como vasta. Ni el carácter sagrado del visitante, ni su majestad principesca, lo ponen a cubierto de ella. Es a modo de un derecho de peaje, al cual no se admite excepción. Sobre esto el periodismo porteño es inflexible. Buenos Aires, por medio de su prensa, viene así recogiendo opiniones sobre sí misma desde hace más o menos tres cuartos de siglo. Es una encuesta obstinada, como no se ha llevado a cabo otra en el mundo ni en la historia. Ninguna ciudad, en efecto, ha acosado con tan ingenua indiscreción y por tanto tiempo, al invitado de fuste, al visitante espontáneo, al turista de paso.

La *Historia funambulesca del profesor Landormy o Novela porteña*, de Arturo Cancela, parodia la cultura de la conferencia con múltiples estrategias textuales y transforma al visitante ilustre en un perseguido por la ley y el orden. Landormy, el arqueólogo francés "maduro para la exportación" porque ha visto reducirse su prestigio en su país de origen, acepta la invitación para dictar en Buenos Aires una serie de conferencias y lo hace "a pesar de que nunca había cruzado el océano porque", sigue diciendo el texto, "la nostalgia de la popularidad lleva a los hombres a afrontar los riesgos más grandes". Al llegar al puerto de Buenos Aires, es secuestrado por los integrantes de la MODIVE, Monopolio Oficial de Visitantes Ilustres, especie de comando cultural parapolicial integrado por profesores, jueces y políticos, cuya tarea principal es poner al viajero extranjero fuera de la posible contaminación con el público de medio pelo. En la ficción de Cancela,

<sup>3</sup> Sobre Waldo Frank y la *cultura de la conferencia* véase "Waldo y Victoria en el paraíso americano. Identidades y proyectos culturales en los primeros años de la revista *Sur*", en este mismo volumen.

el visitante es la víctima de una ciudad que devora y consume a su huésped hasta extinguirlo o convertirlo en una armazón inservible. Presa indefensa del terrorismo de Estado, el visitante circula en la novela bajo un régimen de libertad vigilada: sus movimientos responden al Plan de Operaciones trazado previamente por la MODIVE, cuyos integrantes están perfectamente entrenados para transportar a Landormy de un lugar a otro del itinerario previsto, para intercalar en los diálogos frases y hasta largos párrafos en francés, así como para sopapear al visitante, arrojarlo al piso del auto o amordazarlo cuando intente algún movimiento de rebeldía. Las órdenes secretas de la MODIVE incluyen la posibilidad de recurrir a la policía cuando el comando sea superado por las circunstancias.

Este es uno de los principales hallazgos de la estructura de la novela porque al colocar la acción desde la perspectiva de un servicio de inteligencia (en el doble sentido que la expresión permite), es decir, desde la perspectiva de un grupo parapolicial que actúa como comando terrorista a las órdenes del Estado, el texto propone una compleja e insinuante relación entre espionaje, represión, cholulaje y cultura.

### *La aventura del conferencista*

Cancela escribe una novela porteña de aventuras. Y se sabe que la novela de aventuras juega con el deseo del lector de vivir peligrosamente, pero estar siempre a salvo. Ésta es la relación ideal que el lector establece con el género novela de aventuras: salir siempre ileso de las situaciones de riesgo y regresar al punto de partida no con heridas para curar sino con cicatrices para mostrar.

Cancela trabaja el género con todas sus marcas. Una de ellas, quizás la más importante, es la sensación de que a cada momento puede suceder cualquier cosa. El lector goza con la reiteración del estereotipo, se identifica con la aventura del héroe y comparte el placer esperado de lo inesperado. *Historia funambulesca* construye al conferencista como héroe paródico y a la conferencia como acompañante ritual del héroe, objeto mágico, arma infalible que lo ayuda a enfrentar

y superar los momentos de riesgo. La conferencia y el conferencista tienen en el texto lugares de asentamiento en el Buenos Aires referencial: la Asociación Amigos del Arte, el Jockey Club y la Facultad de Filosofía y Letras, lugares fijos desde donde la emisión adquiere prestigio y resonancia social. Esto es lo que la novela *dice*. Pero lo que *hace* es mover constantemente la conferencia como sugiriendo que no hay para ella localización fija, y que puede surgir en lugares inesperados; que así como los espadachines se enfrentan en los escenarios más incómodos: escaleras de caracol, puentes colgantes, techos y cornisas, también cualquier circunstancia, cualquier lugar son propicios para las lides del conferencista: el hall desierto de un hotel, la cubierta de un barco azotada por la tormenta, un cafetín de artistas desocupados.

Cancela trabaja un género, la novela de aventuras —caracterizado por la movilidad de la peripecia del héroe—, con la retórica de otro, la conferencia —que propone fijeza, inmovilidad en sus marcas constitutivas—. El texto entrama, así, las aventuras del conferencista con los trucos de la conferencia como pieza oral que ha sido escrita para ser leída en voz alta, una escritura que deberá ser escuchada y que, por lo tanto, participa tanto de la naturaleza del vodevil como de la escena pedagógica. (Frente a los alumnos, el docente utiliza siempre la palabra: en la escena pedagógica, enseñanza y oralidad están siempre unidas. Dar una clase es decir una palabra tras otra, mantener un ritmo; “somos como ciclistas —dice Barthes— no podemos dejar de pedalear porque nos caemos”.)

Escritura de la oralidad, escritura de varios saberes superpuestos, la palabra del conferencista o del profesor no puede borrarse, el que habla sólo puede sumar palabra tras palabra, modificar en una frase lo que se afirma en otra.

Para el modelo codificado y estático de conferencia que *Historia funambulesca* incorpora como dado, la elocuencia se convierte en un privilegio sublime de aquel que sea capaz de ejercitar a conciencia la memoria de la retórica. El texto de Cancela trabaja *a partir de* pero también *en contra de* este supuesto y desmonta paródicamente el estereotipo, descoloca el lugar común y trabaja esa relación de rechazo

y seducción, de agobio y sensación de orfandad que el lugar común, el estereotipo, ejerce sobre nuestra cultura y por lo tanto sobre todos nosotros.

La conferencia es, en *Historia funambulesca*, una mercancía producida con material ya utilizado pero no descartable, material reciclado y reciclable, retórica casi pura que alude a un saber ubicuo, equívoco, esquivo, que puede articularse con retazos pegoteados o con líneas intercaladas que provienen de distintos trozos del género conservados en esa suerte de archivo, de "disco rígido" que es la memoria del conferencista. La conferencia es el producto del montaje de trucos lingüísticos, de restos de lugares comunes, de retóricas que pueden asignarse a ocasiones y pasiones diversas. La conferencia como *collage*, como refrito, es un material de segunda, de tercera, de enésima mano, que funciona en el interior de la peripecia narrativa como una máquina que, por un lado, esquiva, desplaza, tritura, mezcla la significación, y por el otro, aplaza, complica, desplaza la intriga misma de la novela.

En el texto, la voz del conferencista es una máquina parlante intrusa porque pertenece a otro género y a otro registro que se ha metido en la novela, y circula como arma de doble filo. Tiene, por el filo, la presunción de verdad que el texto atribuye al saber científico y, por el contrafilo, el carácter apócrifo que el texto atribuye al saber de medio pelo.

La escritura de Cancela opera aquí sobre una contradicción y la trabaja hasta convertirla en el núcleo de su estrategia paródica: la conferencia es la divulgación de un saber que en su origen fue para pocos, pero que, al difundirse frente a un público más amplio, se ubica en el borde entre el saber culto y el saber popular. Es en este punto donde Cancela invierte su función y la convierte en máquina de desinformar. Por eso, en la novela ya no se sabe quién o quiénes hablan, los personajes no se muestran al hablar —como cree Borges que lo hace el paisano—, porque el hablar del conferencista nunca le pertenece por completo, está atado a una retórica ajena y lejana.

### *Géneros y duelos*

El texto se propone como la escritura de un duelo: el duelo de dos saberes, de dos "máquinas parlantes". Por un lado, la del doctor Izquierdo, orador y profesor nativo, y por otro, la del profesor Landormy, el sabio francés. (Cancela inventa el rótulo de "máquinas parlantes" para burlarse del exceso oratorio, no hay aquí reminiscencias deleuzianas, sino cita textual.)

El texto apuesta a la confrontación de dos saberes igualmente inútiles. El saber europeo es, en este caso, un saber ya inservible en Europa y su carácter obsoleto se hace aún más evidente en este extremo del mundo. Landormy es autor, por ejemplo, de un estudio comparativo laureado por la Academia Francesa de Inscripciones sobre 274 formas diversas de ánforas, cálices, vinajeras, vasijas, ollas, garrafas, alcuza, marmitas, cantimploras y librillos y de numerosas monografías sobre aguamaniles cretenses de la época prehelénica.

Este conocimiento europeo desinforma al argentino, porque lo informa de lo que no importa. Del otro lado, la máquina parlante del doctor Izquierdo se organiza con el ejercicio correcto y concienzudo de la mnemotecnica y de la traducción. La memoria de las fórmulas del género es el capital principal, el depósito acumulado del profesor universitario argentino. Por eso el texto de Cancela juega a descomponer la máquina parlante, a insistir en desmontar la "impotencia oratoria" (por ejemplo, en el capítulo titulado "De cómo el Dr. Izquierdo perdió el uso de la palabra, lo recuperó y lo volvió a perder, si bien con esperanzas de recobrarlo y de cómo el ilustre profesor Landormy perdió para siempre su prestigio en Buenos Aires").

Para poner en crisis el prestigio de ese saber mnemotécnico y su eficacia, el texto recurre a diversas estrategias. Una de ellas es la del simulacro. El Dr. Izquierdo pronuncia un discurso que es interrumpido violentamente por una protesta estudiantil. Se inicia entonces todo un proceso de reconstrucción para llegar a saber quién, cómo y

desde dónde se arrojó una papa gigante, cuya embestida había sido el punto culminante del embate de los estudiantes.

La reconstrucción intenta ser absoluta e incluye, por lo tanto, la reconstrucción del momento del discurso a través de un "simulacro oratorio". Se recurre entonces a un sosías del Dr. Izquierdo:

Aún carraspeó un tanto el alter ego del Dr. Izquierdo antes de resolverse a dar comienzo a la lectura de la ya famosísima arenga, mas en cuanto soltó las primeras palabras de la misma, un murmullo de asombro corrió por la audiencia porque aunque del mismo tamaño, igual grosor e idéntica postura, el habilitado tenía un no sé qué en la mirada y trastabillaba ante cada palabra de más de dos sílabas. Su dicción era a la vez medrosa y decidida, puesto que, si bien atacaba con timidez la sílaba inicial, hasta el punto de ser rechazado y tener que reiterar el asalto no menos de tres o cuatro veces, en cuanto la dominaba arrollaba triunfalmente al resto de la palabra por larga o difícil que fuese.

Un simulacro oratorio realizado por un sosías tartamudo: estamos en el extremo opuesto del ciclista de Barthes: la presión del cuerpo contra la palabra descubre, detrás de la magia del conferencista, sólo una máquina imperfecta que no siempre puede reproducir, ni siquiera de memoria, el pasado reciente. El título del capítulo 4, "En el cual se muestra y se demuestra cuán difícil es la reproducción de lo pasado", ratifica esa imposibilidad.

Otra estrategia es mostrar situaciones clave en las que el mecanismo mnemotécnico no funciona y puede hacer fracasar todo el espectáculo. Un ejemplo es el momento en que se despliegan los ritos de concentración inicial del conferencista y se explicitan las causas del fracaso final de la conferencia.

El Dr. Izquierdo no podía concentrarse ni traer a la mente la cláusula inicial detrás de la cual se precipitarían como ovejas de un rebaño los párrafos sucesivos sin poner los ojos en un objeto que se hallase inmediatamente bajo su mirada. Esta actitud de ensimismamiento duraba de cinco a diez segundos al cabo de cuyo tiempo empezaba a hablar muy lentamente y en voz muy baja que iba subiendo y animándose como el canto de una alondra a medida que se dilata el claror del alba.

La gente ya conocía esta modalidad de Izquierdo y así, al verlo ponerse en pie e inclinar la cabeza con el aire de un pastor protestante al recitar una oración de gracias, ya se hacía el silencio en toda la audiencia porque nadie quería perderse las primeras palabras...

Finalmente el discurso *no se dice* porque la imagen de la Gioconda sonriendo desde la lata de dulce de batata —objeto en el que el conferencista había posado su mirada— perturba el momento crucial de la concentración del orador.

Pero además el discurso de Izquierdo puede imitarse, vaciarse de contenido. Peregrino Rodríguez —criado del Dr. Izquierdo— realiza ante unos autores desocupados en un cafetín del bajo una imitación del discurso universitario. La imitación, que apela a la sola memoria (Peregrino Rodríguez ha escuchado tantas veces el discurso que se lo aprendió de memoria), pone al descubierto todos los mecanismos de una conferencia exitosa: el discurso repetido, sacado de contexto, sigue teniendo éxito hasta el punto que Rodríguez se ve obligado a reiterarlo más de tres veces.

Más allá del despliegue del texto para mostrar la ubicuidad del sinsentido en el cuerpo social, el impulso oratorio del Dr. Izquierdo logra abrumar a Landormy hasta el punto de obligarlo a gritar: "ansío no escuchar discursos". Cercado por la cultura de la conferencia nativa, Landormy tiene que escaparse, dejar pistas falsas a sus secuestradores. Cuando debido a un descuido el sabio francés es olvidado en el Tigre Hotel, Landormy puede, por primera vez, volver solo a Buenos Aires, tocar la ciudad, verificar que no es una ciudad construida sólo con discursos vacíos e implacables.

Pero el embate de la ansiedad interrogativa local es de tal envergadura que Landormy se encuentra, finalmente, formulando a otro francés la pregunta fatídica, "¿qué le parece a Ud. Buenos Aires?". Al hacerlo toca un límite, está a punto de ser absorbido, disuelto por la cultura local y entonces sólo piensa en volver a París para reencontrarse con su vieja portera, sus libros y sus antiguos colegas de la Academia de Inscripciones.

A pesar de que la novela despliega una serie de duelos, el duelo paradigmático es el que enfrenta al conferencista extranjero con el lo-

cal: el enfrentamiento es cruel y sólo termina con la sordera o con la mudéz. Sin duda, en los años treinta, cuando Cancela empieza la escritura de esta novela que no terminará hasta 1944, el duelo criollo, a la manera de los que sostienen los personajes de Borges, es otro fuerte componente textual. Por eso, en *Historia funambulesca* los conferencistas, orilleros del saber, se enfrentan en la zona marginal, bastarda y devaluada de las conferencias para el gran público, es decir, en el arrabal del libro que, a su vez, es entendido como lugar central, como lugar del encuentro cuerpo a cuerpo con la verdad de la escritura.

### 3. Notas sobre Holmberg

Hacia el final de "Horacio Kalibang o los autómatas"<sup>1</sup>, uno de los personajes afirma: "Todo es concebible, pero no todo es posible".

En esta contraposición entre lo *posible* y lo *concebible* se puede ubicar el lugar de cualquier ficción: se podría afirmar que la literatura es un desafío a las limitaciones de esta contraposición racional y, también, que la literatura corroe, mediante la libertad *de lo que es posible concebir*, la polarización de la contradicción. Pero la literatura no siempre trabaja sobre las mismas posibilidades de incertidumbres, no siempre irrumpe para aliviar los mismos terrores. En el siglo XIX, la ficción se trama sobre el verosímil realista que el naturalismo lleva a la exageración. En ese contexto estético, la contraposición entre lo *posible* y lo *concebible* parece anunciar el surgimiento de un desvío del verosímil realista y apuntar al lugar de la ficción fantástica.<sup>2</sup>

En otro relato de Holmberg, "La pipa de Hoffmann", se lee: "El profesor Kasper [...] para justificar una libación exagerada, hizo esta-llar su teoría terriblemente moralizadora".

<sup>1</sup> Eduardo L. Holmberg, "Horacio Kalibang o los autómatas", en: *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Edicial, 1994. Los relatos "La pipa de Hoffmann" y "La bolsa de huesos" se citan por la misma edición.

<sup>2</sup> Ana María Barrenechea, discutiendo las distinciones establecidas por Todorov para definir lo fantástico, sugiere agrupar, por un lado, el efecto de contraste entre lo a-normal y lo normal, y por el otro sólo no lo a-normal. Para caracterizar a este segundo grupo sugiere el término "lo posible", "porque la práctica de la literatura y la crítica no han acuñado un nombre genérico para lo que es a-normal"; el término "realista" no abarcaría buena parte de la narrativa que cae dentro de los cuadros de lo posible. Véase Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

La cita ilustra con ironía otra marca de época: los avances científicos, el enorme éxito de su divulgación, configuran un clima en el que cualquier pretexto fútil resulta suficiente para hacer “estallar” —es la palabra que usa el texto— una “teoría científica”. En el relato de Holmberg, un hombre que se ha embriagado hasta el exceso intenta justificar su conducta a través de una “teoría científica” que resulte, además, “altamente moralizadora”. Hay, por lo pronto, tres cuestiones de interés en esta cita: la primera tiene que ver con los orígenes no siempre científicos de las teorías científicas. La segunda tiene que ver con esa suerte de verbosidad pseudocientífica que caracteriza las últimas décadas del siglo XIX: así, no sólo el laboratorio o el viaje son lugares de experimentación, sino que la conversación en sociedad —el diálogo de dos hombres en un club, por ejemplo— puede convertirse en una *discusión científica* que marque el inicio o el desarrollo de una cierta tendencia en el campo de las ciencias. La tercera cuestión apunta a que una teoría científica puede hacer *estallar*, puede ser el origen de un relato literario, de un texto de ficción pura, y es la que resulta más inquietante como propuesta: en este contexto científicista, que intenta asegurar respuestas certeras para las principales preguntas humanas, la literatura fantástica ordena sus propios misterios.

Ambas marcas están presentes en la literatura de Holmberg y la forma peculiar con que trabaja estos cruces lo coloca fuera del circuito de las propuestas estéticas de los escritores que son sus contemporáneos.

### *Holmberg y Darwin*

Eduardo Ladislao Holmberg se hizo conocer en los círculos intelectuales porteños por sus trabajos científicos, y por ser uno de los primeros y más fervorosos admiradores y difusores de las teorías de Darwin.

Darwin es el gran héroe científico del siglo XIX. En un siglo lleno de entusiasmo por la investigación científica, por los viajes, por los descubrimientos, por la figura del sabio que se dedica a acumular (hojas, piedras o insectos, formas de cabezas humanas o formas de

cabezas animales), y cuyo trabajo consiste en ordenar, catalogar, comparar y luego describir, en lenguaje escueto, las novedades o las continuidades, la imagen de Darwin instala un nuevo tipo de científico: el que produce con sus descubrimientos una nueva dimensión cultural que pone en riesgo los fundamentos de todo lo conocido y aceptado: *El origen de las especies* desatará polémicas, promoverá sin quererlo la formación de bandos enfurecidos de defensores y detractores, obtendrá lecturas que jamás intentó alentar, pero sobre todo, creará un nuevo paradigma para el estudio de las ciencias humanas.

La relación de Darwin con la cultura argentina no sólo puede medirse por la incidencia de sus teorías científicas en la orientación de los investigadores locales, sino por la impronta de su escritura, que él mismo, como viajero a bordo del Beagle y bajo las órdenes del aristocrático capitán Fitz Roy, dejará en la constitución del paisaje geográfico de este país y en la constitución de historias de viajes que se convirtieron, luego, en reescrituras de la literatura argentina. Darwin, reconoce en su *Autobiografía* que su incorporación como naturalista en el Beagle fue el acontecimiento más importante de su vida, cuyo rumbo cambió a partir de entonces; Darwin, socio honorario temprano de sociedades científicas argentinas. Del lado de acá, Sarmiento, que se jacta de haber conocido el Beagle y a parte de su tripulación, pronunciando, ya anciano, junto con Holmberg, los discursos de homenaje que se realizan en Buenos Aires a la muerte del sabio y escribiendo una frase que muestra, con la eficacia del gran escritor que es, la paradoja de la cultura finisecular: “Yo, señores, adhiero a la doctrina de la evolución más generalizada como procedimiento del espíritu, porque necesito reposar sobre un principio armonioso y bello a la vez a fin de acallar la duda, que es el tormento del alma”.<sup>3</sup>

A partir de esta cita de cierre y de apertura, se puede seguir tramando esa relación entre ciencia, literatura y política. Un solo ejemplo: Sarmiento —como político, como estadista— invita a Buenos Aires

<sup>3</sup> Domingo F. Sarmiento, *Obras completas*, Buenos Aires, 1899 (tomo XXIII, p. 103).



a un número importante de científicos a los que el gobierno financía el viaje y proporciona un salario y materiales para su trabajo. Sarmiento es un fervoroso importador de sabios que comienzan a ser reconocidos en Europa —entre ellos, Burmeister—. Éstos, a su vez, le retribuirán simbólicamente su entusiasmo bautizando con su nombre especies de caracoles, de mariposas o de arbustos pampeanos. Así, el nombre de Sarmiento se latiniza y comparte el descubrimiento de la nueva especie: *Sarmentoia Fuastinus*, *Maclurea Sarmienti* o *Bulnesia Sarmientii* son otras formas en que su nombre se trama con el descubrimiento científico.<sup>4</sup>

La década del setenta presencia la llegada de estos científicos y esto sucede, justamente, cuando Holmberg inicia su carrera universitaria. En ese momento conoce a Ramos Mejía, a Luis María Drago, todos ellos tocados por esa locura necesaria para abordar la escritura no sólo de las pasiones de las multitudes, sino de la locura individual y social.

Éste es el clima en el que Holmberg comienza a ponerse en movimiento: es un viajero incansable por el interior del país y recorre lugares y enfrenta situaciones que no sólo tienen que ver con el descubrimiento del sabio, sino con el placer o los inconvenientes de los viajes. En 1872, por ejemplo, hace una excursión hacia la frontera del Río Negro que lo pone en contacto con los indios, con la frontera sur —es notable la cercanía en el tiempo con *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, publicada en periódico *La Tribuna* en 1870—. Vale la pena reparar en el encuentro con los indios, porque la “cuestión del indio” marca de manera diferente a los hombres de su generación. Y en el caso de Holmberg, el hecho de admirar las tribus indias (sus costumbres y las maneras de ordenar su sociabilidad), no le impide, en 1879, apoyar la Campaña del Desierto de Roca y justificar el exterminio de los indios en función de lo que más adelante se llamará *darwinismo social*; es decir, la idea de la supervivencia de los mejores, una extensión

<sup>4</sup> Véase “Sarmiento y los fundamentos de su política”, en un libro excelente de Marcelo Montserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, CEAL, 1993. Los artículos agrupados en este libro son de lectura imprescindible para entender la inserción de Holmberg y sus proyectos científicos y literarios en el clima cultural del momento.

de sus teorías sobre el mundo de la naturaleza al mundo de las relaciones entre los hombres que el propio Darwin nunca alentó. Esta experiencia con los indios no produce en él la ruptura que sí produce en Darwin la llegada a Brasil y la observación *in situ* del funcionamiento del sistema esclavista: la comprensión del signo aberrante de la esclavitud será, según sus propias palabras, uno de los elementos principales de la ruptura con sus antiguas concepciones.

De cualquier modo, aunque Holmberg justificará el exterminio de los indios, algo de esa experiencia juvenil permanece, como oscuro homenaje, en un larguísimo poema compuesto nada menos que por tres mil endecasílabos dedicados a la raza indígena. Este texto, *Lin-Calel*, impregnado del espíritu del Centenario, fue su última obra literaria publicada en vida.

Los viajes del joven naturalista, los viajes a cielo abierto, a la intemperie, culminan, casi siempre, en la redacción de una memoria científica publicada como relato y prueba de la experiencia reveladora del viaje: *Un viaje a Carmen de Patagones*, *De Buenos Aires a la Cumbre*, *Nuestra tierra a vuelo de pájaro*, *Viajes al Tandil y a la Tinta*, *Viajes a Misiones*.<sup>5</sup>

Sin embargo, en el ámbito urbano, Holmberg no elige una memoria científica para expresar abiertamente su adhesión a las ideas de Darwin, sino que escribe una obra de ficción, una fantasía científica. La obra, *Dos partidos en lucha*,<sup>6</sup> publicada en 1875, está firmada por “Eduardo Holmberg, darwinista”. El nombre de Darwin, convertido en adjetivo, comienza a ser una sintética declaración de principios, una escueta pero firme contraseña, una señal de guerra.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Véase Antonio Pagés Larraya, “Estudio preliminar” a Eduardo L. Holmberg, en *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Edicial, 1994.

<sup>6</sup> Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha*, Buenos Aires, Imprenta del Argentino, 1875.

<sup>7</sup> La transformación del apellido Darwin en adjetivo tiene un antecedente prestigioso y divertido. El abuelo de Charles, Erasmus Darwin, ferviente partidario de Rousseau y ferviente partidario, desde Inglaterra, del sector jacobino de la Revolución Francesa, fue un médico interesado por la botánica y la zoología, y también por la literatura. En un extensísimo poema llamado “Los amores de las plantas”, que formaba parte de un libro mucho más extenso aun, *El jardín botánico*, Erasmus

La obra es el relato del apasionado combate entre darwinistas y antidarwinistas porteños, un enfrentamiento enmarcado en el contexto del último año de la presidencia de Sarmiento, 1874. La lucha entre mitristas y alsinistas, una lucha política que apasiona a los porteños y los divide en bandos, es el trasfondo, en el texto de Holmberg, del enfrentamiento social que la discusión entre "darwinistas" y "rabianistas"<sup>8</sup> produce. La disputa es de tal gravedad que tiene que ser zanjada por el propio Darwin quien, convertido en personaje ficcional, arriba al puerto de Buenos Aires enviado por la reina de Inglaterra, el 28 de agosto de 1874, "el año en que más pólvora se ha quemado en la República Argentina", y es recibido en el puerto por el presidente Sarmiento y otras autoridades.

El texto de Holmberg coloca a Darwin en la posición del viajero privilegiado, recibido por las autoridades políticas y convertido de inmediato en una suerte de gran juez, en una puesta en escena de la disputa científica que Holmberg ubica en el Teatro Colón, desde cuyo escenario los sabios contendientes y los que oficiarán de jueces saludan al público como si fueran cantantes de ópera. Cuando en el escenario aparece, de la mano del explorador "un auténtico Akka", un pigmeo, una suerte de eslabón perdido entre el mono y el hombre que deberá ser asesinado en aras de la ciencia, frente al público, para poder comprobar mediante el análisis cardiovascular la solidez de las teorías de Darwin, el texto llega a la audacia de convertir el proceso mismo de la investigación científica en espectáculo para curiosos ignorantes, en espectáculo de feria. Pero a su vez, este espectáculo se instala en el teatro aristocrático de la ciudad, adornado para la ocasión con un cortinado que reemplaza la iconografía clásica por figu-

---

arremetía con la explicación de la forma en que los filamentos masculinos se unían a los femeninos en complicadas alegorías barrocas. La obra y sobre todo la intención de Erasmus Darwin era tan abarcadora que se dice que Coleridge llegó a inventar el verbo *to darwinize* para nombrar la extraordinaria arborescencia de su poesía.

<sup>8</sup> Los "rabianistas" son los partidarios de Rabián, personaje cuya identidad real se oculta, pero que seguramente nombraba a Burmeister, el sabio prusiano traído por Sarmiento, que enfrentaba con intolerancia el surgimiento de nuevos descubrimientos que torcieran el curso de lo conocido y aceptado.

ras de monos y ostenta el lema "Struggle for Life". Todo esto se produce sin dejar de lado otra cuestión central que oscurece el horizonte de los descubrimientos científicos: la relación entre el fin y los medios y la distancia sutil que por momentos parece separar al científico del asesino y a la experimentación científica del crimen. En una primera escena, que transcurre en Inglaterra, Owen y Darwin cometen un crimen por error al diseccionar al "akka", al que habían confundido con un mono. Pero cuando la escena se repite frente al público del Colón en Buenos Aires, todos saben lo que está sucediendo: el error lamentado se ha transformado en justificación de cualquier medio para lograr justificar posiciones científicas. La muerte en las batallas políticas de ese año y la muerte como resultado de las batallas científicas se superponen eficazmente.

### *Los ojos de Darwin*

#### *Ciencia y religión*

En varios tramos de su *Autobiografía*, publicada parcialmente por primera vez en 1887, Darwin ha insistido en el valor de la relación entre pensamiento, información y observación:

Todo lo que pensaba o leía se dirigía directamente a lo que había visto o podría ver y este ejercicio mental fue continuo durante los cinco años que duró el viaje [del Beagle]. Estoy seguro de que a este adiestramiento le debo todo lo que haya podido lograr en la ciencia.<sup>9</sup>

Esa enorme capacidad de observación no conoció rivales en el siglo XIX. Los ojos de Darwin eran los encargados de descifrar, clasificar, comparar y medir no sólo sus propios materiales de estudio sino los materiales que otros científicos le enviaban cuando se trataba de despejar dudas. Su mirada se convierte así en el gran ojo científico del siglo XIX.

<sup>9</sup> La *Autobiografía* de Charles Darwin se cita según la edición de Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987.

Y esta mirada se posa no sólo sobre el mundo de la naturaleza sino sobre su propio sistema de creencias. Si durante el viaje en el Beagle es todavía un religioso ortodoxo, cuyas citas de la Biblia como autoridad indiscutible despiertan la ironía de algunos capitanes del buque, el descreimiento se instala lentamente. Darwin escribe en su *Autobiografía*:

El descubrimiento se hizo en mí a un ritmo muy lento pero al fin completo. El ritmo fue tan lento que no sentí angustia, y desde el momento nunca he dudado, ni por un segundo, de que mi visión es correcta. En realidad, me es difícil pensar que alguien desee que el cristianismo sea verdadero ya que de ser así el llano lenguaje del texto parece indicar que los hombres que no creen, y esto incluiría a mi padre, a mi hermano, y a casi todos mis mejores amigos, sufrirán un castigo eterno. Y ésta es una doctrina aborrecible.

Ciencia y religión son dos instituciones culturales que luchan por la adjudicación del "verdadero sentido de las cosas" a lo largo de varios siglos. En el siglo XIX la idea de la muerte de Dios produce fuertes crisis espirituales y la difusión de la literatura fantástica tiene mucho que ver con este clima de desaparición de explicaciones religiosas para los fenómenos humanos.

En un cuento de Rubén Darío, un sacerdote enfermo de saber científico, recibe de manos de otro sacerdote un aparato de rayos X que aplica al símbolo de Cristo, la hostia consagrada: se trata de conocer qué hay detrás de la lámina que representa el cuerpo de Cristo. Entre los pliegues de la sotana del sacerdote que le entrega el aparato científico se sugieren las patas del demonio. Al día siguiente, el sacerdote sacrílego es encontrado muerto. Este relato muestra que el deseo de saber pertenece a la esfera demoníaca; al mismo tiempo, la muerte del sacerdote parece querer poner un límite a la tentación de extender la mirada escrutadora "de los ojos de Darwin" a los símbolos sagrados de la presencia material de Dios.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> El cuento "Verónica" fue publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 16 de marzo de 1896, y es la primera versión de "La extraña muerte de Fray Pedro",

Holmberg, por su lado, no sólo expresa su fervor darwinista en esta primera ficción científica que augura el triunfo del evolucionismo, sino que se expone a la crítica y a la condena diariamente, a causa de la enseñanza que imparte en los colegios de jóvenes y señoritas.

En el trabajo de Monserrat se narra, al respecto, lo siguiente:

En marzo de 1875 se inauguraron las actividades académicas de la Escuela Normal de Maestras N° 1, creada el año anterior por decreto del Gobernador de Buenos Aires, Mariano Acosta, y su ministro de Gobierno, Amancio Alcorta. Allí comenzó a dictar Holmberg tempranamente sus clases y, de a poco, el celo progresista del émulo porteño de Huxley empezó a surtir sus efectos: los nombres de Laplace y Darwin, familiares desde la iniciación de los cursos y sus "doctrinas subversivas" le acarrearón no pocos problemas al novel profesor.

Cuenta su biógrafo que un día, 79 de sus alumnas, disciplinadas por una voz externa, al preguntarles Holmberg por qué razón al derretirse la nieve o un hielo en las montañas corrían como líquidos por los planos de las mismas y no se elevaban en forma de columnas, contestaron a coro: "Porque así es la voluntad de Dios", mientras una sola respondía apelando a la ley de la gravedad.<sup>11</sup>

Esta admirable escena que muestra que 79 muchachas se atreven a desafiar la autoridad del profesor impulsadas por esa voz externa, organiza un discurso femenino colectivo que desecha la ley de gravedad en aras de la voluntad de Dios. En el otro extremo, una sola muchacha desafía la ley de lo sagrado, de lo conveniente, y acepta la explicación científica, a pesar de la soledad a que este breve acto la condena. La escena, que muestra el fracaso rotundo de la enseñanza del joven profesor, describe muy bien, también, las contradicciones del sistema normalista en los inicios de su implementación: tradición religiosa o modernidad científica luchan por retener las jóvenes mentes de las alumnas porteñas.

publicado en París en 1913. Ambas versiones fueron reproducidas en Rubén Darío, *Cuentos completos*, México, FCE, 1991.

<sup>11</sup> Marcelo Montserrat, ob. cit., p. 142.

### Ciencia y literatura

En su *Autobiografía*, al convertir la evolución de su propio cerebro en objeto de observación y al hacer lo que denomina un “estimado de mis poderes mentales”, Darwin descubre que hay un aspecto de su mente que ha cambiado en los últimos treinta años de su vida: si hasta los treinta años la poesía de Milton, Coleridge o Shelley le proporcionaban un gran placer y si las novelas habían sido durante años “un maravilloso alivio y placer para mí, y con frecuencia bendigo a todos los novelistas”, en el momento de la escritura de la *Autobiografía* —que lleva como subtítulo *Recuerdos del desarrollo de mi mente y carácter*—, Darwin asegura que su mente, que “parece haberse convertido en una especie de máquina para abstraer leyes generales de grandes conjuntos de hechos”, se ha atrofiado y ya no es sensible a los placeres elevados del arte. Y concluye: “la pérdida de estas aficiones es una pérdida de felicidad y posiblemente sea perjudicial al intelecto y más probablemente al carácter moral por debilitar la parte emocional de nuestra naturaleza”.

Holmberg, el temprano discípulo rioplatense del sabio inglés, logra, por el contrario, la felicidad de alternar el trabajo de observación y deducción científica con la construcción de ficciones, con la práctica de la escritura literaria; la felicidad de alternar la lectura y la traducción de Dickens, por ejemplo, con el descubrimiento de una nueva especie de arácnido, la felicidad de alternar la conversación científica con la conversación literaria.

En las reuniones de la pomposamente autodenominada Academia Argentina, en cuyo sello estaban estampadas las palabras “Artes, Ciencia, Letras”, Holmberg frecuenta a Obligado, Quesada, Vega Belgrano, en un clima de intercambio de producciones heterogéneas que García Merou describe así:

Ventura Lynch dotaba a su museo de dos cuadros que hoy vería con el mayor placer, representando “Un episodio de la batalla de Santa Rosa”

y “Los últimos momentos del Doctor Alsina”; Correa Morales remitía algunos hermosos bustos desde Florencia; Eduardo L. Holmberg, Enrique Linch, Atanasio Quiroga, Luis J. Fontana, etc., presentaban en la sección científica trabajos sobre los arácnidos, los mutilidos del Baradero, catálogos sistemáticos de plantas indígena y exóticas.

La producción intelectual de algunos académicos era además, considerable y honrosa: Uriarte presentaba sus *Elementos de literatura*, Holmberg escribía una *Colección de cuentos fantásticos*, Heredia traducía el *Mazzeppa* de Byron, Frejeiro daba a luz su *Compendio de Historia Argentina* y su *Estudio biográfico sobre Don Bernardo de Monteagudo*.

La Academia penetraba también en otro género de terrenos, con una ingenuidad adorable, y se empeñaba en crear nada menos que el arte nacional, la literatura nacional y hasta el Teatro Nacional, dramático y lírico.<sup>12</sup>

Esta tendencia de los “académicos” a *nacionalizar* la literatura y el arte enfrentaba, según García Merou, la posición claramente extranjerizante del Círculo Científico Literario y dejaría su marca en algunos intentos de Holmberg de recrear un ambiente *nacional* en relatos fuertemente vinculados con una larga tradición europea o en el largo poema nacional del final de su vida.

Holmberg, entonces, hombre de ciencia, traductor de literatura europea, escritor de literatura fantástica y partícipe de un círculo que alienta la *nacionalización* de la cultura argentina. Su obra de ficción, una de las más originales de las últimas décadas del siglo, será un desafío para la conjunción de todas las series culturales de las que se apropia para asignarles un sesgo nuevo.

La obra literaria de Holmberg pondrá a prueba la eficacia escrutadora de la mirada científica. La desconfianza en la verdad absoluta de la percepción de “los ojos de Darwin” no se desarrollará en sus trabajos como naturalista sino en sus “ficciones científicas”, entramadas sobre el fantástico y el policial. Estos modos de la literatura trabajan en el borde del verosímil realista y problematizan no exactamente la credibi-

<sup>12</sup> Martín García Merou, *Recuerdos literarios*, (prólogo y notas de Julia Elena Sagaseta), Buenos Aires, Eudeba, 1973.

lidad de la visión del conocimiento científico articulado a partir del saber ver, sino su omnipotencia y su pretensión de infalibilidad.

### *Pipas y autómatas*

“La Pipa de Hoffmann” se publicó en *El Plata Literario*, en cuatro entregas, en 1874.

La parte inicial del relato ubica a la pipa —el objeto que se constituirá luego en objeto fantástico— precisamente en el círculo de lo cotidiano. La descripción realista y minuciosa de la pipa y el hecho de considerarla “como la base de más de una agrupación social” la señalan como un objeto de uso social intenso, un uso que está de moda, y que no revela conductas extravagantes sino más bien la constitución de una sociabilidad que produce placeres conocidos y tranquilizadores. Y así son, en esta parte del relato, los personajes del cuento: dos hombres entregados, despreocupadamente, al goce de la conversación.

La presentación del personaje y su relación con el narrador trasunta algo así como una plácida interlocución: dos seres normales dialogan sobre temas normales: “A veces conversábamos sobre la situación política del país, otras comentábamos la buena o mala calidad de la cerveza [...] y más de una vez dejábamos de ocuparnos de la cerveza para pensar en Shelley, en el Fausto o saborear la épica de Spinoza”.

Tenemos entonces la pipa y el ocio masculino transformado en charla, hasta que, de golpe, algo insólito sucede. Isaac, el protagonista del relato, no la usa para fumar, simplemente la tiene entre sus manos y a partir de este uso levemente desviado, la pipa comienza a convertirse en un objeto que tiene peso por sí mismo. El lector se entera, al mismo tiempo, que el personaje ha recibido la pipa como herencia y que la pipa ha pertenecido a Hoffmann, un reconocido escritor de relatos fantásticos.

Isaac desea apoderarse del objeto, desea entrar en su misterio y cuando logra el viaje que el fumar le produce, este tránsito no le genera la sensación de libertad deseada sino que, por el contrario, un cilindro virtual lo rodea y le impide todo movimiento. Junto con la sensación de

encierro, el relato permite la desaparición del personaje y su conversión en espectro. La sombra, como en otros relatos fantásticos de la época, irrumpe como portadora de un mensaje antes de desvanecerse y desaparecer: la reaparición de Isaac (ahora espectral) parece encerrar una respuesta al misterio, pero como la respuesta viene transmitida por una aparición, ni el narrador ni el lector pueden confiar totalmente en ella.

La respuesta del espectro consiste en la entrega de otra herencia, una serie de manuscritos de autoría diferente:

De éstos, el primero ha sido ya publicado en *La Ondina del Plata*, periódico en el cual no se indicó su procedencia. Los otros, aunque son publicables, permanecen inéditos y quién sabe hasta cuándo lo estarán. Algunos parecen escritos por un patriota del año 10, otros por el judío, y quizás dos por Hoffmann, lo que no me atrevo a asegurar, porque el judío ha hecho muchas modificaciones, algunas de ellas de trascendencia. Sin embargo, el lector juzgará.

De todos estos textos, que son posibilidades heterogéneas de relatos, series que traman en una misma urdimbre relatos patrióticos con venganzas de ultratumba, el narrador elige desplegar uno ante la mirada del lector. “Una teoría terriblemente moralizadora” será un relato enmarcado que pondrá en juego una mirada irónica sobre la producción de teorías a propósito de casi cualquier cosa y, al mismo tiempo, sobre la hipocresía de las conductas sociales: ubicado en un pueblo de Alemania, el cuento relata, por ejemplo, cómo una “sociedad de templanza”, organizada con el único objetivo de que los hombres no beban, celebra la aprobación de sus estatutos con barriles de cerveza. De este modo, la *libación exagerada* que mencionábamos al principio es el pretexto para la generación de una teoría científica *altamente moralizadora*.

En “Horacio Kalibang o los autómatas”, publicada en folleto en Buenos Aires, en 1879, irrumpe con más fuerza la incidencia de Hoffmann, autor de un relato llamado precisamente “El autómata”, en el que un individuo creado artificialmente puede conocer el pasado, el presente y el futuro de todas las personas. El autómata sería la representación de la capacidad demoníaca y prometeica del hombre, la de crear artificio sobre la naturaleza.

En el texto de Holmberg, el paisaje urbano se puebla de autómatas: todo lo que puede suceder en la ciudad, sobre todo en los aspectos más visibles de la sociabilidad —bailes, duelos, ejecución de instrumentos musicales, tertulias— puede ser ejecutado por autómatas tan idénticos a los personajes reales que nadie advierte la diferencia. La proliferación de personajes virtuales que están en lugar de personajes reales llega a confundir al lector, que no puede confiar, ni siquiera, en el narrador del relato, en la medida en que todos los que denuncian o presentan autómatas o hablan de ellos, en realidad también lo son.

Y este paisaje urbano automatizado y virtual subraya la ausencia de referencialidad del paisaje social: un autómata remite solamente a su creador, remite al puro artificio y no puede conectarse con el tejido social. Los autómatas ejecutan música, bailan, participan de un duelo, tienen destrezas de salón. Uno de ellos puede, finalmente, convertirse en un regalo de bodas para una prima querida, un instructor eficaz para la enseñanza de sus futuros hijos: el autómata ocuparía también el lugar del preceptor doméstico. Si comparamos la ausencia absoluta de referencialidad inmediata con lo que, por ejemplo, el público lee en *Pot-pourri* (1882) de Eugenio Cambaceres, donde detrás de cada personaje de la novela se cree ver un personaje real, se cree ver la relación directa de la trama novelesca con el tejido social, se podrá ver el tipo de distancia que este paisaje virtual plantea al lector del relato fantástico.

Hacia el final del texto, el afán terriblemente moralizador desarma la eficacia de la ficción automatizadora y traduce el automatismo no como lo inquietante —aquello que no se puede controlar o verificar— sino como todo lo que desde la óptica del narrador es condenable en la sociedad. La ausencia de referencialidad inmediata, la imposibilidad de vincular cada autómata con un personaje real, se transforma en saturación de referencialidad moral impregnada de un didactismo doctrinario.

El proceso de moralización doctrinario destruye la eficacia del relato ficcional: desnudar el peligro de la simulación, uno de los mayores peligros sociales que la nueva sociología va a denunciar, parece ser el objetivo didáctico o más bien científico del relato de ficción. La dedicatoria del "Horacio Kalibang" a Ramos Mejía no es ajena a este proceso de moralización doctrinaria.

#### 4. Waldo y Victoria en el paraíso americano. Identidades y proyectos culturales en los primeros años de la revista *Sur*

Una tarde, hacia octubre de 1929, caminábamos juntos por Palermo. Había en el aire pesadez de tormenta y el olor de las rosas y de la tierra era compacto como niebla; pero atravesábamos sin sentirla esa dulzura. Usted me reprochaba con violencia mi inactividad y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apra para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista —que no tenía nombre— fue pronunciado.

Éste es el primer párrafo, de la primer página, del primer número de la revista *Sur*, fechado en el verano de 1931. La "Carta a Waldo Frank" es firmada por Victoria Ocampo, fundadora, directora y mecenas de la revista.

En la primavera de 1953, Victoria Ocampo pone fin a su *Autobiografía* y organiza su edición. Gracias a un elaborado proceso de compaginación, cartas, esquelas, fotos, documentos de terceros deberán ser leídos como parte de la autobiografía de Ocampo y este procedimiento, que se reitera en el armado de los volúmenes con materiales de diversa procedencia, cobra especial significación en el momento de poner fin al relato de vida, luego del cierre del texto autobiográfico. La edición póstuma incluye un pequeño corpus de cartas de Waldo Frank. La última de la serie, escrita desde Chile en 1942, se demora en una posdata elocuente: "Aquí, cruzando los Andes, —le escribe Frank a Victoria— eres una especie de figura mítica". Convertida en mito por el hechizo de la palabra de Frank, Victoria Ocampo utiliza la posdata del amigo americano para poner fin a la

historia de su vida. Dicho de otra manera, el trabajo de compaginación logra que la última frase de la autobiografía de Ocampo le pertenezca a Frank.

En diciembre de 1966, Victoria Ocampo redacta un texto que serviría de prólogo al número *Índice* de la revista que daría cuenta de más de 300 números publicados a lo largo de 35 años. El texto se publica, efectivamente, bajo el título *Vida de la revista Sur*, con una posdata de Victoria escrita en enero de 1966 titulada "Waldo, Ocampo y *Sur*". Otra vez el juego de la compaginación y el atajo de la posdata sirven para entregar a Frank una parte de su propia riqueza, para compartir con él, no con otro, un balance retrospectivo y maduro de la revista nombrada por primera vez en el paseo por Palermo. Se lee allí:

La aparición del *Índice* de *Sur* coincide con la muerte de Waldo Frank, cuyo nombre figuraba en la primera página del primer número de la revista. Yo esperaba impaciente el momento de mandarle este *Índice*, prueba de que, a pesar de todas las fallas que se le achacan, esta publicación, planeada y discutida con él, no había fracasado. Esta posdata será la prolongación de aquella Carta dirigida a él. Completará y equilibrará esas páginas.

Así, la carta inaugural de *Sur* (una carta jamás enviada o demasiado enviada, según se mire) se completa con una posdata escrita 35 años después. Por su parte, algunas cartas de Frank que integraban la vasta correspondencia privada de Ocampo, se seleccionan y se compaginan para que, en una publicación que se desea póstuma, se conozcan como final de la historia de vida narrada en la *Autobiografía*.<sup>1</sup>

El juego de cartas y posdatas que se complementan en su exhibición o en su retaceo habla, como toda correspondencia, no sólo de lo que las cartas cuentan sino de lo que no cuentan, pero está también allí: habla de la relación entre los corresponsales que se constituye en

<sup>1</sup> Las cartas de Frank que Victoria compagina con su escritura se conocen recién con la publicación póstuma de la *Autobiografía* de Ocampo: *Autobiografía VI. Sur y Cía.*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1984. Todas las citas pertenecen a esta edición.

el contrato epistolar.<sup>2</sup> La relación de Victoria Ocampo y Waldo Frank, representada como la franca camaradería de los amigos americanos, nos es propuesta, en el juego de las cartas y sobre todo, en la continuidad autobiográfica que la revista *Sur* mantiene con la *Autobiografía*, como marco —con toda la carga de límite y de integración que la palabra tiene— de la etapa de madurez y de realización de proyectos culturales que Victoria Ocampo inicia hacia 1929.

Este marco, elaborado y sostenido con contundentes gestos de escritura y compaginación, pide ser leído con relativa autonomía.

### *Participaciones*

En el fragmento inicial de la "Carta", la pareja protagónica circula en el paisaje de Palermo mientras discute, con una violencia que los iguala, el proyecto de una revista cultural; el carácter intelectual de la pasión que los vincula los vuelve indiferentes a la dulzura del paisaje. La imagen recupera el momento exacto de la concepción, el momento en que la revista que todavía no existe, es nombrada por las figuras paternas, como posibilidad, como futuro.

"Nunca se me hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya, capaz de sacudir mis dudas, no habría consentido en reflexionar al respecto", afirma Ocampo unas líneas más abajo para subrayar luego que la revista surge de una feliz complementación entre la insistencia de Frank, que tenía la fuerza de "una ofensiva" y la "resistencia" de Ocampo, resistencia que no le impide llenarse de "inquietudes, escrúpulos y proyectos". Se insiste así, frente al lector, frente a los lectores de la revista, en dibujar un *nos escribo* que funcione como recordatorio del enlace y del origen a ambos lados del océano. La carta inaugural también se ocupa de trazar itinerarios decisivos al aludir a los viajes de los protagonistas: el primer viaje de Frank a Buenos Aires, en 1929,

<sup>2</sup> Véase Patrizia Violi, "La intimidad de la ausencia: formas de la escritura epistolar", en: *Revista de Occidente* 68, Madrid, enero de 1987.

y el de Ocampo a Nueva York al año siguiente. Se trata de viajes iniciáticos, fundadores. En 1929, en Buenos Aires, se producirá el primer encuentro y durante la estadía de Victoria Ocampo en Nueva York la idea de la revista acabará de tomar forma.

En el relato de la "Carta", la pareja, alojada en los paisajes de las dos ciudades, discute con idéntica pasión aunque sus tonos difieran bruscamente. En Nueva York, Frank adopta el tono paternalista del sermón mientras que el tono de Victoria se parece al de una niña divertida y asombrada. Su asombro tiene que ver con el impacto de los estímulos de la gran ciudad moderna que visita por primera vez (los negros, los rascacielos y el jazz son los puntos de atracción más deslumbrantes) y con el orgullo inesperado que le produce el hecho de que un intelectual norteamericano de inmenso prestigio en Buenos Aires la considere capaz de llevar adelante un proyecto cultural de envergadura.

La carta, cada vez más abierta, cada vez más pública, recorre todos los matices del encuentro y se convierte, luego, en declaración de intenciones. En ese momento, el registro cambia y Ocampo se nombra a sí misma como misionera de un culto del que Frank es profeta:

Usted, Waldo, me ha impuesto esta tarea. Finalmente, vencida, la he aceptado de usted como un don precioso. He creído poderla aceptar debido a los amigos que están en mi torno y en quienes tengo confianza. Gracias a su ayuda todo se hace posible. Esta revista no será mi revista sino porque es la revista de ellos y la revista de usted. Ella será el lugar constante de nuestro encuentro.

La carta propone a la revista como lugar de encuentro, es decir como lugar de varios, pero reserva siempre, para la pareja fundadora, el mérito del origen. Por eso, en el tramo donde define los objetivos de la revista, Victoria Ocampo utiliza una cita del prefacio de uno de los más conocidos libros de Frank, *Nuestra América*:

*Sur* testimonia mi admiración por esa obra [*Nuestra América*], mi absoluta adhesión a lo que la inspiró. Seguirá, en cuanto a su orientación, un camino paralelo. Cada uno, según las fuerzas respectivas,

nos pondremos a la búsqueda de América, de esa América del oculto tesoro.

Imbuido del americanismo de Frank, el texto de Ocampo utiliza una retórica erótica: el "enamoramiento" con toda su carga de pasión, de sentimiento irracional, justifica todas las acciones y exime de demasiadas precisiones. "Lo que ya sabemos afirmar de América es que estamos enamorados extrañamente de ella. Y ese amor, como todo gran amor, es una prueba, prueba que arroja sobre nuestras incapacidades e imperfecciones, una luz resplandeciente y cruel."

América es el tesoro oculto, América es la palabra clave en esta carta abierta que reemplaza al editorial programático, en el primer número de una revista que, a lo largo de cuatro décadas, será acusada o apreciada como el espacio privilegiado de la importación cultural europea, como el espacio más europeizante de la cultura argentina.<sup>3</sup>

Waldo y Victoria son escritos por Ocampo como americanos que conservan su pureza pero que, al mismo tiempo, se comprometen a *descubrir América* con la sabiduría y la distancia que caracteriza a la mirada europea. Y es precisamente la mirada europea la que, sagazmente, certifica la aptitud de la pareja fundadora. Adentrándose en la imaginaria edénica, Ocampo cita ahora, con audacia y falta de pudor: "Drieu decía: 'Frank y Victoria son capaces de pasar a través de todo eso sin inmutarse: son dos inocentes'. Drieu quería decir que somos americanos, Waldo, y que en nosotros la inocencia es todavía auténtica y puede, por consiguiente, hacer milagros". Waldo y Victoria, la pareja milagrera y fecunda que la carta inaugural enlaza para siempre, constituirán, juntos, la garantía de preservación de un paraíso americano en el que ningún europeo corra peligro.

<sup>3</sup>La problemática del americanismo en *Sur* fue abordada desde diferentes perspectivas, en "Dossier: la revista *Sur*", en: *Punto de Vista*, Año vi, 17, 1983. Los artículos que integran el Dossier son: "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", de María Teresa Gramuglio; "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*", de Beatriz Sarlo y "Un acuerdo de orden ético", de Jorge A. Warley.



El texto de apertura de *Sur* despliega una estrategia con destinatarios múltiples y define las líneas del triángulo imperfecto que unirá los lugares de encuentro, que serán, también, condición de posibilidad del proyecto de Ocampo.

Del lado de acá está la pareja ideal, la que puede unir simbólicamente las dos Américas, la pareja de americanos inocentes que atesora, sin embargo, una educación europea. Waldo y Victoria han sido adiestrados para superar las pruebas que la cultura europea les imponga: ninguno de los dos es un recién llegado, los dos provienen, salvando las distancias, de familias adineradas y han disfrutado de largas estancias en París o en Suiza, antes de emprender el viaje por lo que ambos consideran "el resto de América".

Del lado de allá está Drieu, pero sobre todo Ortega, eligiendo el nombre para la revista, bautizándola desde lejos ("Waldo, esas gentes tienen costumbre de bautizarnos", ironiza, cómplice, Victoria). A ambos lados del Atlántico, la revista debe sentirse como pasionalmente necesaria: Waldo y Victoria funcionan como garantía de un tipo de americanismo inocente pero maduro, que no se deja confundir por los nacionalismos y que sigue deseando aprender de Europa. Waldo y Victoria son víctimas felices de la *nostalgia de América*, un sentimiento poderoso que parece surgir en intelectuales americanos luego de un contacto intenso e idealizado con Europa. Impulsada por esa nostalgia, la propuesta de los padres fundadores consiste en vincular ambas tradiciones culturales, la de América del Norte y la de América del Sur, sin darle la espalda a Europa, de la que también se sienten desterrados.

### *Nuevos itinerarios*

El tiempo de la escritura de la carta inaugural de *Sur* es también el tiempo de nuevas rutas de viaje. Frank había iniciado sus recorridos por América Latina hacía muy poco atrás y Ocampo acababa de regresar de Europa hacia América visitando por primera vez Nueva York e iniciando, desde allí, su viaje hacia una América del Sur que prácticamente desconocía.

El primer viaje americano de Victoria Ocampo arranca en Europa, hace escala en Nueva York, atraviesa el canal de Panamá y toca puertos del Pacífico hasta llegar a Valparaíso.<sup>4</sup>

El encuentro con América, en ese módico recorte, le proporciona una experiencia que reivindica como experiencia de identidad:

En Panamá reconcí, no sin estremecimiento, el aspecto de los barrios pobres entre nosotros. Hacía calor y las plazas, llenas de gente sentada, conversando, me hacían oír una lengua, la mía, que no había oído en las calles desde hacía seis meses. Y por primera vez me pareció que veía a mi país como un extranjero (un europeo o un estadounidense) podía verlo: sin indulgencia; y, sin embargo, yo no estaba a salvo de la ternura.

Estas líneas, ubicadas en las páginas finales de la autobiografía, recuperan una de las pocas veces en que Ocampo, que aprendió a leer y escribir en francés, y que tomó distancia o persiguió al español con dolorida desesperación, se apropia de la pobreza americana y de la lengua española. El último tramo de la historia de vida recupera este viaje americano atípico, que rompe la rutina del viaje europeo, que la crispa y la emociona, y lo vincula con el surgimiento de la revista *Sur*.

La llegada a Buenos Aires no fue sólo esta vez el reencuentro. El reencuentro con seres y cosas queridos. Esta vez fue la novedad de una empresa que se me presentaba cada día más llena de dificultades, más crizada de problemas. Fundar y dirigir una revista.

En el verano de 1931 nació *Sur*. A partir de este momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije, hice y escribí está en *Sur* y seguirá apareciendo allí mientras dure la revista.

La retrospectiva autobiográfica se detiene allí, precisamente en el nacimiento de *Sur* y sus palabras finales son contundentes en la trans-

<sup>4</sup>Las referencias de Ocampo a su primera visita a Nueva York en la "Carta" y en la *Autobiografía*, insisten, casi un siglo después, en la dificultad para leer la "novedad" de América del Norte de la que se hacía cargo Sarmiento en sus *Viajes*.

ferencia de la carga autobiográfica de los papeles encerrados en cajones, que sólo serán editados después de su muerte, a la revista que, a partir de ese momento, se confunde con la historia personal de su directora.

Ese momento en la historia de vida, marcado en la escritura de Ocampo como el de su conversión en personaje público —“todo lo que dije, hice y escribí está en *Sur* y seguirá apareciendo allí mientras dure la revista”—, es el momento de la irrupción de la relación con Waldo Frank, que es la que Ocampo elige como compañía simbólica de su nueva etapa de vida, entre las múltiples que su actividad como anfitriona, como mecenas, como interlocutora intelectual o como seductora “Gioconda de las Pampas”, le permitió establecer con intelectuales americanos o europeos y cuyos rastros pueden leerse efectivamente en la revista.

### Biografías

Podemos suponer que sabemos quién fue Victoria Ocampo aunque se trate de un presupuesto refutable. Pero no podemos asumir lo mismo en el caso de Waldo Frank. ¿Quién era este intelectual norteamericano del que ahora ya nadie habla en su país ni en el nuestro, pero que llega a tener un papel fundamental en la constitución de la revista *Sur*? ¿Es posible pensar en la historia de la circulación de las ideas entre los intelectuales norteamericanos y los hispanoamericanos en la década del treinta, sin considerar el papel de este conferencista que era capaz de fascinar a auditorios desconocidos, constituidos a veces por miles de estudiantes, y demandar adhesión a su causa como si se tratara de un misionero laico o de un profeta?<sup>5</sup>

Hijo de una familia acomodada, egresado de Yale con máximos honores, reportero de importantes diarios norteamericanos, autor

<sup>5</sup> Algunas investigaciones de los últimos años se ocupan de la biografía cultural de Waldo Frank y de sus relaciones con América Latina. Véase, especialmente, Michael A. Ogorzaly, *Waldo Frank: the Prophet of Hispanic Regeneration*, London y Toronto, Bucknell University Press, 1994; e Irene Rostagno, *Searching for Recognition*, Westport, Greenwood Press, 1997.

de numerosas obras de ficción nunca reconocidas como Frank lo hubiera deseado, fueron sus obras de ensayo, sobre todo *Nuestra América* (1919) y *España virgen* (1926) las que le dieron notoriedad.

El primero de estos libros, *Nuestra América*, fue escrito a pedido de la editorial francesa Gallimard. En sus *Memorias*, Frank subraya las dificultades del encargo, que se ubican, sobre todo, en la difícil situación del intelectual que debe obtener legitimación en su propio país antes de convertirse en el encargado de mostrarlo a Europa: “Pronto comprendí que podía escribir un buen libro sobre mi país para Francia sólo si lo hacía para mi país”.

Frank es, en los Estados Unidos, un hombre fuera de lugar, y a pesar de haberse graduado en una Universidad tan prestigiosa como Yale, sus actividades se realizan al margen de la academia. Dirige *Seven Arts*—una revista de corta duración pero que da a conocer a escritores como John Dos Passos y Eugene O’Neill, entre otros—, viaja por los rincones de su país que considera esenciales para entender la cultura norteamericana. (Entre estos viajes interiores, el más célebre es un viaje al sur estadounidense en compañía del poeta Jean Toomer durante el cual, según su propio testimonio, habla y actúa “como si fuera negro”. Esto es sólo una muestra de hasta dónde podía llegar Frank en su convicción de que la palabra sobre los excluidos o los explotados, por ejemplo, sólo sería una palabra autorizada si estaba acompañada por la experiencia de convertirse, aunque fuera fugazmente, en el otro.)

Imbuido de la mística de la presencia redentora del intelectual, Frank se convierte en un “personaje” parecido a los protagonistas de las novelas de Sherwood Anderson, otro escritor amigo suyo con el que comparte, tanto como con Jean Toomer y con Hart Crane, la necesidad de denunciar la sociedad industrial y, al mismo tiempo, proponer utopías de futuro que se opongan al pesimismo de Eliot y de otros intelectuales contemporáneos.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, el poema de Hart Crane, “The Bridge”, de 1930, en el que el puente de Brooklyn tiene la fuerza de la utopía del progreso o la novela de Sherwood Anderson, *Poor white*, cuyo personaje central es un industrial blanco que, conmovido por la explotación de los campesinos negros, decide inventar una má-

Las acciones y las obras de estos escritores tienen un fuerte contenido místico: en ese contexto Frank adscribe al culto de la acción cívica que toma de Whitman y se postula como un intelectual valioso cuyo principal mérito consiste en haber atravesado experiencias vitales en defensa de los derechos de los oprimidos. (Es interesante señalar aquí una diferencia notable con Victoria Ocampo, quien no sólo no se interesa por la suerte de las víctimas de la modernización ni en su país ni en ningún otro, sino que es totalmente ajena al sentimiento místico y al tono profético de Frank: Ocampo no tiene convicciones religiosas y desconfía de las profecías.)

Años después de su recorrido por el interior de los Estados Unidos, Frank se interesa por lo que llamará la América Hispana luego de un viaje a Europa en que se le revela su nueva misión y su nuevo espacio de adoctrinamiento. En un testimonio que Victoria Ocampo escribe en los años setenta, después de la muerte de Frank, y a propósito de la aparición de sus *Memorias*, atribuye a Alfonso Reyes, al que Waldo Frank habría conocido en España, ese interés hacia Hispanoamérica tamizado por la cultura española: "Alfonso, europeizado por su cultura y aficiones, era irreversiblemente mexicano, escribe Ocampo, y por lo tanto, un ejemplo concluyente de cómo pueden mezclarse cosas opuestas en un hombre de talento, enriqueciéndolo". En efecto, Reyes fue el primero en difundir un *mensaje* de Frank a los intelectuales mexicanos y esta difusión fue el orgulloso primer paso hacia el viaje a "la otra América". (En este punto, es preciso marcar otra diferencia: si Frank necesita pasar por el conocimiento de España para mirar América, Ocampo tendrá siempre una relación incómoda con la cultura y con la lengua española, a la que no considerará, precisamente, "el idioma de los argentinos".)

El viaje que Frank emprende por la América Hispana lo convierte en un conferencista exitoso. En sus conferencias, Frank cultivó la imagen del buen americano: el que podía ser un buen interlocutor para los representantes de la alta y la baja cultura, el que podía ser

---

quina para humanizarles el trabajo, pero su invento, una vez puesto en práctica, aumenta el beneficio de los industriales blancos.

confiable para los intelectuales de izquierda por sus devaneos marxistas y compartir experiencias con los que sentían agudamente la nostalgia de Europa. Y es gracias a la conferencia-espectáculo, una forma de presentarse al público que él describe con toques de cinismo en sus *Memorias*, que Frank llega a convertirse en el escritor norteamericano más admirado y más leído en Latinoamérica en los años treinta.

El capítulo de sus *Memorias* en el que Frank describe su paso por la Argentina se titula "Triunfo y derrota en la Argentina". La palabra "triunfo" no resulta exagerada a juzgar por la enorme repercusión alcanzada por sus presentaciones públicas y por el tratamiento de huésped preferencial, cuasi diplomático, que las autoridades gubernamentales y académicas le dispensaron en Buenos Aires. Hay numerosos testimonios contemporáneos de esta presencia rutilante en la ciudad, pero uno sólo, el de un artículo publicado en el *ABC* de Madrid en esos días, puede servir como indicio del tipo de fenómeno generado por Frank: Algunos de los conferenciantes más ilustrados del mundo han pasado por Buenos Aires.

Los grandes intelectuales de Europa les hablaron a los argentinos, si no como a personas maduras a otras más jóvenes sí, por lo menos, como extraños. Pero recientemente el escritor norteamericano Waldo Frank puso fin a esta práctica. Él les ha hablado a los argentinos como si lo hiciera desde adentro. Esta feliz idea del gran escritor norteamericano ha recibido su merecida recompensa. *Aunque el público de Buenos Aires expresa su benevolencia efusivamente, y tributa su aplauso a todos los notables que llegan a sus playas, el aplauso para Waldo Frank ha traspuesto los límites de todo lo que se conoció hasta ahora* [el énfasis es mío].

Es importante hacer notar que este aplauso excesivo que el público porteño brinda a Frank se produce en momentos en que la *cultura de la conferencia* se había adueñado de Buenos Aires, que era, a fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta, la ciudad de América Latina en la que más conferencias se escuchaban por año. Triunfar como conferencista en Buenos Aires tenía, pues, para Frank el

mismo sabor que para un gran tenor o una gran soprano podía tener entonces y sigue teniendo ahora, el triunfo en el Teatro Colón de Buenos Aires.

### *Waldo y Victoria: la correspondencia*

Frank no llega a Buenos Aires sólo como conferencista sino como promotor de una revista de cultura americana, y confía, para llevar adelante esta misión, en vincular a Samuel Glusberg—editor y periodista de izquierda y su principal contacto en la Argentina— y a Victoria Ocampo, de quien seguramente sólo sabe que cuenta con los medios materiales para solventar la empresa.

Victoria Ocampo, que ya se reconoce lectora admirada de los libros de Frank,<sup>7</sup> se rehúsa a participar en la propuesta pero sí decide iniciar su propia revista, en la que Frank—y no Glusberg— tendrá un papel fundante. Desde el primer número hasta por lo menos una década después, las colaboraciones de Frank fueron frecuentes en la revista, una revista de la que siempre se sintió parte y cuya existencia consideró como el principal rédito de su viaje a la Argentina en 1929.

Las cartas de Frank que Victoria Ocampo decidió incluir al final de su *Autobiografía* abarcan un período de más de diez años. Las primeras de la serie cubren, precisamente, el año de la gestación y aparición de *Sur*: fueron escritas entre diciembre de 1929 y diciembre de 1930, y servirán de complemento tardío a la carta inaugural. En ellas, Frank alude a los conflictos con Glusberg y opina que es

<sup>7</sup> En una esquila que le envía a Reyes, que está en Buenos Aires en 1929, Victoria Ocampo escribe: “¿Y Waldo Frank? Había pensado escribirle para decirle buenos días. Y entonces... me desanimé. Hay tanta gente a su alrededor en este momento. Siento horror de la barahúnda. Únicamente quisiera decirle cuánto me han gustado (ayer, anteayer) cuánto me gustan hoy (hoy a las diez de la mañana) sus libros. Dígaselo (quiero decir, dígame que tengo deseos de decírselo). Espero verlo mañana en su conferencia”. Nota reproducida en: *Cartas echadas. Correspondencia Alfonso Reyes - Victoria Ocampo 1927-1959*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1983.

Victoria quien deberá fundar y dirigir la revista, en una evidente toma de partido. En estas primeras cartas aprueba con energía la actividad de Victoria y sostiene a la amiga lejana con dos estrategias que serán permanentes y simultáneas. Por un lado, respalda sus decisiones como directora aunque muestren ya el costado personalista e inconsulto que muchas veces sus amigos cercanos le criticarán. “No puedo menos de pensar que has hecho bien, Victoria, en no aceptar colaboraciones para *Sur* que no te agradaran. Debe ser tu revista, para ser una revista orgánica y para ser realmente una revista americana.”

Por el otro, Frank le explicará detalladamente las razones de las dificultades que Victoria ya afronta y deberá afrontar en el futuro como directora de una revista cultural: procurará que el enojo y la irritación que las críticas producen en su corresponsal no impidan la continuidad de la revista.

En este punto, Frank avanza más que ningún otro interlocutor de Ocampo de esos años: despliega ante sus ojos todos los matices de envidias y traiciones que su posición le puede acarrear, le indica, con ejemplos didácticos, cómo convertir una carta privada en carta objetiva y pública que profesionalice su palabra y sirva no sólo para descargar su furia sino para exponer posiciones en la revista, la apuntala, en fin, confiando en su fortaleza y en su capacidad de liderazgo: “eres fuerte, Victoria, y capaz de ser el líder que en algún momento casi todos parecen abandonar o traicionar”.

Sin embargo, a partir de 1931, las cartas de Frank muestran, por un lado, su apoyo amistoso a la empresa de Ocampo, pero también señalan vacíos, indican estrategias urgentes para recuperar un americanismo que—si bien resultaba subrayado en la carta inaugural y se exhibía a la manera de Ocampo, en los primeros números— parecía, ante sus ojos, diluirse cada vez más. Con un tono y una retórica de parábola evangélica, Frank intenta convertir a Victoria, ganarla, a la distancia, para su cruzada. El primer paso consiste en convencerla de su *ser americana*: “Tú eres, en efecto, americana, y más de lo que Victoria Ocampo sabe. Yo lo sé”, repite más de una vez. Cuando Frank escribe que conoce algo así como la esencia americana de Victoria mejor que ella misma, piensa, ahora sí con auténtica inocencia,

que la reiteración de frases como ésta producirán algún cambio en su corresponsal. Ocampo debió acostumbrarse a recibir lecciones y críticas de todos los hombres con los que compartió el espacio de su revista, pero ninguno intentó, como lo hizo Frank, convertirla a su propio proyecto, determinar sus alianzas, indicar, una y otra vez, colaboradores ausentes. En sus cartas de estos años hay una objeción que se reescribe: Victoria no está, como debería estarlo, vinculada con "lo que la América Hispana tiene de bueno". Para remediar esas ausencias, Frank recomienda a Victoria visitas personales que la pongan en contacto directo con escritores peruanos, cubanos o mexicanos: los nombres de Luis Alberto Sánchez, de Marinello, son un ejemplo del tipo de red de colaboradores claramente inscriptos en proyectos políticos de izquierda o progresistas que Frank intenta reunir en *Sur*, aunque sus sugerencias incluyen, como en toda política de alianzas, un espectro más amplio que el reducido número de intelectuales marxistas. El núcleo central de la red americana de Frank se organiza a través de sus vinculaciones con el Partido Comunista norteamericano, con el que mantiene relaciones estrechas sobre todo a partir de 1930.

Americanizar, entonces, a Victoria Ocampo, y articular la trama intelectuales de izquierda que deberían convertirse en colaboradores de *Sur* parece ser la nueva misión que Frank se ha impuesto. El tono de las cartas se vuelve cada vez menos sugerente, cada vez más autoritario:

Es importante, Victoria, que tengas en Lima, México, La Habana, amigos que sirvan a *Sur* como esperas que Drieu, Keyserling y Ferrero sirvan a *Sur* desde Europa... hombres que están en inmediato contacto con lo que es vital en sus países y que pueden enviarte el material apropiado. DEBES seleccionar estos hombres. Hoy no los tienes.

Frank, que ha escrito el imperativo con mayúsculas, se deja ganar por la impaciencia, recarga su escritura, quizás empieza a intuir que se trata de una causa perdida y quizás por eso mismo redobla, como buen predicador, el tono imperativo de su mensaje.

Victoria responde proponiendo sus propios americanos: Alfonso Reyes, Jules Supervielle, nombres que, por otra parte, Frank alguna

vez sugirió y que por lo tanto no puede objetar. Frank responde impaciente: "Por supuesto Reyes y Supervielle deberían estar en tu Comité pero Reyes no está nunca en México y Supervielle no está nunca en América".

La retórica erótica de la carta inaugural se reduce, crudamente, en las cartas de Frank, a un problema de cifras que muestran porcentajes deficientes:

Tu debilidad —le escribe a Victoria— consiste en que tienes contacto con el 1% bueno de Europa y con la mayoría del vulgar 99% de Hispanoamérica. Esto es natural y se convertiría en una debilidad únicamente si lo niegas o si se torna permanente. ¿Por qué no admitirlo? Y señalar que, a través de *Sur*, intentas comunicarte con el 1% creativo de América para el que *Sur* fue fundada *en primer lugar*?

Y antes de condenar al vulgar 99% de Sudamérica, contacta el 1% que no es vulgar, sino creativo. Entonces tu condena del 99% se convertirá en un acto creativo, positivo, no el gesto de un extraño [énfasis del original].

El amigo americano le señala a Victoria Ocampo su equivocación en el manejo de las proporciones justas para el cóctel perfecto con superficialidad de receta de barman y con un marcado tono elitista: resulta evidente que la inversión de los porcentajes no cambiaría el carácter de la revista, teniendo en cuenta el proceso de burda selección al que Frank somete de un pantallazo al campo cultural hispanoamericano y europeo.

En este regateo, Victoria muestra siempre su sentido del humor y su absoluta confianza en sus "intuiciones": nada la hará moverse del perfil que ha aprendido a dibujar para su revista.

En este intercambio de "intuiciones" y de "deberes", Frank llega a percibir una cuestión verdaderamente problemática cuando escribe: "El aislamiento de Argentina del resto de América de la que tú eres también un ejemplo, debe cesar y ¿puede cesar a través de *Sur*?". Hay un exceso en la demanda: Ocampo no estaba dispuesta a asumir semejante desafío. Ningún voluntarismo pudo romper ese aislamiento que continúa siendo un rasgo crucial de la cultura argentina en nuestros tiempos.

La historia de la revista *Sur*, esto es, la historia de una de las instituciones culturales más perdurables y más polémicas de la Argentina, no puede prescindir del análisis de los modelos alternativos que tuvieron en la década del treinta Waldo Frank y Victoria Ocampo para construir lo que ambos pensaron que era, a su manera, una revista americana. No puede desentenderse tampoco de la apertura, en los primeros años de la revista, de un espacio para escritores norteamericanos de izquierda amigos de Frank, como Langston Hughes o Lewis Mumford, un espacio que permitiría la inclusión de curiosas colaboraciones como, por ejemplo, la nota de Elías Castelnuovo sobre los escritores rusos. Otros dos emprendimientos de Frank fuera de *Sur*, pero en el espacio generado por la revista, muestran un rédito desde lo que se parece a una política de intercambio cultural: la publicación en 1930 de *Tales from Argentina*, una de las primeras antologías de cuentos argentinos publicada en los Estados Unidos, que incluía relatos de Lugones y Güiraldes, entre otros, y la revisión de la traducción al inglés y la introducción de la edición norteamericana de 1935 de *Don Segundo Sombra*.

En el texto que le dedica a Frank en los años setenta, después de su muerte y que apareciera en la novena serie de sus *Testimonios*, Victoria escribe: "¿Por qué no se dio cuenta Frank de que elegía una persona, no un títere y que esa persona obraría de acuerdo con su concepto de la literatura?". Victoria tiene ahora una visión más completa del amigo americano, al que recuerda con cariño y tristeza, y al que en el último encuentro en Nueva York había intentado consolar con esta frase de despedida: "Ya ves, le dije, *Sur* no ha sido inútil. Saliéndome de tus planes, he querido exportar e importar lo mejor de la literatura contemporánea. En parte lo he logrado".

En este salirse de los planes de Frank está la clave de la diferencia, está la revista que *Sur* no fue y la que efectivamente fue. En la escritura autobiográfica, el marco de la relación con Waldo Frank apunta a la lectura del ambicioso proyecto personal de Victoria Ocampo como un proyecto colectivo signado por la fuerza de sus propias elecciones.

## 5. Eduardo Wilde: Tiempo que perder

Desde Roma, mostrando los signos del cansancio que el espectáculo del pasado le produce, Wilde escribe: "Con esta ciudad no se acaba nunca, como decía un paraguayo que encontramos en Jerusalem, viajando como por tarea".<sup>1</sup> En realidad, no sólo el paraguayo viaja de ese modo. El viaje de Wilde se ha convertido en un "viaje por tarea" porque responde a mandatos ajenos y porque en la premura de los preparativos ha contraído la obligación de enviar sus notas al diario *La Prensa* de Buenos Aires.

La decisión del viaje, tomada con urgencia por el consejo preocupado de sus allegados, responde al deseo oficial de ausentarlo del escenario político argentino.

El viaje, la ausencia, se inicia inmediatamente después de que Wilde presentara su renuncia al cargo de Ministro de Juárez Celman, en 1889. Desde 1880, el año en que Roca lo nombra Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Wilde despliega una actividad extraordinariamente intensa y eficaz, que lo convierte en propulsor de emprendimientos urbanos fundamentales como el Hospital de Clínicas, el Teatro Colón, la red cloacal de la ciudad de Buenos Aires. Entre sus iniciativas figuran las dos leyes más urticantes del proyecto roquista: la ley de enseñanza laica, de 1884, y la ley de matrimonio civil, debatida durante la presidencia de Roca y promulgada recién bajo la presidencia de Juárez Celman, a quien Wilde acompaña como Ministro desde 1888. La discusión pública sobre estas leyes clave lo coloca en el

<sup>1</sup> Las citas de las "Cartas" de Wilde corresponden a la siguiente edición: Eduardo Wilde, *Obras completas*, vol. 12: "Viajes y observaciones. Cartas a *La Prensa*. 1892", Imprenta Belmonte, Buenos Aires, 1939.

centro de un debate durísimo, frente al cual Wilde no vacila en participar con discursos firmes y agresivos. Su posición de funcionario resulta casi siempre incómoda para los gobiernos de los que forma parte, porque no manifiesta demasiada disposición al consenso con los sectores de la oposición católica y porque no parece preocupado por los costos políticos y personales de los ataques. Con la sonrisa siempre puesta y con su rostro hermoso, este hombre al que hasta sus adversarios consideran "demasiado bello para ser médico", pasea imperturbable por las calles de Buenos Aires y no pierde ocasión de ejercer su profesión de ironista mientras medio país se le viene encima.

La renuncia y el viaje son entonces, claramente, un paso al costado que se le exige después de haber obtenido el triunfo de la aprobación de ambas leyes. A los 45 años, Wilde es un hombre maduro que emprende su primer viaje a Europa. Sus "Cartas" a *La Prensa* de Buenos Aires constituirán una mirada lúcida y solitaria sobre la Europa del fin de siglo.

### *Narrar sin describir*

Wilde sabe que los contornos del paisaje europeo han sido saturados por otros viajeros de escritura exitosa, desde Sarmiento en adelante. Ante la necesidad de escribir crónicas, vivida como un verdadero desaffio, las preguntas se agolpan sobre la mesa de hotel. ¿Qué se debe contar y qué no? ¿Cómo violentar las convenciones de un género que le desagrade sin dejar de transitarlo? ¿Cómo impedir que el relato se convierta en una exhibición pretenciosa de la experiencia del viajero? ¿Cómo desmontar la trama de ese saber casi enciclopédico sobre Europa que tiende a convertirse en vulgata? Pero, sobre todo, ¿cómo debe contar un escritor moderno la vieja Europa?

En la primera carta, dirigida al director del diario, Wilde despliega la estrategia que ha elegido frente a tantos interrogantes previos:

No se asuste, mi estimado Director; no voy a contar cómo era el buque, en qué día y a qué hora llegué a Montevideo, si esa ciudad es

bonita o fea, cuándo salimos de su rada y cuánto tardamos en llegar hasta Río de Janeiro ni cosas por el estilo. Guárdeme la Divina Providencia (y será ésa una de las obras más atinadas que ella haga) de entrar en descripciones de villas, ciudades o pueblejos. Primero, porque todas esas descripciones están llenas de mentiras, segundo, porque ya otros las han hecho y tercero porque no quiero, que es la principal razón.

El movimiento inicial de la crónica es defensivo y consiste en tomar prevenciones contra las convenciones del género. El segundo movimiento es una maniobra de ofensiva y consiste en desestimar el valor agregado de conocimiento que los libros de viaje deberían asegurar al lector: "El que quiera saber cómo son los países que voy a recorrer, que venga a verlos, incomodándose como es debido, mareándose, llenándose de tierra, asoleándose y renegando contra la hora desventurada en que se le ocurrió salir de su casa".

Wilde asegura que viajar es una cosa y relatar el viaje es otra muy distinta. La distancia entre la experiencia del viaje y su escritura se convertirá en el gran tema de sus envíos a *La Prensa*.

Para trabajar esa distancia, el viajero instalará en el relato las marcas a menudo abrumadoras del escribir por encargo y remarcará las huellas del *delivery*: "Ya estoy en Bruselas, señor Director y lo que para usted constituye la ocupación de un minuto empleado en leer estas líneas (si las lee), para mí representa un viaje de algunas horas". O también:

Nadie se figura cuánto trabajo cuesta verlo todo cuando se tiene el escrúpulo de ser verídico. Cuántas veces he venido cansado después de una larga excursión y, obligado a organizar mis apuntes en vez de dormir, he maldecido la hora en que me comprometí a escribir correspondencias.

Y justamente porque se propone convertir en relato esa distancia, Wilde apuesta a una crónica de viajes que eluda la "descripción mentirosa", es decir la descripción entendida como mimesis vana, sustituto fallido de la experiencia del viaje. En la declaración de princi-

pios es visible la molestia con las trampas del género. Sus crónicas de viaje serán un manifiesto contra el género y dejarán una enseñanza inesperada en el lector: la lectura del relato de viajes no sólo no suplanta la experiencia del viaje, sino que obtura el verdadero conocimiento del futuro viajero, le impide el goce de un placer genuino.

El embate contra las "mentiras de la descripción" lo obliga a sostener una alternativa casi imposible para su escritura: si en el relato de viaje tradicional la descripción posibilita la eclosión de un verdadero "espacio literario del viajero", articulado con las sensaciones de su mirada pero también con el peso de su cultura, Wilde ensayará la estrategia contraria: su lenguaje de rematador, seco, despojado, posándose sólo en las características imprescindibles para nombrar el objeto, se propondrá nada más y nada menos que inventariar el paisaje de la cultura europea.

Este objetivo desmedido, subrayado por la elocuencia de su propio absurdo, parecería condenado al fracaso precisamente por la extensión del viaje y por la extensión de su relato: las *Cartas a La Prensa*, publicadas por el mismo diario con el título de *Viajes y observaciones* en 1892, suman entre los dos volúmenes, más de 800 páginas.

Y por cierto no resulta fácil sostener en la escritura 800 páginas de inventario despojado, lanzadas semanalmente a los indefensos lectores de *La Prensa*, a los que Wilde anima de vez en cuando, con frases como ésta: "paciencia, amigo lector y adelante. Cuando se canse, salte diez o doce párrafos o deje de leer".

El frenesí del inventario no se deja amedrentar por la abrumadora variedad de los sitios recorridos. El índice de los dos volúmenes registra el itinerario de un verdadero viaje turístico moderno. Un viaje que, en aproximadamente un año (Wilde parte en 1889 y regresa después de la crisis del noventa), cubre las ciudades más importantes del mapa europeo: París, Roma, Milán, Madrid, Bruselas, Berlín, Múnich, Viena, Ginebra, Londres, entre otras. Ampliando su recorrido a Escocia e Irlanda y a circuitos menos tradicionales como Rusia, Constantinopla, Jerusalén, Egipto, Grecia y los Balcanes, el viajero cruza el océano y llega, por fin, a los Estados Unidos, el reino del futuro, el reino de la modernidad.

Ante un itinerario tan variado y extenso, el desafío de escribir sin descripciones "mentirosas" pero sí con "inventarios útiles" no siempre puede cumplirse. Pero ante cada página, el lector de este nuevo siglo no puede dejar de sentir admiración frente al gesto desafiante de Wilde, que convierte en listas heterogéneas y fascinantes el registro de su experiencia de viajero:

Estos salones contienen los sombreros más extravagantes y más viejos, bastones, ropa de cama, cofias, gorras antiguas, pianos, platos, cajas, viñetas, una colección infinita de naipes y otra de sellos y de cuños, ropa de iglesia, tierras cocidas, porcelanas de todos los países y de todas las épocas, cristales y vidrios, maderas talladas y muebles.

Desentendiéndose de la intermediación retórica que la descripción elaborada impone al relato de viaje, la escritura de Wilde organiza la rutina de la lista para narrar un itinerario moderno. Este itinerario no responde al modelo de la experiencia reparadora y enriquecedora del viaje a Europa, sino que registra, una y otra vez, la desolación de un mundo que pertenece definitivamente al pasado y que vive, en el presente, en estado de agonía perpetua. La "impaciencia ante la realidad", que Pezzoni señaló sagazmente como un rasgo fundante de la escritura de Wilde, encuentra en la estética del inventario, en el inventario del viejo mundo que acaba de descubrir, su solución extrema.<sup>2</sup>

### *La utilidad del inventario: la lógica del defecto y el error*

Describir, sostiene Philippe Hamon, no es nunca describir lo real; es, por el contrario, probar nuestros conocimientos retóricos, nuestras nociones de los modelos librescos. La descripción es, al mismo tiempo, saber sobre las palabras (competencia léxica), saber sobre el mundo (competencia enciclopédica) y saber sobre esquemas y cuadrículas (competen-

<sup>2</sup> Enrique Pezzoni, "Eduardo Wilde: lo natural como distancia", en: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.



cia taxonómica). El embate que la descripción ha venido sufriendo a lo largo del siglo XVIII y también del XIX tiende a desterrarla de las obras de ficción pero a sostenerla en los relatos de viajes. Hamon observa que las entradas "descriptivo" y "descripción" del *Gran Diccionario Universal del Siglo XIX* contienen frases como éstas: "la descripción a menos que se trate de relatos de viajes, no debe constituir el fondo de una obra", y también: "el género descriptivo no debería sobrevivir más que en las obras donde tiene una razón de ser, es decir en los libros de viajes".<sup>3</sup>

Wilde rechaza la exhibición de las competencias del descriptor y este rechazo es el más eficaz desestabilizador del género, porque es precisamente en un libro de viajes donde Wilde decide eludir el artefacto de la descripción. Contra la descripción como práctica textual altamente codificada, que debería reflejar el punto más alto de la creatividad del escritor de relatos de viajes, Wilde se pronuncia con su estilo de rematador.

Toda lista, todo inventario es también una forma de descripción, una forma que, sin embargo, se aleja de la literatura y se aproxima a lo jurídico. Un inventario se lleva a cabo cuando algo termina y antes de que algo comience; cuando se decide llevar a cabo una venta, una compra, un alquiler o cuando se enumeran los bienes de una herencia. En estos casos, el inventario exhibe su propia ética, aquello que podríamos denominar la obligación del inventario de nombrar "lo que hay", y el "cómo hay". Es decir, nombrar las cosas en su estado "real" sin disimular sus faltas, sin apelar a una adjetivación que funcione como mejorador estético: "cuadro de paisaje con marco de madera mellado, espejo biselado y rectangular, mesa de roble sin una pata, fuente de plata abollada, colgantes de bronce con defecto". El imperativo de nombrar el defecto, de recalcar la falta, unifica al inventario con el lenguaje del rematador. Por eso, la palabra "defecto" o su mención aparecen en ellos con frecuencia.

Para Wilde, Europa es, como espectáculo del pasado, una acumulación intolerable de defectos y errores: "En Europa y en América

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991 (los subrayados son míos).

sienta bien ser admirador de lo antiguo y tomar como maestros de arte acabado a los industriales de los tiempos pasados y, sin embargo, no hay una sola obra de arte antigua que resista una crítica desapasionada, que no muestre algún error de cálculo".

Ni siquiera Munich, una ciudad que resulta beneficiada por la mirada aprobatoria de Wilde (Münich es la única ciudad europea de la que realmente disfruta) se salva del estilo inventarial de su escritura. Así:

El Museo de antigüedades es un lindo edificio como todos los establecimientos públicos de esta capital. Presenta en su vestíbulo unos cañones históricos y, a la izquierda, en una pieza, los instrumentos de tortura antiguos en colección completa. Da horror ver estos aparatos, sillas erizadas en puntas, cilindros con clavos para arrodillarse, bancos para estirar el cuerpo hasta romperlo, cauterios, rompe-dedos, planchas para aplastar la cara y armazones para quebrar los huesos de la cabeza, botines de hierro para oprimir los pies, en fin, todos los instrumentos *de un buen inquisidor católico, apostólico, romano, muy religioso y ministro del cielo en la tierra.*

O:

la biblioteca, especié de cementerio donde duermen los antepasados en espíritu, siendo exhumados de tiempo en tiempo por algún loco curioso empeñado en registrar los sepulcros del pensamiento humano [...] Tiene 83 salones grandes que serían 700 divididos como en los hoteles y más de un millón de volúmenes, todos a la mano y perfectamente cuidados. El tesoro está constituido por manuscritos, impresiones primitivas, originales de poemas notables, ejemplares del Corán y del Evangelio, etc.

En el Museo de las Antigüedades, el horror del pasado inquisitorial se produce por la acumulación del nombre del objeto y su función; en la biblioteca, los escasos lectores son imaginados como profanadores de tumbas.

La distancia de la ironía, dosificada con cuentagotas, se instala, definitiva, frente a los reservorios del pasado que, lejos de constituir-

se en ámbitos de veneración, se muestran como espacios a los que se debe mirar desde lejos y por los que hay que pasar deprisa. Sin embargo, Múnich reserva nuevos espacios urbanos tan dignos de ocupar las páginas de una crónica de viaje como un museo de arte o una catedral. Lo que Múnich ofrece forma parte de un dato cultural nuevo: hacia fines de siglo, no sólo el poder político se ha trasladado claramente de Francia a Alemania, sino que numerosos intelectuales extranjeros sienten la atracción del nuevo fenómeno cultural alemán, en el que el sistema universitario ocupa un lugar central.

Wilde visita varios hospitales, la Universidad y la Escuela de Medicina: allí, la morosidad de su mirada parece desmentir la impaciencia de otras zonas del texto. Aunque la estética del inventario siga siendo la marca dominante, la búsqueda del detalle no se detiene ante lo morboso del espectáculo. Éste es uno de los pocos tramos en que el texto de Wilde olvida los reparos. No hay error o defecto señalable sino simple embeleso de la escritura ante la destreza de los artesanos de la muerte:

Un armario contiene las secciones de uno o más cadáveres, cortados por láminas en diversas direcciones; este trabajo hecho con admirable habilidad muestra la colocación de los órganos en cada plano del corte y como hay mil cortes se puede seguir la topografía del cuerpo humano desde los pies hasta la cabeza y desde la frente hasta el dorso. Las diversas piezas están colocadas en cajones de vidrio llenos de líquido desinfectante y conservador. Figura entre los cadáveres cortados así, la primer mitad del cuerpo de una joven suicida que se envenenó por haber sido rechazada por sus padres después de un pequeño tributo pagado al amor clandestino, caso no raro en Baviera, no el envenenamiento sino el tributo al amor [...] En otros armarios colocados por orden y muy metódicamente se ven diversas preparaciones de venas y arterias, deformidades, manos con seis dedos y otros fenómenos, cabezas desarticuladas, en colección completa, una vidriera llena de preparaciones del oído exclusivamente, otra de corazones y aortas, otras con copas de cerebros en maceración cortados en mil secciones. En fin, todos los casos patológicos habidos y por haber, deformidades y fenómenos, fetos y tumores conservados en sendos frascos de vidrio ostentando su carne blanda con aspecto de fieltro.

La novedad de este tramo no consiste sólo en la morosidad de la mirada sobre los cuerpos trozados, convertidos en extraños objetos de exposición en una crónica que será leída en un periódico, sino en el hecho de que allí y no en otra parte surjan, incontrolables, pequeños relatos macabros. En la Facultad de Medicina, la mitad del cuerpo de una joven suicida pide la completud en el relato y en el cementerio, la tumba de una muchacha hace surgir el relato de su muerte por consunción, provocada por el alargarse interminable de unos cabellos que crecen a expensas de su vida.

Estos pequeños relatos surgen límpidos entre las tumbas, trozos de cuerpos humanos que se columpian en el interior de frascos y constituyen, así, *souvenirs* macabros que Wilde ofrece a sus lejanos lectores. Lo macabro del cuerpo o la corporeidad de lo macabro provocan la ficción, mientras que el museo, es decir, la exposición artística con su criterio selectivo de perfección estética, paraliza el relato, lo convierte en algo imposible de ser constituido sino bajo la forma de antirrelato.<sup>4</sup>

### *La vieja Europa: vacíos y penumbras*

La vieja Europa (la que no es Alemania) se mira y se escribe con distancia pesimista. Europa es sólo un gran lugar vetusto con pequeños oasis de interés estético-científico. Por eso, sus capitales simbólicas, París y Roma, serán las más castigadas por la escritura demoledora de Wilde, que ensayará diversas estrategias de destrucción de estos espacios míticos.

<sup>4</sup> La estética del inventario funciona también como efecto de saturación y de nivelación en los interiores domésticos. En un texto ficcional de Wilde, "Vida moderna", las habitaciones de la casa, convertidas en bazares abigarrados de bronce, estatuas, cuadros, cortinados, plantas exóticas, se transforman en lugares peligrosos, amenazadores para la vida de sus habitantes: un niño puede, por ejemplo, perderse detrás de los biombos japoneses tal como podría perderse en un parque de diversiones, y el dueño de casa puede sufrir heridas y golpes provocados por los bordes de los bronce y las pinchaduras de las plantas.

*Paris n'existe pas*

Para Wilde, París es un lugar de paso o más bien un anti-lugar: el lugar del que hay que irse lo antes posible. El capítulo que hace pie en la capital francesa se llama "De París a Bruselas", y el tránsito indiciado en el título marca la necesidad de fuga del narrador, el malestar irrefrenable que París le produce. Una de las primeras frases expresará el agobio de la saturación literaria previa al viaje: "tengo la cabeza sobrecargada de París", escribe, y el lector siente que la cabeza de Wilde estalla y que las lecturas adquieren una materialidad que se extiende, como un paisaje superpuesto, sobre el paisaje real. Wilde no será, sin duda, la única víctima del agobio de las lecturas previas de París. Roger Callois escribe en "Paris, mythe moderne", un ensayo clásico sobre las relecturas parisinas:<sup>5</sup>

Existe una fantasmagórica representación de París (y de modo más general, de la gran ciudad) con un poder tan enorme sobre la imaginación que el problema de su exactitud no llega a formularse jamás. Se trata de una representación creada totalmente por los libros y sin embargo, tan ampliamente extendida como para formar parte de una atmósfera mental colectiva.

Pero el "caso Wilde" es extremo porque la angustia de la fantasmagoría provoca, drásticamente, la imposibilidad de ver la ciudad:

Versailles, Fontainebleau, Vincennes, La Vallire, Diana de Poitiers, los tres Mosqueteros, Luis Cualquiera, María Antonieta, Angel Pitou, La lechuza, el Maestro de Escuela, los Cuarenta y Cinco, Chicot, Robespierre, Dantón, Saint Just, Napoleón, Thiers, Claudio Bernard, Dupuitren, Pipe en Bois, Bambocha y la Convención, eran sitios, escenas y personajes que habían tomado en mi cabeza una forma

<sup>5</sup>Roger Callois, "Paris, mythe moderne", en: *Nouvelle Revue Française*, 25, núm. 284, 1937.

real de actualidad y en presencia de los cuales esperaba hallarme de un momento a otro.

La enumeración, sistemática y caótica, agrupa lugares y personajes de ficción literaria con lugares y personajes de la saga política y de la serie científica. La lista, convertida ahora en inventario de sueños sobre París, enhebrados en el momento en que están a punto de desaparecer, irrumpe para dar nombre a verdaderos huecos, a verdaderas ausencias en el espacio real de la ciudad. Wilde busca una explicación a su imposibilidad de hallar algún gozo en París en el hecho de que su viaje es un viaje tardío, en el retraso de su encuentro efectivo con la ciudad. Así, supone, los que viajaron jóvenes, mezclaron sus lecturas con el recorrido por las calles: estaban leyendo la ciudad al tiempo que la recorrían, mientras que los que viajaron varias veces, los viajeros frecuentes, acompañaron los itinerarios de la literatura con sus propias experiencias turísticas. Pero si se llega tarde a París, si se llega a París por primera vez con una sensación de tardanza irremediable, ya no se podrá separar la ficción de la mirada: "Ya he visto esto y mucho más, incluyendo la colosal obra de Maxime Ducamp", exclama, agotado antes de iniciar su recorrido. La sensación de *déjà vu* no parece momentánea: al cabo de unos cuantos días Wilde parece estar convencido de que no tiene nada nuevo que mirar. Y la inclusión de la obra de Du Camp entre sus lecturas previas permite intuir el tipo de saber que provoca un *déjà vu* constante y sólido. Marcel Du Camp, escritor amigo de Flaubert y de Baudelaire, ha decidido documentar su ciudad antes de que las demoliciones de Haussman la conviertan en un espacio desolado para transformarla después en una ciudad completamente diferente. El resultado de esta misión que Du Camp se impone es la monumental obra en seis volúmenes *Paris: Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, escrita y publicada entre 1869 y 1875.

Este libro, inspirado por la nostalgia del presente, se empeña en asumir un compromiso de enorme omnipotencia hacia un futuro al que imagina desprovisto de la verdadera París. Walter Benjamin ha dejado numerosas anotaciones sobre el libro y sobre su autor, el escri-

tor que no impuso ningún límite a su voluntad de inventariar París al compás de su demolición.

Cerca de sus notas sobre Du Camp o entremezcladas con ellas, Benjamin anotó: "Las fantasías de la declinación de París son un síntoma de que la tecnología no es aceptada. Esta visión sugiere la oscura conciencia de que las grandes ciudades han desarrollado, pausada y naturalmente, los medios para su propio derrumbe".<sup>6</sup>

Wilde no acepta el París de fin de siglo, el París municipal marcado por el fastuoso plan de obras públicas de Francynet y los preparativos de la Exposición Universal en el centenario de la Revolución, porque no puede contener su tristeza ante la desaparición del "París de leyenda": "He pasado revista a todo lo que la crónica señala como notable; el sedimento de mi corta estadía es una sensación de tristeza. París me ha parecido una ciudad aturdida, que no se da cuenta de lo que está pasando en el mundo".

La París leída tiene tanta fuerza que se impone sobre la París visitada y vivida, y esta imposición es tan brutal que expulsa del viajero toda posibilidad de establecer un pacto de mirada con la ciudad. Esta imposibilidad lo expulsa, a su vez, de la ciudad.

En menos de tres páginas, Wilde, que no está dispuesto a saber lo que está pasando en París, abandona la escritura, una escritura que en ese paso fugaz deja constancia de la imposibilidad: "No puedo, ni siquiera, intentar un bosquejo, o yo no me atrevo, por el momento, a hacer su fisiología".

Para poder abarcar París, se disculpa frente al director de *La Prensa*, necesitará compararla con el resto de Europa: "Fáltame compararlo y no podré establecer con acierto comparación alguna mientras no haya visitado toda Europa".

Se abre así un paréntesis enorme, un gran arco de suspenso, un ambiguo puente en busca de certezas que Wilde jamás cerrará. "Todo

<sup>6</sup> *The fantasies of the decline of Paris are a symptom of the fact that technology was not accepted. These visions bespeak the gloomy awareness that along with the great cities have evolved the means to raze them to the ground.* (Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.) La traducción es nuestra.

lo que puede encontrarse en cualquier parte puede encontrarse en París", había escrito Victor Hugo en *Los miserables*. Wilde necesita encontrar en el resto del mundo lo que no puede encontrar en París: el placer de mirar con sus propios ojos un paisaje desconocido.

Desde Múnich, la ciudad que quisiera declarar la capital del siglo, Wilde vuelve a ocuparse, brevemente, de París, se anima a la comparación. Con ironía, construye una situación en la que alguien que desea convertirse en espectador de una obra de teatro, debe sortear en París una serie de quince o veinte ayudantes o intermediarios (abridores de palcos, alquiladores de anteojos) "para llegar a donde podría ir solo". Cuando el agorero personaje ocupa, finalmente, su butaca, "puede tener la seguridad de no ver nada. Cada señora distinguida o niña a la moda se encarga de taparle todo el escenario con una enorme sombrero o una gorra piramidal, llena de frutos o legumbres en forma de adorno o con el facsímil de la torre Eiffel, cuya altura es de trescientos metros". En el brevísimo relato, las interferencias no dejan ver lo esencial: los veinte ayudantes o la gorra de una señora con el facsímil de la torre Eiffel (cuya altura, en esta única mención de Wilde, deja de ser un motivo de orgullo para constituirse en un nuevo defecto) impiden la visión del hecho artístico. Wilde ha tomado distancia física de París sólo para reiterar su imagen inicial: París es una ciudad que se puede leer pero que no se puede mirar.

### *Roma, el arte como pasado*

En la crónica de Wilde, Roma es una ciudad sobreescrita no por la fantasmagoría de la ficción, sino por la superposición casi infinita de los monumentos y de las obras de arte antiguo que la constituyen. La escena de escritura nos devuelve la imagen de un hombre confundido por la multiplicidad de interpretaciones posibles de los vericuetos romanos y que mira con desaliento el despliegue de planos en su cuarto de hotel: "Tengo abierto sobre mi mesa un gran plano de la antigua Roma, encima de él otro más pequeño de origen inglés, y sobre éste otro más chico aún, muy popular en esta ciudad". Los

mapas, instrumentos de la ciencia cartográfica, no concuerdan entre sí y "todos juntos, se hallan en desacuerdo con la ciudad actual". Mientras los mapas se superponen como las capas de culturas de épocas diferentes que recubre la ciudad, Wilde levanta la cabeza y mira por la ventana: busca un auxilio imposible en el afuera pero el auxilio no llega porque el paisaje romano segrega, por donde se lo mire, una densidad que le produce agobio. Lo-que-ve por la ventana sólo sirve para subrayar su no-saber-estar en Roma: "He recorrido ya muchas calles y he visto monumentos, museos e iglesias hasta más no poder. Hecho esto le declaro a usted que no me entiendo en Roma", confiesa, públicamente, al director de *La Prensa*.

Wilde no sólo superpone planos sino que acopia lecturas antes de emprender su propia versión, pero el movimiento le resulta extenuante porque incrementa el estado de desconocimiento: "he leído cinco o seis volúmenes de diferentes autores sobre las diversas épocas de Roma, antes de ponerme a escribir esta carta y esa lectura lejos de aclarar mis ideas ha servido más bien para confundirlas".

El retrato de escritor confundido que Wilde elige para iniciar su crónica subraya la incidencia de la subjetividad del cronista en la ocasión de proferir el juicio estético. El malestar de la escena inicial se constituirá en una marca visible del texto que abundará en adjetivaciones contundentes al respecto: "otra visita desagradable es la de las Catacumbas, o la fastidiosa y enlodada Vía Apia", son algunos pocos ejemplos de su trajinar forzado por la ciudad con la que no se entiende.

El rechazo del espectáculo de la antigüedad es profundo y enfático, y el cronista sugerirá las razones de esta posición del viajero, que casi nunca abandonará. Sabemos, así, que entre sus lecturas sobre Roma ha habido una, "Paseos en Roma", de Stendhal, que le ha sido particularmente útil. Sin embargo, Wilde percibe en la pasión de Stendhal por el arte antiguo, un énfasis deformante que rechaza de inmediato. Percibe, también, que este gusto por lo antiguo está de moda, y es contra esa moda que su escritura se pronuncia: "En Europa y también en América, sienta bien ser admirador de lo antiguo y tomar como maestros de arte acabado a los industriales de los tiempos pasados".

La moda vuelve uniformes todos los registros e instala la comodidad de repetir lo que otros ya han dicho. La escritura de Wilde pone en el centro de su ataque a los "industriales de los tiempos pasados" y señala sin piedad los errores y defectos de sus obras más apreciadas: "No hay una sola obra de arte antigua que resista la crítica científica y desapasionada", nos asegura y, para probarlo, desliza su mirada correctiva sobre la Basílica de San Pedro, a la que llega atribuirle nueve capítulos de errores que incluyen, entre otros detalles, el trazado de los planos, la disposición de los pórticos y el emplazamiento de las estatuas.

Su escritura, convertida en piqueta, tiene un efecto literalmente demoleedor porque transforma el espacio colosal de la Basílica en un gran espacio vacío para el que propone nuevos usos: "Bajo su cúpula infinita cabría una fábrica a vapor; en cada una de sus capillas podría instalarse un taller y en el recinto donde rezan los canónigos entraría cómodamente una iglesia".

Fábrica y taller son signos de la modernidad industrial que Wilde desea encontrar en su viaje: imaginarlos en el ámbito sacro de la Basílica de San Pedro implica demostrar que no debería haber límites para el progreso, y que el paisaje del futuro debería construirse a expensas del paisaje del pasado.

El arte antiguo es percibido como la reiteración de representaciones infinitas de los mismos temas. La cantidad se vuelve abrumadora e impide la percepción de su belleza:

Por más que digan, aun cuando la pintura sea sublime y uno esté saturado de elogios del autor, presentada en tal cantidad, el entusiasmo hace lugar al cansancio [...]

Por eso me gusta a mí tanto el cuadro de las once mil vírgenes. En él aparecen dos solamente, una rubia y otra morena, las dos muy lindas: respecto a las diez mil novecientas noventa y ocho restantes, el autor, sabiamente, avisa en un rincón del lienzo, que las irá pintando poco a poco.

No sólo en Roma sino en todo su recorrido europeo, las elecciones de Wilde insistirán en el carácter extremadamente sugerente de espa-

cios cuasi vacíos, que sólo se valen de su propia extensión para despertar la imaginación del visitante. Así, Waterloo, que es un antiguo campo de batalla, o el hospital de Brujas, que no tiene enfermos, atrapan su mirada y su escritura y son señalados como lugares propicios para la ensoñación. Con la elección errática y anticonvencional de estos espacios en los que se impone una belleza sin intencionalidad artística, Wilde desestabiliza no sólo la convención del género sino que avanza un poco más. Ciudadano de un país reciente y semivacío, Wilde provoca en el lector porteño una señal de alarma: el arte antiguo, separado de la verdad de su contexto, pertenece definitivamente al pasado. Sus crónicas sugieren que, a fines de la década del ochenta, un nuevo concepto de belleza, libre de justificaciones referenciales, comienza a abrirse paso en los vacíos de la representación simbólica que los quiebres de la tradición artística ha producido a lo largo de un siglo. Un nuevo concepto de belleza que las grandes capitales de Europa no parecen dispuestas a cobijar.

### *El viajero y la ciudad más grande de la tierra*

Las ciudades norteamericanas modifican el ánimo del viajero, le infunden un optimismo que el paisaje europeo nunca llega a transmitirle. Y es desde una de las ciudades más modernas, desde Chicago, que el viajero piensa en su ciudad, piensa en Buenos Aires e invita a los porteños a suspender la fantasía del viaje y contemplar, como turistas, su propia ciudad.

Siguiendo mis reflexiones me he puesto a enumerar lo que nosotros podríamos mostrar a los extranjeros con tanto o más derecho que aquel con el cual ellos nos muestran sus curiosidades y he formado así, de improviso, una pequeña lista... Por ejemplo, yo diría: los sitios y monumentos que ningún viajero debe dejar de ver en Buenos Aires son los siguientes:

- El museo, rico en ejemplares de animales antediluvianos.
- Las obras del puerto.
- La torre de distribución de agua filtrada.

El sistema de cloacas y conductos de desagüe, el más perfecto y completo del mundo.

La estación del ferrocarril del Sud.

El cementerio de la Recoleta con algunos buenos monumentos y otros de valor histórico.

El parque de Palermo.

Los hipódromos.

Los teatros, más cómodos, más lujosos y más grandes que los de la inmensa mayoría de las ciudades europeas.

La penitenciaría, una de las mejores cárceles conocidas.

El Hospital de Clínicas.

El Hospital de mujeres.

En la enumeración escueta pero contundente de los lugares, los paseos y las obras de ingeniería urbana que harán de Buenos Aires —salvo que medie la acción destructora de un cataclismo— “la ciudad más grande de la tierra”, surge, como diría Foucault, el “rumor analógico de las cosas”: alineados en la página de Wilde en un renglón debajo de otro, la Facultad de Medicina, el parque de Palermo, las redes cloacales de Buenos Aires, los cementerios, las penitenciarías, los teatros y los hospitales, una calle del centro en el momento de la tarde, configuran el nuevo espectáculo despojado, austero, firme, que el viajero moderno debería contemplar con la ayuda de nuevos guías. El guía turístico europeo, caracterizado como un fósil en desuso, sólo útil para repetir los relatos de los esplendores del arte del pasado, se perdería en la ciudad moderna que es Buenos Aires. Se necesita entonces un nuevo guía, y Wilde parece ofrecerse con esta crónica en la que recupera “de memoria” su ciudad, la Buenos Aires desde la que ha partido y en la que brilla, como en ninguna otra, el arte sin pasado de la modernidad.

Coda

## Rojos al por mayor

Juan Moreira es un gaucho hecho de palabras. No hay más remedio, es un producto del folletín. Y el folletín trabaja todos los detalles: las versiones minuciosas de una biografía que incluye humillaciones y traiciones, cambiantes adhesiones políticas, momentos de pasaje en que Moreira se convierte "en justicia". El folletín sigue meticulosamente el proceso que transforma al gaucho malo en un bello sargento y no se detiene ni ante lo que denomina *la segunda naturaleza del gaucho*: la descubre vengativa, luctuosa, alcohólica y la exhibe sin tapujos. Moreira existe a fuerza de palabras.

Antonio Gil es un gaucho casi sin historia o, más bien, habría que decir que su historia es parca, le huye al relato, se hace difusa. Cabezalla de una banda de alzados en los montes del Paiubre, asalta caminos, cuatrerea en las estancias, reparte entre los pobres lo que roba a los ricos. Su vida, como vemos, se construye con todos los lugares comunes de las historias de bandidos del siglo XIX. Casi no le pertenece, porque puede aplicarse a otros y quizás en eso resida su eficacia. No hay mucho más, sólo retazos: su bandería federal, el nombre de una mujer que deja cada noche un caballo fresco por si el gaucho lo necesita, aunque nunca lo haya visto. No hay fotos, no hay memoria de su cuerpo, salvo una excepción: su mirada que, como la de Moreira y la de Facundo, hipnotiza, paraliza a sus enemigos.

Todas las versiones coinciden en dos puntos: la certeza sobre los poderes de su mirada y las precisiones que irrumpen para describir la manera exacta de su muerte. Antonio Gil, sorprendido por la partida, es atado a un árbol cabeza abajo y degollado en esa posición para que sus matadores no puedan ser alcanzados por la fuerza destructiva de sus ojos.



Pura mirada, pura leyenda, puro milagro, Antonio Gil no es tanto por lo que hizo en vida como por lo que hizo después de muerto. Para sus seguidores, lo que importa, lo que se relata, es la cadena de milagros que se inicia muchos años después de su muerte. Lo que importa es su tumba, el lugar de su muerte. El comienzo de un ciclo: la repetición de la narración del milagro; la reiteración en otros tiempos y en otras voces dan sentido a su muerte. Antonio Gil es un gaucho milagrero.

Al borde de una ruta, a pocos kilómetros de Mercedes en la provincia de Corrientes, el 8 de enero, la fiesta del Gaucho Antonio Gil, o La Cruz Gil o Curuzú Gil, reúne desde hace unos años a multitudes que van de treinta a cincuenta mil personas en un paraje desolado, calcinado por una temperatura cercana a los 40 grados. Que sean muchos es motivo de orgullo para los del lugar: ser muchos es legalizar el culto. "Ahora la legitimidad es asunto de números, en la estadística suelen hallar los enterados la validez de una creencia y lo que no se multiplica traiciona a la razón de ser del mundo contemporáneo", sostiene Carlos Monsiváis.<sup>1</sup> Las más de cincuenta mil placas con leyendas grabadas, sumadas a incontables ofrendas, son otra manera de atestiguar un culto de multitudes. Que sean muchos es también motivo de orgullo para los organizadores, en su disputa de un lugar de privilegio para la fiesta. Es difícil competir con la virgen lujanera o con el San Cayetano porteño, precisamente por una simple cuestión de estadística: son millones los que viven en Buenos Aires y sus alrededores, y cientos de miles los que deben atravesar muchas veces caminos de tierra y ripio para llegar hasta La Cruz Gil a acampar bajo el cielo. Que sean muchos es también señal de existencia para los medios locales que televisan parcialmente la fiesta y la reparten en los hogares de quienes no pudieron hacer el viaje. La difusión radial y televisiva sella un pacto de conveniencia por el cual las más importantes autoridades políticas provinciales se hacen presentes en el lugar.

Para la gente, lo que realmente importa va más allá del milagro o es un milagro de otro tipo. Lo que cuenta es la fiesta popular, el baile,

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis, *Entrada libre*, México D. F., Ediciones Era, 1994.

los sombreros negros de ala ancha, los promeseros de trajes absolutamente rojos, las banderas rojas, las velas rojas, las cintas rojas y, también, las remeras rojas, las gorras con visera rojas, las pulseritas rojas. Y las imágenes —finalmente— del Gaucho Gil trabajadas sobre una de las clásicas imágenes de Jesús: el pelo levemente ondulado cayendo sobre los hombros, la mirada dulce; sólo el pañuelo rojo anudado al cuello recuerda, por lo aciollado, su carácter terrenal. Y los llaveros en serie y las medallitas en serie y las pequeñas bolas con nieve adentro cayendo suavemente sobre una cruz, otra vez roja, porque la nieve ejerce su hechizo, ya se sabe, en los lugares por donde nunca se la ve.

El gran escenario, presidido por la imagen, esta vez escultórica, de un gaucho hospitalario y bönachón, con las manos dando la bienvenida o agradeciendo las dádivas, se llena de niños y niñas vestidos igualmente de rojo, integrantes de ballets folklóricos de Florencio Varela o de Mataderos, pequeños bailarines adiestrados en el paso arrastrado del chamamé, incorporado tardíamente a la rutina de los ballets folklóricos. La incorporación se torna necesaria cuando se comprueba que esta destreza es imprescindible para actuar en lugares como éste y ganarse la admiración del público. Se suceden conjuntos de músicos igualmente vestidos con camisas rojas y cantoras entusiastas enfundadas en "soleras" rojas. Hay grandes despliegues en el escenario, vinculados con duplicaciones inútiles: cuatro guitarras, cuatro acordeones y hasta cuatro voces. Los reflectores iluminan ese cuadro, pero las parejas se arman en la pista semioscura. Cada presentación termina rigurosamente con el ofrecimiento de casetes y el anuncio de su actuación horas más tarde en la pista ubicada del otro lado de la ruta desierta, donde la entrada se cobra y a un precio nada popular. Aun así, las parejas arman su baile allí donde es gratis, mientras la gente mira alrededor y las carpas de los promeseros se iluminan un poco más lejos. En zonas no tan encendidas, no tan centrales, pequeños tríos de musiqueros irrumpen y logran su pequeño público. Tocan y cantan con enorme concentración, nadie les paga, pero se los aplaude a conciencia.

Los puestos de lotería recuerdan la antigua lotería de la Semana Santa y los números que se cantaban con frases en guaraní, pero aho-

ra los premios ya no son las monedas ocultas en los pañuelos, sino electrodomésticos colocados dentro de papeles brillantes y transparentes para el que llene el cartón con los maíces. El guaraní ha desaparecido del canto de los números, entre otras cosas, porque los que montaron el negocio son cordobeses...

La gran fiesta es la de la música, la del baile: es el desquite de la uniformidad abrumadora de la ropa y los objetos que allí se pueden comprar, pero, también, de los días y noches de aislamiento en parajes lejanos. El 8 de enero es en esa zona central de la provincia de Corrientes un día excepcional y la gente del lugar convive, por única vez al año, con gente de zonas tan alejadas como Neuquén, Bolivia o Brasil. El culto se internacionaliza, cruza los límites geográficos inmediatos y recoge adeptos en los países del Mercosur. Es un pequeño mercosur popular, sin acuerdos ni formalidades previas: los encuentros y los pequeños negocios se dan, principalmente, en las largas colas que las mujeres y los hombres hacen al aire libre, por separado, para entrar a los baños, para conseguir el agua del mate. La larga cola es también un lugar de intercambio de experiencias con el *gaucho*. Antonio Gil es uno más y se habla de él como de alguien cercano, familiar.

La promesa o la *manda* obliga a llevarle lo que se prometió. Pero también instala un intercambio azaroso: cualquiera puede servirse de las ofrendas, usar el dinero o los objetos que otros han dejado, siempre que los devuelva alguna vez.

Entre las cosas entregadas relucen los machetes, cuchillos y revólveres puestos a resguardo prolijamente en cuadros con vidrio, colgados a gran altura, fuera del alcance de la mano. Hay que disuadir al creyente; hay que suspender en este caso especial la vigencia de la tradición. La tradición dice que uno puede servirse de lo que otros dejan —dinero, ropa, comida— y las armas no deberían estar exceptuadas del servicio. Debería ser lícito que las armas de los gauchos circularan, aligeradas por ese tiempo de permanencia en la Cruz Gil, adecentadas por la exhibición, pero armas al fin. Entonces, el lugar del Gaucho sería la sede de un tráfico de armas legalizado por la fe, un tráfico modesto, pero ágil, que podría llevar una lámina acerada con puñal de hueso del Paiubre hasta las tierras de Río Grande do Sul

o hasta la Patagonia, para que volviera, después de haber actuado, a calentarse en la tierra de Mercedes.

En la madrugada del 8 de enero, que es el día de la muerte del Gaucho, la cruz negra de su tumba se lleva en procesión hasta la iglesia donde se oficia una misa que intenta cobijar lo imposible. Enseguida la cruz vuelve al lugar del culto, todavía inapresable, todavía escurridiza: aunque ya bendecida, autorizada, a su regreso vuelve a mostrarse como lo que es, pura forma y color en la mañana.

## Fuentes de los artículos ya publicados que conforman este volumen

"La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices*, de Juan José Saer"  
Publicado en *Quaderno del Dipartimento di Lingüística*, F. di Lettere e  
Filosofia, Univ. della Calabria, núm. 18: *Narrar la violencia*, Rende-  
Roma, noviembre de 1999.

"La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera"  
Publicado en Georges Duby y Michelle Arlette, *Historia de las Mujeres*,  
Madrid, Taurus, 1992, vol. 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*  
(comp. de Arlette Farge, Natalie Zemon Davis y Reyna Pastor).

"El botín del cronista. Cuerpos de mujeres en las crónicas de conquista del  
Río de la Plata"  
Publicado en *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la  
Mujer*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,  
núm. 1, 1995.

"Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de  
Ricardo Piglia"  
Publicado en *Filología xxx*, 1-2, 1996, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires.

"La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento"  
Publicado en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos  
Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

"El placer de los viajes. Notas sobre *Una excursión a los indios ranqueles* de  
Lucio V. Mansilla"  
Publicado en García Castañeda, Salvador (comp.), *Literatura de viajes.  
El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 2000.

"Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla"

Publicado en: *Revista Iberoamericana, Siglo XIX: Fundación y fronteras de la ciudadanía*, Pittsburgh, núm. 178-179, enero-junio 1997.

"Mansilla: Sueños y vigiliass"

Una versión anterior de este ensayo fue publicada en inglés bajo el título de "Mansilla: dreams and vigils" en: *Latin American Cultural Studies*, vol. 4, núm. 2, 1995, King's College Strand, Birkbeck College, University of Sao Paulo, Tulane University, Carfax Publishing Company, Arbington, UK.

"Cautivos en la zona. Sobre *El entenado* de Juan José Saer"

Publicado en *Revista Interamericana de Bibliografía*, núm. 6, 1996. Organization of American States, Washington D. C., USA.

"Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional"

Publicado en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. 45, núm. 3: *El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX*. Editora invitada: Silvia Delfino, 1995.

"El espectáculo de la oralidad. Duelos y trucos en *Historia funambulesca* de Arturo Cancela"

Publicado en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

"Notas sobre Holmberg"

Publicado por la Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.

"Waldo y Victoria en el paraíso americano. Identidades y proyectos culturales en los primeros años de la revista *Sur*"

Publicado en el *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 8, Rosario, Facultad de Humanidades y Arte, octubre de 2000

## Índice

Agradecimientos .....	9
Prólogo .....	11

### El terror delicado

[13]

1. La violencia del azar. Rituales y asesinatos en <i>Cicatrices</i> , de Juan José Saer .....	15
2. La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera .....	23
3. El botín del cronista. Cuerpos de mujeres en las crónicas de conquista del Río de la Plata .....	39
4. Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre <i>La ciudad ausente</i> de Ricardo Piglia .....	51

### Tierra Adentro

[63]

1. La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el <i>Facundo</i> de Sarmiento .....	65
2. El placer de los viajes. Notas sobre <i>Una excursión a los indios ranqueles</i> de Lucio V. Mansilla .....	77

3. Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza  
en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla .... 87
4. Mansilla: Sueños y vigias ..... 99
5. Cautivos en la zona. Sobre *El entenado* de Juan José Saer ..... 109

## Resplandores urbanos

[117]

1. Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional ..... 119
2. El espectáculo de la oralidad. Duelos y trucos  
en *Historia funambulesca* de Arturo Cancela ..... 131
3. Notas sobre Holmberg ..... 141
4. Waldo y Victoria en el paraíso americano. Identidades  
y proyectos culturales en los primeros años de la revista *Sur* 155
5. Eduardo Wilde: Tiempo que perder ..... 171

## Coda

[189]

Rojos al por mayor ..... 191

Fuentes de los artículos ya publicados  
que conforman este volumen ..... 197