

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR**

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

El desierto y el indio en la historia: y el sistema letrado argentinos

Zulma Estela Sacca

Quito – Ecuador

2015

RESUMEN

Este ensayo examina los efectos de dos figuras, el desierto y el indio –cuyo transcurso se analiza desde el siglo XIX–, en el proyecto argentino de nación y sus actuaciones como símbolos de su dialéctica histórica. Reflexionar sobre el indio, los caudillos y el desierto permite comprender que sus interrelaciones no son solo el resultado de situaciones concretas sino matrices simbólicas que se proyectan en el pensamiento y en las producciones del sistema letrado argentino.

Se evidencia la forma en que recursos literarios como la representación, el simulacro y la alegoría no funcionaron con exclusividad en un discurso cerrado y elitista sino, más bien, se consolidaron decisivamente en las clases dirigentes y en los líderes políticos. La literatura nacional se desarrolló en interacción con los proyectos sociales y políticos, dinámica que desborda el resultado “superestructural”, puesto que, desde una perspectiva más amplia, el indio y el desierto determinaron e influyeron en cambios estructurales.

PALABRAS CLAVE

Literatura; historia; indio; desierto; civilización; barbarie.

DATOS DEL INVESTIGADOR

Zulma Sacca. Argentina, se graduó como Profesora en Letras en la Universidad Nacional de Salta. Obtuvo una especialización como Profesora en Lengua y Literatura Españolas en la AECI (España) y como Magíster en Literatura Hispanoamericana en la UASB (Quito). Fue becaria de prestigiosas instituciones de su país. Ha publicado ensayos y crítica literaria, particularmente sobre literatura argentina e hispanoamericana. Es profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Salta y el Centro Polivalente de Arte.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO UNO	9
LA ILUSIÓN DE PROGRESO	9
1. Proyectos de progreso	9
1.1. Recuerdos de provincia de Domingo Faustino Sarmiento	9
1.2. Sin rumbo de Eugenio Cambaceres.....	11
2. Versiones de progreso	17
2.1. Los siete locos de Roberto Arlt.....	17
2.2. La balada del álamo carolina de Haroldo Conti.....	23
3. Entre proyectos y versiones	26
CAPÍTULO DOS	27
PROYECCIONES DE SER Y ESTAR EN LA PAMPA	27
1. Crisis escrituraria	27
1.1. Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla.....	28
1.2. Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira	29
2. El reflejo del desierto	32
CAPÍTULO TRES	35
EL TRIUNFO DE LA BARBARIE	35
1. El fantasma de los dualismos que devino en reproducción	35
1.1. “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares	39
1.2. El matadero de Echeverría	42
2. Del matadero a la fiesta	44
APOCALIPSIS DE LA NACIÓN	49
1. La clara imaginación de Alberdi	49
2. La oscura decepción: Stéfano de Discépolo	51

INTRODUCCIÓN

La literatura argentina se construyó a lo largo de casi dos siglos regresando recurrentemente al sitio de su fundación: la disyuntiva de civilización y barbarie. En estos retornos, la representación, el espejismo y el simulacro fueron los problemas centrales de los mecanismos de simbolización.

La producción de verosimilitud se enfrentó a la dificultad de alejarse del referente histórico fundador. Aunque las formas se innovaron, esa dificultad impidió la diversificación de personajes y la indagación de otros conflictos humanos y sociales. A su vez, la distancia insalvable entre el proyecto de nación y su realización provocó que la imaginación literaria se abocara a la tarea de revelar la verdad, mientras la historia, paradójicamente, parecía solo poder imaginar. En esta inversión de funciones, la literatura argentina se convirtió en la depositaria de una verdad histórica que, en ciertas etapas, parecía ser la única verosímil.

De esta manera, a verdades simuladas correspondieron ficciones y discursos simulados. Las ficciones se realizaron con elementos definidos por las falsificaciones, por los dualismos y por las transformaciones engañosas. En Argentina, se doblaron a sí mismas para situarse en el espejismo de la historia.

La problemática teórica de estos mecanismos de simbolización se presenta alrededor de tres conceptos fundamentales: la construcción de la nacionalidad, el sentido de la historia y la relación escritura-oralidad, los cuales operaron como matrices últimas de la discursividad y de la fabulación. Terminado el siglo XX con el imperativo de indagar la identidad y de redefinir los términos fundacionales de la nación, la literatura elabora un doble retorno, un “meta-regreso”. Se puede decir que la literatura argentina de fines del milenio se historifica, pues incorpora dentro de su ficción los mecanismos de falsificación de la misma historia y así pone en evidencia el apocalipsis de la idea de nación, la crisis del sentido propio de la representación y la destrucción de la frontera entre simulación y verdad.

El presente estudio propone:

1. establecer los mecanismos a través de los cuales los acontecimientos históricos se traducen en ficción,

2. realizar un diálogo entre la literatura argentina del siglo XX y el lugar de su fundación, en el siglo XIX, inevitable y omnipresente; y en consecuencia, entre la misma literatura y las apariciones de ese lugar fundacional a lo largo de casi dos siglos,
3. leer estas producciones en el contexto de un sistema literario que buscó presentarse como un ensayo de interpretación de la realidad histórica.

Se seleccionó un itinerario de lectura que ilustra las peripecias distintivas de la historia nacional, al tiempo que se configura en reescritura de sus contrapartes decimonónicas. El corpus se organizó, por lo tanto, según momentos centrales de la historia nacional en la última centuria.

Este itinerario de lectura fue modificado durante el proceso de la redacción del presente informe. Los cambios de ordenación y la sustitución de unos textos por otros encuentran su razón en que, dentro de los límites del texto pautado por el Comité de Investigaciones de la UASB, se hacía imperioso no repetir autores como el caso de César Aira y sus dos obras: *Ema, la cautiva* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*. A su vez, se consideró más rentable, para la consecución de los objetivos, el trabajo con textos referidos al Peronismo en tanto momento definitorio en la historia argentina, de modo que se trabajó con “El matadero” de Esteban Echeverría y su reescritura “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares. De esta manera, se aspira a analizar con más eficiencia los momentos de ruptura dentro de la organización de ideas y del sistema letrado.

CAPÍTULO UNO

LA ILUSIÓN DE PROGRESO

1. Proyectos de progreso

Los proyectos más significativos de la generación de 1880 circularon y se difundieron a través del cuerpo social en las primeras décadas del siglo XX. Se arraigaron en la masa de inmigrantes que venía en búsqueda de una vida nueva y en la casta patricia que se hizo dueña de los territorios más prósperos de la pampa. El progreso fue el vehículo del deseo y un impulso que se situó en el inconsciente, referido a procesos sociales y económicos.

Inseparable del anhelado perfil agro-exportador, el país selló su aparente integración en el ciclo de la industrialización, que fue pensada como la convergencia de un modelo único fundado en la utilidad: la urbanización (posibilidad misma de la reproducción y la cadena), las escuelas de artes y oficios, y la fundación de universidades que alentaban, junto a las carreras agronómicas, las ingenierías civiles, industriales y mecánicas.

Hacia 1920, la solución radical y moderna concebida desde la generación argentina de 1837 se transfiguró en el presentimiento de la autodestrucción. La *invención* vivida como dominio del mundo no se materializó en la tecnología ni en su estatuto de reproducción serial sino en el terreno artístico. La escritura literaria actúa como médium, como la forma de una producción de sentidos cuya finalidad es sustituir las energías puestas en juego en un proyecto inconcluso. La proyección colectiva, que no encuentra su imagen en la ley del valor y en los cálculos mercantiles, se falsifica en otro principio de representación poseedor de encantamientos y analogías diferentes.

Si Sarmiento presentaba la idealización de las relaciones humanas, si pretendía fundar la nacionalidad y sus representaciones históricas y otorgarle al estado un modo de circulación de valores económicos y simbólicos, el siglo XX recuperó, interpretó y, en algunos casos, desmintió, aquel proyecto de prosperidad económica y de sentido político.

1.1. *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento

En *Recuerdos de Provincia* se adelantó al deseo de un orden de representaciones donde todo puede ser accesible y explicado. Se trata de “recuerdos” que disuaden y perfeccionan la idea de un objeto final. Sarmiento propuso un discurso que resiste cualquier disgregación o desarticulación del poder ya consolidado por el gobierno rosista; a ese poder hace corresponder un estatuto constructivo que organiza las fuerzas productivas en torno a una idea de realidad y de un relato histórico. En su exilio chileno, publica *Recuerdos de Provincia* en 1850. El libro se constituye como el índice vivencial de una multitud de desterrados; además, claro está, del “índice” en sentido restringido que el autor explicita: “El cuadro genealógico que sigue es el índice del libro...”. Se implica en la continuidad de la vida y la “lucha” sarmientinas y se revela doblemente: como defensa y como responsabilidad. Su defensa está destinada a soslayar el imperio de terror de Rosas y las actuaciones que lo sostienen y sistematizan, esto es, el caudillismo, los malones, la miseria y el aislamiento. Su responsabilidad materializa la fundación de un territorio deseado e institucionalizado.

En el relato, *Recuerdos de provincia* se manifiesta como un atajo entre la vida particular y el desafío socializador porque remite al pasado colonial español y se lanza al futuro de grandeza. En su genealogía, Sarmiento consagra el pasado colonial para poder reabsorber el atraso hispánico, la montonera, la anarquía y la frontera india en la expansión económica, y la inserción de la Argentina en el mundo. “Los Sayavedras... los Albarracines... los Oro...” (Sarmiento 1993, 121) le permiten asumir el pasado en su valor fundacional y en su mandato colonizador.

Desde este lugar intensamente significado, el escritor dispone la puesta en marcha de su idea de nación y de estado. Dar legitimidad al pasado a través de la autobiografía significa situarse en la elección de un origen (somos españoles, somos europeos) para conjurar el azar de las catástrofes sucesivas que instalaron la perpetuidad de una vida sin ley, sin avance. Desde su dedicatoria, “A mis compatriotas solamente”, *Recuerdos de Provincia* persigue canalizar la continuidad del discurso letrado del '37 en la demarcación política de un nuevo ser nacional. Los orígenes familiares se enlazan en un destino que puede regular el nuevo orden social: desde la decadencia del orden colonial representado por los Albarracines hasta el plan alfabetizador encarnado por Oro. Esta elección significa, también, fundar en sentido doble: por un lado, de dónde venimos y, por otro, la necesidad

de un futuro de prosperidad. Ambas direcciones, a su vez, se asignan a un sistema idealizado de valores que lograría sintetizar la dispersión del desierto bárbaro en el desafío modernizador de la pampa, parcelada y productora de riquezas.

En concomitancia, para la generación de 1837 y sus continuadores del '80, la fundación de la nación es la matriz significativa que contiene todos los estatutos referenciales de un orden novedoso, definitivamente despegado del orden colonial. A él le corresponden un relato histórico investido de héroes y celebraciones, un sistema de producción económica distribuidora de bienestar y un sistema de producciones simbólicas que confirmen y reproduzcan las dos primeras instancias. El sello definitorio de Sarmiento en el pensamiento y en la historia de la literatura argentina comprende una estructura alegórica que representa la imaginación de la historia nacional en su continuidad y en su lógica: "...he querido apegarme a mi provincia..." dice como modo de hacer palpable la instancia decisiva de una escritura fundacional.

1.2. Sin rumbo de Eugenio Cambaceres

La constitución del nuevo sujeto histórico se define en la generación del '80 con la aparición, entre otras producciones simbólicas, de un ciclo novelesco situado en el escenario de la pampa y en la potencia de la ciudad portuaria. En el pensamiento del '80 converge la ilusión transformadora con la Argentina también transformada. Las utopías siguen siendo el tópico idealista que sostiene a las relaciones sociales y a las fórmulas de producción y acumulación de riquezas. No obstante, la "realidad" de la pampa, ahora generadora de infinitos bienes materiales, provee en las producciones simbólicas tópicos de naturaleza, de cuerpo y de la propia historia.

La narrativa de Eugenio Cambaceres se sitúa en este momento esencial de la historia argentina. Su novelística significa la convivencia de categorías arraigadas en el proyecto fundacional junto con el dominio de sucesos y discursos que corresponden a una instancia cultural atravesada por la dinámica de la nueva vida política y –en el ámbito de las letras– por la influencia del Naturalismo francés.

El sesgo costumbrista y la calidad del relato permiten que la novela *Sin rumbo* se inscriba en la operación simbólica del mito igualitario de la domesticación del desierto. Se trata de un escenario conocido, poblado de fuerzas hostiles y en apariencia

irreconciliables, que es restituido al orden racional a través de la mediación del discurso historiográfico. La irrupción del principio de realidad hace evidente que la circulación de ese discurso establezca la reversibilidad en el intercambio social. Entonces, los recursos imaginativos iniciados en Sarmiento parecen desconocer el significante escondido de toda representación:

La riqueza de los pueblos modernos es hija solo de la inteligencia cultivada. Fomenten caminos de hierro, vapores, máquinas, frutos de la ciencia; dan la vida, la libertad de todos, el movimiento libre, los correos, los telégrafos, los diarios, la discusión, la libertad en fin. ¡Bárbaros! Os estáis suicidando; dentro de diez años, vuestros hijos serán mendigos o salteadores de caminos. ¡Ved la Inglaterra, la Francia, los Estados Unidos donde no hay *Restaurador de las leyes*, ni estúpido *Héroe del desierto*!... (Sarmiento 1993, 134).

Deudora de esa escritura, *Sin rumbo* se proyecta sobre la asunción de la barbarie nunca expiada, sí disuelta en un perenne merodeo. La novela prefigura la cualidad dinámica de la operación civilizadora como un ciclo incesante de reciprocidad. La pampa es, a fines del siglo XIX, el resultado de esta enorme operación y en ella domina el principio edénico de organización social que logró compensar las fuerzas del desierto bárbaro: "... se divisaba la tabla infinita de la pampa, reflejo del cielo azul [...] espléndida [...] Acá y allá, [...] puntas de vacas arrojando la nota alegre de sus colores vivos..." (Cambaceres 2007, 94).

La estancia se presenta, en superficie, como un espacio homogéneo donde todo está proyectado y realizado sobre la base de un concepto de verdad. Las necesidades de la pampa como sistema de producción económica codifican cada una de sus funciones en signos que, por sí mismos, son susceptibles de conmutación: la esquila, las vacas, el casco de la estancia, la casa del peón, el patrón, los viajes a Europa, el clima, la vestimenta. La conmutación asegura la reivindicación identitaria y un intercambio social intenso. Los términos conmutables homologan al mismo tiempo la identidad y un contorno espacial y social que contiene las funciones inversas: el gaucho "retobado", la "chusma" que trabaja en la esquila, los harapos que visten, el sol quemante, el toro hosco.

La escena del toro hosco trae las reminiscencias de *El matadero* de Echeverría, ya que se manifiesta como la voluntad de reescribir el discurso fundacional y recupera tópicos como la cornada traidora, el lazo que mata y la cólera que enceguece. La reescritura del episodio sostiene la totalidad del relato novelesco en *Sin rumbo* porque busca la continuidad y desde ella las representaciones impuestas por la nueva dinámica

social. La civilización impregnó hacia 1880 todo el espacio y el tiempo sociales de la “vida” de la que escribía Sarmiento. El desierto se marcó con las alambradas del progreso y cada objeto se destinó a una funcionalidad productiva. Sin embargo, la pervivencia del toro hosco reconoce la desarticulación del discurso del progreso y se constituye en el desciframiento de un relato histórico insustancial y desorientado.

La civilización conquistada “refleja”, ofrece un espejo, puede vengarse, ya no en la repetición fantasmal de la barbarie romántica sino en el destino absurdo de la deuda en el sentido de devolución simbólica. Por eso, la barbarie se distorsiona en el destino individual de hombres melancólicos y en la devolución social de bienes simbólicos. La sustancia elemental del desierto invisible se amplifica en la escritura, libera la vitalidad y la energía de la estancia en la metáfora de la disolución. La interpretación analítica del mito de la posesión del mundo se disuelve en el personaje de Andrés. El protagonista de la novela está ligado a un complejo proceso de desencantamiento; en él se juega la ruptura de las leyes que producen la identidad porque, como el patrón de la estancia, posee en su valor sígnico la reductibilidad del referente.

La frente de Andrés, “... surcada por un profundo pliegue vertical en medio de las cejas...”, es la metáfora que explica una red simbólica de alternancias. Marca, señala, de un lado, su propia historia revelada en lo absurdo, en lo ofensivo y en lo insoportable. En su reverso, la historia colectiva se materializa en un lenguaje vacío, se anula en su idealismo y se consagra en el no lugar. El hijo rubio del patrón encarna cada signo civilizatorio porque es sujeto del poseer y del saber.

Pero la funcionalidad sígnica mostró la adversidad en la estancia. La vida de Andrés es la subversión del proyecto civilizador y, paradójicamente, su trayectoria vital responde a un movimiento doble y contradictorio que disuelve cada signo en fantasma negativo: “...Y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda [...] la vida y siempre y en todas partes, bajo formas varias, el mismo fondo de barro...” (Cambaceres 2007, 93).

En el camino inexorable de la alienación, Andrés, también sujeto de la pasión, potencia su repertorio de actuaciones hacia la crueldad, el arrebató, el cinismo, la enmienda, la compasión, el temor. Estas se rigen por la lógica irónica de la autodestrucción porque, habiendo desaparecido el dominio de lo edénico, todos los efectos maléficó son

virtualmente posibles. Las pasiones se conmutan unas veces por su contrario; otras, por su espejo. La virtualidad responde a una existencia extraña (la del otro) que desafía el orden sensato de la realidad, de la moral y la del discurso. La estancia pampeana no puede sistematizar la materialización del ideal civilizatorio porque es desbordada por “el otro” que la barbarie le devuelve.

La pasión irrumpe con violencia o con exacerbación. Por ello la reversibilidad de cada actuación del protagonista se manifiesta en hastío y desprecio o en atracción y deslumbramiento ante cualquier detalle de la naturaleza. La breve secuencia del gato Bernardo se constituye a través de la metáfora de la violencia inflingida a la naturaleza. El pequeño suceso muestra la fuerza de los signos que se suceden y se engendran, la estancia como la cumbre del enfrentamiento entre civilización y barbarie que inmoviliza todos los elementos de la narración por su propia violencia. La reacción de Bernardo especifica la marca de lo que está escondido, de que lo inverso de *dar* no es *devolver* para el gato sino para Andrés: “¡Canalla! –exclamó Andrés– esas son las gracias que me das, así es como me pagas... ¡Pareces hombre tú!” (Cambaceres 2007, 171).

Índice y anticipación de la catástrofe, que Andrés pretenda organizar la naturaleza simboliza un proceso social en el cual se producen una temporalidad y una espacialidad artificiales. El símbolo es en sí mismo el ciclo de los intercambios: el ciclo de dar y devolver. El agotamiento de la ilusión de progreso involucra directamente a Andrés con su presidio de pasiones y su peripecia trágica. También, indirectamente, al proceso social con la pérdida de la posesión de su historia y su sentido.

La trama de la novela de Cambaceres se presenta como la interrogación a las simetrías que el discurso fundacional proyecta en un espacio invariado. Las respuestas esquivas tienen que ver con la peripecia de Andrés que, mediante la indeterminación del espacio, niega la homogeneidad sustancial de un programa social e histórico. De ahí que el sentido central de la novela sea buscar la pampa y la ciudad de Buenos Aires como los dos lugares geográficos que privilegian el sistema de control social en el cuadrulado, la urbanidad y la repetición. Ambos son términos estructurales de la funcionalidad y de la diferencia; se resuelven, en profundidad, como complementarios y reversibles. En su relación con los personajes responden al principio de la catástrofe y de la sentencia a muerte.

En *Sin rumbo*, como en mucha de la narrativa argentina, la ciudad es exclusivamente Buenos Aires. Su potencia simbólica reside, aún en la actualidad, en el hecho de que el puerto es el lugar de realización de la producción de objetos culturales de prestigio, de la explotación industrial, y el centro de la economía general del sistema. Paradójicamente, la ciudad, en su infinita reproducción espacial y económica, puso fin a la sociabilidad debido a las contradicciones internas propias del sistema abstracto de convenciones identitarias. Andrés puede alternar una vida en la estancia y otra en Buenos Aires sin que se modifique la fijación de un simulacro de vida siempre banal y maléfico: “...La farsa vivida no era otra cosa que la farsa representada...”. En la ciudad, el desierto bárbaro regresa trasmutado en las luces, en la locomoción o en los modales refinados, signos propios de la civilización. De ahí que Andrés no puede escapar de la predestinación fijada por su pertenencia a la estancia y, cuando viaja a Buenos Aires, se siente fragilizado, su voluntad es insignificante y su pensamiento, irresponsable.

“Nuestra suerte es distinta: luchar para abrírnos paso a la patria, y cuando lo hayamos conseguido, trabajar por realizar en ella el bien que concebimos...”, escribe Sarmiento al final de sus *Recuerdos*... Lo “distinto” es la manera de reducir la fatalidad que no podía dominarse. Para Sarmiento, lo que “concebimos” es la diferencia frente a “los viejos retrógrados, los antiguos godos, los gauchos ignorantes”. La continuidad –lo “conseguido”– no es la negación de lo bárbaro como ajeno, sino su repetición especular, dentro de un espacio sin contenido: el vacío que apremia a Andrés en cada acción vergonzosa y en cada presentimiento de la catástrofe final.

El primer capítulo de la novela recrea el punto inicial de la inserción de la Argentina en el mercado pecuario internacional. Desarrolla la ruidosa ceremonia de la esquila que, en apariencia, queda a resguardo de la infinitud de la pampa. En el amplio galpón, las puertas inmensas dejan entrar el viento infernal del desierto. El trabajo concede la ordenación perfecta que se violenta permanentemente, primero por las ráfagas, luego por el gaucho retobado. Como en toda ceremonia, cada cuerpo y cada gesto funcionan según un repertorio de obligaciones, que hace posible la pertenencia de Andrés a la predestinación. El latigazo que le da al gaucho no violenta la ceremonia, al contrario, la restituye. El viento del desierto, el chirrido de las tijeras que laceran, el gaucho “falso como el zorro” se relacionan con el rigor de las marcas que dependen, según el

ordenamiento de obligaciones, del látigo violento. La fuerza de las metáforas circunscribe la ceremonia de la esquila en el interminable acto de afilar los instrumentos para lacerar el ganado y expande la idea de los sacrificios finales perpetrados con fuego y arma blanca.

El símbolo del tiempo no se instala en la proyección del futuro sino en la ruptura de la unidad indivisible de la vida y de la muerte. La catástrofe se desencadena en el último capítulo como consecuencia propia de la ceremonia de la esquila. Su esencia reside en el vínculo entre tensiones y pasiones porque el desarrollo propio de la ceremonia consiste en realizarse en gestos y desencadenarse en sacrificios.

El fin de la novela es, precisamente, la esencia del martirio: la muerte de Andrea porque “Dios no se la salvó” dice Andrés ya vencido. La imposibilidad de expulsar el maleficio de la enfermedad hace que se regule el signo ceremonial en la presencia de la barbarie que impide expulsar la responsabilidad o la libertad. La presencia de lo “todopoderoso”, contrapartida del regreso del mal, se explicita en la certeza de que el saber científico es defectuoso y el sacrificio deja anulado el universo civilizado.

La esquila presiente su final. El viento, la ráfaga, el remolino y el inmenso crespón del desierto engarzan metafóricamente la ira, la venganza y el desencanto. El orden de la predestinación sacrifica a Andrea en tanto dominio de la regla que precipita la clausura del círculo. Andrés conjura en su vientre marcado a puñal la ignominia de haber destruido la vida de la madre de Andrea, Donata. Desune su cuerpo anatómico para separarse de la predestinación; su estertor final hace aflorar todos los conflictos con el fin de liberar el estatuto original de ser uno y otro, y expulsar la marca de violencia y devolución. El protagonista se señala el vientre con una cruz para ser distinto, para separarse del lento tiempo del sacrificio de su hija, para ser indiferente a la hoguera que consume las ganancias pecuniarias de la pampa, para intercambiar su nombre y su destino.

La novela de Cambaceres pone en evidencia que la presencia del proyecto civilizador en la literatura funciona como todo sistema de representaciones: la idea de un país posible, imaginado, escrito, permite su reversibilidad, su inversión absoluta. No se trata de un malentendido, ni del artificio literario tratando de distorsionar el orden virtual que contiene el destino colectivo, se trata del mismo deseo en otra escritura distinta de la historia, atravesada por las contradicciones del capitalismo, expuesta a la

insubstancialidad del dinero y reducida a un arbitrario juego de máscaras que revela un universo volatilizado y esquivo.

2. Versiones de progreso

La literatura argentina del siglo XX moviliza el mundo maniqueísta de civilización/barbarie hacia una versión de la realidad donde el progreso pueda hacerse visible. A partir de la Revolución del Parque se instala el presagio del destino adverso y de la dificultad de continuar con los ideales de 1880. Algunos idealistas se orientan hacia un punto de inercia señalado por la tecnología y por la acumulación de dinero, de donde se desprende un modo de significación que dirige las reflexiones hacia las problemáticas de la disolución simbólica de las relaciones sociales.

Escritores como Roberto Arlt y Haroldo Conti son creadores de una narrativa transformadora que manifiesta la pasión por el trabajo productivo como fuente de satisfacción o de riqueza. Para ellos, la narración literaria es la equivalencia original que permitiría producir fuera del sistema del dinero como ganancia y del trabajo como reclusión; permitiría la producción de artefactos potenciales, implicados en lo natural y contruados como el fantasma de un modelo integrador y estratégico, en tanto sostén del ideario fundacional.

2.1. *Los siete locos* de Roberto Arlt

La dispersión del modelo de progreso se manifiesta simbólicamente en la novela de Roberto Arlt, *Los siete locos*. En este caso, la palabra intenta recobrar el código místico de los intercambios desde la metáfora del hombre expulsado y arrojado a la tiniebla social. En los albores del siglo XX, la Argentina muestra el desajuste económico y social del plan estratégico de los '80, ya que los acontecimientos históricos destrozaron el espejo de la prosperidad infinita para reflejar la disolución del ser y de los cuerpos en revueltas militares, fraude electoral, corrupción, caudillismo, además de brechas profundas entre clases sociales y entre Buenos Aires y el interior.

El proceso de modernización del país tuvo como consecuencia nuevos problemas de índole diversa; la expresión “la cuestión social” designaba los problemas derivados de

la formación de una clase trabajadora con organizaciones propias, ideología contestataria y mecanismos de protesta. Asimismo, se evidenció que, si bien el proceso de construcción del estado había culminado exitosamente con la presidencia de Roca, el alud migratorio posterior había dado origen a una sociedad nueva, que conservaba escasos nexos con la sociedad criolla tradicional. La aspiración de la dirigencia consistía en imponer un conglomerado simbólico destinado a aglutinar e integrar una actuación social conflictiva en un destino común que fracasaba continuamente.

Hacia 1930, la literatura de Roberto Arlt se constituye como un cuestionamiento acerca de las fronteras del proyecto modernizador y las actuaciones históricas. Su escritura descompone los mecanismos del sistema de representación económica y de organización geométrica de las relaciones sociales (cuadrículado, alambrados, muros). La exclusión del protagonista, Remo Erdosain, le permite proyectar una interpretación, no solo de su ser caído y angustiado sino también del sujeto desligado de la sociabilidad propuesta por los hombres del '37 y que en los '80 parecía determinar una identidad estable según reglas seguras. Al contrario, el reflejo del autor en el protagonista de la novela se funda en la condición de un individuo enlazado con el mundo a partir de un juego de signos cuya lógica guarda cualidades similares a la lógica monetaria: flotante y fluctuante.

La desdicha personal de los personajes se amplía fantásticamente cuando conciben sus vidas como la imagen equivalente de la degradación del mito energético-económico propio de la modernidad. La desdicha es la consecuencia de la falsificación del orden ilusorio de la no diferencia. Mientras viaja en tren, Erdosain piensa:

Y sin embargo, todo continuaba lo mismo; el sol lucía allá en los campos: habíamos dejado atrás los frigoríficos, las fábricas [...], los monstruosos talleres de ladrillo rojo y sus bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, [...] se veían cuadrillas de desdichados apaleando grava o transportando durmientes. Más allá, entre la raquítica vegetación de plátanos intoxicados por el hollín y los hedores del petróleo, cruzaban la senda oblicua de los chalets rojos para los empleados de la empresa, con sus jardincitos minúsculos, sus persianas ennegrecidas por el humo... (Arlt 2004, 86).

La desdicha se acumula metafóricamente en intoxicación y se generaliza en la serie de persianas de casas idénticas ennegrecidas. El ciclo de la acumulación, de dar y devolver, se agota en el montaje del sacrificio moral y la degradación social de los personajes. La caída personal, ampliada colectivamente, se proyecta en la circulación de un lenguaje novelesco que, en gran medida, se sustenta en la premonición de una

encrucijada revolucionaria cuya apuesta ya no será social sino ontológica. Roberto Arlt construye la visión de que 1930 es el momento histórico que exige otro estatuto de lo real. Es decir, el centro de lo revolucionario deberá situarse por encima del efecto estructural de las disyunciones que sostuvieron hasta el momento las ideas de nación y de estado. Cada término se vuelve sobre sí mismo para convertirse en su otro imaginario, por lo que la propuesta de Arlt se escribe como revolucionaria: la historia concebida como decisión de progreso queda encerrada en su propio cerco y, afuera, adquieren sentido los términos imaginarios surgidos como correlato del proyecto civilizatorio. Como el polo de oposición fundamental de la campaña bárbara fue la ciudad, es lo urbano lo que se identifica marcado, separado y distinto.

La racionalidad y sus mitos consecuentes de progreso y de normalidad se circunscriben en una superioridad absoluta originada en el hecho de que toda categoría “marcada” será proscrita como base para definir lo esencialmente humano. En este sentido, *Los siete locos* profundiza los signos de una segregación sucesiva que se define por los signos propios del progreso. Aquellos que quedaron fuera de la marca, “más allá” como piensa Erdosain, no son signos de ningún intercambio, no pueden participar como protagonistas en ningún intercambio en función del progreso. Erdosain viaja del centro a la periferia cuando necesita ver al Astrólogo y a los de la sociedad secreta. En el centro de la ciudad es un extranjero, sus marcas son la desdicha, su culpa es su imaginación y su angustia es la manifestación de su anomalía irreversible.

Erdosain, acorralado y rechazado, va hacia la búsqueda de una solución imaginaria viajando en tren a la casa del Astrólogo o a casa de la familia Espila. Su “suerte distinta” ya no está en “abrirnos camino a la patria” como imaginaba Sarmiento, sino en la representación de la fatalidad individual situada en la marginalidad de sus anfitriones, expulsados del confort urbano y paralizados por la angustia. La búsqueda del protagonista se dirige a la negación del privilegio de “la suerte diferente”, por lo tanto, se instala en la enajenación (la sociedad del Astrólogo) y en la separación (la ruina de los Espila). Curiosamente, la solución imaginaria intentará recuperar el tiempo y el espacio urbano a través de un desorden, de la invención de un artificio y de la destrucción del acto social porque “la sociedad secreta” no se iniciará mediante un suceso vital, sino mortal: el asesinato de Barsut. En efecto, en el proyecto de la sociedad del Astrólogo, esa muerte

debería articular el nuevo orden social de las colonias en la Patagonia, a la vez que acordaría la inmunidad para la tecnología, la cual actuaría como soporte comunitario.

En las primeras décadas del siglo XX, para Argentina las categorías de riqueza material y progreso social se transformaron en los signos de la enajenación y la explotación. Porque tal como sostiene José Pablo Feinmann, desde el acto fundacional, la “máscara de Fernando”, lejos de obtener una vida vivida como un valor positivo, cuyo fantasma continuo es la muerte, se apegó a las condenas a muerte que disuelven los principios vitales. Por eso no existe una restitución en el orden simbólico –la ley o la razón civilizatoria– sino un imaginario de sangre derramada, de castigo y de padecimiento que crean un des-orden simbólico. Eliminar violentamente al otro se convierte en un modo de simulación social semejante a un gigantesco ritual carente de principio de realidad, de moral y de destino social.

Para Erdosain, la explotación por el trabajo productivo se ha desestructurado como ilusión, por eso su horizonte obedece a un orden destructivo y deformado. El valor referencial de la satisfacción se desplazó y se perdió para dar paso el fracaso. La crisis del sistema de producción es el espejo de una trayectoria individual vacía y perturbada. En la vida del protagonista, no existe una adherencia a las fuerzas de trabajo productivo, él resiste y escapa. No logra conmutar su valor como empleado, porque modifica la fidelidad al pacto de devolver a través de la fuerza de trabajo en una función que no le ha sido asignada, la de robar: “Sabía que era un ladrón”. El robo tampoco lo incluye en el sistema de circulación económica: el dinero del desfalco no sirve como instrumento de capital. Su fracaso como empleado permite concebir el relato como una operación discursiva fundada en la caída del protagonista. El trabajo no es el medio para acumular, tampoco es suficiente para reabsorber en bienestar o en privilegio la vida invertida en tiempo y en pensamiento. Al contrario, el trabajo es la medida de la imposibilidad de representarse como ser humano y de concederse una función como una pieza más del sistema: “Pero él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre [...] Si continuó trabajando en la Compañía Azucarera no fue para robar más cantidades de dinero, sino porque esperaba un acontecimiento extraordinario” (Arlt 2004, 66).

El desafío de elegir un destino fijado en un sistema de dones lleva implícito el de la reversión. Como sucede en el relato del hastío de Andrés o del sacrificio de Andrea, el

destino de Erdosain significa la desdicha materializada en la correlatividad de fracasos: primero como empleado, luego como esposo, finalmente como inventor. Las tres derrotas obedecen a la dislocación biográfica y psicológica del personaje y responden a la falta de eficacia simbólica de las marcas del proyecto histórico social que no solo debían actuar como control, sino también como los intercambios equivalentes que provean protección, seguridad y gratificación.

La pérdida de la referencialidad se consume en el fracaso del matrimonio de Elsa y Erdosain. El abandono hace realidad para él el presentimiento de perder la conexión con el mundo y su cuerpo dolorido se convierte en el signo de la descomposición simbólica de las relaciones sociales. La complejidad del fracaso matrimonial tiene que ver con la disociación del individuo en tanto queda emocionalmente vacío, desencadenado de la lógica social y amurallado en su propio discurso. El fracaso como esposo excluye al personaje de cualquier proyecto social pero, más aún, evidencia la imposibilidad de reproducirse como especie y como pasión.

El destino de Erdosain se reviste de intensidad con sus juegos de inventor. Ser inventor es su consigna para existir y le permite poseer un espacio. La invención de objetos superfluos, no obstante instalados en la serialidad y en la desmesura de la inutilidad y de la cantidad, hace que el personaje atesore una continuidad secreta con el mundo. Separado de la lógica del trabajo productivo y de la oportunidad de acumular capital o prestigio, Erdosain juega con el reflejo de la modernidad. Entonces, elige desarrollar el destino de la ausencia al encadenar la creación de “otra” sociedad, de una colonia que llene el espacio vacío de la Patagonia argentina. La sociedad del Astrólogo, aunque fundada en la falsedad de oro acuífero y dependiente del asesinato de Barsut, no solo posee una ley sino también su propia convergencia de lugares y habitantes y su propio encadenamiento productivo:

–Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas [...] Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados –no se dé por aludido, Erdosain–, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (Arlt 2004, 187).

Ser inventor se define como la marca inmutable de Erdosain y exalta el orden ficticio y convencional del mundo concebido por la racionalidad civilizatoria. Universo ficticio y convencional, mundo narrativizado, en definitiva, mundo novelado. La rosa de

cobre es la metáfora que revela el signo inverso del “destino de la patria” sarmientino y también la violencia que requirió la Argentina civilizada para consolidarse en un modelo de estado. El secuestro y asesinato de Barsut no es otra cosa que la re-narración de la fundación de cualquier comunidad, en este caso, la Argentina que aspira a categorizarse como estado, patria y territorio.

En el tratamiento de esta mitología se halla el fundamento de Arlt para la creación de un personaje como Erdosain, a quien la catástrofe arrastra cada vez más lejos de lo real, de la historia y del destino. En definitiva, los signos que implican tales relaciones sociales y poder social, y que tienen que ver básicamente con vaciar y expulsar, exaltan el deseo de sustituir este mundo con uno nuevo y de unir lo desunido a través de la invención de sustancias.

La eficacia de la obra de Roberto Arlt reside en la manipulación indefinida del lenguaje literario a través de la propuesta de personajes anclados en la percepción de un mundo que los excluye y de una peripecia narrativa que devela la descentración de la Historia como relato aglutinante. Consecuentemente, su efecto fue movilizar el cuerpo social a través de la producción imaginaria en sus versiones poética e historiográfica.

El proyecto de nación, no obstante su carácter liberal, queda atrapado en la negación del equilibrio de cada acontecimiento histórico. Se anula en los antagonismos sociales y culturales y sus formas simbólicas se vacían desmintiendo la salvación a través del progreso. Con el Centenario de la Revolución de Mayo, Argentina vive el extravío de lo real y de lo histórico. Los días finales de la presidencia de Carlos Pellegrini habían estado signados por la situación inaceptable de la carencia de dirigentes que regularan el consenso y que prolongaran el proyecto concebido a lo largo del siglo XIX. Tal vez este sea el motivo por el cual la producción imaginaria del siglo XX busca conjurar la pérdida de sentido y la irrealidad de la historia resignificando con insistencia la era fundacional. En el contexto internacional de acelerados cambios y peligrosas amenazas de autodestrucción, pasada la primera mitad del siglo, Argentina padece la excesiva repetición de desastres agropecuarios, financieros y comerciales – actividades que funcionaban como el sostén del plan fundacional–, produciendo crisis políticas, militares, morales e institucionales.

2.2. *La balada del álamo carolina* de Haroldo Conti

En la continuidad de la concepción de Roberto Arlt como escritor utopista, “...poseedor de un sueño para cambiar el universo...”, se encuentra Haroldo Conti, quien, con su creación de artificios, hace efectiva la devolución de la palabra a su materialidad para expresar una existencia mutable y reivindicar el trabajo como valor en sí mismo, como axioma –no solamente como fuerza o medio de promoción.

La literatura de Conti es el espejo que connota el valor del trabajo como acumulación de saber y de sentido, de su prestigio para los inmigrantes, de la “diferencia” que significa trabajar para cada individuo y de la disponibilidad de intercambio del tiempo de descanso. En los cuentos de *La balada del álamo carolina*, el trabajo se reviste de todas estas referencialidades, además de concebirse desde el optimismo y de disponerse como en una interpretación edénica: el trabajo de los “inventores”, de los “carpinteros” y de los “músicos” es entendido como espejo de la sociedad y como su principio organizativo salvador.

Puede percibirse en la lectura de *La balada del álamo carolina* la transparencia de “recuerdos” que se respiran en cada pueblecito de la pampa, en el eco de los acentos de inmigrantes y en la disipada nostalgia de las rutinas domésticas. A la vez, cada cuento es el presentimiento de la pérdida del paraíso y de la fuga de la energía que representaba el triunfo civilizatorio. Este libro posee la audacia de mostrar el signo de lo real: reinterpreta la disolución de los proyectos sociales y profundiza la nostalgia de la pérdida de horizontes para la dicha colectiva.

Los cuentos de *La balada del álamo carolina* exploran el espesor de la vida, comportan el esfuerzo incesante por resignificar el relato histórico como metáfora de la integración social. El sentido de esta escritura se acerca a la familiaridad, a la intimidad del proceso tradicional de trabajo y a una operación tendiente a recuperar a la naturaleza como hábitat y como continuidad del cuerpo humano. Para Conti, la naturaleza no es el lugar destinado a ser dominado y poseído; al contrario, la naturaleza es la realización del cuerpo y de la casa. La formalización de cada cuento agota la organización amplia del sentido de las cosas próximas, del propio cuerpo y de las voces involucradas en el principio de subjetividad; la palabra devuelve una fórmula mágica para interpretar el

mundo: lo celestial y lo terrenal como correlatos de la intensidad de las relaciones sociales y la necesidad de los encadenamientos para el porvenir deseado.

El cuento “Ad Astra” perfecciona el juego de la alternancia y la capacidad de la escritura ficcional para expresar la reversibilidad de las marcas comunitarias, que señalan el contenido histórico y social del proyecto civilizador y, en consecuencia, de la expansión económica. En una operación análoga a la del lenguaje, la alegoría del hombre que intenta volar asegura que la invención de artefactos constituye el recurso infinito para canalizar la armónica fusión del hombre con la naturaleza. Así, la convivencia con lo celestial por parte de los personajes industrioses del “Bar Japonés” devela la posesión de una clave imaginaria que los habilita en la vida terrenal. Personajes cuyo estatuto productivo funciona como símbolo de recambio y de transformación de la población argentina, los inmigrantes, que ya traían un oficio de artesanos, son la realización del deseo del trabajo como finalidad productiva y la conversión de las pautas de distribución y gratificación.

Cielo y Tierra regulan el desarrollo narrativo del complejo alegórico del “homo volans” en tanto respuesta a un sistema de mediaciones y de alianzas encarnadas en las metáforas del árbol y de las alas. En concomitancia, la continuidad entre Tierra y Cielo complementa la idea de un tiempo en progresión provisto de una materialidad que hace posible incluir allí la idealización del futuro como nexos social y la efectividad de un conjuro para la muerte y para la extinción de los bienes comunitarios. Basilio Argimón, el “homo volans”, vive la determinación de su “parte terrestre” como el desconocido; su vida visible se afecta al dominio de la caída. Finalmente, los otros artesanos del “Bar Japonés” lo van olvidando poco a poco.

En cambio “el verdadero Argimón”, el que es “lanzado al aire” (Conti 2002, 168) aparece como un músico visionario y afirma su marca celestial: con los pájaros comparte el canto y con los ángeles, el vuelo. Para el verdadero Argimón, ser invencible consiste en pertenecer completamente a lo aéreo. En el juego del ser y del parecer, el personaje encadena la simulación, pretende unir su apariencia humana y terrestre a través del traje de volar, con la seguridad de una filiación celestial que depende de los ángeles y los santos: “[El viejo] Primero creyó que era un pájaro y después un barrilete y cuando desaparecía detrás de los pinos una fantasmal combinación de los dos con una cabeza de hombre en la punta”(Conti 2002, 179).

La peripecia del vuelo funciona como una alegoría de las metáforas espacial y dramática porque sus términos se refieren a lo mudable y a los contenidos relacionados con la “evolución” del personaje: la revelación de que es Argimón el que intenta volar. Entre todos los inmigrantes, inventores, artistas e “ingeniosos”, solo Argimón transita desde los pájaros hacia los ángeles y de allí a los santos. En la convergencia de los seres alados, la progresión se resuelve en un juego regido por la visión de la verdad y por la pasión de lo invencible: a través del temor y del desafío, de la muerte y la memoria o del triunfo y la derrota, los personajes del cuento renuevan su pertenencia al ámbito heroico donde pueden restituir el don y el conocimiento.

Transitando 1970, Conti tiene la certeza de que los sueños industrioses de cien años atrás se precipitaron a un oscuro pozo. Precisamente “algún rostro se asomaba a los ojos [de Argimón] como a un pozo”. La encarnación del inventor y del artista conjuga en sus ojos el vuelo y la caída. El impulso civilizador se neutraliza en la contundencia de un cuerpo dolorido. El proyecto social perdurable se dispersa en cada vida individual y cotidiana; el exceso de naturaleza y el júbilo urbanizador comienza a depender de su espejo, luego de su imagen, y luego de su fantasma.

3. Entre proyectos y versiones

De los llanos ardientes del San Juan de Sarmiento a la frescura del aire del Chacabuco natal de Haroldo Conti, de los asesinatos de la mazorca al heroísmo de los colonos en la pampa, finalmente de lo bestial a lo etéreo, de lo terrenal a lo celestial, la esencia de un grupo numeroso de obras de la literatura argentina consiste en conservar una lógica profunda destinada a revelar las coartadas de una dimensión cultural agotada en sí misma. El desierto de Echeverría es a la vez otro desierto a fines del siglo XX: se trata de otros reflejos que se interponen entre la arbitrariedad que hacía imposible la dispersión de la producción de valores y el predominio de la frustración, del sometimiento de espejos engañosos y de los incendios de purificación o castigo.

La conexión profunda entre estas obras hace que ningún objeto, comportamiento o acontecimiento quede menguado en su relevancia para la historia nacional y para la historia de la literatura. Por lo tanto, las contradicciones aparentes de orden ideológico o estético quedan virtualmente equiparadas en una lectura en profundidad, permitiendo la superación de lo inmóvil y de los términos adversos: el desierto temido y maléfico o la alienación de la ciudad portuaria se amplían en una dimensión benéfica. Como un espejo, el desierto dantesco de la generación de 1837 puede ser “otra cosa” y va trocándose en “alfombra de flores”, “brisa”, “polen”, música, “sauces verdes” y “raza de soñadores”.

CAPÍTULO DOS

PROYECCIONES DE SER Y ESTAR EN LA PAMPA

1. Crisis escrituraria

En el final del siglo XX, los postulados de la modernidad se conmovieron totalmente en el orden mundial y, en nuestro continente, los rotundos cambios institucionales, económicos y culturales pusieron a prueba las capacidades para imaginarlos en función de los lazos sociales y de sus fuentes de legitimidad. Las fabulaciones sobre “el mundo y la realidad” se multiplicaron; las interpretaciones se diversificaron y, en ese contexto, los bienes culturales se resignificaron en la historia, en la historia del arte y en el arte mismo.

Un dispositivo de observación del discurrir de la literatura nacional permite conocer cómo se alteró el tratamiento de la conflictiva relación entre blancos e indios en sus formas y en sus contenidos. Violencia instalada desde la colonización que no encontró un principio único para ser interpretado por el pensamiento latinoamericano. Sí, hubo la certeza en la incertidumbre para convivir con la violencia y en el rol inconmensurable de esta problemática en la constitución de la historia continental.

Los finales del siglo XIX consagraron la lectura de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, que recupera la jerarquía de todos los tópicos de la generación del '37 en una lógica destinada a problematizar la dicotomía interpretativa de civilización/barbarie. Cien años después, ¿Aira se propone un contrajuego con lo conocido, con el deseo no cumplido, con la sucesión de rupturas entre lo real y sus representaciones? ¿Y, si desde la individualidad, se propone estrategias nuevas, una liberación o la generación de nuevos acontecimientos y relaciones? De un lado, lo conocido se posicionaría en la “solución” del problema indio y, desde esta repetición temática, buscaría nuevas convergencias orientadas a producir formas discursivas nuevas. O, también, un discurso innovador en su circulación y, más aún, en su formalización narrativa.

El eje de la crisis puede situarse en lo político, en lo tecnológico o en lo espacial; no obstante, lo que en este estudio importa es el impacto de esos cambios en la escritura literaria nacional. Se hace evidente que el fin del milenio presenta nuevos espacios de

conflicto y el surgimiento de una nueva subjetividad. Se trata de una coyuntura carente de teorías estabilizantes y de una producción desmesurada de bienes simbólicos, donde surgen producciones estéticas como las de César Aira (1949) que, en apariencia, se apegan a una descripción fenomenológica de un mundo que se ha vuelto irrepresentable.

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

En 1870 Lucio V. Mansilla publica *Una excursión a los indios ranqueles* en el periódico *La tribuna*, a modo de cartas dirigidas a Santiago Arcos. Juega con los ceremoniales y el discurso, con la concreción del deseo de ser europeos, incluso con la relatividad de la oposición civilización/barbarie. El elogio del pensamiento y la vida en los extremos que hace al principio de la obra anuncia un talento especial para percibir cuándo las oposiciones extremas son falsas.

No solo desobedecía las órdenes del Presidente Sarmiento al emprender la excursión a tierra de indios, sino que también se burlaba de sus fundamentos ideológicos. Su queja sobre los hoteles muestra claramente ese borde en el cual se mueve el discurso de Mansilla a todo lo largo del libro: una frontera entre la mitificación y la desmitificación. Este discurso “fronterizo” está en el mismo modo de la enunciación: formalmente el destinatario de las cartas es Santiago Arcos, pero, como él lo explicita, será una conversación pública: “Hoy he perdido tiempo en ciertos detalles creyendo que para ti no carecerían de interés. Si al público, a quien le estoy mostrando mi carta, le sucediese lo mismo, me podría acostar a dormir tranquilo y contento como un colegial que ha estudiado bien su lección y la sabe. ¿Cómo saberlo?” (Mansilla 1986, 102).

¿Cómo saberlo? Él no tiene ningún instrumento confiable para saber si su lector se interesa realmente en sus cartas. O peor aún, está convencido, como lo señala en el capítulo IV, de que “El público sabe muchas mentiras e ignora muchas verdades”. La cuestión de la veracidad tenía para él consecuencias de largo alcance en el comportamiento social y el fenómeno no era circunstancial en 1870.

Para Mansilla, la alternativa no está entre lo verosímil y lo inverosímil sino claramente entre la verdad y la mentira. El problema reside para él en el hecho de que los ámbitos de ambos conceptos no se delimitan de una manera unívoca en su época. Constantemente está señalando cómo en su concepto de verdad aparecen muchos

fenómenos que normalmente el público de su momento no consideraría pertinentes. También en el ámbito de la verdad se incluyen las causas imponderables de la felicidad y de las virtudes: “¿La felicidad y la virtud no son acaso otra cosa que la ciencia de lo real?” (Mansilla 1986, 207).

Mansilla y otros escritores de fines del siglo XIX anticipan la problematización del esquema interpretativo civilización/barbarie. En el caso particular de *Una excursión...*, el viaje es el resultado de la necesidad de un entendimiento con el indio como partícipe del diálogo. El tratado de paz denuncia la anomalía de vivir en guerra. Aventurarse a Tierra Adentro constituye la búsqueda de términos alternativos, de un proyecto que exculpe, que expulse el exterminio porque en él se presiente –como finalmente ocurrió– que todos están en riesgo: “Quejarnos de que los indios nos asuelan, es lo mismo que quejarnos de que los gauchos sean ignorantes, viciosos, atrasados. De quién la culpa sino de nosotros mismos?... (Mansilla 1986, 137).

1.2. *Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira*

En tanto lectura crítica de las constantes de la historia de la literatura argentina, la elección de leer a Aira se fundamenta desde varias perspectivas. Su escritura puede señalar la posibilidad del cierre de la constelación fundante de la literatura argentina o puede constituirse en el síntoma de una crisis, no ya de la verosimilitud, sino de la veracidad. El cuerpo de tópicos alrededor del desierto, el indio, los cautivos y las excursiones es el depositario de un perfil hegemónico y de una perspectiva abarcadora que impregnó el tejido social desde el sistema letrado, al menos desde la generación romántica de 1837.

Cien años después, Aira se encuentra también en una situación fronteriza, pero con términos muy diferentes: no de la verdad frente a la mentira, sino de lo verosímil frente a su representación. Un nuevo concepto de subjetividad se ha ido procesando de tal manera que la disyuntiva de Mansilla aparece como una ilusión, quizás inconsciente, pero en todo caso inevitable, pues todo dependía de la imagen que Mansilla quería construir de sí mismo.

Aira ya no puede confiar en ese sujeto finalmente moralista que desea la verdad y que pretende decir la verdad. Este nuevo sujeto ha reconocido su presencia ineludible en todo enunciado discursivo; pero luego ha encontrado que su relación con la realidad es,

justamente, una sencilla perspectiva individual (en nuestra tradición literaria véase el ensayo de Borges “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*). Se trata de una perspectiva que no cubre lo real por su insuperable relatividad y que, además, se enfrenta a una totalidad inabarcable por definición.

Este perspectivismo no solo afecta al presente sino que también pone en duda el pasado y todos los conocimientos heredados. Si la primera vanguardia puso en cuestionamiento la relatividad del conocimiento subjetivo, si la segunda (Cortázar y Antonio di Benedetto, por ejemplo) cuestiona ya radicalmente los límites de lo verosímil y los conceptos básicos de lo “real”, la tercera, a la que correspondería Aira, pone en cuestionamiento el pasado como recipiente de la memoria y del conocimiento.

Para Aira, la disyuntiva está entre lo verosímil y lo puramente representativo. En esta disyuntiva, propone un juego ambiguo: por un lado, la ruptura con lo conocido, con una pretensión de objetividad no cumplida en la historiografía, y, por otro, la propuesta de una estrategia inédita, una liberación de cualquier anclaje con lo real, e incluso con lo verosímil. No se puede negar la existencia de los indios, pero sí se puede cuestionar la realidad de la imagen que nos ha sido transmitida. Si el progreso ha fracasado en la medida en que la destrucción del indio no produjo los resultados de prosperidad que se anunciaban, ¿qué seguridad hay de que la imagen de esa convivencia siempre dramática sea, ya no real, sino siquiera verosímil?

Para señalar más aún la distancia entre lo posible real y la única solución de lo puramente representativo, Aira introduce a un testigo que no es argentino como hace Mansilla consigo mismo en *Una excursión a los indios ranqueles*, sino portador de una mirada extranjera que, por lo demás, trae ya un “programa de visión”, viene con el deseo de confirmar algo que Humboldt vio y creyó probar treinta años antes: la armonía de la naturaleza en su desarrollo autónomo. En esa armonía, sin embargo, Humboldt no incluyó a los indios y su posición ante ellos siempre fue ambigua. Muy cercana, se podría decir, a la que adoptaría su discípulo ficticio (en Aira), el pintor Rugendas, y su discípulo real, Mansilla.

Entre estos dos modos de expresión se podría reflexionar y elaborar algunas hipótesis de lectura que revelan una esfera de información compartida entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de

César Aira. Una lectura en profundidad mostraría la relatividad de los conceptos y la imposibilidad de garantizar la supervivencia de “los ideales de Mayo” que, en cualquier caso, implica el necesario desencadenamiento de la desaparición del otro.

El acto audaz de Mansilla de conocer Tierra Adentro y dar su testimonio desafiando jerarquías institucionales, sin mediación, sin dudas y sin traducción, es repetido en el episodio del pintor viajero. Fuera del formato de la confidencia y los diálogos, Aira, en la forma novelesca problematiza, no la complicidad o la complacencia del lector, sino la búsqueda de la representación. Pretende convertir el discurso de lo novelado en un síntoma capaz de revelar la significación de lo oculto: “En fin, todo eso pasó. La Historia misma se ocupó de ponerle fin, porque la deshistorización es un fenómeno tan histórico como cualquier otro cualquier otro...”¹

El episodio del pintor viajero no es la representación del intento de comprender y dar a conocer *toda* la problemática del indio, sino la repetición irónica de esa búsqueda en un solo episodio: el malón. El malón ocupa una parte de la narración, pero es la motivación interna del personaje que cubre la totalidad del universo narrado. El protagonista lo percibe como el enigma cuya resolución escapa al pensamiento y, finalmente, su representación revela la gran alucinación de los hechos.

En las últimas páginas de la novela, el pintor conoce la verdadera cara de los indios. La noche, el descanso del combate contienen la única posibilidad de *ver* al indio y, al mismo tiempo, *ver* cómo se ve el rostro monstruoso del europeo. La escena nocturna – imposible de no ser leída desde Mansilla cuando llega a los toldos de Rosas y exclama “... me abrazaban y me besaban con sus bocas sucias, babosas, alcohólicas, pintadas...” – es la que revela al lector la precaria y móvil dualidad en que se ha construido el pensamiento argentino: ¿quiénes son los bárbaros y quiénes los civilizados? En Mansilla predomina la ambigüedad y la duda, pero Aira no duda en la narración de la noche final: todos somos igualmente susceptibles de ser vistos como Otro, o amorosamente bellos o bestialmente deformes:

Habían hecho una hoguera y se habían sentado en círculos [...] Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco [...] Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda de fuego. Ahora sí los tenía cerca,

¹ Aira, César. “El ensayo de los escritores”. En *Boletín/9. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, Diciembre 2001.

con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichas aplastadas, los ojos de chino, la nariz como un ocho, los cuellos de toro... (Aira 2006, 88).

El siglo XX busca rupturas y marcaciones, en el relato historiográfico, capaces de poner en entredicho todo el sistema cultural del siglo XIX. El protagonista de la novela de Aira es Johann Moritz Rugendas, personaje histórico, pintor y dibujante, y de su obra se destacan los registros de paisajes y de habitantes de países latinoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX. Buscaba mostrar la misteriosa América a sus contemporáneos europeos². Al llegar a las colonias, temía perderlo todo y de hecho lo pierde cuando un rayo le desfigura el rostro. La cara de Rugendas se constituye en el núcleo metafórico que reúne mucho de los sentidos ocultos en lo que, avanzado el siglo XX, cuestionamos como verdad y como conocimiento de la realidad. La cara desfigurada concentra la fórmula de interpretación que incluye muchas respuestas a los problemas planteados por la identidad nacional, pues define la orientación de un pensamiento que encuentra un sentido. Aira le dice “brújula facial” porque sirve al personaje para discernir y dejar al descubierto el deseo en la contundencia de su luz y de su oscuridad.

2. El reflejo del desierto

Es cierto que el origen de la cultura nacional está en el desierto y es una búsqueda y una obsesión desde los románticos. Las obras de Mansilla y de Aira se identifican a partir de la búsqueda de las mismas falsificaciones y contrasentidos. Ya Mansilla dudaba, pues la pampa le fue presentada como imposible de conocer. En los sistemas del terror, pueden ser asociados *saber* y *temer* como funciones solidarias. Por eso, cada tramo de excursión hasta llegar a los toldos de Mariano Rosas queda enmarcado por el temor de los jinetes. En complementariedad, los personajes de Aira no sienten temor a los indios; es más, la primera vez que ven la pampa, se sienten frente a la pura naturaleza, al vacío.

Como símil del infierno, el desierto posee lugares o marcas susceptibles de ser poseídas desde la civilización. Su existencia está ligada a la civilización, a la propia trayectoria civilizatoria en el desierto. Son importantes, por eso, los márgenes que constituyen un espacio que permite que los polos se despojen de la oposición que les es propia para evolucionar más allá de la oposición formal: allí se encuentra el conocimiento

² Cfr. Diener, Pablo (2012) *El viaje de Rugendas por Chile* (Santiago, Origo Ediciones).

del otro. Infierno y paraíso adquieren otra corporeidad en la novela de Aira³ porque no se oponen simplemente, sino que, alegóricamente, se implican el uno al otro.

Dentro de las convenciones literarias, los escritores argentinos comparten en general un mismo empeño por interrogar acerca de los significados de la identidad que se depositaron en el desierto. En la segunda mitad del siglo XX, queda explicitado un profundo deseo de manifestar la tragedia de la verdad con mayor autenticidad. Para Aira, el procedimiento del pintor señala el camino de deshistorización a través de la ironía y la parodia, porque la inversión del registro serio instala un cosmos novelesco poblado de elementos conocidos pero que demandan la incorporación del otro. Comparte con Mansilla y con otros escritores, incluyendo al mismo Sarmiento, la mirada complaciente en el sentido de desentrañar un sistema de referencias preestablecido y, a la vez, recurre a la ironía y a la hipérbole para legitimar el relato del viaje de Rugendas. Desde ese lugar, Aira pretende dar razones, análisis y pruebas; y de esa manera desactiva la efectividad de las soluciones en los proyectos de progreso que habían sostenido los ideales de nación desde 1810.

Para Aira, el mundo se repite circularmente así que la representación y la repetición del mundo como un catálogo estable carecen de peso. La indiferenciación entre lo civilizado y lo bárbaro es la pérdida de sustento y programación: la clave para entender el mundo americano simplemente se encuentra en el desenvolvimiento de los días y las noches. El episodio de Rugendas serviría para reinventar las razones y las interpretaciones de la violencia en nuestro continente en que domina la misma lógica en todos los órdenes: la historia, la predestinación, el azar, el lenguaje, las ceremonias y la naturaleza. El mundo sería un reservorio de conflictos secretos que afloran en un contenido violento con una fuerza exacerbada.

Entonces, en términos de la disputa territorial, el desierto se organiza en un primer plano especular y se especifica después en otros campos simbólicos de la nación, no directamente como lo infernal, sino en términos de intercambios ajustados a la lógica de lo que ya no existe. Las excursiones del Coronel Mansilla y la del pintor Rugendas trazan la cartografía de una extensa llanura desconocida y sorprendente, cubierta por lo

³ Por su parte, Mansilla enfatiza la mirada del indio cuando les muestra el reloj, pues luego de largo rato un indiecito lo sorprende diciendo: “Allá en tierra adentro mucho lindo teniendo...” (Mansilla 1986, 132).

transparente y lo oculto y referente de una inversión absoluta. El viaje a tierra de indios proporciona a estos personajes el conocimiento del éxtasis de ser partícipes de la representación de las ideas que dieron inicio a los pensamientos que fundaron la nación, de sus secretos, de su superficialidad y de su juego de apariencias.

CAPÍTULO TRES

EL TRIUNFO DE LA BARBARIE

1. El fantasma de los dualismos que devino en reproducción

La literatura argentina del siglo XX expresó, en la forma de una secuencia de pacificación, la inmensidad de la pampa, la furia del malón salvaje y el desierto como amenaza. La pacificación se materializó como el imperativo del discurso historiográfico y del discurso pedagógico, al tiempo que se desarrolló como el relato de una simulación explícita en el ámbito de las producciones simbólicas.

Hacia 1880, Roberto J. Payró desnudó la política criolla en una versión satírica. Sus obras señalaron la obsesión por ocupar el territorio que Roca hizo accesible con su campaña del desierto. Luego, la desaparición del “problema indio” enfrentó al pensamiento argentino con la disfuncionalidad de la solución imaginaria de progreso y civilización para la construcción del estado, porque las luchas políticas después de 1880 hicieron ver a la barbarie de la horda como una presencia de peligrosa perpetuidad. La Argentina “organizada” reveló su esencia primitiva de violencia amenazante como modo de destruir la fantasía de la colonización del desierto y de la europeización de la ciudad puerto.

Con la Revolución del Parque, la muerte violenta desafió nuevamente a la racionalidad civilizatoria, se reveló como mitin y se confundió con el combate para ser nombrado como revolución. El acto violento no ocultó su juego detrás de la imaginación de progreso y prosperidad; por el contrario, lo hizo transparente en una presencia constante que no esperaba un porvenir de grandeza sino un futuro de conspiraciones y cuartelazos para luego repeler a la nación civilizada hacia la nada.

Entre 1916 y 1930, la Argentina vivió nuevas y aceleradas transformaciones políticas y sociales. Hipólito Yrigoyen, representante de un partido de ideología popular, el Radicalismo, resultó electo presidente. Su gobierno de reivindicaciones sociales y agudas crisis económicas y sindicales coincidió con las consecuencias de la primera guerra mundial. La situación aciaga estalló con la denominada Semana Trágica de 1919 y señaló el comienzo de una nueva dicotomía política: viejos conservadores y militantes de la Unión Cívica Radical. Yrigoyen volvió a ganar las elecciones en 1928 pero las

conspiraciones de las fuerzas tradicionales, el desorden institucional y la crisis mundial del '29 convergieron en su forzada caída perpetrada por una asonada militar en 1930.

La década de 1940 enfrentó a la Argentina con el advenimiento histórico del movimiento peronista, el cual planteó problemas inéditos de interpretación sociológica y económica. Los cambios en el escenario político y la nueva configuración de los tipos sociales y raciales que habitaban Buenos Aires pusieron al descubierto la mirada de desconocimiento hacia las diferencias hasta entonces latentes. También, exteriorizó la finalización de las estructuras simbólicas que mantenían al conjunto del sistema oligárquico.

El movimiento se manifestó como la articulación de lo negado, “de lo que está detrás”⁴ y prefiguró la ritualización de lo diferente. La imagen de Juan Domingo Perón se organizó en términos de una ruptura que jugó con una novedosa mitología colectiva. Contrariamente a lo que podría esperarse de lo novedoso, el nuevo movimiento social desencadenó el juego de la repetición. Lejos de suponer una reversibilidad, la repetición confirmó la existencia de un contenido que seguía siendo el mismo.

La fuerza de la barbarie tomó a su cargo, una vez más, al cuerpo social e impuso un curioso cambio de situación que representó la inseguridad y la represión del proyecto que ponderaba el mérito y la iniciativa. La asonada militar de 1943 estuvo instrumentada por el nacionalismo surgido en los años '20 y redefinido en lo ideológico por la revolución del '30. En 1945, la revolución adoptó el carácter de una reivindicación del proletariado cuya lucha apasionada culminó con la elección de Juan Domingo Perón como presidente.

Los argentinos se vieron devorados por el contenido de las matanzas sucesivas que encarnaron la resurrección del fantasma de los dualismos excluyentes. De un lado, se agruparon los peronistas que incluían a la totalidad del “pueblo trabajador” y de otro, la burguesía criolla. La esfera política perdió su especificidad en una mutación histórica y social que puede explicarse por una conmutación de términos que hasta ese momento habían sido contradictorios.

El régimen peronista perdió coherencia con lo real porque estuvo integrado por nociones y representaciones fantasmales que actualizaban el recuerdo de pasadas revoluciones y tomas del poder. Es decir, en la asimilación de las dos primeras

⁴ Cfr. Sacca, Zulma. *Eva Perón, de figura política a heroína de novelas*. Quito: UASB, 2003.

presidencias de Perón con la dictadura de Rosas, en el hecho de designar al movimiento como la Segunda Tiranía o en la resonancia de identificación que connotaban las figuras del “Primer Trabajador” asociada a la de “Restaurador de las Leyes”, se simbolizó una estrategia de la simulación que privó al relato historiográfico de su garantía referencial.

El gobierno de Perón significó para la Argentina la conversión de los axiomas que definían el trabajo. Con él se produjo, junto con un proceso mundial de transformación, una mitología del trabajador como razón histórica y como modelo de realización, al tiempo que las estructuras sociales se convulsionaban por medio de un movimiento que develó los significantes de un nuevo orden de producción a través de las maquinarias, de las fábricas, del horario de trabajo y del salario.

Las migraciones internas hacia la ciudad de Buenos Aires se tipificaron como “lo distinto” pero con más fuerza como “lo temido” en los enunciados de “aluvión zoológico”, del “cabecita negra” y en las interjecciones y acentos dialectales que señalaban, aun en 1940, la existencia de comunidades con un arraigo indígena difícil de disimular. En este escenario, se establecieron relaciones sociales donde los signos como operadores directos desbordaron la fuerza civilizatoria y la desproporción entre el salario y la fuerza de trabajo se convirtió en el fantasma que aglutinó a la masa.

La redistribución social de la década del '40 se articuló en un arco tensivo cuyos extremos eran, de un lado, la simulación de homogeneidad en las relaciones sociales y, de otro, la ampliación de las formas de trabajo. Esta aparente organización de los trabajadores, la reivindicación de los derechos civiles de la mujer o la integración de los jóvenes trasladados directamente del campo a las fábricas se tradujo en la reversibilidad de una lógica de barbarie y destrucción.

Por este motivo, el peronismo se manifestó como la duplicación infinita de lo que ya había sucedido. Se trataba de un acontecimiento que terminó afectando a todos los sectores de la sociedad y que se propagó más allá de lo superficial o arbitrario de la colectivización de los trabajadores para integrarse circularmente con las relaciones de fuerza y el juego del poder propios de la historia nacional. En definitiva, 1943 señaló otro derrumbe que se tradujo en la reproducción infinita, o sea, propició la amenaza de

catástrofe como instancia de sostén de las contradicciones intrínsecas de la sociedad argentina⁵.

Subsidiariamente, por primera vez, en la historia nacional la clase obrera se sintió parte de la república y dueña de su destino. La “volcánica crisis” de la que hablaba Héctor Murena no aludía a un momento preciso sino a la repetición de una actuación característica que se remontaba al siglo XIX y que obedecía al dualismo constitutivo de la nación. Más aún, se trataba de un acontecimiento que ahondaría en las profundidades de la organización simbólica que, en su circularidad, tendió a mostrar cómo la sociedad argentina en su conjunto se aproximaba a la desintegración. Su principio de funcionamiento estaba relacionado con devorar las energías ligadas en las oposiciones trágicas.

Durante dos primeros gobiernos, una amplia franja de la clase media y de los sectores intelectuales vivió un sojuzgamiento de sus libertades elementales. En estos ámbitos, se suscitaron disímiles interpretaciones de la situación social y política en un gran espectro que incluyó tanto a nacionalistas, marxistas clásicos y burgueses liberales como a la filosofía y la historia académica, y al “círculo encantado” de escritores como Victoria Ocampo. No hubo una manera de homogeneizar las interpretaciones, que buscaron en la complejidad de la sociedad argentina una clave que explicara el proceso nacional y la redefinición de los sujetos sociales. Es difícil concebir un antiperonismo lineal y unilateral porque por debajo de la representación de un contenido repetido, el peronismo puso en evidencia una crisis profunda de la intelectualidad argentina. La revolución de Urriburu en 1930, además de impactar como el momento inaugural de un porvenir de amargas incertidumbres, hizo posible el reconocimiento de la pérdida de sentido de los proyectos de progreso.

Sobre la base de concebir lo popular en tanto representación de lo legítimo, las lecturas del mito peronista se resolvieron desde una heterogeneidad de lugares de enunciación y de procedimientos de ficcionalización y desmitificación. Uno de los efectos de esta compleja articulación imaginaria residió precisamente en su carácter heterogéneo, es decir, en su capacidad para integrar una multitud de géneros tanto en lo que respecta a

⁵ Cfr. Terán, Oscar. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986; Goldar, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1985 y Terán, Oscar. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.

sus referentes (ficcional, documentales, espectaculares, etc.) como a sus características discursivas o registros genéricos (musicales, periodísticos, ensayísticos, paródicos, dramáticos, etc.). Luego, cada uno de los análisis que examinaron su contenido no se definieron con absoluta nitidez y se involucraron en explicaciones diversas.

La escisión trágica que hacía corresponder a Perón con Rosas y reforzaba la circularidad absurda de la historia argentina, escenificó la ampliación de una crisis de identidad que afectó tanto a los sectores “supraestructurales” –la cultura, la familia y la justicia– como a las franjas de marginales y explotados. Dicha crisis de identidad puede considerarse como la información significativa que distintas manifestaciones culturales inscribieron en determinaciones simbólicas e históricas. Nutrida de la heterogeneidad que representa la crisis, la literatura intentó ser la manifestación de la estructura profunda de un haz de sentido sobre el cual se perfiló la producción simbólica acerca del movimiento y sus líderes.

Durante los diez años que van de 1946 a la Revolución Libertadora de 1955, la agitación política y los cambios definitivos en todas las estructuras del país fomentaron la producción de una discursividad inédita. Esta se sustentó en la incertidumbre sobre la realidad y se reveló imaginariamente en la presencia de un sujeto de la crisis determinado por un acontecimiento socio-político “real”. La ficción literaria corroe, entonces, el mito ético de la fundación de la nación y sus coartadas de crecimiento y trabajo; desarrolla otro sentido de la verdad histórica cuyo principio es el desmontaje del mito de la abundancia y la asunción del funcionamiento sistemático de un simulacro de alternancia estructural.

1.1. “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares

La obra narrativa de Jorge Luis Borges dedicó más de una indagación a este sombrío panorama político. Su escritura operó sobre la necesidad de racionalizar el carácter inagotable de la mitología política y de la operación analítica que explicara la caída de los modelos de identificación. Desde las primeras décadas del siglo XX, las ideas y las imaginaciones sobre lo argentino o sobre la argentinidad se ampliaron considerablemente. Sin embargo, para algunos sectores intelectuales, la fórmula disyuntiva de civilización/barbarie se rehizo con el peronismo porque comprendió dentro

del campo político al estatuto de lo diferente y, en consecuencia, todo lo que en abstracto se generalizara fuera de los programas fundacionales.

El liderazgo de los esposos proyectó al régimen como el lugar donde todas las redenciones eran posibles. Ambos se asociaron a una gigantesca operación de control alimentada por la falsificación y distorsión de sus propias identidades: el dramatismo ofrece un ángulo para abordar la polémica identidad del Coronel y de Eva porque permite indagar acerca de la resolución de paradojas con las que se presentan sus vidas en tanto representaciones concordantes de pares de opuestos. O más llanamente, se trató de personalidades nacidas de la contradicción que generaron una ambigüedad que las hizo esquivas, inapresables y, por lo tanto, deseables.

En la cuentística borgeana, el peronismo fue textualizado como una manera de asumir las contradicciones de una versión no unívoca de los acontecimientos y de sus protagonistas, como la ambivalente apelación a lo marginal y a lo privado y como el juego irónico que permitiera acceder a la esencia de una historia infame y escandalosa.

“La fiesta del monstruo”, escrito en 1947, interroga, desde la ficción, a la materialidad de una historia nacional dramática. En este relato, Borges y Bioy Casares procuraron indagar alrededor de los espacios donde convergen la ilusión civilizatoria y la intervención de lo salvaje. Con más rigor, “La fiesta del Monstruo”, y otros relatos como “El simulacro”, esbozaron un esquema analítico de los procedimientos puestos en juego en la operación simbólica realizada por el peronismo como movimiento de masas.

“La fiesta del Monstruo” es un relato que articula socialmente un intercambio recíproco entre vivos y muertos, en una intensa circulación de dones y contradones. La década peronista fue percibida por estos grupos como el retorno de la vida salvaje y la imagen especular de sus líderes desencadenó el fantasma de la muerte continua. Las sucesivas condenas a muerte disolvieron, al menos en los discursos, los principios vitales y mostraron la vida solo como alucinación. Por eso, no existe para el relato de la historia nacional una restitución en el orden simbólico –la ley o la razón civilizatoria– sino un imaginario de crímenes, aventuras y padecimiento que crearon un des-orden simbólico.

Relato forjado más allá de la representación de la realidad, “La fiesta del Monstruo” produce un vuelco alegórico que supera tanto a la degradación de la vida de los desposeídos como a la aguda interpretación de los que ejercían el discurso de la

oposición. El cuento desarrolla una interpretación cuyo presupuesto es la presencia de una identidad colectiva dispersa en el lenguaje de la narración. La anécdota de un viaje desde la periferia hacia el centro de Buenos Aires simula el gran rodeo que permitirá reconocer a la palabra como la clave de las problemáticas identificatorias.

La interpretación propuesta por Borges y Bioy apunta a la intensidad de lo literario, a sus propios axiomas de repetición, equivalencia e imitación. La irradiación simbólica del cuento posee la clave que hace comprensible el caos inabordable detrás de la escritura literaria latente. La potencia que desencadena este relato se explica a través de un ciclo de significados que ya está formulado en la historia de la literatura nacional. “La fiesta del Monstruo” remite, desde su primer enunciado, a *La refalosa* de Hilario Ascasubi, al discurso letrado que reescribió el murmullo popular cien años atrás. Igualmente, el deletreo riguroso se dispersará hasta los límites de la configuración urbana para dar sentido al murmullo de la historia argentina de 1945.

El relato se organiza dentro de los límites de la voz del narrador risueño y gozoso. El narrador guarda para sí el final “gracioso” de la aventura –como el cantor de *La refalosa*– al tiempo que afirma su circulación como sujeto social mediante las revelaciones que operan profundamente desde el lenguaje. Cada signo constitutivo de esta identidad se manifiesta en las relaciones de fuerza –“te prevengo”, “en mi condición de pie plano”, “los del camión”, “el Colt” (Borges 1979, 203)– e, irónicamente, radicalizan la diferencia al apropiarse de una conciencia política ajena: “jornada cívica”, “Gran Sueño”, “el Comité”. La narración se refiere a la presencia simultánea de una escena pequeña y rutinaria que evoca, a su vez, la gran escena nacional y su peligrosa potencia. Más aún, instala la dislocación del lenguaje “habitual” en la metáfora del trabalenguas que hace posible toda combinación destinada a descifrar el sentido de las identificaciones.

El punto inicial del relato está constituido por una combinación laboriosa que anticipa el contenido repetido del peronismo (el peligro) y la redundancia especular del discurso literario que expresó ese contenido. Sobre estos términos queda formulado el lenguaje particular del protagonista que deja ver el rumor múltiple escondido detrás de cada frase. Por ejemplo, enunciados del orden de “nos frenara en seco la manganeta” o “postergando [el reparto de las armas] para el mismo día del acto” (Borges 1979, 210)

verifican el contenido temido y recurrente de la impunidad del poder político en la distribución de la muerte.

La organización del viaje hacia Plaza de Mayo sirve para sostener el registro del peronismo, lo explicita en una sucesión de enunciados destinados a descifrar toda la ambivalencia de una conmoción social que, por incognoscible, muestra la desgarradora certeza de su efecto maléfico:

1) La voz del personaje narrador es el lenguaje para nombrar su propio cuerpo y su cualidad de ser viviente capaz de dar respuesta e intercambio. Mediante la comicidad, “Tu Pato Donald” se invierte en el camionero que participa de la ejecución del judío, “el más sano patriotismo” se invierte en la intervención violenta del centro de la ciudad.

2) La idealización del líder se especifica para instalarse más allá de la “purreteada” en la operación inconsciente del sueño. El viaje para participar en la fiesta del Monstruo enmascara una celebración positiva que lo devuelve a la muerte y al sacrificio. La degradación representa el recorrido biográfico del protagonista en una regresión incestuosa: “la finada mi madre” es el primer término donde queda fijada “la tarde más feliz de mi vida”, mientras que el último es el sustituto materno que reinterpreta el ciclo regresión/manipulación fundado virtualmente en la enunciación de “el Monstruo me había nombrado su mascota y, algo después, su Gran Perro Bonzo”.

3) Existe un avatar del corpus fundacional de la literatura argentina que repitió y dispersó un significado, una manera de ser y una palabra legítima en la ficción y en la ensayística del siglo XX. “La fiesta del Monstruo” se encuentra en esta acumulación porque restituye el nombre de la nación y su ser desagregado. La cita de Ascasubi establece al discurso literario como dominio reservado que servirá de mediación entre el secreto que está en el pasado y su desciframiento obligado en el presente.

1.2. *El matadero* de Echeverría

La generación de 1837 había intercambiado ese cuerpo social inhibido de la revuelta y de la respuesta por la palabra literaria. En el mismo acto, dispersó en metáfora, en alegoría y en “historia”. La oposición distintiva se corresponde con el recuerdo de *El matadero* de Esteban Echeverría, en que las aguas de la inundación circunvalaron la ciudad de Buenos Aires, cercaron la ciudad “en 183...” (Echeverría 1979, 45) cuando el

narrador-historiador refiere la clausura del matadero de la Convalecencia. Esa historia permite instalar un discurso que encierra las prácticas sociales derivadas de la faena ganadera en tanto superestructura de la tiranía rosista.

Esteban Echeverría ofrece el juego de las figuras dentro del orden irónico del lenguaje para que cada una de ellas –desde el Restaurador hasta las negras achureras– funcionen según un modo simbólico de distribución del poder y de la muerte. En un movimiento paralelo, las palabras como los personajes expresan una identidad contradictoria e inapresable y se consagran a la risa y al gozo. De ahí el valor y la resonancia de *El matadero* en la literatura del siglo XX, dado que actúa como la continuidad lingüística capaz de referir lo escandaloso: su sustancia deviene de que no revela su secreto acrecentando su valor.

La descripción del matadero de la Convalecencia y su ubicación al sur de las quintas de la ciudad, lo señalan como la irrupción que sirve para demarcar pero también significar no el juego de la fuerza sino de la diferencia. El matadero es señalado como el lugar vergonzoso, rechazado y enlodado que alimenta la gran fiesta mesiánica. Sus habitantes habían conquistado los muros con los slogans políticos constituidos como el signo pleno de su identidad y de su sometimiento. Allí toma forma la historia de un dualismo, de una versión maniqueísta del mundo donde la especificidad del mal y de la muerte se subordinan a lo diabólico y, en continuidad, a lo político: no comer carne o comerla y comerla como el medio para que el diablo entre en el cuerpo, siempre que el Restaurador lo autorice. La supervivencia individual y trágica comporta una mínima satisfacción en la “horrible carnicería” (Echeverría 1979, 72).

La mínima satisfacción consiste en la reproducción del poder del tirano en la república del matadero como desviación del intercambio de dones y contradones. “La comparsa” que juega con palabras, con facones, con vísceras y con barro es la condición de la existencia del estado, de la exigencia simbólica depositada en la energía del “animado grupo”. Mucho más profundamente que la fiesta es la posesión de los espacios la que determina el valor sígnico de sus ocupantes, cuyo estatuto es la discriminación y la privación de los plenos derechos de la modernidad (humanos, civiles, sexuales) con la función de la falsificación risueña de la vida miserable.

2. Del matadero a la fiesta

La parodia cual sistema de relaciones e informaciones constituye el principio organizativo de ambos relatos porque en ella se halla la posibilidad de definir el circuito de la ridiculización. Descompone la combinatoria del sueño, la transgresión del orden urbano y la obsesión por la fiesta de la agonía. “La fiesta del monstruo” integra el discurso irreversible resultante de la develación del conflicto moral que abarca a la nación y con ella a los vínculos jerárquicos de comportamientos y diferenciación social. Tal lógica de diferenciación se basa en el lenguaje del protagonista como estructura de intercambio y sobre él se articula, entre otros, el material de las diferencias enunciadas en el almuerzo de los que viajan en el camión: “Por fin arrancamos [...] y uno almorzaba su sángüche de chorizo, otro su arrolladito de salame, otro su panetón, otro su media botella de Vascolet y el de más allá su milanesa fría...” (Borges 1979, 214).

El lugar al que pertenecen los que viajan en el camión está constituido por la conciencia del protagonista de ser “cada foco muerto de hambre” y se significa como un espacio homogéneo con rasgos raciales y lingüísticos propios. La misma lógica que organiza la pulsión del poseer la ciudad, en un caso, se trata del monopolio de la carne vacuna como correlato de la Mazorca y, en el otro, del desplazamiento delictivo del margen hacia el centro de Buenos Aires. En la década peronista, la pulsión de poder generaliza la actuación de una única fuerza que aglutina a “la merza hilarante” que marcha a la fiesta.

La identidad procede de una retórica de la duplicación: los otros peronistas son “los hermanos gemelos”, que data de un sistema de equivalencias impuesto desde la configuración de los orígenes de la comunidad que demandó un exterminio ritual por su condición dual. El modelo fundacional requiere de oposiciones distintivas simuladas en civilización y barbarie y actualizadas en la necesidad recursiva de *demarcar* y *eliminar*. Los “camiones idénticos” se irradian en la conciencia lúdica del protagonista que acumula estímulos alegres y trabalenguas incesantes destinados a concretar la fiesta.

“La fiesta del Monstruo” se constituye en la réplica a una actuación política luctuosa, espejando al promotor de la violencia encaramado en el paternalismo y el desprestigio internacional que significaba para los círculos intelectuales un gobierno de abierta tendencia pro nazi. Pero, sobre todo, este cuento es la escritura de la sustancia

histórica que neutraliza los beneficios del poder poniendo “todo” bajo un único control que sobrevive por el terror establecido en las estrategias de duplicación. “Los camiones gemelos” generan la repetición de la mirada de unos y de otros idénticos, escondidos en la ironía que incluye lo diferente. La falsificación del círculo cerrado del “más sano idealismo” responde a un sistema de alternancia organizado sobre la sospecha de la conspiración y la traición inherente a cada pequeña unidad, ocultas en el interior de “cada camión”: “porque vuelta que yo quería descolgarme del carro era parada del señor Garfunkel que me restituía al seno de los valientes...” (Borges 1979, 253).

De modo que el viaje en camión representa el des-orden que se marca con respuestas aterradas y obediencia ciega. Más que por su presencia como uno de los términos de la lucha o su proyección en una retórica especular e imaginaria, el maleficio de la horda reside en que su valor está alterado por la fascinación de convertirse en mascota y por la apropiación de una mirada –la del Monstruo– que destruye la propia mirada. El pánico se halla en la representación de una escena política deformante y se explicita en la arbitrariedad absoluta de imponer unas reglas de juego para unos y otras para todos; su consecuencia extrema es la dramatización de un azar vertiginoso donde nadie puede responder ni por su vida ni por su muerte.

“La fiesta del Monstruo” denuncia la poderosa rivalidad entre los sistemas racionales de la moral y el grotesco libertinaje instalado en el interior de la propia ley. La ilusión histórica que hacía coincidir lo real con lo racional se ha disipado con el peronismo en una farsa de la perfección social como potencia del predominio del mal y de su tensión latente.

La concepción dramática de la historia nacional, textualizada en alternativas polares y literaturizada en un matadero se relaciona con la insistencia de la burla. “El matadero” de Echeverría proponía el gesto gozoso, enmascarado en el lugar de la pérdida, se figuraba en una disposición discursiva de tres instancias destinadas a equilibrar la representación de lo reprimido con la eliminación de tensiones: juego/ transgresión/risa. Esta secuencia es la estructura básica del cuento y su repetición justifica la producción de un discurso cuya significación absorbe la frustración de la historia y la nación que no se realizará jamás.

Es probable que la muerte del joven unitario de “El matadero” sea arbitrariamente asimilada al asesinato del joven judío en “La fiesta del Monstruo”. También podría pensarse que, en general, la lectura de una línea discursiva común entre los dos relatos carece de originalidad y encierra la historiografía en perspectiva ficcional y la literatura en significativo vacío. Pero así como actúan las resistencias sobre las prácticas sociales, actúan las inercias: “El matadero” es el discurso que actúa a lo largo de la historia de la literatura argentina como la forma que tomó la contemplación de la realidad social y sus representaciones.

El sacrificio del joven unitario y el del joven judío sitúan el relato historiográfico en el orden de las solidaridades que aglutinan a la horda primitiva. En efecto, el castigo al criminal (aquel “que no lleva divisa en el fraque” o “desacata la foto del Monstruo”) pertenece al ámbito de la infamia. Por eso la crueldad debe caer sobre él para que, en su diferencia, se materialicen los vínculos sociales intercambiables solo en el ámbito del ritual y de lo colectivo. “El perro unitario” o el “sinagoga” no son seres inferiores como los delincuentes modernos; estos individuos articulan un gran número de resortes simbólicos para la comunidad primitiva. La muerte ritual, organizada en el semicírculo de la ejecución, le da su lugar a la víctima en el ciclo de los intercambios.

“El matadero” y “La fiesta del Monstruo” recuperan desde el lenguaje el tiempo del sacrificio en la secuencia sonora de las risotadas y abucheos o de las canciones y onomatopeyas. El sacrificio queda enunciado como la muerte colectiva, por todos conocida, deseada y necesaria. Dentro de la misma organización de la fiesta, del canto y de la risa, el orden primitivo instrumenta un colorido de muerte que señala la caducidad del cuerpo inscripto en el sacrificio.

La idea compartida en la escritura de ambos cuentos está en la conciencia de separar el bien del mal, es decir, en la constitución de la conciencia moral que debería ser el soporte de una sociedad homogénea y normalizada. En cambio, la realidad nacional se presenta regida por un orden primitivo que obedece al intercambio de muerte contra muerte. Esta reciprocidad simbólica atraviesa los comportamientos sociales –la faena del matadero o el acto en Plaza de Mayo– para conferirles un sentido abyecto. La interpretación de estas pasiones colectivas se representa como el fruto de la manipulación que se lleva a cabo en los ritos y en las fiestas.

En esta red simbólica, se ubica la literatura para funcionar como la liberación de la moral inversa que sustenta a las tiranías: el signo descifrable se encuentra en la trama religiosa que desencadena los acontecimientos. En un nivel explícito, los cuentos expresan toda la profundidad de problemas inconscientes en los ritos cuaresmales, el luto, los juramentos, la aparición del “sinagoga”, la lapidación y el sorteo de la ropa del judío, e, implícitamente, en la absorción de otras alusiones que se integran al sentido religioso, tales como la abolición del tiempo en la espera de la muerte de la víctima o la asimilación de los jóvenes distraídos y barbados con el Cristo condenado.

“El matadero” y “La fiesta del Monstruo” se asemejan en el lenguaje y en la voluntad de interpretar la realidad desde el discurso que la representa con una resonancia especial. La práctica política que no se identifique con los modelos de progreso y modernidad ingresa a la especificidad discursiva de lo escandaloso. Entonces, el discurso que funciona como respuesta puede potenciar la narración de la historia repetida y agravada. El lenguaje, más que la invención de una realidad distinta, demanda una realidad desarticulada que se organice según las marcas de la sociabilidad primitiva.

CAPÍTULO CUATRO

APOCALIPSIS DE LA NACIÓN

1. La clara imaginación de Alberdi

“Ideas para confección del curso de filosofía contemporánea” de Juan Bautista Alberdi es uno sus textos menos comentados. Sin embargo, en la perspectiva total de su pensamiento y de su obra, es uno de los más significativos. Así como el propio Alberdi afirma que “la América practica lo que piensa la Europa”, se puede decir que aquí nuestro constitucionalista piensa lo que luego practicará en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, en *Cartas quillotanas* y en *El crimen de la guerra*. Se debe agregar que en el curso practica no solo lo que piensa, sino cómo lo llevaría a la práctica, un elemento decisivo en la formulación de sus ideas más importantes: “gobernar es poblar”, la meta de “libertad, asociación, igualdad” y de convertir Buenos Aires en Capital Federal.

La singularidad de su pensamiento es contundente. Alberdi nunca vio las necesidades de su país como carencias. Su definición de la “Filosofía Americana” en “Ideas...” parece ambigua y hasta contradictoria: por un lado, la filosofía es la práctica social misma como en Estados Unidos y, por otro, es la dadora de soluciones. En el caso americano –y sobre todo en el argentino– las necesidades aparecen en las prácticas sociales, en un desenvolvimiento particular. Casi se puede decir que las necesidades son plenitudes reales y conceptuales. Su consigna más famosa es un ejemplo palpable de esa singularidad: “Gobernar es poblar”. El orden de los términos no altera el producto si se entiende que, para Alberdi, el poder se constituía gracias a la necesidad de súbditos o ciudadanos. El desierto le daba sentido al gobierno que, a su vez, no tenía ninguna función sin ese vacío.

Cuando se piensa que hay un gran sector de la población real que debe ser conquistado, el pensamiento alberdiano se revela ambiguo. Ni los indios ni los gauchos tienen lugar en su proyecto de progreso; entonces, ¿deben ser domesticados o expulsados? Reitera, a lo largo de sus escritos, que la condición de desierto del territorio debe organizarse según la producción bienes y la distribución de poder. Poco a poco primero y abrumadoramente luego, con el aluvión de fines del siglo XIX y principios del XX, la

inmigración mostraría que las similitudes no eran suficientes para crear una unidad armoniosa. Las similitudes no bastaban para delinear una identidad, ni para asegurar un arraigo.

El primer problema fue que el sitio no estaba creado, que lo crearía el mismo desplazamiento inmigratorio. El segundo fue que, muy pronto, las similitudes dejaron de servir y, sobre todo, dejaron de ser similitudes, sin alcanzar a ser identidades. En el futuro profetizado por Alberdi de una patria poblada con aluviones de europeos, la unidad moral, armoniosa y equilibrada de las similitudes, no era un resultado histórico, era la imagen de un momento.

Gobernar era poblar. Poblar era gobernar. Esa población sin nombre se encargaría de desenmascarar la inmovilidad de los tiranos, aunque no consiga darle consistencia a un Estado. En la mayoría de los casos, el discurso argentino no estuvo de acuerdo con esa tesis. Para Sarmiento, esas masas creaban monstruos y los monstruos las manejaban luego a su antojo. Echeverría en “El matadero” fue más lejos: esos individuos anónimos perpetuaban la inmovilidad de una manera cobarde y paradójicamente activa.

Desde que se hace consistente y significativo el aluvión inmigratorio, las reacciones son muy variadas. La realidad era que los inmigrantes no eran aquellos sujetos ideales que traían costumbres perfectas y virtudes impecables de sociabilidad. Alberdi y Sarmiento –entre otros– no solo habían “idealizado” el liberalismo, sino también la realidad europea. Cuando los inmigrantes llegaron, pudo verse que venían a Argentina italianos pobres y demasiados españoles, cuando lo que se quería era “desespañolizar” a la población nacional. Alberdi, en *Peregrinación de Luz del Día*, expresó ya su desilusión profunda: gobernar es poblar... pero cuando se puebla con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados, es decir, educados. Contrariamente a lo esperado, poblar es corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre cuando se lo puebla con inmigraciones de la Europa más atrasada.

Aunque entre 1880 y 1920, hubo manifestaciones de aprobación a la llegada y estadía de los inmigrantes, como en *Los inmigrantes prósperos* (1890) de Francisco Grandmontagne, quizás lo más importante es que tanto la aprobación como el rechazo provenían de un discurso exterior a la inmigración que distinguía tajantemente a los criollos de los gringos. Aprobada o reprobada, idealizada o demonizada, la inmigración

era una realidad y no tardó en aparecer y crecer la generación de los hijos de inmigrantes, quienes comenzaron a exigir mayor reconocimiento y más derechos. La tensión entre los nuevos argentinos y los nacionalistas nunca desapareció. En la semana trágica de 1919, el conflicto estalló de forma sangrienta, con la actuación abierta y decidida de la Liga Patriótica Argentina no solo en contra de los trabajadores sino también de los inmigrantes en general y de los judíos en particular.

En sus reflexiones sobre la obra de Armando Discépolo, David Viñas ha descrito cuidadosamente el desarrollo del sainete y cómo, en este género teatral de espíritu optimista, surgió una visión cada vez más sombría de las condiciones de los inmigrantes: el grotesco. El inmigrante se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avaricia de dinero y su fracaso. Para definirlo, “el grotesco es la caricatura del liberalismo” (Viñas 1989, 344). El juicio de Viñas ilumina los ochenta años que han transcurrido desde que Alberdi escribió “Ideas para la confección del curso de filosofía”.

2. La oscura decepción: *Stéfano* de Discépolo

Quizás ninguna obra ilustra mejor esa afirmación que *Stéfano* de Armando Discépolo, del año 1928. En esta pieza, todos los elementos del fracaso están presentes y cada uno de ellos contrasta violentamente con los principios, las ideas y las características del proyecto de Alberdi.

“La caricatura del liberalismo” es la inversión trágica y desgarradora del proyecto de Alberdi. El discurso magistral se ha convertido en diálogos de la marginalidad; la claridad expositiva ha devenido en una fundamental incomunicabilidad. Así como no hay circulación del dinero, tampoco hay circulación de la palabra. El obrero ejemplar que pensaba traer Alberdi de Europa no es sino un artista fracasado que no tiene ni encuentra lugar en su nueva sociedad. La “Luz del Día” no es sino penumbra, mala iluminación, oscuridad y la muerte final de Stéfano. La colectividad de una nueva Babel no se ha realizado; en su lugar ha surgido la aglomeración indiscriminada del conventillo. El grotesco de Discépolo, y en especial *Stéfano*, parece cifrar la respuesta contundente a una pregunta que faltaba hacer al pensamiento de Alberdi: ¿Qué sucede cuando el momento se apodera de la masa y se perpetúa atrayendo el pasado que era ajeno a él y absorbiendo el futuro que no le corresponde?

En el grotesco criollo no se percibe ninguna posibilidad de “revolución anónima” ni de cambio realizado por un gesto espontáneo de la masa. De hecho, Stéfano mismo ha secuestrado el pasado al sacar a sus padres de su chacra italiana y sumergirlos en un espacio que nunca conseguirán hacer suyo. También Stéfano compromete el futuro al heredar a su hijo una ambición desmesurada que fracasará como la de él. Aquí se instala otra ética y otra estética: la incomunicación parece absolver a los personajes de cualquier responsabilidad, al mismo tiempo que los condena a una impotencia esencial. Esta nueva ética no es la de una nueva matriz laboral que hubiera podido configurar un nuevo ciudadano, como quería Alberdi. Tampoco es el resultado de una nueva educación, como quería Sarmiento al importar maestros y maestras.

Stéfano no tiene otro destino que la muerte trágica, que sucede ya en un escenario de alucinación, de símbolos rotos y de alegorías despedazadas. Mientras el único acto se desarrolla en una frecuencia realista, y a veces más que realista, el epílogo constituye el estallido de todo realismo. Discépolo va más allá de lo que harían pocos años después Borges y Bioy Casares en “La fiesta del monstruo”: no escribe como ellos la versión contemporánea de “El matadero” sino que hace explotar el matadero, pues en la habitación del conventillo no solo hay incomunicación de razas o de fidelidades políticas sino que la incomunicación y la soledad atentan de manera esencial contra los lazos de sangre.

En efecto, es claro que, en esa década y especialmente en el año de 1928, el proyecto liberal también concluía con la desaparición del gaucho y su conversión en peón de estancia. La despedida de don Segundo Sombra se da al final de la novela que había aparecido apenas dos años antes, en 1926. El gaucho se vuelve una sombra y el inmigrante ambicioso –cuya ambición había surgido de su credulidad en las posibilidades de éxito en una nueva sociedad y en un nuevo mundo– se vuelve un animal. Al final, Stéfano bala como una cabra: “Qué cosa... M´estoy muriendo... (*Pone la cara en el suelo*) Me e e (*Muere*)” (Discépolo 1969, 321).

Es el fin de un “pasaje”, de una etapa, de una transición, quizás porque la animalización es, primero, la culminación de la descomposición de un proyecto ajeno al inmigrante y, segundo, la paradójica mutilación del “animal político” en puro animal. Inquieta que esta metamorfosis –literal o metafórica, según diferentes visiones– aparezca como cíclica, como un eterno retorno en la literatura argentina, y que además prefigure

comportamientos no literarios sino históricos: los degollados como animales por la Mazorca, los bestializados en el matadero del cuento de Echeverría, pasando por las carneadas como forma de tortura que el coronel Sandes aplicaba indistintamente a su tropa y a los enemigos prisioneros. En estos animales de Discépolo también se puede seguir una cronología paralela en la cual los civilizados se comportan como los bárbaros que atacan, persiguen, desprecian y aniquilan.

Un acercamiento a la muerte de Stéfano tal vez permita ver cómo en ella se cristaliza o se sintetiza el final de un inmigrante frustrado, el fracaso de un proyecto ideológico, político, económico, y el triunfo bárbaro de una forma de poder, la del Estado, por caricaturesco que este sea. Para sobrevivir o solo para comenzar a respirar, este Estado debe sacrificar como reses a los inmigrantes que atrajo con falsas promesas de enriquecimiento. Stéfano es un personaje singular, un símbolo histórico y una alegoría trágica. Tres dimensiones de un mismo espejismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Ediciones ERA, 2006.
- Aira, César. “El ensayo de los escritores”. En *Boletín/9. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, Diciembre 2001.
- AA.VV. *Boletín 6. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, 1998.
- . *Boletín 10. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte de la U.N.R., 2002.
- . *Boletín 13/14. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte de la U.N.R., 2008
- AA.VV. *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL), 1980.
- Alberdi, Juan Bautista. “Bases y puntos de partida para la organización política en Argentina” e “Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea”. En *Obras Selectas*. Buenos Aires: La Facultad, 1920.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura /Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1989.
- . *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Losada, 1989.
- Azeves, Ángel. *El verso criollo en la política argentina*. Buenos Aires: EDEBA, 1965.
- Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1966.
- . *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1991.
- . *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- . *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Borello; Rodolfo. *El Peronismo (1945-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Devenhaose, 1991.

- Borges Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. “La fiesta del monstruo”. En Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración (con Adolfo Bioy Casares)*. Buenos Aires: EMECÉ, 1979.
- Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*. Buenos Aires: EMECÉ, 2007.
- Cella, Susana (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- Conti, Haroldo. *La balada del álamo Carolina*. Buenos Aires: EMECÉ, 2002.
- Cymerman, Claude. “La argentina de ‘80: contexto político y económico de la generación, la fuentes”. En *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- De la Campa, Román. “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas”. En *América Latina y sus comunidades discursivas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980.
- Diener, Pablo. *El viaje de Rugendas por Chile*. Santiago, Origo Ediciones, 2012.
- . *La mirada de un viajero*. Santiago, Origo Ediciones, 2008.
- Degiovani, Fernando. “Revoluciones textuales: formación canónica y conmemoración política en Argentina”. En Baticuore, Graciela y otros. *Tres momentos de la cultura argentina: 1810-1910-2010*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Buenos Aires, Kapelusz, 1979.
- Ferrari, Gustavo y otros. *La Argentina del ‘80 al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- Ford, Aníbal. *Desde la orilla de la crítica. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia. La novela argentina de los ‘80*. Valencia: Universitat de Valencia, 1995.
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones*. México: F.C.E., 1991.
- Goldar, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1985.
- Jameson, Fredric. *La sociedad transparente o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1999.

- Jitrik, Noé. (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina* (Tomo N° 10 y 11). Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Halperín Donghi, Tulio. *El espejo de la Historia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- . *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Ludmer, Josefina. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Luna, Félix. *Historia integral de la Argentina. Tomo 8, Los años de prosperidad*. Buenos Aires: Planeta, 1986.
- Mansilla, Lucio. *Horror al vacío y otras charlas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.
- . *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Orgambide, Pedro. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Quattrocchi-Woisson, Diana. *Juan Bautista Alberdi y la independencia argentina. La fuerza del pensamiento y la escritura*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit*. París: Seuil, 1983.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Rojas, Ricardo. *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura del Plata*. Buenos Aires: Kraft, 1957.
- Sacca, Zulma. *Eva Perón, de figura política a heroína de novelas*. Quito: UASB, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- . *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: Kapelusz, 1993.
- Sosnowski, Saúl. "Prólogo". En Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The Making of Modern History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

- Terán, Oscar. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
- . *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Viñas, David. (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- . “Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso”. En Armando Discépolo, *Obras escogidas*. Tres tomos. Prólogo: David Viñas, 3 tomos, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
- . *Literatura y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- . *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Milán: Paidós, 1989.
- von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.