

CARLOS GAMERRO

FACUNDO

O MARTÍN FIERRO

**LOS LIBROS QUE INVENTARON
LA ARGENTINA**

SUDAMERICANA

Carlos Gamerro

Facundo o Martín Fierro

Los libros que inventaron la Argentina

Sudamericana

A Tomás

Cubierta

Portada

Dedicatoria

Introducción

Facundo

Martín Fierro

La orgía indígena de Echeverría a Saer

Lucio V. Mansilla y los indios

Literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar

Hudson y la invención del paisaje

Cómo me hice bárbaro (*La tierra purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson)

Cuatro versiones de Moreira

Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*

Roberto Arlt: *El juguete rabioso*

¿Arlt, peronista?

Nota sobre (hacia) Borges

Borges o Perón

Borges y los anglosajones

Marechal entre Joyce y Perón

Adolfo Bioy Casares y la literatura de evasión

Una rosa para Manucho

El puto en la literatura argentina

Las tinieblas del Che

¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig?

Juan José Saer, policial y dictadura

Rodolfo Fogwill: *Los pichiciegos* o la guerra de las ficciones

Oswaldo Lamborghini: *La causa justa* y la guerra de Malvinas

Imaginando la dictadura

Sordos ruidos oír se dejan

Memoria sin recuerdos

[Créditos](#)

[Sobre el autor](#)

INTRODUCCIÓN

“Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares ha dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico”, dice Borges en el prólogo de su antología *El matrero* (Buenos Aires, 1970), nos da a renglón seguido una lista de autores de tales ‘libros nacionales’, Shakespeare en Inglaterra, Goethe en Alemania, Cervantes en España, y concluye: “En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*”.

En una posdata agregada en 1974 al prólogo de 1944 de *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, repite la idea con mayor severidad: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”.

En un prólogo a *Facundo*, también de 1974, insiste: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor”.

Y nuevamente en su “Posdata de 1974” a los tres prólogos del *Martín Fierro* publicados en *Prólogos con un prólogo de prólogos*: “El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra [...] hacía del gaucho un

desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias”.

¿Por qué esta machacona insistencia de Borges, y por qué en ese momento y no otro? Las fechas lo dicen todo: hacia 1970 ya se avizora el regreso del peronismo al poder, que se concreta en 1973; las organizaciones armadas están activas y la principal de ellas, Montoneros, ya desde el nombre se identifica simbólicamente con los gauchos alzados y hasta con los mazorqueros; hacia 1974, atentados y asesinatos políticos se suceden a diario, y palabras como ‘anarquía’ o ‘guerra civil’ son moneda corriente en la prensa y en las conversaciones cotidianas. Borges deplora este estado de cosas, pero su dedo acusador no apunta únicamente al peronismo. Su insistencia de 1974 tiene todas las características de un *mea culpa*: siente que le cabe una parte de responsabilidad en la gestación de este despropósito, pues fue él quien, con su mitología de malevos y cuchilleros del suburbio, refrendó y fortaleció esta veneración del *Martín Fierro*, él quien construyó el mito del ‘culto del coraje’ a partir de elementos dispersos de la gauchesca y ahora, viendo la debacle resultante, se arrepiente y se propone corregirse, como intenta en el “Epílogo” a las *Obras completas* de —también— 1974, en el cual se define a sí mismo con estas palabras: “Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. [...] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas”.

Desde que la formuló, en aquel momento caliente de nuestra historia, esta idea de Borges ha merecido y sigue mereciendo airadas imprecaciones, más

que refutaciones, por parte de quienes se colocan en la vereda opuesta: aquellos alineados en corrientes nacional-populares, revisionistas o antiimperialistas, de derecha o de izquierda. Evaluar estas respuestas, y las de aquellos que se ponen del lado de Borges, me parece en principio menos interesante que examinar la pregunta en sí. Porque tanto ‘facundistas’ como ‘martinfierristas’ aceptan la escandalosa premisa de que un libro puede regir los destinos nacionales y, en lugar de señalarla como absurda e improcedente, se pelean por establecer cuál debe ser ese libro.

La idea, aclaremos, no es originaria de Borges sino de Wilde (Oscar, no Eduardo): “La vida imita al arte”, propuso el irlandés —que según Borges siempre tenía razón— en “La decadencia de la mentira”. Comprenderla es fácil; lo difícil es pensar dentro de su límite.¹ Porque esta idea cuestiona, o más bien pone de cabeza, la noción de la mimesis aristotélica, y con ella dos mil años de filosofía estética y, lo que es mucho más grave y difícil de digerir, nuestras más arraigadas nociones de sentido común. Porque la idea de que el arte es un reflejo o un espejo de la vida es la premisa, el supuesto de todo pensamiento sobre las artes, al menos de las llamadas miméticas (pueden quedar fuera la música y el arte abstracto). ¿Acaso Shakespeare no le hace decir a su Hamlet que el propósito de la actuación “ha sido y es el de elevar, por así decir, el espejo ante la naturaleza”?²

Es contra Hamlet, justamente, que Wilde descarga los dardos de su ingenio: “Este desafortunado aforismo sobre el arte que eleva el espejo a la Naturaleza lo pronuncia Hamlet deliberadamente para convencer a todos los presentes de que, al menos en lo que al arte respecta, está absolutamente chiflado”. Porque, agrega: “La vida es el espejo, y el arte la realidad”. Dobla la apuesta: “El Japón fue inventado por sus artistas” —o todavía mejor: “el Japón es un invento de Hokusai”—, y más cerca de casa: “El siglo diecinueve tal cual lo conocemos fue inventado por Balzac”. En un

tono más personal: “Una de las mayores tragedias de mi vida fue la muerte de Lucien de Rubempré” (protagonista ficticio de *Ilusiones perdidas* del mismo Balzac). Atribuida a Wilde es también la frase: “La vida imita a Shakespeare —tan bien como puede”. Y Harold Bloom, en su *Shakespeare, la invención de lo humano*, lo toma al pie de la letra: propone que las obras de Shakespeare encierran todas las posibilidades de lo humano, y que los humanos de carne y hueso no hacemos otra cosa que actuar los guiones que él ha escrito para nosotros. O, como lo resume inmejorablemente Wilde (en nueva referencia a Hamlet): “El mundo se ha vuelto triste porque una marioneta se puso una vez melancólica”.

Aceptada como tesis general la antimímesis de Wilde, falta conjeturar la manera, los modos, los mecanismos precisos mediante los cuales vida y naturaleza se las ingenian para copiar las creaciones del arte.

El mecanismo más fácil de entender es la identificación con el personaje. Así lo plantea Borges en el prólogo a *El gaucho* (incluido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*): “Un epigrama de Oscar Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá³ pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuerza de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. [...] En los archivos policiales de fines de siglo pasado o principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden ‘de haber querido hacerse el Moreira’”.

Otro mecanismo asoma en “La trama”, breve texto en el que Borges dedica un párrafo a la muerte de Julio César (“Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito”) y en el siguiente imagina la muerte de un gaucho que “es agredido por otros

gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa —estas palabras hay que oír las, no leer las—: *¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena*”. Aquí la causalidad es misteriosa, pues no podemos suponer que los gauchos conocieran la historia de César, ni la obra de Shakespeare o Quevedo, y para explicarla debemos recurrir a la coincidencia o a la magia.

“Tema del traidor y del héroe” propone el enigma de la muerte del patriota irlandés y líder de conspiradores Fergus Kilpatrick, que también parece recapitular distintos momentos de la de Julio César; pero quien años después investiga el caso se asombra de que haya incorporado, también, rasgos de *Macbeth* de Shakespeare: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”. Finalmente entiende que los conspiradores habían descubierto que Kilpatrick era un traidor; éste lo admitió y firmó su propia sentencia de muerte, para ejecutarla sus compañeros decidieron montar una vasta representación teatral en el transcurso de la cual “el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión”. Pero Nolan, el hombre encargado de guionar esta representación, “urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*”. Aquí, la agencia es humana, intencional y deliberada: Nolan decide que la historia copiará a Shakespeare tan bien como él pueda.

Distintos son los vasos comunicantes que conducen de la literatura a la vida en “El Evangelio según Marcos”. El estudiante porteño Baltasar Espinosa, aislado por una inundación en una estancia, decide leerles a los

peones algunos capítulos de la novela gauchesca *Don Segundo Sombra*, pero “desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro”; lo último que le interesa a los gauchos es un espejo que los refleje a ellos mismos y la vida que ya conocen. La cosa cambia cuando les lee el Evangelio de Marcos todas las noches después de las comidas. Al poco tiempo “lo seguían por las piezas y por el corredor, como si anduvieran perdidos”, y retiraban con reverencia las migas que él dejaba sobre la mesa. Eventualmente se arrodillan ante él, le piden la bendición, lo maldicen y lo escupen, y el cuento concluye con Espinosa empujado hasta la cruz que los gauchos han erigido con las vigas del galpón y en la que habrán de crucificarlo. La fábula es transparente: los gauchos, excelentes lectores, han despreciado la literatura que se limita a copiar su vida y han quedado fascinados por la que les propone un mundo más exótico, más intenso, más dramático y —paradójicamente— más propio: el mundo en el que querríamos vivir, en el que deberíamos vivir, o quizás en el que vivimos en un remoto pasado olvidado (estos gauchos, nos enteramos en el transcurso del relato, eran descendientes de escoceses mezclados con habitantes nativos: “En su sangre perduraban, como rastros oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa”).

El último y más complejo de los relatos en que Borges explora esta debilidad de la realidad por los productos de la imaginación humana es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Una generación de enciclopedistas se dedica a redactar una vasta enciclopedia sobre Tlön, un planeta imaginario. Hecho público el fruto de sus esfuerzos, publicada la enciclopedia en ediciones populares, la humanidad se fascina hasta tal punto con este mundo, hecho a la medida de sus aspiraciones y de sus posibilidades de comprensión, que decide olvidar el propio. Al contacto con la Obra Mayor de los Hombres, nos dice el narrador: “La realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es

que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? [...] El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles⁴ [...] ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso”.

Los adjetivos de Borges nos suministran la clave que buscábamos: “embelesar”, “someterse”, “encantada”; los lectores de la enciclopedia somos versiones apenas más sofisticadas de los Gutre, también a nosotros nos gusta que nos cuenten cuentos y los preferimos a la realidad —a una realidad que de todos modos jamás podremos ver ni comprender, mientras que sí podemos comprender parcialmente la realidad que nuestras historias inventan.

Borges diseña, en estos cinco textos, cinco posibles mecanismos de transmisión o métodos de traducción o modos de contagio, para explicar cómo la literatura puede influir sobre nuestro mundo y nuestras vidas: la identificación con el personaje; la anticipación o la coincidencia mágica e inexplicable; el uso deliberado con un fin específico; la fascinación de lo espectacular y dramático; la seducción de un orden ficticio.

Mi propuesta para lo que sigue se parece a lo que Borges llama, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, una *Philosophie des Als Ob* (“filosofía del como si”); hagamos ‘como si’ la literatura fuera no sólo muy importante sino *lo más importante* del mundo; supongamos que de algunos libros escritos por “una dispersa dinastía de solitarios” dependen los destinos del país, las realidades en las que nos movemos (no sólo morales y sociales sino físicas y geográficas) y con todo ello nuestras vidas, y veamos cuál es el resultado.⁵

- 1 Es lo que dice Borges del idealismo de Berkeley en “Nueva refutación del tiempo”.
- 2 La imagen del arte como espejo ya estaba en Cicerón, y la recoge Cervantes en su *Quijote*, en el cual se llama a la comedia “espejo de la vida humana”.
- 3 Los hermanos Podestá fueron los creadores del circo criollo, una de cuyas obras más exitosas fue justamente *Juan Moreira*. Cuenta la leyenda que cada tanto algún gaucho que asistía a la representación saltaba al escenario para pelear al lado de Moreira contra sus agresores.
- 4 Es decir, un rigor ‘artificial’ de hombres que han inventado un juego con leyes propias y arbitrarias, en lugar del rigor ‘natural’ de la creación divina o angélica, ordenada “de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabaremos nunca de percibir”.
- 5 Esta perspectiva genera menores resistencias en disciplinas menos sujetas a la falacia mimética, como la historia de las ideas o de las representaciones colectivas, como evidencian trabajos hoy clásicos como *Una nación para el desierto argentino* (1982) de Tulio Halperín Donghi, *La invención de la Argentina* (1991) de Nicolas Shumway y *Pasado y presente* (2002) de Hugo Vezzetti. En su libro, Shumway denomina ‘ficciones orientadoras’ a estos relatos de variada procedencia y naturaleza, agregando que “suelen ser creaciones tan artificiales como las ficciones literarias”.

FACUNDO

En el principio

Nadie como Sarmiento creyó en el poder de la palabra. Las de su *Facundo* no sólo iban a abrirle las puertas de los salones europeos, labrarle una carrera política y provocar la caída de Rosas; también le permitirían crear la geografía de la patria, ordenarla y poblarla. Si *Martín Fierro* fuera, como propone Lugones, nuestra epopeya nacional, *Facundo* sería nuestro Libro del Génesis. Nada le gustaría más a su autor —sentimos al leerlo— que una *tabula* rasa para ejercitarse en las delicias de la creación *ex nihilo*, pero como otros llegaron antes e hicieron todo mal, debía contentarse con la ordenación del caos. Es nuestro primer poeta, en el sentido de la palabra griega *poiesis*, ‘hacer’ o ‘crear’, en el sentido en que Borges le aplica la palabra a Homero: el poeta como creador de realidades.⁶

Tantas veces ha sido invocado el memorable exordio de la Introducción, que una más no va a hacerle mal a nadie:

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

Resulta fácil reducir estas palabras a mero ejercicio retórico, *captatio benevolentiae*, exabrupto o metáfora, pero esas explicaciones no alcanzan a dar cuenta del escalofrío que nos recorre la columna cuando las leemos o

escuchamos. Sarmiento aspira aquí a la más alta y más inalcanzable de las potencias del lenguaje: el poder mágico, el de crear realidades mediante la palabra, como en el “¡Hágase la luz!” divino o el “Abracadabra” y el “Ábrete Sésamo” de hechiceros y magos. En este caso, reclama para sí el poder de invocar a los muertos y devolverles el don del habla; una combinación del homérico “Canta, oh musa, la cólera de Aquiles” con el “Esperad, imperfectas hablantes, decidme más” de Macbeth. Su lenguaje tiende siempre a lo profético y performativo, más que a lo constatativo y descriptivo.

Facundo es un poema auroral, todo en él huele a nuevo, a recién hecho u horneado; algo de la felicidad del inicio de *Cien años de soledad* de García Márquez campea en sus páginas —felicidad que no empañará luego, como tampoco en la novela de García Márquez, la prolija enumeración de crímenes y vejámenes—, como se advierte en este pasaje donde se aúnan lo bíblico y lo homérico:

Yo he presenciado una escena campestre digna de los tiempos primitivos del mundo [...] Era aquél un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos [...]; creía estar en los tiempos de Abraham, en su presencia, en la de Dios y la naturaleza que lo revela.

Todo país tiene su paisaje emblemático, más allá de la variedad de suelos y climas. Brasil se resuelve en sus selvas; Rusia, en sus estepas, y Bolivia, en el altiplano; el variopinto paisaje argentino abarca desde las selvas de Misiones hasta las estepas y los lluviosos bosques de Patagonia y Tierra del Fuego, pero la pampa será siempre el paisaje que defina su imagen y por el cual su imagen se define, y le cabe a Sarmiento, y a su *Facundo*, el privilegio de ser uno de los primeros en la postulación de nuestro paisaje esencial:

Esta llanura sin límites [...] constituye uno de los rasgos más notables de la fisonomía interior de la república. [...] al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa.

Por eso mismo es sorprendente enterarse de que su descripción no resulta el fruto de la observación y la experiencia, sino que se trata de una construcción imaginaria, porque Sarmiento, cuando escribe el *Facundo*, nunca había estado en la pampa, como él mismo confiesa con su proverbial desparpajo en *Campaña en el Ejército Grande* (1852):

¡A caballo, en la orilla del Paraná, viendo desplegarse ante mis ojos en ondulaciones suaves pero infinitas hasta perderse en el horizonte, la Pampa que había descrito en el *Facundo*, sentida, por intuición, pues la veía por la primera vez de mi vida!

Comprensiblemente, entonces, no predomina la minuciosa descripción de geografía, plantas y animales a la manera de un Guillermo E. Hudson, sino los rasgos vagos y generales, imponentes e inabarcables, aureolados por el característico *esfumado* del paisaje romántico:

Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiendo con la tierra entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo.

Sarmiento, junto a Echeverría, es el creador del *sublime pampeano*:

De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza. ¿Ni cómo ha de dejar de serlo, cuando en medio de una tarde serena y apacible una nube torva y negra se levanta sin saber de dónde, se extiende sobre el cielo mientras se cruzan dos palabras, y de repente el estampido del trueno anuncia la tormenta que deja frío al viajero [...] La oscuridad se sucede después de la luz, la muerte está por todas partes; un poder terrible, incontrastable, le ha hecho en un momento reconcentrarse en sí mismo y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada; sentir a Dios, por decirlo de una vez, en la aterrante magnificencia de sus obras.

Su potencia imaginativa, de todos modos, no se agota en la infinita llanura pampeana, sino que se extiende a los otros paisajes de la república,

como la selva tucumana, donde se localiza el edén de este nuevo mundo por él creado:

Es Tucumán un país tropical en donde la Naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas; es el edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra. [...] Los bosques que encubren la superficie del país son primitivos, pero en ellos las pompas de la India están revestidas de las gracias de la Grecia. El nogal entreteje su anchuroso ramaje con el caobo y el ébano; el cedro deja crecer a su lado el clásico laurel, que a su vez resguarda bajo su follaje el mirto consagrado a Venus, dejando todavía espacio para que alcen sus varas el nardo balsámico y la azucena de los campos.

Y agrega, como dando nuestra incredulidad por sentada:

¿Creéis por ventura que esta descripción es plagiada de las *Mil y una noches* u otros cuentos de hadas a la oriental? Daos prisa más bien a imaginaros lo que no digo de la voluptuosidad y belleza de las mujeres que nacen bajo un cielo de fuego y que, desfallecidas, van a la siesta a reclinarse muellemente bajo la sombra de los mirtos y laureles, dormirse embriagadas por las esencias que ahogan al que no está habituado a aquella atmósfera.

Tretas de narrador taimado:⁷ cuando siente que se le está yendo la mano —y otro recurriría al tibión y trillado: ‘Daos prisa a verlo con vuestros propios ojos’—, él dobla la apuesta y nos incita: “Daos prisa más bien a imaginaros”, y a renglón seguido trata de calentarnos con la imagen de las desfallecientes y acaloradas tucumanas. Sabe que en esto, al menos, las fantasías literarias se parecen a las sexuales; mientras se logre el efecto deseado, ¿qué nos importa si son verdaderas o falsas, verosímiles o disparatadas?

Imagen de Facundo

La narración propiamente dicha, la novela de Facundo, se abre con la historia, y sobre todo la imagen, de un gaucho que huyendo de la justicia

debe atravesar el desierto o *travesía* que separa las ciudades de San Juan y San Luis, en aquel tiempo asolado por un tigre (jaguar) cebado. Perseguido por éste, el gaucho logra encaramarse en un frágil algarrobillo, sobre cuyas ramas se bambolea durante más de dos horas, acechado por la fiera; hasta que llegan sus amigos, la enlazan y le permiten vengarse dándole puñaladas.

‘Entonces supe qué era tener miedo’, decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso. También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe.

La presentación, como se ve, no está exenta de simpatía y es enteramente dramática; la historia enaltece el coraje de Facundo y también su sinceridad: no le duele confesar que tuvo miedo (al mismo tiempo, claro, se ufana de que ésta fue la primera vez en su vida que lo tuvo, y que no fue ante ningún hombre sino ante una fiera salvaje). El gaucho innominado del principio del cuento adquiere al final nombre completo con epíteto incluido (don Juan Facundo Quiroga, el Tigre de los Llanos), y el cuento podría subtitularse “de cómo Facundo adquirió su nombre”, comienzo mítico si los hay. Llegado ese punto, el Sarmiento pedagogo y político empieza a inquietarse, porque el poeta se ha ido de boca y le está saliendo demasiado atractivo el retrato, y con un habilísimo movimiento de prestidigitación, sin tomarse un respiro —se lo siente en la sintaxis—, pasa del registro mítico al médico, invocando la ciencia del comportamiento de moda por aquel entonces, antes de que la desplazara el psicoanálisis:

También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología o la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y la de algunos animales a quienes se asemeja en carácter.

Sarmiento, aquí, se queda con el pan y con la torta, consigue que vayan de la mano la creencia popular, folklórica, atávica —al matar al tigre Facundo ha adquirido sus características, y se convierte ahora en fiera humana (que se mantiene, eso sí, en el nivel implícito del texto)—, y la ciencia moderna —la forma de su cráneo y, sobre todo, la ingobernable e ingobernada mata de pelo (“un bosque de pelo”, “esta cubierta selvática”) son síntomas del salvajismo de Quiroga, del hombre natural que no ha dejado atrás a la fiera.⁸

Toda la sección de *Facundo* dedicada a este personaje se desarrollará entera en un vaivén semejante: el Sarmiento romántico, que suele ser también el novelista, pintará la imagen de Facundo con toques grandiosos, salvajes y satánicos, como un Tamerlán de las pampas; el Sarmiento iluminista, que pisa más fuerte cuando se impone el ensayo, deplorará sus excesos y llamará a los hombres de bien a terminar con su funesto legado. Cada vez que el Sarmiento poeta se desboca, irrumpe el Sarmiento pedagogo o político para sofrenarlo. Comentando positivamente un acto de bondad en el caudillo, el poeta dirá, por ejemplo: “Esos rasgos prueban la teoría que el drama moderno ha explotado con tanto brillo; a saber, que aun en los caracteres históricos más negros hay siempre una chispa de virtud que alumbra por momentos y se oculta”, y al punto el pedagogo se sentirá obligado a agregar: “Por otra parte, ¿por qué no ha de hacer el bien el que no tiene freno que contenga sus pasiones? Ésta es una prerrogativa del poder, como cualquier otra”. Otras veces será el psicólogo-politicólogo quien le ceda el lugar al narrador sensacionalista: “Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contaréle crímenes espantosos”.

Noé Jitrik, en su *Muerte y resurrección de Facundo* habla, también, de una imagen primera y una imagen segunda de Quiroga, pero en su caso se trata de dos momentos *sucesivos* en la vida del personaje. La primera

imagen corresponde a la del gaucho bárbaro, cruel, hirsuto y salvaje que asuela las provincias del oeste; la segunda se insinúa cuando se instala en Buenos Aires, reivindica a Rivadavia, toma distancia de Rosas, somete una parte de sus instintos a los dictados de la razón y empieza, tímidamente, a civilizarse. ¿Por qué destaca Sarmiento esta tentativa redención del caudillo que había hasta ese momento pintado con los tintes más sombríos? La operación es por un lado ideológica: como el verdadero antagonista del *Facundo* es Rosas, esto le permite a Sarmiento cargar otra muerte a su cuenta (como Quiroga empezaba a civilizarse, Rosas lo mandó matar). Pero también puede comprenderse como respuesta a una necesidad dramática: el capítulo en que aparece el Facundo ‘en vías de civilización’ es el titulado “Barranca Yaco”, en el cual nuestro héroe, ebrio de *húbris*, se encuentra con su destino trágico. La secuencia de Barranca Yaco es la culminación dramática de la novela que hay en el *Facundo*, y es construida por Sarmiento según el modelo del secreto a voces ya practicado por Shakespeare en *Julio César* y, posteriormente, por Gabriel García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*:

Jamás se ha premeditado un atentado con más descaro; toda Córdoba está instruida de los más mínimos detalles del crimen que el Gobierno intenta; y la muerte de Quiroga es el asunto de todas las conversaciones.

El novelista necesita en este punto que el lector se identifique con el héroe, que sienta al menos cierta empatía, terror y piedad; es una estrategia o más bien un escamoteo bastante osado, porque Sarmiento había dedicado buena parte de los capítulos anteriores a pintar con sangre el retrato del caudillo riojano:

Dominado por la cólera, mata a patadas, estrellándole los sesos, a N., por una disputa de juego; arrancaba ambas orejas a su querida porque le pedía una vez treinta pesos para celebrar un

matrimonio consentido por él, le abrió a su hijo Juan la cabeza de un hachazo porque no había forma de hacerlo callar.

A un problema parecido se enfrentan, en sus ‘novelas de dictadores’, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, quienes describen las matanzas y torturas más espeluznantes y luego, en las escenas amorosas o familiares, deben poner todo su empeño en hacer que los responsables nos caigan simpáticos.

De todos modos, la contradicción fundamental no se da, a mi entender, en estas dos etapas sucesivas del personaje sino en los sentidos y sentimientos encontrados que luchan en la imagen que Sarmiento se hace del Tigre de los Llanos. Facundo es lo que nos mantiene hundidos en la barbarie, pero también lo que nos representa: salvaje pero grandioso, bárbaro pero romántico:

Es el tipo más ingenuo del carácter de la guerra civil de la República Argentina; es la figura más americana que la Revolución presenta. [...] en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno. [...] Un caudillo que encabeza un gran movimiento social no es más que un espejo en que se reflejan, en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia.

En el párrafo siguiente, Sarmiento habla de la incapacidad de Europa de comprender a otro caudillo americano, esta vez valorado positivamente, “el inmortal Bolívar”, y comenta que en las biografías escritas hasta ahora:

[...] he visto al general europeo, [...] un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano; [...] veo el remedo de la Europa y nada que me revele la América.

Y también:

Las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el *poncho*, para presentarlo desde el primer día con el frac.

Este aspecto de Sarmiento no siempre se destaca con justicia; este embobado admirador de la cultura y las instituciones europeas no lo es, en cambio, del saber europeo sobre América: los europeos no entienden nada; es preciso que nosotros nos expliquemos a nosotros mismos y, luego, se lo expliquemos a ellos. Precisamente, lo que él hace en su *Facundo*. No hallamos en él esa actitud intelectual colonizada y sumisa con que, posteriormente, sus compatriotas recibirían embobados a los ‘sabios’ europeos que venían a batirnos la justa, como Ortega y Gasset o el conde de Keyserling.

El conflicto —todo es conflicto en Sarmiento— se plantea aquí entre modos de identidad: la del origen (la tierra, la colonia, la sangre) y la aspiracional (la civilización y la cultura europeas). Europa nos muestra la imagen de lo que debemos ser, pero el peligro está en que, en camino a ser aquello, dejemos de saber qué somos. Dejar de ser Facundo sin dejar de ser Bolívar, he aquí el desafío. En el *Facundo*, Sarmiento pule el espejo rajado en el que se mirará el Laprida del “Poema conjetural” de Borges.

Los reparos de Sarmiento al “monstruo del *americanismo*, hijo de la pampa” no se extienden al campo de las artes; le dedica al tema un capítulo entero, “Originalidad y caracteres argentinos”, en el cual da rienda suelta al romanticismo del que se desprenderá en libros posteriores:

Si de las condiciones de la vida pastoril [...] nacen graves dificultades para una organización política cualquiera, y muchas más para el triunfo de la civilización europea [...] no puede, por otra parte, negarse que esta situación tiene su costado poético y faces dignas de la pluma del romancista.

Y a propósito, dice de Echeverría:

Este bardo argentino dejó a un lado a Dido y Arjea [...] porque nada agregaban al caudal de nociones europeas, y volvió sus miradas al desierto.

Y en el mismo capítulo, en su descripción de cuatro tipos gauchos (el baqueano, el rastreador, el gaucho malo, el cantor) hace su aporte a la tradición gauchesca. Claro que el Sarmiento pedagogo y político no se duerme, y el capítulo cierra con una advertencia de cómo nos reencontraremos con estos ‘tipos argentinos’, ahora transformados en caudillos, en “la sangrienta lucha que despedaza a la República Argentina”.

Tampoco se duerme Facundo. Despuntan, aquí y allá, momentos en que parece que el peor alumno va a liberarse de la estricta tutela del padre del aula; momentos en que el diablo que Sarmiento ha invocado parece a punto de írsele de las manos, cuando tira al maestro al suelo de una bofetada, cuando le pega al padre, cuando intenta quemar la casa de sus progenitores con ellos dentro, cuando entretiene a un contingente de niñas tucumanas que han venido a pedir por la vida de un grupo de condenados y en medio de la amigable tertulia les pregunta de golpe: “¿No oyen las descargas?”. Momentos en que Facundo podría haber evocado al Barrabás de Marlowe, al Ricardo III de Shakespeare, o anticipado al Dr. Benway de Burroughs. Pero el maestro no se distrae, y estos arranques de rebeldía del personaje no pasan de conatos. Sarmiento no le da a su Facundo la libertad que Echeverría le da a su Matasiete; sus personajes nunca se le van de las manos, nunca exceden la función o el sentido que Sarmiento quiso darles — con la posible excepción de Sarmiento mismo, claro.

Imagen de Sarmiento

A Sarmiento podrían aplicársele las palabras que el narrador de *El gran Gatsby* dedica a su protagonista: “Surgió de su [propia] concepción platónica de sí mismo”. Junto con la geografía física y humana de la patria, Sarmiento en el *Facundo* se crea a sí mismo pero, a diferencia de sus obras

autobiográficas (*Viajes, Recuerdos de provincia, Campaña en el Ejército Grande*), en que aparece como personaje y se presenta según el orden de la narración y la descripción, aquí se construye de modo enteramente dramático. Sarmiento existe como autor y como enunciador, antes que como personaje, y existe en tanto se opone y enfrenta al tirano Rosas, en una suerte de duelo de titanes, mejor aun, de ‘Titanes en el ring’, con Rosas vestido de gaucho en un rincón y Sarmiento de frac en el otro. Pensada desde el hoy, la operación no es en absoluto escandalosa: uno de los grandes hombres de nuestra historia, un prócer, representante emblemático de una de las grandes ‘tendencias nacionales’ (elitista, liberal, europeísta) se enfrenta al representante emblemático de la otra (nacionalista, popular, sudamericana). Pero el ‘Sarmiento’ que así habla en el *Facundo* no tiene existencia previa, es un don nadie, un provinciano que nunca estuvo en Buenos Aires, un marginal de la política, de orígenes familiares humildes, que se funda a sí mismo en este acto porque le habla a Rosas de igual a igual. Y, sobre todo, cuando Rosas —para su gran sorpresa, quizá— le contesta, Sarmiento se convierte en su adversario y, con esta operación, inaugura un subgénero dramático argentino, muy menor pero no por eso poco significativo, que consiste en oponer, dramática y dialógicamente, un político y un escritor: Rosas y Sarmiento, Perón y Borges, Eva Perón y Victoria Ocampo.

Tal vez celoso, Esteban Echeverría, en una carta a Juan Bautista Alberdi fechada el 12 de junio de 1850, propone que no ha sido éste un logro de Sarmiento sino de Rosas:

Rosas ha logrado su objetivo: ha inflado su vanidad hasta el punto de hacerle creer que es su enemigo más formidable en el exterior, y además su rival en candidatura para el gobierno... Porque Rosas, hombre excepcional, lo injuria por escrito, Sarmiento se ha imaginado hombre excepcional como nadie en la República y así lo vocifera continuamente.

Dos rasgos de las distintas generaciones argentinas cuyas vidas fueron definidas por el enfrentamiento a dictadores o tiranos asoman en este párrafo: la rivalidad entre exiliados o perseguidos —yo luché más que vos, sufrí más que vos—, que se manifiesta sobre todo en su competencia por la atención del tirano, y cierta necesidad de exaltar la figura opresora, en parte por enaltecer la propia resistencia, pero a veces por puro goce masoquista. Sarmiento en ocasiones parece jugar a lo mismo, como en este párrafo:

¡Rosas! ¡Rosas! ¡Rosas! ¡Me prosterno y humillo ante tu poderosa inteligencia! ¡Eres grande como el Plata, como los Andes! ¡Sólo tú has comprendido cuán despreciable es la especie humana, sus libertades, su ciencia y su orgullo! [...] ¡Pisotéala! ¡Oh, sí!, ¡pisotéala!

Pero la abyección declarada de este exabrupto no disimula lo que tiene de sorna y bravata (‘Atrevete a pisotearla y vas a ver lo que te pasa’) y constituye una típica táctica de compadrito: “La grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación”.⁹ Lo que falta en el Sarmiento que escribe *Facundo* es esa emoción básica y medular de tantos de sus compañeros de escritura y lucha: el miedo. Sarmiento habla todo el tiempo del miedo de los otros, pero él no siente miedo, ni tampoco lo siente su prosa; por eso, tal vez, sus mazorqueros nunca adquieren el relieve de los de Echeverría. Se debe en parte a que escribe desde Chile, donde se siente seguro, más que en Montevideo sin duda, adonde llegaba con mayor facilidad el largo brazo del tirano, pero no alcanza con eso; todos sus escritos revelan una característica que, en ausencia de otro término mejor, yo llamaría la invulnerabilidad de Sarmiento. Echeverría, por contraste, es infinitamente frágil. Lejos de ocultar o minimizar las humillaciones que recibe, Sarmiento las atesora y las exhibe, y entre líneas se lo escucha mascullar: ‘Ya van a ver cuando crezca’. Nada lo detiene, nada lo amilana, nada lo derrota. Parece de goma.

En un momento inolvidable de *Campaña en el Ejército Grande*,¹⁰ Urquiza, que evidentemente se ha hartado de este cuyano agrandado, sabiendo que es capaz de tolerar la hostilidad pero nunca el ninguneo, le manda escribir *por su secretario*:

Su Exc. el Sr. General ha leído la carta que ayer le ha escrito usted, y me encarga le diga respecto de los prodigios que dice U. que hace la imprenta asustando al enemigo, 'que hace muchos años que las prensas chillan en Chile y en otras partes, y que hasta ahora D. Juan Manuel de Rosas no se ha asustado; que antes al contrario, cada día estaba más fuerte'.

Sarmiento no sólo no disimula el insulto, sino que, como el Dogberry de *Mucho ruido y pocas nueces*, lo repite a cuantos quieran escucharlo y publica también su respuesta:

Las armas que combaten a Rosas son invencibles; pero también es cierto que la opinión lo ha abandonado, y alguna parte, por pequeña que sea, debe concedérseles a los que han tenido el coraje de combatir su poder diez años y demostrar su inmoralidad y su impotencia, y yo no acepto la negación de la parte que me toca en ella, porque aceptarla sería desesperar del porvenir de mi patria y anularme.

No dejemos de prestar atención a la ecuación casi subliminal que construye sobre el final: anularme = desesperar del porvenir de mi patria. El puesto subalterno de boletínero del ejército, que Urquiza le tiró para ponerlo en su lugar, lo utiliza Sarmiento en provecho propio y usa esos mismos boletines para escribir y publicar, *el mismo año*, un libro para defenestrar al general victorioso.

Podría decirse sin exagerar que la carrera posterior de Sarmiento es una larga y quijotesca lucha para hacer coincidir a la realidad con sus dichos, de crear en el mundo exterior un Sarmiento que concuerde con el que desde las páginas de su libro increpa al tirano; cuarenta años después, en ocasión de la traducción al italiano, diría que su *Facundo*:

[Había] servido de piedra para arrojarla ante el carro triunfal de un tirano, y ¡cosa rara! El tirano cayó abrumado por la opinión del mundo civilizado, formada por este libro extraño, sin pies ni cabeza, informe, verdadero fragmento de peñasco que se lanzan a la cabeza los titanes.

Imagen de Rosas

Si desde el punto de vista político hay en el *Facundo* dos imágenes sucesivas de Facundo (el bárbaro salvaje y el bárbaro en vías de civilizarse) y desde el literario, dos imágenes simultáneas o una sola imagen valorada positiva o negativamente según la mire el Sarmiento iluminista o el romántico, se puede argüir que de Rosas hay una sola, pero es una imagen compuesta. El Rosas de Sarmiento es ejemplo de un oxímoron que persigue tentativamente la literatura occidental del siglo XIX: el civilizado bárbaro (por ejemplo, el Kurtz de *El corazón de las tinieblas* de Conrad), y que realizará plenamente la historia del siglo XX en el nazi. Es un monstruo de naturaleza, un hipogrifo violento, una esfinge, un centauro, en suma un *freak*. No es moreno sino rubio, nada hirsuto sino lampiño y atildado, no viste poncho y chiripá sino casaca, ha renunciado a la montonera y a las cargas de caballería y se apoya en la artillería y la infantería; los gauchos de sus estancias parecen, por lo obedientes y laboriosos, colonos alemanes o vascos... Maestro del equívoco, como el Maquiavelo de las moralidades medievales y del teatro renacentista temprano, ha logrado llevar la barbarie a la ciudad, convertir a Buenos Aires, otrora centro de la civilización, en foco irradiador de barbarie; bajo la bandera del federalismo ha instalado un régimen unitario y bajo la del americanismo ahoga a los otros pueblos americanos.

Ese mismo americanismo, que había servido para justificar en parte a Facundo y, plenamente, a Bolívar, es en Rosas ocasión de confusión y

patraña, y Sarmiento, anticipando al revisionismo que tratará de refutarlo, señala que muchos jóvenes:

[...] preocupados por las doctrinas históricas francesas, creyeron que Rosas, su gobierno, su sistema original, su reacción contra la Europa, era una manifestación nacional americana, una civilización, en fin, con sus caracteres y formas peculiares.

Europa nos aleja de Europa; el romanticismo europeo nos lleva a exaltar lo particular americano en contra de los universales valores del iluminismo europeo. El Juan Dahlmann de Borges caerá en la misma trampa.

“Tirano semibárbaro” lo llama en otro momento; lo suyo no es barbarie espontánea sino terror organizado, nunca se deja llevar por sus instintos e impulsos, todo lo contrario, “falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo”. Rosas es, en última instancia, lo que le desbarata a Sarmiento todas sus clasificaciones, las categorías que definen su orden argentino y americano. Desde esta perspectiva podemos volver sobre la invocación del comienzo: lo que Sarmiento le pide a la sombra de Facundo no es tanto que revele su propio enigma sino el de Rosas:

Facundo no ha muerto; está vivo [...] en Rosas, su heredero, su complemento; su alma ha pasado a este otro molde más acabado, más perfecto, y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin.

El desafío de él y de los que luchan contra Rosas hace quince años es descifrar al

[...] monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan, y la Esfinge Argentina, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinaria, morirá a sus plantas [...] Necesítase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman.

Aquí, la palabra clave es ‘monstruo’, entendida no en el sentido actual de criatura cruel que asusta a los niños, sino de prodigio, caso único que desafía a las clasificaciones: el hombre elefante, los siameses Chang y Eng, el minotauro. Facundo es un tipo, un individuo representativo de su especie; Rosas es un caso único, un conjunto de uno. Catorce veces aparece la palabra ‘monstruo’ (a veces como ‘monstruoso’) en el *Facundo*, siempre aplicada a Rosas, nunca a Quiroga. Facundo es el pasado, un pasado que desaparecerá más rápido si triunfan Sarmiento y los suyos, pero que desaparecerá de todos modos; Rosas es el presente y, si no se lo impiden, también el futuro. El momento en que Sarmiento logra una mayor inteligibilidad sobre Rosas es, también, aquel en que pone entre paréntesis su maniqueo esquema de oposiciones (civilización/barbarie, Europa/América, ciudad/campo) y, en un momento casi marxista, vislumbra que lo que está sucediendo es que se ha tomado muy deliberadamente un modo de producción determinado (el de la gran estancia pampeana) como modelo para el funcionamiento del Estado:

Las fiestas de las parroquias son una imitación de la *hierra* del ganado, a que acuden todos los vecinos: la *cinta colorada* que clava a cada hombre, mujer o niño, es *la marca* con que el propietario reconoce su ganado; el degüello de cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de *degollar* las reses que tiene todo hombre de campaña; la prisión sucesiva de centenares, es el rodeo con que se dociliza el ganado, encerrándolo diariamente en el corral; los azotes por las calles, la Mazorca, las matanzas ordenadas, son otros tantos medios de domar a la ciudad, dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce.

Aquí no hay atavismo ni maldición de la sangre ni influencia del clima y la geografía sobre los caracteres nacionales o individuales, hay una decisión política de aplicar un modo de producción altamente eficiente al funcionamiento del Estado. La idea es tan moderna, tan radical que, en el momento mismo de formularla, Sarmiento retrocede horrorizado:

¿Dónde, pues, ha estudiado este hombre el plan de innovaciones que introduce en su *gobierno*? [...] Dios me perdone si me equivoco, pero esta idea me domina hace tiempo: en la Estancia de ganados en que ha pasado toda su vida [...]

‘Dios me perdone’: la exclamación de los que han vislumbrado una verdad vedada a los hombres. Sarmiento preferiría cualquier otra explicación, y lo dice en una frase, mitad desafío y mitad súplica:

Si esta explicación parece monstruosa y absurda, denme otra; muéstrenme la razón por qué coinciden de un modo tan espantoso su manejo de una estancia, sus prácticas y administración, con el gobierno, prácticas y administración de Rosas.

¿Cuál es el terror que hace retroceder a Sarmiento? Tal vez, el miedo de que Rosas sea un caso único sólo *por ahora*, de que no sea un *freak* sino un *tipo nuevo*, que no represente el pasado, que se irá sin remedio, sino el futuro que llega. Es el momento más moderno del *Facundo*, modernidad que sería horriblemente corroborada menos de cien años después, cuando los nazis estudiaran el sistema industrial de los mataderos de cerdos en los Estados Unidos para luego aplicarlo en los campos de exterminio, como cuenta, entre otros, J. M. Coetzee en *Elizabeth Costello*. Es natural que Sarmiento se asuste, ha entrevisto, al final del túnel del tiempo, el uso de las picanas de ganado sobre cuerpos humanos, los aviones nocturnos despegando de las pistas de la ESMA y Campo de Mayo, el procesamiento sistemático de cuerpos vivos y cadáveres de la última dictadura.

No es de asombrarse, entonces, que hacia el final recule y regrese a su idea del *freak* y monstruo; si se lo elimina, no habrá otro. “No creo imposible que a la caída de Rosas suceda inmediatamente el orden”, dice sobre el final de su libro, y propone una teoría del hartazgo como motor del cambio: “Los pueblos obran siempre por reacciones; al estado de inquietud y alarma en que Rosas los ha tenido durante quince años, ha de sucederse la calma necesariamente, por lo mismo que tantos y tan horribles crímenes se

han cometido, el pueblo y el Gobierno huirán de cometer uno solo”, esperanzas que parecen una premonición de lo que sucedería en el país desde 1983 en adelante. Resulta también tentador relacionar con nuestro pasado reciente el párrafo en que alude a la participación en los crímenes de Estado:

Por otra parte, es desconocer mucho la naturaleza humana creer que los pueblos se vuelven criminales y que los hombres extraviados que asesinan cuando hay un tirano que los impulse a ello son en el fondo malvados. Todo depende de las preocupaciones que dominan en ciertos momentos, y el hombre que hoy se ceba en sangre por fanatismo era ayer un devoto inocente, y será mañana un buen ciudadano, desde que desaparezca la incitación que lo indujo al crimen.

Este párrafo parece más dictado por la esperanza que por la experiencia y obedece a la fantasía optimista de que, caído Rosas, desaparecerán con él todos los males. Resulta ingenuo creer que la maldad colectiva es una emanación de la maldad de un solo hombre pero, aun así, uno prefiere al Sarmiento optimista e ingenuo que escribe estas palabras al optimista e ingenuo que escribe: “No trate de economizar sangre de gauchos. Es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de humano esos salvajes”.¹¹

Fin de partida

Es sabido y archisabido que el *Facundo* se inicia con la siguiente escena de escritura:

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en un de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria, que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*.

Las escribe en francés, nos aclara, para que no puedan entenderlas los bárbaros. La literatura argentina empieza con un graffiti, lo cual ya es bastante bueno, y sería todavía mejor si pudiéramos tomar “los baños” literalmente y proponer que la literatura argentina empieza por un graffiti de baño público (el lugar más secreto de la palabra pública); pero del relato se infiere que la pintó del lado de afuera. Una pena. Así, más que graffiti, es una pintada, lo cual convertiría a Sarmiento en padre del género (si bien a los que la llevaron a su máxima expresión en los años sesenta y setenta no les caía muy simpático que digamos). No voy a abundar aquí en el tema de la atribución errónea denunciada por Paul Groussac, porque ya lo hizo de manera inolvidable Ricardo Piglia en *Respiración artificial*.¹² Sí quisiera destacar la extrema fisicalidad de esta escena de escritura inaugural de nuestra literatura: se escribe con carbón, sobre las piedras; se escribe por haber recibido una paliza; los golpes y puntazos que los mazorqueros le entran en el cuerpo salen como escritura, el cuerpo de Sarmiento traduce la barbarie en civilización, la violencia en escritura.

La pintada es la primera carta de Sarmiento dirigida a Rosas; es su desafío, el inicio de la payada. El final, el melancólico final, no se encuentra en *Facundo* sino en *Campaña en el Ejército Grande*. En la víspera de la batalla que pondrá fin a su reinado de veinte años, Rosas lee los papeles del boletín Sarmiento, robados por sus hombres del campamento enemigo. Nos cuenta este último:

Tienen estos apuntes la gloria y la recomendación de haber pasado en resumen por la vista de D. Juan Manuel de Rosas, la víspera de la batalla, como si hubiese sido la mala suerte de aquel pobre hombre, que yo había de estarle zumbando al oído: ¡caerás... ya caes... ya has caído!

Rosas le roba a Sarmiento sus papeles y, cuando éste los recupera, vienen con un mensaje cifrado:

Debió hallarlo, sin embargo, bueno y verídico, pues no lo rompió, y pude rescatarlo entre los despojos del combate, y hallar todos mis papeles, según la minuta del general Pacheco, en orden; y ¡cosa extraña y fatídica! amarrados todos con una ancha *cinta colorada*. ¿Mandábame Rosas en ella el cordón morado¹³ que debía amargar nuestro triunfo?

Esta escena de lectura se complementa con esta otra de escritura, secreta y nocturna:

En la noche fui a Palermo, tomé papel de la mesa de Rosas y una de sus plumas, y escribí cuatro palabras a mis amigos de Chile, con esta fecha: *Palermo de San Benito, febrero 4 de 1852*. Era ésta una satisfacción que me debía, y un punto final a aquel alegato de bien probado que había principiado con la carta al general Ramírez, en 1848: ‘*¡Yo me apresto, General, para entrar en campaña!*’. Había cumplido la tarea.

Este final parece anticipar alguno de esos cuentos de Borges sobre enemigos mortales que se espejan uno en el otro o son el anverso y el reverso de la misma moneda, como “El fin” y “Los teólogos”:

A causa de su fatal don, tuve que seguirle a poco; como él, aislarme en un buque de guerra; como él contemplar tristemente a Buenos Aires tres días desde las balizas; como él, decir adiós a la patria y tomar el camino del extranjero, acompañado para mayor derisión [*sic*] de la fortuna, de su sobrino y de su hermano el general Mansilla.

La literatura no da derechos

En un gesto que tenía mucho más de provocación que de homenaje, Sarmiento dedicó a Juan Bautista Alberdi este libro, que era una refutación pormenorizada de todo aquello que Alberdi en ese momento sostenía: la necesidad de apuntalar la figura de Urquiza y, por extensión, la de los caudillos provinciales, de poner fin al ciclo de guerras civiles, de trabajar con el país posible en lugar de seguir luchando por el país ideal. Alberdi no era hombre de quedarse en el molde y respondió a la mojada de oreja con una serie de cartas escritas desde Quillota, Chile, que han pasado a la

historia como las *Cartas quillotanas*, que Sarmiento fue contestando puntualmente en otras tantas que publicaría con el título de *Las ciento y una*, en una escalada verbal que comenzó por la confrontación de ideas y culminó en la diatriba rabiosa y el insulto gratuito:

[...] ese raquítrico, jorobado de la civilización [...] ese entecado que no sabe montar a caballo; abate por sus modales, saltimbanque por sus pases magnéticos; mujer por la voz; conejo por el miedo; eunuco por sus aspiraciones políticas...

Quien insulta es Sarmiento, qué duda. ¿Por qué está tan enojado Sarmiento? Más allá de que el sanjuanino tendiera a ver cualquier atisbo de oposición o aun de apoyo tibio como un ataque personal destinado a destruirlo (“¿De qué se trata en su *Cartas quillotanas*? De demoler mi reputación. ¿Quién lo intenta? Alberdi. [...] ¿Cuál es el resultado de su libro? Dejar probado que no soy nada y que usted lo es todo”), lo fundamental, para las cuestiones que aquí nos ocupan, parece ser que Alberdi, en sus cartas, localiza el punto G de la política sarmientina: la creencia de que el genio poético manifestado en sus escritos lo facultaba, fuera a decirle a los hombres del poder cómo debían gobernar, fuera a gobernar él mismo. Alberdi revela los supuestos que subyacen a la argumentación de Sarmiento —que coinciden con los de este libro, salvo que para Sarmiento nunca rige el *Als Ob*—, y al explicitarlos los muestra ridículos, no sólo ante el público lector sino ante Sarmiento mismo.

Comienza desarticulando una de las ecuaciones básicas del esquema sarmientino, la que igualaría civilización con cultura letrada, por medio de la figura de la *prensa bárbara*:

La prensa sudamericana tiene sus caudillos, *sus gauchos malos*, como los tiene la vida pública en los otros ramos [...] Por diez años Ud. ha sido el soldado de la prensa; un escritor de guerra, de combate. En sus manos la pluma fue una espada, no una antorcha.

Festeja luego el ninguneo de Sarmiento, justificando a Urquiza paso a paso, y concluye demoliendo la pretensión de aquél de dirigir él mismo los destinos de la patria:

Atacaría Ud., probablemente, al hijo del Sol, si estuviese en lugar de Urquiza, a Varela, a Rivadavia, porque serían a los ojos de Ud. usurpadores del puesto que considera Ud. pertenecerle con el derecho que a sus ojos le dan sus antecedentes de escritor [...] ¿Por qué se considera Ud. un mito político, o un candidato al gobierno argentino? ¿Por haber escrito diez años contra Rosas? No hay duda de que haber escrito diez años contra el tirano de la República es un título de gloria, pero es mucho mayor el de haberlo volteado en el campo de batalla. ¿Quién confundiría la gloria de Mme. Staël con la de Wellington, como vencedores de Napoleón?

Subyacen a esta polémica —como señaló Tulio Halperín Donghi— dos concepciones radicalmente distintas y esencialmente inconciliables acerca del rol de los intelectuales en la formación de los Estados modernos de Sudamérica; para Alberdi:

[...] había en el país grupos dotados ya de poderío político y económico; [...] el servicio supremo de la elite letrada sería revelarles dónde estaban sus propios intereses; una vez logrado esto, esa elite debía prepararse a bien morir.¹⁴

Sarmiento, en cambio, considera que los que bien pueden morir son los otros, pues esa elite, o sea él mismo, está perfectamente capacitada para gobernar ella misma; que hay una equivalencia entre saber y poder o, si extremamos aun más el planteo, entre palabra y poder, y dedicará su vida y su carrera a probarlo.

Lo insólito, lo increíble, es que, si bien los argumentos de Alberdi son irrefutables, al punto que Sarmiento no sabe cómo responder a ellos y se ve reducido al balbuceo espasmódico y furibundo, la realidad, esa gran refutadora de refutaciones, terminó dándole la razón al boletínero y periodista: por una de esas carambolas a las que es tan afecta nuestra vida política llegaría a Presidente de todos los argentinos.

Alberdi luchó para adaptar sus ideas al país existente, y Sarmiento, para que el país se adaptara a las suyas. Tal vez por eso, Alberdi nunca llegó a incendiar la imaginación de los hombres; no podemos imaginarnos a Borges diciendo ‘si hubiéramos canonizado el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* en lugar del *Martín Fierro*, otro sería nuestro país y mejor’. Como si hubiera podido intuir esta derrota póstuma del sentido de la realidad por la imaginación literaria, Alberdi le escribe a Sarmiento en la cuarta de sus cartas:

No trafico yo con el calor, es cierto. No vendo entusiasmo. Nunca he creído que los poetas que fabrican versos ardientes sean más capaces de afección que el resto de los hombres. [...] Apasionar cuestiones que necesitan de la reflexión tranquila es crueldad imperdonable [...] ¿Quién no conoce el arte de inflamar? Basta no tener corazón para ejercerlo. Yo he buscado la calma y la frialdad, por sentimiento, he buscado la frialdad sin ser frío, porque ella es lo único que falta a nuestros negocios sudamericanos.

Esta polémica sugiere, además, que nuestra dependencia de las ficciones, literarias o no, puede ser mayor que en otras latitudes. Como señala Tulio Halperín Donghi en *Una nación para el desierto argentino*:

La excepcionalidad argentina radica en que sólo allí iba a parecer realizada una aspiración muy compartida y muy constantemente frustrada en el resto de Hispanoamérica: el progreso argentino es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su superior clarividencia. No es sorprendente no hallar paralelo fuera de la Argentina al debate en que Sarmiento y Alberdi, esgrimiendo sus pasadas publicaciones, se disputan la paternidad de la etapa de la historia que se abre en 1852.

El diablo no viste a la moda

La creencia de Sarmiento en el poder creador y hasta mágico de los símbolos no se limita al lenguaje. No le alcanza con denostar la divisa

punzó que Rosas obliga a ponerse a todos los ciudadanos —“La cinta colorada es una materialización del terror, que os acompaña a todas partes, en la calle, en el seno de la familia: es preciso pensar en ella al vestirse, al desnudarse, y las ideas se nos graban siempre por asociación”—, sino que se deja llevar por una universal condena del color mismo que atraviesa las culturas y las edades, en una clasificación que parece anticipar la célebre enciclopedia china de Borges:

¿Es casualidad que Argel, Túnez, el Japón, Marruecos, Turquía, Siam, los africanos, los salvajes, los Nerones romanos, los reyes bárbaros, *il terrore e lo spavento*, el verdugo y Rosas, se hallen vestidos con un color proscrito hoy día por las sociedades cristianas y cultas? ¿No es el colorado el símbolo que expresa violencia, sangre y barbarie?

Más o menos por la misma época, Melville hizo algo parecido con el color blanco en un memorable capítulo de *Moby-Dick* titulado “La blancura de la ballena”, pero le salió mejor: Melville explora una idea más definida (que el blanco, asociado a realidades tenebrosas, incrementa su carácter inquietante). Sarmiento, en cambio, se decide a *probar* que el colorado es, *per se*, índice de salvajismo y barbarie, y su teoría hace agua por todos lados (bastaría agregar a su lista las banderas de sus queridas Inglaterra, Estados Unidos y Francia para hundirla del todo). Lo que no se le puede negar es integridad y consecuencia; en *Campaña en el Ejército Grande* refiere cómo la disposición de Urquiza de mantener, tras la victoria sobre Rosas, la obligatoriedad del uso de la cinta colorada es causa de su rompimiento definitivo y nueva marcha al exilio.

En el mismo sentido resulta llamativo su fetichismo de la vestimenta, al punto que en las batallas del *Facundo* a veces no parecen enfrentarse hombres sino trajes: “Los argentinos saben la guerra obstinada que Facundo y Rosas han hecho al frac y a la moda”. Como el del superhéroe, el traje determina por sí solo la debilidad o la fuerza: “Los papeles están

cambiados: el gaucho toma la casaca; el militar de la Independencia, el poncho; el primero triunfa, el segundo va a morir”, dice de Rosas y Lavalle. Y enseguida: “Si Lavalle hubiera hecho la campaña de 1840 en silla inglesa y con el paletó francés, hoy estaríamos a orillas del Plata arreglando la navegación por vapor de los ríos y distribuyendo terrenos a la inmigración europea”. Es una idea de la que le cuesta desprenderse: todavía en 1861 le escribe a Mitre “mientras haya un chiripá no habrá ciudadanos”.¹⁵

El culto del coraje

El tema del coraje es muy menor en el *Facundo*, pero dada la centralidad que adquirirá luego en la obra de Borges, merece que le demos al menos un vistazo. Hay en Sarmiento —en todo argentino, diría Borges— una admiración implícita por el coraje físico (“El gaucho estima sobre todas las cosas las fuerzas físicas, la destreza en el manejo del caballo, y además el valor”), y es ésta una cualidad que nunca se le cuestiona a Facundo, desde el encuentro con el tigre hasta su temeridad en Barranca Yaco (recreada por Borges en “El general Quiroga va en coche al muere”).

Una vez más, el Sarmiento iluminista y práctico se da de cabezadas con el literario y romántico. Esta clase de coraje pertenece al eje de la barbarie: puede ser tolerable en el enemigo, sobre todo cuando el Sarmiento ideólogo le cede la pluma al Sarmiento poeta —el ideólogo lo deja hacer porque sabe que el culto del coraje es en el fondo una debilidad, y conviene que los bárbaros se la crean—; pero en cambio la agarra bien firme y no la suelta cuando se trata de condenar el culto del coraje en los del propio bando porque, cuando se rigen por él, sólo meten la pata, como ilustran las carreras de los generales unitarios Lamadrid y Lavalle: “Los prodigios de su valor romancesco pasan los límites de lo posible [...] con tal que él

acuchille todo lo que se le ponga por delante, caballeros, cañones, infantes, poco le importa que la batalla se pierda” (la ironía está en la imagen grotesca de Lamadrid acuchillando *cañones*, que Sarmiento sabiamente sutaliza poniendo a éstos entre ‘caballeros’ e ‘infantes’). El modelo de Sarmiento es el general unitario José María Paz. Lavalle y Lamadrid:

[...] son argentinos siempre, soldados de caballería, [...] el instinto gaucho se abre paso por entre la coraza y las charreteras. Paz es militar a la europea: no cree en el valor solo, si no se subordina a la táctica, la estrategia y la disciplina; apenas sabe andar a caballo; es, además, manco y no puede manejar una lanza.

Facundo de América

El estudio de la literatura argentina adolece de argentinismo. Desde Sarmiento, Lugones y Rojas a David Viñas, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, por mencionar sólo algunos de sus críticos canónicos, ha sido leída casi exclusivamente en relación con sí misma y con las literaturas norteamericana y europea, y poco, casi nada, en relación con las del resto de Latinoamérica. La coronación de esta tendencia se encuentra, una vez más, en Borges; en su lectura la Argentina flota, como Australia, en medio del océano, amarrada con un cable a Europa y con el otro a los Estados Unidos.

Es una suerte que Latinoamérica no nos devuelva el favor dándonos la espalda. La mayoría de sus autores y críticos, a la hora de pensar sus literaturas nacionales, las piensa en un contexto latinoamericano, en el cual la literatura argentina es una presencia siempre importante. Como no dispongo de espacio ni de saber para hacer un relevamiento probatorio, me contentaré por ahora con un ejemplo. Alejo Carpentier, hablando del origen del género ‘literatura sobre dictadores’ —que para nosotros comienza con

El señor presidente del guatemalteco Miguel Ángel Asturias o *Tirano Banderas* del español Valle Inclán, es decir, con realidades bien bananeras —, señala que ésta se inicia con “El matadero” y se continúa en el *Facundo*, y homenajea a ambas en *El recurso del método*; a la primera, en la secuencia de las matanzas de Nueva Córdoba del capítulo segundo, que tienen lugar en el Matadero Municipal; a la segunda, con exquisita ironía, cuando su ‘tirano ilustrado’ se compra, en Brentano’s, durante una de sus estadías parisinas:

[...] una preciosísima edición del *Facundo* de Sarmiento —lo cual le hizo emitir amargos conceptos sobre el dramático destino de los pueblos latinoamericanos, siempre trabados en combate maniqueísta entre civilización y barbarie, entre progreso y caudillismo.

La lengua

Una palabra sobre el lenguaje del *Facundo*. La lengua de Sarmiento es argentina sin esfuerzo, escribe en argentino *sans le savoir*, es decir, no se plantea el problema de la lengua; su lengua es él hablando y, si él es argentino (él es la Argentina), todo lo que diga también lo será. Mezcla sin empacho españolismos más o menos contemporáneos (“gañán”), galicismos varios (“romancista”, “estagnan”) y el ocasional anglicismo (“iliterato”); usa del “tú” pero de una manera que siempre suena a “vos”; el programa de desespañolización y europeización que propone para la política y las costumbres se aplica también a la lengua, y sus españolismos no son nunca españoladas; no hay una búsqueda de lo español colorido y zarzuelero, como habrá en Enrique Larreta, ni de una recuperación de la raíz hispánica del lenguaje, como en Leopoldo Lugones y aun en Borges. Habrá que esperar al siglo XX, y a Roberto Arlt, para reencontrarse con una impudicia verbal semejante.¹⁶

Las oposiciones

Desde su título, *Facundo* está construido como sistema de disyunciones; de la oposición fundamental, civilización y barbarie, se desprenden otras: unitarios y federales, Europa y América, Buenos Aires y el interior, progreso y tradición, ciudad y campo, representando siempre una el polo negativo y otra el positivo. La disyunción nos invita (nos conmina) a elegir, no a combinar, una o la otra. Sarmiento es o se propone ser maniqueo a ultranza; lo suyo no es la superación dialéctica de los contrarios ni la *concordia oppositorum* ni la posibilidad de una coexistencia pacífica, ya sea simultánea o alternada. Para él, la solución de los conflictos se da cuando una de las partes derrota y elimina a la otra: triunfo de la civilización sobre la barbarie, degüello del caudillo, reemplazo del gaucho por el inmigrante, eliminación física del salvaje. Pero para que esto sea posible, incluso pensable, las oposiciones deben encarnar en entes concretos (o sea, físicamente eliminables) y alinearse según un eje único (de un lado, barbarie = caudillo = gaucho = poncho = pasado; del otro, civilización = gobernante ilustrado = hombre de la ciudad = frac = futuro; luego, bastaría eliminar de un plumazo, o de un sablazo, la primera columna para que la segunda pueda constituirse en pilar de la sociedad futura).

Pero apenas intenta bajar sus esquemas a la realidad, sobre todo a la construida por Rosas, las cosas empiezan a complicársele, y aparecen las paradojas; la barbarie reside en Buenos Aires y se exporta a las provincias; ciudad y campo invierten sus significaciones; los federales imponen un régimen unitario; Rosas ha convertido la gran estancia pampeana en modelo de Estado y ahora intenta imponerlo a las provincias; la oposición ya no es entre campo y ciudad sino entre dos modelos de explotación agrícola (la antigua finca colonial y la moderna estancia)...

En los capítulos finales, los dedicados específicamente a Rosas (“Gobierno unitario”, “Presente y porvenir”) se pone tíbiamente dialéctico y entiende que los muchos pasos atrás de su gobierno pueden resultar en algún paso adelante. Rosas elimina o somete a los caudillos locales, extingue el espíritu federal: “La idea de los unitarios está realizada, sólo está de más el tirano; el día que un buen gobierno se establezca, hallará las resistencias locales vencidas y todo dispuesto para la *unión*”. Rosas, al apoyarse en la plebe local, propicia el sueño sarmientino de reemplazarla por la inmigración extranjera: “¿Los gauchos, la plebe y los compadritos lo elevaron? Pues él los extinguirá: sus ejércitos los devorarán [...] La población argentina desaparece y la extranjera ocupa su lugar” (sí, ya sé, el ejemplo es poco simpático, pero lo desagradable de la exultación sarmientina ante la desaparición de la población nativa no debe cegarnos al hecho de que está pensando a Rosas no de modo maniqueo sino dialéctico).

El mayor mérito intelectual del Sarmiento que escribe *Facundo* es que nunca pierde de vista el objetivo de dar cuenta de la realidad de su tiempo, no se contenta con construir una ‘simetría con apariencia de orden’ para luego ‘bajarla’ a la realidad y esperar que la realidad se adapte a ella.¹⁷ No se casa con su propio sistema, y lo estira, retuerce u olvida cuando aparecen realidades que no se ajustan a él. De ahí las contradicciones internas que muchos deploran en su libro y que constituyen su mayor mérito. Puede que el mejor legado intelectual de *Facundo* no sea tanto un esquema viable para interpretar la realidad argentina y sudamericana sino la tensión entre su esquema y dicha realidad, el *fracaso* de su sistema.

En eso, de alguna manera, anticipa al Borges de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El idioma analítico de John Wilkins”, que nos advierte de la imposible coincidencia entre palabras y cosas, entre la realidad y los esquemas verbales con que tratamos de aprehenderla. Como los primeros

tlönistas, Sarmiento se propone escribir en *Facundo* la historia total de un país desconocido, con su historia, su geografía, sus gentes, sus instituciones, sus costumbres y su lengua, un país que sea un cosmos antes que un mero caos. A diferencia de ellos, y probablemente a pesar suyo, no construye en el vacío sino en constante tensión con una realidad que él quiere moldear — más que representar— pero que se le resiste tenazmente. La lección del *Facundo* no está en sus fórmulas y esquemas sino en el libro mismo, con todas sus vacilaciones e inconsistencias.

Si todavía nos parece que su esquema coincide con la realidad, puede deberse a que, como señala Ezequiel Martínez Estrada en las páginas que cierran su *Radiografía de la pampa*:

[...] para Sarmiento la realidad había tomado los caracteres constitutivos de su misma personalidad, y si aun hoy nos parece su persona mental y temperamentalmente tan ceñida a la realidad, hasta el extremo de coincidir temporalmente ambas configuraciones, es porque esa realidad que vemos es la que elaboró él con su genio.

A la seducción intelectual y al efecto tranquilizador de los esquemas que construye Sarmiento se agrega el poder subyugante de sus imágenes, como también señala Martínez Estrada:

Los creadores de ficciones eran los promotores de la civilización [...] El más perjudicial de esos soñadores, el constructor de imágenes, fue Sarmiento. [...] Esa ilusión tuvo consistencia; fue tan fuerte como para imponerse a lo categórico y conminatorio de la realidad.

También Ricardo Piglia, en “Una trama de relatos”,¹⁸ indaga este “poder hipnótico” de *Facundo*:

Construye una interpretación que dura hasta hoy [...]: lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en ese sentido el *Facundo* es como un virus: todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros.

Seguimos viviendo, en gran medida, en el país que Sarmiento inventó para nosotros; discutiendo desde los esquemas en los que intentó hacer encajar la realidad argentina y aun sudamericana, y debatiéndonos dentro de ellos. Aun los que lo combaten lo hacen en los términos que él ha marcado, y quienes optan por Facundo Quiroga tienden a olvidar que el Facundo que defienden es un Facundo fabricado por Sarmiento. Defienden al personaje contra el autor. Más de ciento cincuenta años después de publicado su *Facundo*, su autor podría ufanarse, como el Brahma de Emerson: “When me they fly, I am the wings”.¹⁹ O, como señala una vez más Martínez Estrada: “Quien todavía está contra Sarmiento, lo está en función de él”.

Nadie, ni siquiera el propio Sarmiento, le creyó tanto a Sarmiento como los revisionistas; aborrecen al sanjuanino pero sin él estarían perdidos, no sabrían dónde colocar a sus adversarios y, como se definen negativamente en función de ellos, dónde colocarse a sí mismos. Han tomado de *Facundo*, sobre todo, los esquemas rígidos, limitándose luego a invertir los valores. Las oposiciones se siguen encolumnando bajo el eje civilización/barbarie, sólo que ahora la valorada es la segunda columna, enriquecida con palabras nuevas (caudillo = gaucho = hispanismo = nacionalismo = antiimperialismo) y el eje del mal pasa a ser ‘civilización = liberalismo = europeísmo = imperialismo = globalización’. La historia se concibe como una cíclica batalla en la que los protagonistas son siempre los mismos; el indio renace en el gaucho que renace en el obrero inmigrante que renace en el obrero o militante peronista. En “Nota para un cuento fantástico”, Borges imaginó que:

[...] en Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé (todos lo saben) que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar que ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado. Si ello acontece, si en el decurso de los largos juegos el Sur humilla al Norte, el hoy

gravitará sobre el ayer y los hombres de Lee serán vencedores en Gettysburg en los primeros días de julio de 1863...

De manera análoga, los revisionistas parecen creer que jugando a unitarios y federales le ganarán a la historia por cansancio, y los hombres de Rosas serán vencedores en Caseros en los primeros días de febrero de 1852. La corriente liberal, justo es decirlo, suele incurrir en el mismo esencialismo; también concibe la historia argentina como la lucha eterna entre dos figuras contrapuestas que reencarnan en entes distintos sin variar, en lo sustancial, su naturaleza, y aun el más lúcido y mentalmente flexible de sus escritores del siglo XX llama en su auxilio a los esquemas de Sarmiento cada vez que las papas queman, como evidencian sus declaraciones de los años setenta que dan título a este libro.

Pero, en el tiempo que va del fin de las guerras civiles y el exterminio de la población indígena a la llegada de la inmigración europea y el triunfo electoral del radicalismo, las reglas del juego cambian bastante, y con el surgimiento del peronismo se empieza a jugar un juego distinto que posiblemente sea, ése sí, el que seguimos jugando hoy día. Porque ni los inmigrantes fueron indios redivivos (a pesar del pánico de la clase dirigente a los ‘malones rojos’), ni las masas peronistas fueron una reencarnación de las montoneras, ni Perón fue Rosas, ni Aramburu fue Sarmiento; a no ser que tengamos bien en claro que estamos recurriendo a metáforas, es decir, que estamos haciendo literatura.

Si el *Facundo* no pudo dar cuenta cabal de la compleja realidad de su tiempo, menos podemos pedirle que lo haga con el nuestro. Cuando escucho a algún lector admirarse de la actualidad del *Facundo*, de cómo sigue dando cuenta de nuestro presente, me pregunto si el *Facundo* se adelanta a su tiempo o somos nosotros los que nos atrasamos al suyo. “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”, se pregunta un personaje, un

exiliado, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela que traza un paralelo entre los tiempos del rosismo y los de la última dictadura. La pregunta puede entenderse como desafío y manifestación de la angustia de las influencias (¿quién de nosotros escribirá un libro tan poderoso como aquél?) pero también como síntoma de hartazgo: ¿Cuándo nos liberaremos del *Facundo*? ¿Cuándo se escribirá un libro que cambie las reglas del juego y engendre una realidad distinta? En los años sesenta y setenta se puso de moda, entre las juventudes revolucionarias, volar las estatuas de Sarmiento; el mensaje obvio era que se repudiaba sus ideas, pero también puede entenderse como un intento de limpiar el potrero para poder jugar a otra cosa.

Sarmiento creó un país a la medida de sus obsesiones, y tan poderosas eran éstas, y tan vívidas las imágenes en que logró encarnarlas, que seguimos prefiriéndolas a las nuestras. Un cuyano calvo se puso una vez cabrero y, más de un siglo y medio después, todavía seguimos a los tortazos.

6 “Es el Estado una tabla rasa en que él va a escribir una cosa nueva, original; *es él un poeta*; un Platón que va a realizar su república ideal, según él la ha concebido. [...] Es un genio, en fin, que ha estado lamentando los errores de su siglo y preparándose para destruirlos de un golpe. Todo va a ser nuevo, obra de su ingenio” (mis destacados). Como tantas veces en el *Facundo*, Sarmiento, hablando de Rosas, parece estar hablando de sí mismo. Con su peculiar don para la frase epigramática lo resumió Juan Bautista Alberdi en la tercera de sus *Cartas quillotanas*: “*Facundo* es Rosas con otro nombre”.

7 Lo dice él, no yo: “Yo fui siempre taimado y pacato”, confiesa en *Recuerdos de provincia*.

8 Nuestra historia reciente, con su wildeana propensión a imitar, tantas veces paródicamente, a nuestra literatura, ofrece un ejemplo por todos conocido: Carlos Saúl Menem, que afectaba un ‘look’ *Facundo* completo con hirsutas patillas y poncho mientras era gobernador de La Rioja, pasa en 1989,

al convertirse en presidente y ‘pasarse’ de la ideología federal-nacionalista a la liberal, al rostro rasurado, el cabello prolijamente recortado y el traje italiano.

9 Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, cap. II, Buenos Aires, Emecé, 1955.

10 Nótese que el libro no se llama, como podría esperarse, “Campaña *del* Ejército Grande”. Fiel a sus hábitos de protagonismo, Sarmiento no cuenta la campaña del ejército para derrocar a Rosas sino su propia campaña dentro del ejército para civilizar a Urquiza; campaña condenada al fracaso porque como él ya había previsto en su *Facundo*, y refrendaría luego en su *El Chacho* —y más aún, en las acciones que le dieron sujeto—, el caudillismo es mal que sólo puede extirparse, no domesticarse. Juan Bautista Alberdi señala y denuncia, en sus *Cartas quillotanas*, la estrategia de Sarmiento: “Bien hace pues de distinguir su campaña personal de la campaña general del Ejército Grande: la de éste era dirigida contra Rosas, la suya contra Rosas y contra el general Urquiza” (“Segunda carta”, enero de 1853).

11 Carta a Bartolomé Mitre, 20 de septiembre de 1861.

12 “Sarmiento escribe entonces en francés, una cita, que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. [...] Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere escribir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea, todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie.”

13 Este ‘cordón morado’ ya había aparecido en *Facundo*, siempre asociado a Rosas: “Los demás gobernadores son simples bajaes, a quienes puede mandar el cordón morado cada vez que no cumplan con sus órdenes”.

14 Halperín Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005.

15 Carta a Bartolomé Mitre, 24 de septiembre de 1861. De todo esto se burla Alberdi en sus *Cartas quillotanas*: “No es dado a un sastre distribuir con su tijera la civilización europea o asiática” (“Segunda carta”, enero de 1853).

16 Con notables diferencias, sin duda, Sarmiento escribe como quien se abre la bragueta para probar que la tiene más grande; Arlt es igualmente impúdico, pero lo que quiere es mostrar que la tiene más chica.

17 Luego, sí, irá simplificándose y anquilosándose en esquemas cada vez más rígidamente binarios, hasta llegar, en su último libro, *Conflicto y armonías de las razas en América*, a la fórmula barbarie = indio; civilización = blanco. Todo escritor, y más aun todo pensador, termina fatalmente creyéndose a sí mismo.

18 Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.

19 “Cuando de mí huyen, yo soy las alas.”

MARTÍN FIERRO

Pynchon entre los gauderios

En su monumental novela *El arcoíris de gravedad*, que transcurre en diversos lugares de Europa durante y después de la Segunda Guerra, Thomas Pynchon imagina un grupo de argentinos que, huyendo de los golpes militares y del ascenso de Perón, ha robado un viejo submarino alemán en Mar del Plata y cruzado el Atlántico para pedir asilo en la Alemania de la inmediata posguerra. Escuchando el relato de labios de Francisco Squalidozzi, uno de los miembros del grupo, Tyrone Slothrop, protagonista de la novela, comenta: “Pero Alemania... Ése es el último lugar del mundo al que querrías ir”, motivando la inmortal respuesta de su interlocutor: “*Pero ché, no sós argentino*” (en español en el original), que al punto se explaya:

En la época de los gauchos, mi país era un trozo de papel en blanco. Las pampas se extendían hasta donde llegara la imaginación de los hombres, inagotables, sin alambrados.²⁰ Hasta donde llegara el gaucho a caballo, el lugar le pertenecía. Pero Buenos Aires consiguió la hegemonía sobre las demás provincias. Todas las neurosis de propiedad cobraron fuerzas y comenzaron a infectar el campo. Se tendieron alambrados y el gaucho fue menos libre. Es nuestra tragedia nacional. Nos obsesiona la construcción de laberintos donde antes sólo había cielo y llanura abierta. Dibujamos modelos cada vez más complejos sobre la hoja en blanco. No podemos soportar esta *apertura*: nos aterroriza. Mirá a Borges. [...] El corazón argentino, con toda su culpa y perversidad, anhela el retorno a aquella mera serenidad tranquila: aquella unidad anárquica del cielo y las pampas.

Esta apertura ha vuelto a ser posible, milagrosamente, en la Alemania de posguerra:

En tiempos normales [...] el centro siempre gana. Su poder aumenta con el tiempo y esto no es reversible, al menos por medios ordinarios. La descentralización, el retorno a la anarquía necesitan de momentos extraordinarios... Esta Guerra, esta increíble Guerra, ha anulado, al menos por ahora, la proliferación de pequeños estados que prevaleció en Alemania durante mil años. Los borró, la *abrió*.

Más adelante, y ya en esta 'zona abierta' de Alemania, los argentinos se han asociado con el director de cine Gerhardt von Göll para hacer una versión cinematográfica del *Martín Fierro*:

Martín Fierro no es tan sólo el héroe gaucho de un gran poema épico argentino. En el submarino es tenido por un santo anarquista. Hace años que el poema de Hernández figura en el pensamiento político argentino: cada cual lo ha interpretado a su manera [...] La cosa se remonta a la vieja y básica polaridad de la Argentina: Buenos Aires frente a las provincias o, según lo ve Felipe, gobierno central frente a anarquismo gaucho.

Tras un resumen de *La ida*, a la manera de un tratamiento cinematográfico, leemos:

Siete años después, Hernández escribió *La vuelta de Martín Fierro*, en la que el gaucho se vende: se asimila de nuevo a la sociedad cristiana, renuncia a la libertad por ese tipo de *Gesellschaft* o sociedad comercial que en esos días imponía Buenos Aires. Un final muy moral, pero totalmente opuesto al principio.

—¿Qué debo hacer? —Von Göll parece interesado en saber—. ¿Las dos partes o sólo la primera?

—Bien... —comienza Squalidozzi.

—Ya sé lo que quieres. Por supuesto, dos películas producirían más que una, suponiendo que la primera rindiera bien en la taquilla. Pero ¿es eso lo que ocurrirá?

—Claro que sí.

—¿Algo tan antisocial?

—Es todo aquello en que nosotros creemos —protesta Squalidozzi.

—Pero aun el más libre de los gauchos termina vendiéndose. Así son las cosas.

Entre nosotros, la acusación de vendido, cuando se hace, suele desviarse de Fierro a Hernández: quien todavía en 1873 era seguidor del caudillo López Jordán y adversario tenaz de Sarmiento, y tenía precio puesto a su cabeza, es en 1878 diputado provincial, y será senador desde 1881 hasta su muerte. Pero lo que sucedió no fue tanto que Hernández ‘se pasó de bando’, sino que ya no había bandos. Tras la resolución del conflicto entre Buenos Aires y las provincias, la clase gobernante supo formar un frente único, sin fisuras. Desaparecido el indio, liquidada la montonera, la denuncia de *La ida* ya no tenía razón de ser, y la nueva misión que se propuso Hernández fue la de incorporar al gaucho a la economía rural, en lugar de descartarlo como proponían Sarmiento y su grupo, que al no creer en la aptitud del criollo para el trabajo productivo proponían reemplazarlo por el inmigrante. Hernández y el suyo se propusieron salvar al gaucho, y la única salida era domesticarlo. En el futuro de Fierro había dos opciones: Moreira o Don Segundo Sombra.

Este libro empezó con una cita de Borges: “Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”. Pero el mismo Borges, en su etapa más criollista, la de *El tamaño de mi esperanza* (1926), proponía:

Hernández, gran federal que militó a las órdenes de don Prudencio Rozas, ex federal desengañado que supo de Caseros y del fracaso del agauchamiento de Urquiza, no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: *Debe el gaucho tener casa/ Escuela, iglesia y derechos*. Lo cual ya es puro sarmientismo.

El dilema, entonces, no puede reducirse a ¿*Facundo* o *Martín Fierro*?, pues el poema también está dividido contra sí mismo. Apenas intentamos asirla, la dicotomía se bifurca en otras, como ¿*Facundo* o *La ida* de *Martín Fierro*? y aun ¿*La ida* o *La vuelta* de *Martín Fierro*? Así como hay un

doble en la lectura de Borges, también lo encontraremos en el poema de Hernández, que no puede encajarse sin más en uno de los dos polos de la dicotomía sarmientina; de hecho fue escrito para contestar esa dicotomía, para sugerir que el progreso y la civilización eran compatibles con la supervivencia del gaucho y su modo de vida.

Dejando de lado por ahora la pregunta de si la influencia del *Martín Fierro* fue buena o mala o más o menos, cabe preguntarse el porqué de esa influencia. ¿Cuáles son, según Borges, las maneras en que el *Martín Fierro*, su lenguaje y su mundo nos han hechizado? En “Martín Fierro”, texto breve incluido en *El hacedor*, Borges habla en sendos párrafos de los ejércitos de la independencia y de ‘las dos tiranías’ (la de Rosas y la de Perón), de los denodados esfuerzos de Lugones por poner toda la realidad argentina en palabras, y concluye cada párrafo con la frase: “Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido”.²¹ Pero, tras la cuarta repetición, continúa:

[...] pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos.

El sentido de la parábola parece ser el de la impalpabilidad y la irrealdad de la historia —y, en el caso de Lugones, de un arte trabajosamente estéril— frente a la tangibilidad y permanencia de un arte vital como el de Hernández. Los ejércitos, las dos tiranías, la ardua empresa lugoniana *fueron* reales, pero ya no lo son; la pelea de Fierro con el Moreno nunca fue real, pero lo es, porque sigue existiendo, como vivencia permanentemente actualizada, en cada uno de nosotros.

En “Historias de jinetes”, texto incluido en *Evaristo Carriego*, Borges enumera ejemplos del recelo de los jinetes y, por extensión, de los pueblos

nómades, por las ciudades, dando dos ejemplos de gauchos y uno de los mongoles de Genghis Khan —podría haber agregado los de Pancho Villa y Emiliano Zapata en ciudad de México, visiblemente incómodos en la foto que los muestra sentados en el sillón presidencial—, y propone:

Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad; ese agrado, en el caso de estas historias, puede dejarnos un sabor melancólico, ya que los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al fin.

Aquí, la balanza, sin llegar a inclinarse a favor de la ficción, le otorga al ‘gaucho de Hernández’ el mismo peso, en nuestra educación sentimental, que a la historia argentina.

Tal vez bajo el influjo de estas y otras ideas de Borges, tal vez no, Ezequiel Martínez Estrada, en su fundamental *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*,²² describe el poema de Hernández con una figura que recuerda el mapa 1:1 que recubre la geografía de un país en “Del rigor en la ciencia” de Borges:²³

El *Martín Fierro* ocupa el territorio entero del folklore rioplatense. Ni historia, ni leyenda ni tradición, ni forma alguna de literatura popular subsisten una vez que se ha difundido el poema. Todo se olvida, recordándose. [...] Todavía más: hasta los autores posteriores pierden su contacto con la realidad directa del idioma, del *sensorium*, y hasta de las cosas rurales. La realidad misma de nuestras llanuras parece convertirse en un plagio del Poema, y sus hombres oriundos adquieren sus dichos y hasta sus costumbres [...] y ¿por qué no decirlo? ciertas inflexiones y modalidades del habla. Ya es indiscernible lo que tomó Hernández y lo que se ha tomado de él. [...] El *Martín Fierro* es una realidad superpuesta. La realidad es obliterada por esa visión literaria, las cosas se evocan a través de sus versos [...] Mayor valor que el lenguaje [...] es el que debe reconocerse al *Martín Fierro* por haber superfetado una realidad de carácter literario, en virtud de la fascinación que ejerció, a la realidad verdadera.

El Japón es un invento de Hokusai, y la pampa, de Hernández, porque usamos a sus gauchos como vara para medir a los gauchos ‘reales’ y también porque los gauchos mismos tratan de parecerse a los de Hernández.

También en esto, claro está, hay un ida y vuelta. Hernández toma como ‘materia prima’²⁴ el mundo del gaucho y su lenguaje, que él conoció desde su infancia, y con esos materiales elabora el poema; luego el gaucho se identifica con esta imagen y trata de parecerse a ella; el lector ingenuo creerá que el gaucho era el modelo y el personaje de Hernández, la copia, pero el proceso es más complejo y hay más de un ida y vuelta. Borges no niega que el gaucho extraliterario (o ‘real’) haya sido el punto de partida, pero sí niega que el gaucho ‘real’ pueda usarse como vara para medir la verdad del gaucho de Hernández o de la de cualquier otro poema gauchesco. En esta ingenuidad, o más bien pedantería, incurre Lugones —la ingenuidad, en Lugones, suele darse como pedantería— al criticar el *Fausto* criollo; no acaba Estanislao del Campo de decir el primer verso del poema, “Era un overo rosao”, que ya lo está corrigiendo: “Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar de balde en las estancias”, y a la encantadora hipérbole que concluye la primera décima: “Capaz de llevar un potro/ A sofrenarlo en la luna” tiene que amargarla con “ningún gaucho sujeta su caballo sofrenándolo [...] ésa es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera”. Lo que distingue al *Martín Fierro*, según Lugones, es que, en él, *todo* es verdadero; si Fierro dice de la pelea con el Moreno: “Ahí nomás pegó el de hollín/ más gruñidos que un chanchito”, Lugones concuerda entusiasta: “Los negros son gritones en la pelea, y su voz estridente parece guañir cuando se irritan”.²⁵ En estas páginas, Lugones se empeña en una desacreditación sistemática del resto de la gauchesca porque falsea la ‘realidad’, pero la ‘realidad’ con que la coteja no es la del mundo del gaucho sino la del poema de Hernández.

Lobisones y gauchos

Ni el *Martín Fierro* ni el resto de la gauchesca son de origen gaucho, pero queremos creer, siquiera, que importan una recreación realista de la vida del gaucho. Sí, a condición de que aceptemos que todo realismo es incompleto, que no hay realismo sin censura ni omisiones, hasta el *Ulises* de Joyce al menos. Dos aspectos de la vida del gaucho faltan de la gauchesca clásica: las supersticiones y la sexualidad.

La mayoría de los argentinos, aun los de las ciudades, ha oído de las leyendas de nuestro campo, a veces transportadas en bloque desde las aldeas de la España medieval, otras cruzadas con creencias indígenas: el mal de ojo, el gualicho, la chancha con cadenas, el lobisón, la salamanca, la luz mala... Todas estas criaturas y leyendas eran y siguen siendo parte vital del mundo rural, pero están ausentes de la gauchesca clásica: los señores positivistas que la escribían se sentían obligados a condenarlas, y Hernández no fue la excepción. También aquí hay cierta diferencia entre *La ida* y *La vuelta*. En el prólogo a la primera parece resignado a “respetar la superstición y sus preocupaciones” de los gauchos, pero aclarando que éstas son “nacidas y fomentadas por su misma ignorancia”, no vayan sus pares a pensar que cree en lobisones. Una sola vez, en *La ida*, hay referencia a estas supersticiones. Fierro refiere que el Moreno fue enterrado ‘sin resarle’ y desde entonces “cuando es la noche serena,/ suele verse una luz mala/ como de alma que anda en pena”, rasgo que, entiendo, es más psicológico que antropológico: da cuenta de la enorme pena y culpa que siente por haberlo matado. En el prólogo a su manual de autoayuda para gauchos civilizados conocido como *La vuelta de Martín Fierro*, Hernández sueña que su poema ayudará a erradicarlas, “afeando las supersticiones ridículas y generalizadas que nacen de una deplorable ignorancia”. La única vida espiritual que Hernández les permite a sus gauchos es ortodoxamente cristiana y de la

boca para afuera: se encomiendan a Dios, a los santos y a la Virgen y no salen de ahí. En el resto de la gauchesca clásica, la única concesión a lo sobrenatural se da bajo la forma del encuentro con el diablo, que se toma en serio en el *Santos Vega* y en joda en el *Fausto* criollo, pero éste pertenece a la historia de las supersticiones cristianas más que a la de las gauchas. La impronta realista es tan fuerte que incluso se mantiene en un autor dado al género fantástico como Borges; sus cuentos gauchescos son invariablemente realistas aunque, al menos en un caso (“El Evangelio según Marcos”), sus gauchos prefieran la literatura fantástica. En su Prólogo a *El gaucho*, Borges declara que el gaucho “podía no ser supersticioso. Un amigo mío muy culto interrogó a un tropero entrerriano sobre los lobisones [...] El hombre le contestó con una sonrisa: ‘No crea, señor. Son fábulas’”. Pero también cabe pensar que el tropero no quería pasar por ignorante frente a un interlocutor tan culto.

La pornogauchesca que no fue

Análoga castración afecta la vida sexual de los gauchos. Comentando la naturalidad con que dan y reciben la muerte, Sarmiento arriesga, en el *Facundo*, una explicación que luego Borges hará suya:

Desde la infancia están habituados a matar las reses, y este acto de crueldad necesaria los familiariza con el derramamiento de sangre y endurece su corazón contra los gemidos de las víctimas.

Parejamente podría decirse que quienes están habituados desde la más tierna infancia a contemplar y fomentar la cópula de reses, ovejas y caballos —y a tomar parte en ella, agregarán los más avisados— estarían familiarizados con el derramamiento de semen, endureciéndosele algo que

no es su corazón ante los jadeos de las reses, y hablarían de ello con la mayor naturalidad, pero no. Si nos guiamos por la gauchesca, los gauchos no cogen: bailan un pericón, y ya la china quedó preñada. Este pudor, claro está, es el de los señores victorianos que la escribían,²⁶ no de los modelos ‘reales’ de sus personajes, pero más de un boleado, tomando como artículo de fe lo del carácter realista del género, ha dado el salto. Martínez Estrada, sin ir más lejos, arriesga en su *Muerte y transfiguración*:

[...] el *Martín Fierro*, como ningún otro poema gauchesco, está despojado de toda terneza y de toda malicia. Es una obra limpia, sin repliegues ni similitudines sexuales. [...] Hasta las palabras madre, hermana, mujer e hijo se evitan en lo posible.²⁷

Hasta acá, vamos bien; el poema de Hernández es sin duda más pudoroso que una novela victoriana. Pero, acto seguido, Martínez Estrada cae en la trampa en que caen todos los comentaristas de la gauchesca, al menos hasta Borges: leen el género como documento, quieren extrapolar las cualidades de los gauchos del poema a los ‘verdaderos gauchos’:

En términos generales, nuestro hombre de campo no es obsceno [...] Tampoco alude a cuestiones sexuales y con muy grande reserva, si se trata de animales, hace alguna insinuación picaresca relacionada con el sexo [...] pero nunca pasa de un orden de hechos a otro, no utiliza en absoluto ninguna de esas experiencias y quehaceres para rozar los de su vida privada o la de sus semejantes. Asimismo, lo sensual, cuya raíz sexual le da siempre un lejano interés de pecado e interdicción, no forma parte ni del repertorio de sus ideas ni de su vocabulario.²⁸

Acá debe estar pasando algo parecido a lo del gaucho que no creía en los lobisones. Porque los gauchos no hablan abiertamente de sexo con él, o frente a él, Martínez Estrada cree que no lo hacen entre ellos, como si el pudor sexual no estuviera tan atravesado por las diferencias de clase como lo está por las de género. Dicho sea de paso, se le escapan un par de chistes xenófobo-machistas que Fierro hace a costa de los gringos: al napolitano inservible del canto V de *La ida* lo llama “papo-litano” (donde ‘papo’ =

concha), mientras que del inglés llorón del III dice que es de “Inca-la-perra” (‘hinca a la perra’, donde ‘hincar’ = coger). La conjetura es de la edición de Eleuterio Tiscornia (Buenos Aires, Coni, 1951) y es citada por Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (Buenos Aires, Sudamericana, 1988).

En la gauchesca, la sexualidad negada al gaucho está puesta en su congénere aunque antagonista: el salvaje. En la economía libidinal de la literatura decimonónica, toda la sexualidad que la burguesía no se permite ni le permite a su imagen bárbara, el gaucho, se la cargan a la cuenta de ‘los salvajes’. La neogauchesca del siglo XX, por compensación, dotará al gaucho de vida e imaginación sexual; comenzando, de manera bastante inesperada, con el habitualmente casto y pacato Borges, que en “La intrusa” construye un perverso *menáge à trois* pampeano entre una mujer y dos hombres que son, además, hermanos, y llegando a la sexualidad desaforada de los gauchos de Sergio Bizzio y Daniel Guebel (*La china*) o Martín Kohan (*Los cautivos*, “El amor”).

La revolución sexual de los gauchos no ha pasado al cine, salvo en la versión de “La intrusa” (1979) dirigida por Carlos Hugo Christensen, pero ésos no eran gauchos sino gaúchos brasileños, gente descomedida y caliente —como cualquiera puede comprobarlo, diría Lugones. Sea porque le creímos a Martínez Estrada, sea porque las fantasías sexuales, sobre todo las producidas por la cultura de masas, siempre viajan de lo alto a lo bajo y raramente hacen el camino inverso, el gaucho nunca es sexy. Salta a la vista la diferencia con el cowboy, que se ha convertido en símbolo sexual, desde los westerns de Hollywood hasta la campaña de Marlboro, y tiene su versión gay en la cultura de los *gay cowboys* y *cowgirls*, como descubre para su infinito desconsuelo y azoramiento el protagonista de *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger: los estadounidenses, que a pesar de la tan cacareada viveza criolla son en algunas cosas mucho más vivos que

nosotros, saben que el nacionalismo se construye desde el deseo, más que desde el deber. Tanto es así que el mayor avance del gaucho en el terreno erótico se lo debemos a ellos; para *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) vistieron al ignoto Rodolfo Valentino de gaucho, lo pusieron a bailar un tango y así lo catapultaron a su fama de estrella y latin-lover. Los intentos anteriores y posteriores de hacer de Gardel un sex-symbol gaucho nunca alcanzaron parecido éxito; sería el tango, de más está decirlo, con su lenguaje, su música y su estética, el que terminaría convirtiéndose en vehículo privilegiado de la sensualidad argentina ante el mundo. Flaco favor le hizo el pudor gauchesco a nuestro incipiente nacionalismo: permitió que los yanquis usufructuaran la sexualidad del gaucho en propio beneficio y que los porteños se arrogaran la representatividad sexual de todos los argentinos.

La pelea con el Moreno

¿Por qué Hernández hace que Fierro mate al Moreno en el canto VI de *La ida*? Si su propósito era dar un retrato positivo del gaucho, la pifió bastante fiero. La escena nos presenta un borracho buscarroña que no mediando provocación alguna se pone a insultar a una negra y a un negro con burdas alusiones racistas; a éste, cuando responde, lo mata como a un perro, y no contento con eso coquetea con la idea de hacer callar a la negra a sopapos, porque lo molestan los gritos con que llora al muerto. Así considerada, la escena parece mejor concebida para ilustrar las tesis de Sarmiento que las de Hernández.

Pero no hace falta haber estudiado con Kuleshov para saber que una toma, o una escena, nunca significa en aislamiento sino en función de las que la preceden y la siguen. Reconstruyamos pues la secuencia. Fierro

había sido arrancado de su casa en una leva, en la cual se dejó arriar por ser gaucho manso; fue confinado tres años en la frontera, donde no le pagaron un cobre; deserta, vuelve al pago y descubre que su vida ha desaparecido; su mujer ha debido irse con otro y sus hijos están dispersos: “No hallé ni rastro del rancho;/ ¡sólo estaba la tapera!/
¡Por Cristo, si aquello era/ pa enlutar el corazón;/ yo juré en esa ocasión/
ser más malo que una fiera!”. Sin familia, sin dinero, perseguido por la justicia, concurre a un baile y con la alegría de volver a ver a sus amigos se empeda y “como nunca, en la ocasión/
por peliar me dio la tranca,/ y la emprendí con un negro/ que trujo una negra en ancas”.

Primera aclaración entonces: Martín Fierro no es (no era) un cuchillero provocador; su vida ha sido destrozada sin razón, y en su desesperación se la agarra con el primero que pasa. Comenzada la pelea, todo remilgo ético desaparece en la urgencia del combate, y su ser entero se reduce y se concentra, para darse valor, en la burla y el menoscabo del adversario: “Ahí nomás pegó el de hollín/
más gruñidos que un chanchito,/ y pelando el envenao/
me atropelló dando gritos”; en cuestiones estrictamente técnicas: “Y mientras se arremangó/
yo me saqué las espuelas,/ pues, malicié que aquel tío,/ no era de arriar con las riendas”; en la comprensible exaltación ante el golpe bien dado: “Y en el medio de las aspas/
un planaso le asenté/
que lo largué culebriando/
lo mismo que buscapié”; hasta llegar a la extática conclusión: “Por fin en una topada/
en el cuchilló lo alcé,/ y como un saco de güesos/
contra el cerco lo largué.// Tiró unas cuantas patadas/
y ya cantó pal carnero”, y entonces, en mitad de la estrofa, el brutal anticlímax: “Nunca me pude olvidar/
de la agonía de aquel negro”.

Todo lo anterior, entendemos en ese momento —nuestro cuerpo entiende en ese momento—, era una preparación para este baldazo de agua fría. Fierro nos mete en la pelea, nos hace vivir vicariamente su maña, su

habilidad, su júbilo al matar al adversario, y luego nos tira el cadáver sobre la mesa para que nos hagamos cargo.

En otro capítulo hablaremos del racismo de Fierro y del poema entero. Por ahora basta señalar que aquí el racismo, más que una función ideológica, tiene una función dramática, crea una complicidad ‘baja’ con su auditorio, dando por hecho que compartiremos sus prejuicios, nos pondrá del lado de Fierro mientras pone ‘en su lugar’ al negro y a la negra —la celebrada “Va... ca... yendo gente al baile” se ha incorporado a nuestro lenguaje corriente de modo puramente festivo—, nos hará bajar la guardia, y todo para dar mayor pureza al horror de Fierro, y al nuestro, al ver que el negro está muerto. Y no acaban en esto las consecuencias:

En esto la negra vino,/ con los ojos como ají,/ y empezó la pobre allí/ a bramar como una loba,/ yo quise darle una soba// a ver si la hacía callar,/ mas, pude reflesionar/ que era malo en aquel punto,/ y por respeto al dijunto/ no la quise castigar.

¿Por qué se siente tentado de castigar a la negra? Por un lado, podría pensarse que un acto gratuito llama a otro, y que Fierro, una vez comenzado a envilecerse, cual personaje de novela rusa, o de Arlt, busca hacerlo hasta el fin. También, que hay pocos odios más puros e intensos que el odio a la víctima, sobre todo si lo es de nuestra propia crueldad o injusticia; los gritos de la negra son los de su propia conciencia vuelta furia. Aun así, Fierro es consciente de que debe cuidar su reputación de valiente, porque es lo único que le queda, y se aleja, en una secuencia que Borges admiraba tanto que alrededor de ella crearía una entera mitología: “Limpié el facón en los pastos,/ desaté mi redomón,/ monté despacio y salí/ al tranco pa el cañadón”.

Pero la culpa de esta muerte lo perseguirá por siempre, como declaran las estrofas siguientes:

Después supe que al finao/ ni siquiera lo velaron,/ y retobao en un cuero/ sin rezarle lo enterraron.// Y dicen que dende entonces/ cuando es la noche serena/ suele verse una luz mala/ como de alma que anda en pena.// Yo tengo intención a veces,/ para que no pene tanto,/ de sacar de allí los güesos/ y echarlos al camposanto.

Como apunté antes, entiendo la mención de la luz mala como rasgo psicológico antes que antropológico; su valor en el poema es significar la culpa de Fierro, antes que las supersticiones de los gauchos.

Ninguna de las otras muertes que Fierro hace se parece a ésta, la primera (antes había matado al hijo de un cacique, pero en el *Martín Fierro* los indios no cuentan). En el canto que sigue mata a un terne²⁹ (matón) pero allí los roles se invierten, y es el otro el que llega provocando e insulta a Fierro: “Se tiró al suelo; al dentrar/ le dio un empellón a un vasco,/ y me alargó un medio frasco/ diciendo: “Beba, cuñado”./ “Por su hermana”, contesté,/ “que por la mía no hay cuidao”.³⁰ Además, el terne es protegido del comandante y, escudado en esta impunidad, se las da “de guapo y de peliador”, así que esta vez Fierro pelea contra la autoridad —si bien en una de sus manifestaciones más marginales y subalternas— y pone las cosas en su lugar sin que luego medie arrepentimiento alguno. Después de la brutal estrofa: “Y ya salimos trensaos,/ porque el hombre no era lerdo;/ mas, como el tino no pierdo,/ y soy medio ligerón,/ lo dejé mostrando el sebo/ de un revés con el facón”, Fierro dedica el resto del canto VIII a generalidades sobre la desgracia de haber nacido gaucho, y la muerte del terne se borra de su mente y del canto. Y ya en el siguiente viene la pelea con la partida, episodio centrado en la gauchada de Cruz y no en la pila de cadáveres: “Dejamos amontonaos/ a los pobres que murieron;/ no sé si los recogieron,/ porque nos fuimos a un rancho,/ o si tal vez los caranchos/ áhi nomás se los comieron”. Además eran milicos, y habían venido a prenderlo o matarlo, todos contra uno, así que según el código gaucho estaba doblemente justificado matarlos. Las muertes que siguen a la del Moreno pueden

adormecer la culpa en el alma de Fierro, pero en su acumulación no hacen sino destacar su singularidad, su carácter de única muerte injustificable e injusta cometida por él.

No es Hernández, entonces, quien decide que Fierro mate al Moreno; es Fierro mismo quien lo hace, y el primer sorprendido debe de haber sido su creador, que lo había traído al mundo para otra cosa. En el primero de sus tres prólogos al poema, Borges conjetura que el propósito inicial de Hernández fue componer “un folleto popular contra el Ministerio de Guerra” y que, en algún punto:

[...] felizmente, Martín Fierro se impuso a José Hernández; el gaucho maltratado y quejoso que hubiera convenido al esquema fue poco a poco desplazado por uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes que la historia de la literatura registra. Acaso el propio Hernández no sabría explicarnos lo que pasó.

Si hubiera que señalar el momento en que Fierro cobra vida propia, no hay mejor candidato que éste: al matar al Moreno, Fierro se sale del esquema de Hernández, deja de ser el inocente gaucho perseguido que éste requería, y se convierte en victimario de alguien que está todavía más abajo que él en la escala social. El personaje cobra, no sé si vida propia, pero sí mucha más vida de la que el planeado panfleto podía darle; sus actos y sus sentimientos están en exceso de las demandas morales e ideológicas de la forma-panfleto, y Hernández se ve obligado a construirle un poema. Así también lo entiende Martínez Estrada; en el retrato inicial de su vida idílica en la estancia, Fierro

aparece como uno de tantos otros, toda su aventura en la frontera se diluye en la masa de los soldados, pues a todos rige el mismo destino. Su biografía es allí una biografía colectiva. [...] Su biografía personal, su ser propio, comienza en el Canto VI, después de comprobar la pérdida de su familia, hogar y bienes, y al decidir entregarse a la vida de matrero. Con el episodio del baile no solamente toma la iniciativa en su biografía, asume el papel de actor que provoca los

acontecimientos, sino que empieza a vivir su vida. [...] Ahora, al provocar al Negro, procede como un ser responsable de sus actos.³¹

A la política partidaria, que le pide a la literatura poco más que símbolos para la acción y argumentos para la persuasión inmediata —y que por eso tiende a subvalorarla—, le venía mejor (más cómodo) un Fierro que matara apenas a individuos como el terne y los soldados de la partida (un Moreira, en suma). La muerte del Moreno abre el texto a un sentido político más contradictorio y complejo, como deben ser los de una literatura política, y nos recuerda que la respuesta más habitual de los oprimidos no es tanto reaccionar contra la autoridad sino buscarse algún inferior para oprimir a su vez, un indio, una mujer, un negro.³² La muerte del Moreno podría haberse convertido en la acusación más contundente que el ‘quejoso’ —como lo denomina Borges— Fierro arroja al rostro de la autoridad: ‘Miren a lo que me han reducido: me han convertido en uno de ustedes’. Pero Fierro ya ha madurado de símbolo a hombre, y no aceptará reducirse a mero significante de la injusticia del sistema; esta injusticia es suya y cargará con ella.

La muerte del Moreno, que perseguirá a Fierro hasta el final de su vida, también perseguirá a su creador hasta el final del poema. Sería quizás exagerado decir que el espectro del Moreno obligó a Hernández a escribir una segunda parte, pues sin duda jugó su parte el éxito inédito de la primera, pero podemos conjeturar que supo hacia dónde debía dirigirse cuando comprendió que la muerte del Moreno abría un abismo —“el agujero negro” del poema lo llama Ludmer— que debía cerrarse o al menos redondearse. Es el puente argumental más firme entre *La ida* y *La vuelta*, lo que redime al poema de la forma episódica de tantos ejemplos del género —incluyendo los folletines de Gutiérrez— y lo inclina hacia las formas más cerradas y causalmente complejas de la novela. La muerte del Moreno no podía quedar impune, desde el punto de vista artístico, además de ético. En

la segunda parte, entonces, aparece el hermano de éste, que ha jurado vengarlo, y desafía a Fierro a una payada. En la economía moral del poema, este duelo de guitarras corresponde al duelo de cuchillos de la primera parte y, como parte de la revisión ideológica de ésta, propone la resolución pacífica (dialogada) de las disputas.

En “La poesía gauchesca”, Borges alaba los versos que dan cuenta de la parsimonia de Fierro al alejarse del lugar de la muerte, al tiempo que deplora los consejos de *La vuelta*: “La sangre que se redama/ no se olvida hasta la muerte;/ la impresión es de tal suerte,/ que a mi pesar, no lo niego,/ cái como gotas de fuego/ en la alma del que la vierte”, y comenta: “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar”. Como regla general es indudable que Borges tiene, una vez más, razón: lo menos interesante del *Martín Fierro* son esas moralidades que pretende servirnos —pero tal vez no eligió el mejor ejemplo. Estos versos aparecen en el canto XXXII, el de los consejos, y podría pensárselos como generales y abstractos, pero vienen a continuación del encuentro de Fierro con el hermano del Moreno, que le acaba de recordar las consecuencias de sus actos: “Y si otra ocasión payamos/ para que esto se complete,/ por mucho que lo respete,/ cantaremos, si le gusta,/ sobre las muertes injustas/ que algunos hombres cometen”. Cuando Fierro habla de la sangre ‘que cae como gotas de juego’, no está pensando en el asesinato en general —ni siquiera en las muchas muertes que él obró—, está pensando en la sangre del Moreno. El mismo Borges lo entiende así en su cuento “El fin”,³³ en que le da al poema el final que pide y merece: tras despedirse de sus hijos, Fierro vuelve a la pulpería donde el hermano del Moreno se ha quedado esperando, y éste le da muerte en un duelo en regla. Josefina Ludmer lee, aquí, una revisión ideológica del poema; en “El fin”, propone:

Borges enfrenta a Hernández consigo mismo; a *La vuelta* con la lógica de *La ida*. Allí el negro que perdió la payada mata al héroe Martín Fierro y hace justicia otra vez. Esta vez, desde más abajo que el gaucho [...] Borges, en “El fin”, pone otra vez la justicia oral y familiar contra la ley, y ahora Martín Fierro es el representante de la ley.

Borges, en otras palabras, rebarbariza y desarmientiza *La vuelta*, dándole un final que recuerda a los de “Hombre de la esquina rosada”, “El sur”, “Poema conjetural”, y también al de la más borgeana de las novelas de Bioy Casares, “El sueño de los héroes”. No es de sorprenderse entonces que, en 1974, Borges acusara a *Martín Fierro* de promover la barbarie; está acusando a *su Martín Fierro*, el que concluye en “El fin”, más que al que dejó inconcluso Hernández. Sí es de sorprenderse que generaciones de pensadores que acusan a Borges de ‘unitario’ y ‘antiguauchos’ se hayan prendido de una oración repetida tres veces en 1974 y se hayan olvidado el resto.

“Aballay”

En una reescritura de “El fin” que se convierte, por propiedad transitiva, en una reescritura del final de *Martín Fierro*, Antonio Di Benedetto compuso un ascético cuento titulado “Aballay”, en algún momento entre marzo de 1976 y septiembre de 1977. Aballay es un gaucho de la región de los llanos, más que de la pampa; la única mención geográfica es imprecisa, se habla “de una familia venida de Jáchal”, al norte de San Juan; igualmente imprecisa es la única referencia temporal: “Se nombra a Facundo, por una acción reciente (‘¿Que no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años?’)”.

Aballay, borracho, ha matado a un hombre frente al hijo; a partir de ese momento lo persigue noche y día “una memoria empecinada; la mirada del

gurí, cuando le mató al padre”. El sermón de un fraile le trae noticia de los estilistas, anacoretas de la antigüedad “que se montaban a una pilastra” u otra ruina antigua “para acercarse al cielo y despegarse de la tierra, porque en ella habían pecado”. Como no hay templos antiguos en los llanos, ni modernos casi —apenas una vez en su vida ha visto una columna—, decide despegarse de la tierra a su manera no bajando nunca del caballo, ni siquiera para dormir o procurarse los alimentos, sólo para hacer sus necesidades y, alguna vez, bañarse. Así pasan años en los cuales va a adquiriendo fama de hombre santo, que él no fomenta pero tampoco contesta, hasta que vuelve a encontrarse con los ojos del gurí, que ya se ha hecho hombre y todo ese tiempo lo anduvo buscando. Negándose a apearse y a sacar el cuchillo, lo enfrenta con una caña, con que lo desmonta y hiere. Desmonta él mismo, “a dar socorro y llega hasta el vencido, pero lo bloquea su ley: no bajar al suelo, y lo ha hecho”. En el momento en que levanta los ojos al cielo para preguntar si su acto es lícito, el muchacho lo acuchilla. Tendido en la tierra, sintiéndose morir, todavía “borronea disculpas: ‘Por causa de fuerza mayor, ha sido...’”

Aballay propone otra solución al conflicto entre código gaucho y ley escrita. No se entrega a la ley del Estado, la ley de los otros, acepta el código tradicional de la venganza y se dedica a errar por los llanos en espera de que se cumpla; apoyándose en su propio código estoico y en la moral de la iglesia, se dicta una ley silenciosa, *su ley*, y la acata hasta el fin.

Hernández, según su propio testimonio, comenzó a escribir el *Martín Fierro* para distraerse del encierro del hotel, sabiéndose proscrito y en peligro de muerte. Di Benedetto escribió “Aballay” para sobreponerse y sobrevivir a la cárcel y los castigos de los campos de concentración de la última dictadura, que incluyeron cuatro simulacros de fusilamiento, y a la incertidumbre sobre las causas de su detención. (“Cuando le preguntaban

las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: ‘¡Polleras!’”, cuenta su amigo Juan José Saer en un texto titulado “Antonio Di Benedetto”). Según el testimonio de su amiga Adelma Petroni, le destruían sistemáticamente todo lo que escribía y, como Sade, debió encontrar un ardid; le escribía cartas donde decía: “‘Anoche tuve un sueño muy lindo, voy a contártelo.’ Y transcribía el texto del cuento con letra microscópica (había que leerla con lupa)”. Estos cuentos se publicarían en España, en 1978, con el título *Absurdos*. “Aballay” era uno de ellos.

Di Benedetto, encerrado y castigado sin haber cometido crimen alguno, pudo liberarse un poco —muy poco tal vez— escribiendo y soñó a Aballay, que tiene el horizonte por único límite pero está preso en el calabozo de su culpa y de su castigo autoimpuesto. En relación con los crímenes de la dictadura, que el autor estaba sufriendo en carne propia en ese momento, el cuento plantea una doble inversión: ninguno de los criminales se arrepintió ni hizo nada por expiar sus culpas; ninguna de las víctimas tomó venganza personal sobre ellos. La callada dignidad de Aballay señala un posible camino de expiación abierto a responsables voluntarios e involuntarios de distintas desgracias nacionales, desde la represión ilegal hasta tragedias como la de Cromagnon, que pocas veces ha sido seguido. A veces, uno desearía que la realidad argentina pusiera un poquito más de ganas en imitar a su literatura.

Antonio Di Benedetto, en la prisión, se dejó habitar, quizá consolar, por una imagen soñada por Hernández primero y por Borges luego: la del gaucho que ha matado injustamente y se aleja sin miedo, pero aceptando su responsabilidad no sólo hacia el muerto sino, principalmente, hacia los que lo lloran, sus esposas, hermanos, padres e hijos.

Martínez Estrada, en su libro, clama contra la reducción del héroe de Hernández a símbolo patrio, a paladín insulso, a mero cuchillero, lo cual

importaría su muerte, y clama por una transfiguración que lo resucite. Sus plegarias no fueron del todo desatendidas: Martín Fierro, transfigurado, sigue viviendo en cuentos como éste.

Martín Fierro antes de la ley

El segundo canto de *La ida*, que incluye las inolvidables estrofas: “Yo he conocido esta tierra/ en que el paisano vivía,/ y su ranchito tenía,/ y sus hijos y mujer.../ Era una delicia el ver/ cómo pasaban los días”, constituye el vínculo más fuerte de la gauchesca con la literatura pastoril europea que la precede y le suministra uno de sus modelos. La pampa es una Arcadia en la cual renace la Edad de Oro celebrada por don Quijote y tantos otros poetas del renacimiento y el barroco, edad en que la tierra era de todos, y la naturaleza daba de sí sin necesidad de trabajar, o al menos se trabajaba por gusto y con ganas: “Aquello no era trabajo,/ más bien era una junción”. Esta imagen gozosa de la pampa como *locus amoenus* culmina en este succulento canto a la abundancia digno del País de Cucaña: “Venía la carne con cuero,/ la sabrosa carbonada,/ mazamorra bien pisada,/ los pasteles y el güen vino./ Pero ha querido el Destino,/ que todo aquello acabara”. Lo que acaba con la Edad de Oro que canta Fierro es la llegada de la ley y la autoridad: “Estaba el gaucho en su pago/ con toda seguridad;/ pero aura... ¡barbaridad!/ la cosa anda tan fruncida,/ que gasta el pobre la vida,/ en juir de la autoridá”. *In Arcadia Ego* también se dice en la pampa, pero quien lo dice no es la Muerte sino el Estado.

Claro que no debe tomarse muy literalmente esta evocación de la Edad de Oro; lo que canta Fierro no es el estado de naturaleza, sino el del trabajo armónico. Todas las tareas del canto II —la doma, la yerra, la reunión en la cocina al caer la noche— suponen la estancia como centro y marco, lo cual

nos recuerda, una vez más, que la gauchesca no es obra de gauchos sino de estancieros agauchados. La Edad de Oro que pinta Hernández es anarquista a medias, sin Estado ni leyes pero con Dios y —sobre todo— con patrón, cuya figura asoma, como quien no quiere la cosa, en un rincón del idílico cuadro: “Aquello no era trabajo,/ más bien era una junción/ y después de un güen tirón/ en que uno se daba maña,/ pa darle un trago de caña,/ solía llamarlo el patrón”.

No deja de ser llamativo que, tanto en *Martín Fierro* como en otras obras escritas a su sombra, como *Juan Moreira*, las injusticias las cometan siempre el juez de paz, el comandante de campaña, el almacenero, es decir, los representantes de las instituciones y el comercio burgueses, pero nunca el terrateniente, nunca el patrón. En la literatura rural latinoamericana, en cambio, el principal enemigo del campesino es el hacendado, y la ley y la policía son apenas sus agentes; piénsese en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Pero, claro, nosotros no tuvimos revolución mexicana. Lo que la ley y el Estado central vienen a interrumpir, entonces, es este idilio tardo-feudal basado también en relaciones personales, pero ya no entre pares. El gaucho canta el sueño (la instrucción) del estanciero: el Estado y sus leyes están de más, mis gauchos y yo nos bastamos solos.

Martín Fierro ante la ley

Sarmiento había presentado en el *Facundo* al prototipo del “gaucho malo” como algo *dado*, un hombre a quien “la justicia persigue desde muchos años”, “divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes”, un “salvaje de color blanco”. Hernández se toma el trabajo de explicarle cómo *se hace* un gaucho malo: “Juyeron los más matreros/ y lograron escapar./ Yo no quise disparar:/ soy manso y no había por qué./ Muy tranquilo me quedé/ y así me

dejé agarrar”. Una vez ‘agarrado’ por la máquina del Estado, la cadena de su destino ha sido forjada: tres años de secuestro y servidumbre en la frontera, la deserción, las posesiones perdidas y la familia dispersa, la borrachera, el primer crimen, y ya tenemos al gaucho manso convertido en matrero en contra de su voluntad.

En la gauchesca, el criminal es el héroe y los malos son siempre la policía y los jueces.³⁴ Tan connatural al género es este principio básico que ni siquiera nos parece raro; pero para resaltar esta peculiaridad de la gauchesca basta señalar lo que sucede en otro género que surge más o menos en la misma época y en condiciones parecidas, el western. En éste, las cosas son exactamente al revés; el sheriff es siempre el héroe y el bandolero, el villano. Esto, a su vez, afectará decisivamente el surgimiento y desarrollo del género policial, tan distinto en ambas literaturas; en la estadounidense, el héroe será el detective o el policía, garante de la triple coincidencia entre justicia, ley y verdad; en la policial argentina, que desespera por hacer coincidir siquiera dos de estos términos, suele ponerse del lado de los criminales injustamente perseguidos o de algún particular que busca la verdad y la justicia *en contra* de la ley y de la policía.

Borges, una vez más, lo vio más claro que nadie, y localiza allí lo que podríamos llamar la escena primaria de la literatura argentina (que se da en un entrevero, sí, pero de los de cuchillo). Lo hace en un ensayo titulado “Nuestro pobre individualismo”, de apenas dos páginas, posiblemente, las más lúcidas que se han escrito sobre la relación entre nuestra literatura y nuestra identidad como pueblo (si tal cosa existe):

Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él [...] sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y el Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el

argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción;³⁵ lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel: ‘El Estado es la realidad de la idea moral’, le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo luego a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia, siente que ese ‘héroe’ es un incomprensible canalla. Siente con don Quijote que ‘allá se lo haya cada uno con su pecado’ y que ‘no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello’.³⁶ Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de una afinidad. Profundamente la confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Años de enseñar este texto me han demostrado que muchos lectores — condicionados por ideas previas sobre lo que *debería ser* nuestra relación con la ley y el Estado— no son capaces de ver lo obvio: que la actitud de Borges está mucho más cerca del elogio que de la reprobación, que *aprueba* la devoción del argentino por las relaciones personales y su desprecio por —o al menos prescindencia ante— la ley y el Estado, como él mismo se encarga de recalcar en un párrafo posterior:

El más urgente de los problemas de nuestra época [...] es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha contra ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontrará justificación y deberes.

Su reparo, “compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo”, se refiere al caso puntual de robar dineros públicos; el resto —la devoción por la amistad, la valoración de las relaciones tangibles sobre las abstractas, la prioridad de las relaciones entre personas por encima de la relación con el Estado— merece una aprobación sin reservas, tanto que ve en ello “el símbolo tranquilo de una afinidad” entre la Argentina y España, de la que

“diferimos insalvablemente” en tantos otros aspectos, y hace pasar por allí la línea de simpatía que vincula dos de sus lecturas favoritas, el *Quijote* y el *Martín Fierro*. Ya en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” había justificado y exaltado la decisión tomada por Cruz en esa “desesperada noche”.

Resultaría aventurado proponer que *Martín Fierro* funda la tradición del ilegalismo argentino, salvo que lo hagamos bajo el paraguas del *Als Ob*. Pero sin duda tiende a justificarla, a darle sustento emotivo e ideológico, y debido a la enorme difusión del poema entre las clases populares, sobre todo en el campo, y a su paradójica promoción a texto oficial, su importancia no debe menoscabarse. Cuando Leonardo Favio se define como “un tipo con conciencia, que jamás va a mandar a la cárcel a nadie por una deuda. Eso podría quedar en mi epitafio”,³⁷ la mayoría de nosotros siente una corriente innegable de simpatía, y escuchamos los ecos no muy lejanos de nuestro poema nacional.

Del otro lado del mapa y del espectro moral, el hispanista alemán Hans-Jörg Neuschäfer escribió un libro titulado *La ética del Quijote* para explicarle al mundo que había entendido todo mal, que Cervantes escribió su novela para demostrar que su héroe era un loco peligroso del cual la sociedad debía defenderse a toda costa, que “en realidad y en la intención de Cervantes no es don Quijote quien tiene razón, sino el mundo que le rodea y el orden divino”. Como era dable esperar, el episodio de la liberación de los galeotes lo saca de quicio: “Aquí se interfiere *nada menos que en la justicia estatal*”, se horroriza (mi destacado); difícilmente se pueda ser más alemán que esto. Habrá muchos que coincidan con él; pero lo cierto es que, si los alemanes hubieran interferido así fuera un poquito con la justicia estatal, quizá no se la habrían hecho tan fácil a los nazis. Borges escribe estos textos con un ojo en la situación argentina³⁸ y otro en la

europea. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” es de 1945 y “Nuestro pobre individualismo” de 1946. Las fechas hablan por sí solas.

Pero no sólo “los americanos del norte y casi todos los europeos” se escandalizan de tales proceder. Martínez Estrada —que vaya uno a saber por qué le tomó una peculiar inquina al ex sargento de policía— llamó a ésta “la acción más repulsiva de Cruz, en su decisión súbita de defender a Fierro contra sus compañeros que están cumpliendo el deber según sus órdenes”. Convengamos en que razón no le falta. Si de lealtad se trata, más se la debía a sus compañeros que a este desconocido; si de deberes profesionales, su obligación era hacer cumplir la ley; si de ley moral, éstos eran sus hombres, cumplían sus órdenes, ¿y ahora de golpe se da vuelta y se pone a achurarlos? Por más vueltas que le demos, la acción de Cruz es moralmente reprobable. Y es justamente por eso que constituye el momento de mayor júbilo y mayor libertad de nuestra literatura. Cruz, que parecía haber sido domesticado, haber sido incorporado como pieza de la maquinaria del Estado, se sacude de encima todos los condicionamientos y todas las trampas y comete un acto infame que lo pondrá para siempre fuera de la ley y de la moral. Ha quemado las naves; después de eso, solamente le queda cruzar la frontera, ponerse no sólo fuera de la ley sino fuera de la sociedad.

Borges, en anticipada respuesta a Martínez Estrada —hubiera preferido prescindir de ‘anticipada’, pero las fechas no me dejan mentir; “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” se publica en *Sur* en 1945 y *Muerte y transfiguración* es de 1948—, celebra así este momento fundamental de nuestra literatura:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura;

Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, contra el desertor Martín Fierro.

¿Por qué, entonces, se retracta Borges en los años setenta, y nos manda a la cama sin postre a leer el *Facundo*? Hasta 1945, la adhesión de Borges al individualismo martinfierrista era sobre todo vivencial y emotiva, pero no carecía de sustento ideológico; por aquel entonces le gustaba proclamarse anarquista, aunque pocos lo tomaran en serio, proponiendo como ideal un mínimo de gobierno. Mas allá de cierta confusión entre anarquismo y liberalismo, posible por oponerse ambas posturas —si bien desde lugares bastante diversos— al ‘estatismo’, el anarquismo individualista de Fierro y el de los Borges, padre e hijo, eran compatibles. A partir de 1945, todo se complica; el primer peronismo se apropia de la figura del gaucho como símbolo; los años setenta agregan el fantasma de una nueva guerra civil y una renovada barbarie, y Borges siente que las esperanzas que había puesto en el *Martín Fierro* se han visto defraudadas, pues esperaba que su individualismo fuera baluarte contra el peronismo, pero éste lo absorbió y lo remontonerizó. Borges comprueba lo que ya sabía, que el *Martín Fierro* puede leerse de *demasiadas* maneras, que es un texto escurridizo, poco fiable, que sus sentidos no pueden fijarse, y entonces propone el *Facundo* como antídoto; al menos nadie, hasta ahora, ha podido usar el *Facundo* para justificar al peronismo.

Algo parecido sucede cuando se intenta reducir a Borges a una de las posturas en pugna (la sarmientina, digamos para ahorrar tinta). El error consiste en querer leer la literatura como si se tratara de discurso político, es decir, como una serie de enunciados que dejan sentada una posición o postura. “Una verdad artística es aquella cuyo contrario también es verdad”, propone uno de los aforismos de Wilde; lo que Borges dice —y, más importante, *hace*— en “Nuestro pobre individualismo” y “Biografía de

Tadeo Isidoro Cruz” es contradicho —pero no refutado o anulado, ni siquiera corregido— por su llamado a canonizar el *Facundo* en los años setenta. En el conflicto *Facundo-Martín Fierro*, Borges está (como Hernández) de ambos lados; dicho de otra manera, es un conflicto interno (a su escritura, no sólo a su ideología o psiquismo).

Las cosas no son simples en el *Martín Fierro*. Reducir sus opciones a la alternativa legalismo/ilegalismo, como instancia particular de la oposición general civilización/barbarie, con Sarmiento en el polo de la ley y Hernández en el del ilegalismo, comporta no sólo una simplificación sino una falsificación. Hernández no puede ponerse en contra de la ley ni puede proponérselo al gaucho; sabe que el avance del Estado, de la ley y de la cultura letrada, es inexorable. Lo que Hernández busca es una salida a la dicotomía sarmientina que no sea la de la solución final, del triunfo de uno de los polos y la aniquilación del otro, una solución que Hernández sí acepta y propone para ‘la cuestión india’, pues los indios no son bárbaros sino salvajes, es decir, irrecuperables.

Quien mejor ha elucidado esta compleja cuestión es Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. En los párrafos que siguen intento resumir, sin pretensiones de innovar, su decisivo análisis.

En la Argentina previa a la Organización (1810-1880) conviven dos códigos. Uno es el rural y tradicional, según el cual, por ejemplo, no es delito robar ganado ni matar a un hombre si hubo ofensa, y cuyo soporte es la lengua oral;³⁹ este código es desacreditado como barbarie por Sarmiento, sobre todo cuando se propone imponerse como único, borrando la ley escrita, invadiendo las ciudades (como hace, una y otra vez, su *Facundo*). Otro es la ley de Estado, que penará el robo, por ejemplo, y la muerte en duelo, y cuyo soporte es la lengua escrita. El conflicto que narra Hernández no es solamente el del choque entre uno y otro código, su *Martín Fierro* no

es ni quiere ser un Facundo que invade las ciudades para imponer, por encima de la ley, su código arcaico. Tampoco se trata de un conflicto trágico, en el cual el código tradicional está destinado a desaparecer, y con él, el gaucho. *Martín Fierro* no es tragedia sino denuncia, y quien hace una denuncia supone que hay una solución. El problema, señala Hernández, es que la ley de Estado se aplica de modo diferencial: la ley de vagos, cuyo objetivo es proporcionar brazos a las estancias, y la ley de levas, destinada a proveer de tropa a los fortines,⁴⁰ se aplican en el campo y no en la ciudad, a argentinos y no a extranjeros, a los gauchos proletarios y no a los propietarios. El problema no es la barbarie innata del gaucho —como quería Sarmiento— sino la violación, en el seno del proyecto iluminista, de uno de sus principios básicos: la igualdad de los hombres ante la ley. Es la aplicación diferencial de la ley, antes que la geografía, la sangre o la tradición, lo que hace del paisano un bárbaro y lo obliga a pasar de ‘gaucho bueno’ a ‘gaucho malo’: el sueño de la civilización produce bárbaros.

Hernández plantea el problema en *La ida* y ofrece la solución en *La vuelta* —posible porque ha cambiado la coyuntura, se ha liquidado tanto a los malones como a las montoneras—: que los gauchos abandonen su código tradicional y se acojan a la ley escrita, *siempre y cuando la ley escrita sea la misma para todos, y se formule en la voz del gaucho*. Pero no de cualquier gaucho sino del gaucho que sabe, del padre/amigo que da consejos, y a partir de los principios mismos del código gaucho, expresado en máximas de un saber que el Hernández del prólogo no duda en calificar de universal.⁴¹

Resulta simplista, entonces, plantear una oposición maniquea entre *Facundo* y *Martín Fierro*; para sostener esta antítesis hay que ignorar *La vuelta* o, con Thomas Pynchon, sostener que *La vuelta* es una traición de *La ida*. Pero la relación entre ida y vuelta es más dinámica y dialéctica, a la

tesis de *Facundo* corresponde la antítesis de *La ida* y la superación en *La vuelta* (esto también importa una simplificación, pero es una simplificación menos simple).

El culto de la amistad

La amistad de Cruz y Fierro no es de esas que van naciendo poco a poco y con los años, se crea, entera y completa, en un solo instante. Cruz no puede dejar de hacerse amigo del desconocido por el cual ha arrojado, junto con el quepís, su vida entera por el suelo, y Fierro no puede sino ser amigo hasta la muerte del hombre que ha hecho por él, antes de haberlo conocido siquiera, semejante sacrificio. Primero se hacen amigos para siempre, después empiezan a conocerse.

También esta relación merece la reprobación de Martínez Estrada, que le echa en cara a Fierro que Cruz le importa más que su mujer y sus hijos, de los que sólo se acuerda una vez que éste ha muerto. Uno podría tratar de justificarlo —ante Martínez Estrada, al menos, cuya capacidad de desaprobación es temible— recordándole que tanto las guerras como el trabajo del campo mantenían a los hombres en un mundo de hombres, alejados de sus familias. Pero lo que nos interesa en este libro no es tanto el poema en su mundo sino el poema en el nuestro. En este sentido es indudable que *Martín Fierro* funda o cimenta el mito de la amistad argentina, y justifica y tal vez motiva las posteriores palabras de Borges: “Aquí en la Argentina la amistad es quizá más importante que el amor”.⁴² La imagen más fuerte que nos deja el poema no es la del amor de Fierro y su innominada mujer ni la relación de Fierro y sus hijos, sino la amistad de Fierro y Cruz.

Hay, también aquí, una cuestión política; el amor y las relaciones familiares han sido colonizadas por el capitalismo —casi todas las canciones de la cultura de masas son canciones de amor; casi todas las publicidades apelan o al sexo o las relaciones familiares—, mientras que la amistad se ha mostrado más refractaria y ha mantenido un potencial utópico más fuerte. Hollywood, con esa envidiable capacidad de mostrar el derecho y el revés de su propia trama, nos ha inundado y sigue inundando de películas de amor, pero cada tanto matiza esta empalagosa dieta con ‘buddy movies’ como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* o *Thelma & Louise*, en los cuales la amistad se forja en la oposición al Estado, que no puede sino movilizar todas sus fuerzas para aniquilarla. Las instituciones de encierro como la cárcel y el servicio militar —desde las formas primitivas que asumen en tiempos de Fierro hasta las modernas que recorrieron el siglo XX— se dedican sistemáticamente a combatir todo rastro de solidaridad o hermandad entre los presos o entre los soldados. No debe ser casual que, en sus tres años en el fortín, Martín Fierro no haya hecho un solo amigo; siempre lo vemos solo. La amistad es posible únicamente entre desertores: Fierro ya lo era, y Cruz se hace desertor para poder ser su amigo. Su amistad se basa en un gesto de rechazo radical por todo el mundo social, la ley y el Estado, y tampoco debe ser casual que se desarrolle entera en el mundo de los indios. Cuando Cruz muere, es hora de volver.

Es una lástima que los patrones morales de la literatura de entonces no le hayan permitido siquiera imaginar una consumación sexual de esta amistad, con la eventualidad, dada la enorme influencia del *Martín Fierro* en nuestro modo de ser, de haber mitigado esa cultura hegemónicamente homofóbica que recién entró en crisis en 1983. El que sí se atreve a hacerlo es Martínez Estrada, pero dando tantas vueltas que sólo a la segunda o tercera lectura uno entiende de qué está hablando:

El tema de la amistad está puesto con tal intensidad de emoción, que su estudio está erizado de dificultades [...] Antes de los trabajos de los psicólogos y psicoanalistas, el problema habría parecido simple [...] Hoy el problema se complica [...] y por mucha delicadeza que se ponga en su estudio nos encontramos ante un problema de difícil diagnóstico.

Recién al final de la sección se decide a largar el embuchao:

Si se compara con la impresión que la noticia de la muerte de su mujer causa en Martín Fierro, cuyas palabras carecen de verdadero *pathos* y se ahuecan en una especie de condolencia ceremoniosa, el desgarramiento por la pérdida de su amigo adquiere aún mayor relieve. Lo cierto es que en el alma del paisano la amistad, no ya el amor, se aloja muy dentro del corazón, aunque el tono viril de sus costumbres rechaza, como argumento accesorio, otra interpretación que la ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal.

Tantas reescrituras del *Martín Fierro* y tuvimos que esperar a 2014 para ver este amor consumado y el “argumento accesorio” vuelto ‘argumento principal’. “El amor” se titula justamente el cuento de Martín Kohan que cimenta con semen la más famosa de las amistades argentinas, y que incluye declaraciones de profundo sentimiento, en octosílabos rimados como corresponde, como ésta de Fierro a Cruz: “Vos date vuelta Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo”.⁴³

Toda generalización es una simplificación, y hablar de ‘amistades latinas’ contra ‘amistades sajonas’ importa incurrir en ese grave pecado, pero nos reímos con Borges cuando habla, en “*Tlön Uqbar, Orbis Tertius*”, de “esas amistades inglesas que empiezan por excluir las confidencias y que muy pronto omiten el diálogo”. Aunque el drama inglés de tiempos de Shakespeare reitera hasta el cansancio el tema de las amistades célebres (Damón y Fintias, Niso y Euríalo, Orestes y Pílates), en el terreno de los ideales, si no en el de la práctica concreta, ya habían empezado a dividirse las aguas. En su célebre ensayo sobre la amistad, Montaigne propone que el principal beneficio que nos traen los amigos estriba en lo que nos permiten hacer por ellos; mientras que sir Francis Bacon, en su ensayo sobre el

mismo tema, propone que la ventaja está en lo que nuestros amigos pueden darnos; de él hay una línea, si no directa, al menos continua hasta el Dale Carnegie de *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, que nos impulsa a hacer buenos amigos para poder hacer buenos negocios. Lo cierto es que en algún momento la amistad inglesa vivida como pasión se jodió, seguramente con el triunfo de los puritanos; por lo mismo nunca llegaría a formar parte oficial del *American Way of Life* (aunque podía ser posible, fuera del territorio, entre un estadounidense y un salvaje, y con sexo de yapa, como la de Ishmael y Queequeg en *Moby-Dick*). Entre las relaciones interpersonales, la amistad es la que más se acerca al triple ideal de “libertad, igualdad, fraternidad”; el proceso de la civilización necesariamente ve en ella un obstáculo y, en los países en que está más avanzado, va siendo reemplazada por la cultura del *networking*, la red de contactos de negocios o profesionales. Para nosotros, al menos como ideal, y por ahora, la amistad no es un medio sino un fin en sí mismo. Que un amigo pueda entregar a otro a la ley no sólo nos parece moralmente reprobable, nos resulta, como bien señala Borges, “incomprensible”.

Vizcacha, Picardía y los orígenes de la viveza criolla

A diferencia del *Facundo*, el *Martín Fierro* no es un libro de dicotomías insalvables, siempre anda buscando ‘terceras posiciones’. Al dilema ‘ley o no ley’ que enfrenta Fierro, y que se resuelve en una aceptación condicionada —se acepta la ley si es igual para todos y si se formula en la voz del gaucho—, se agrega la alternativa ‘hecha la ley, hecha la trampa’. Con ella entra un nuevo género al poema, la picaresca, y dos nuevos personajes, el viejo Vizcacha y Picardía. El primero, inmortalizado por uno de sus consejos hoy vuelto refrán (“Hacete amigo del juez,/ no le des de qué

quejarse”), es presentado en el relato del Hijo segundo, de quien fuera tutor: era un viejo “medio cimarrón;/ muy renegao, muy ladrón”: animal desde el nombre, vive solo, rodeado de perros entre los cuales duerme amontonado, no se da con los otros paisanos, les escupe el asado para que nadie sino él pueda comerlo, carnea ajeno, roba cuando y cuanto puede. Vizcacha es, de alguna manera, el reverso de Cruz, rompe la alianza con sus pares y la establece no ya con la ley sino con los *representantes* de la ley, y justamente para hurtarle el bulto a la ley. Si el juez y la policía están por encima de la ley, el amigo del juez está por debajo o al costado y así, también, se sustrae a sus efectos.

Picardía se presenta, en un principio, como una opción muy distinta; él no se hace amigo del juez, no es un adulón —justamente uno de ellos, “el ñato”, se convierte en su enemigo tenaz—, es un huérfano, un despojado, el pícaro que aprende a sobrevivir. No respeta la ley ni a las autoridades, pero tampoco los enfrenta: hace trampa. Lo suyo es el juego, y éste, para el jugador, es un juego de saber, no de azar (“el que no sabe, no gana”). Pero en el juego despoja a sus iguales, o aun a aquellos que percibe como inferiores (“un nápoles mercachifle”), y esto lo pone a merced de la ley; el ñato le exige una tajada: “Yo había ganao, es verdá/ con recursos, eso sí,/ pero él me ganaba a mí/ fundao en su autoridá”.

Esta ética para tahúres encuentra su culminación en el canto XXIV, en el cual Picardía hace una llamativa equiparación entre jugar y votar. El ñato pretende obligar a todos a votar “por la lista/ que ha mandao el Comiqué”, y esta vez Picardía se le planta: ““En las carpetas de juego/ y en la mesa eletoral,/ a todo hombre soy igual;/ respeto al que me respeta,/ pero el naipe y la boleta/ naides me la ha de tocar””. La analogía puede sorprender si olvidamos que el fraude no era una eventualidad sino la manera habitual de hacer política hasta la sanción de la Ley Sáenz Peña en 1912. La rebeldía de

Picardía repite la de Fierro y, como él, por ella es mandado a la frontera; como señala Ludmer: “La vida de Picardía incluye las citas de los momentos decisivos de *La ida* [...] *pero dados vuelta*, sin delitos: con picardía”. En la frontera se asocia con un oficial apodado “la Bruja” para escamotear las provisiones de sus compañeros, y si bien denuncia, en el poema, la mecánica de despojo, él es parte de esa mecánica.

¿En qué se diferencian, entonces, el “siempre es güeno tener/ palenque ande ir a rascarse” de Vizcacha y el “siempre es mejor el jogón (fogón)/ de aquel que carga galones” de Picardía? O, por formularlo de otra manera, ¿cuánto tiempo, más o menos, hasta que Picardía se convierta en un Vizcacha? Tarde o temprano, la ley detectará la trampa y le hará la ‘oferta que no podrá rechazar’: la cárcel (el infierno que ha destruido al Hijo mayor) o la traición (convertirse en adulón, buchón o milico). A Picardía, según su relato, lo salva enterarse de que es hijo de Cruz: “Puedo decir ande quiera/ que si faltas he tenido,/ de todas me he corregido/ dende que supe quién era”. Y Cruz, ya sabemos, es el que cayó en la trampa y después logró salirse. El encuentro con Fierro, a quien Cruz le había encargado el huérfano, lo confirma en este camino; en la economía del poema, los sobrios consejos de este padre putativo son el reverso exacto de los consejos empedaos de Vizcacha: cómo integrarse sin venderse y, lo que es más importante, sin traicionar a los suyos. “Los hermanos sean unidos/ porque esa es la ley primera” corrige a “El primer cuidao del hombre/ es defender el pellejo”.

Éste es el lado oscuro de ‘nuestro pobre individualismo’, contra el cual nos previene Hernández: el argentino corre el riesgo de convertirse en un ‘comprensible canalla’, no ya por su fe ciega en la ley y el orden sino por pasarse de individualista, por creer que podrá siempre escurrirle el bulto a la ley en lugar de plantársele, y por desconocer el código ético que lo liga a

sus pares. Por eso, en *La vuelta*, la picardía es explícitamente condenada, nada menos que por boca de Fierro: “Nace el hombre con la astucia/ que ha de servirle de guía;/ sin ella sucumbiría,/ pero, según mi experiencia,/ se vuelve en unos, prudencia,/ y en los otros, picardía”.

A despecho de admoniciones como ésta, la historia de Picardía es, como señala Ludmer, “la carta con más pasado en la literatura de la madre patria” (por sus orígenes en la picaresca española) “y con más futuro en la literatura de la patria”: la de la picaresca, que todavía mantiene su vínculo con la gauchesca en *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y *Don Segundo Sombra*, y luego reaparecerá en los vivos, pícaros y chantas del tango, del sainete, de Arlt, de tanto cine argentino, de la literatura de Malvinas.

El lenguaje

Hernández realiza, en *La vuelta*, una defensa del lenguaje ‘bajo’ o ‘inculto’ de su poema (incultura que nos cuesta percibir y aun concebir, pues el lenguaje del *Martín Fierro* se lee, hoy, como literario en grado sumo). En el prólogo, tras su tediosa enumeración de las enseñanzas morales que el poema deparará a la población campesina, señala que un libro que enseñara todo aquello

[...] levantaría el nivel moral e intelectual de sus lectores aunque dijera *naidas* por *nadie*, *resertor* por *desertor*, *mesmo* por *mismo*, u otros barbarismos semejantes; cuya enmienda le está reservada a la escuela, llamada a llenar un vacío que el poema debe respetar, y a corregir vicios y defectos de fraseología, que son también elementos de que se debe apoderar el arte para combatir y extirpar males más fundamentales y trascendentes...

Se percibe en el fraseo cierta tensión, y cierto desabrimiento. Hernández concede, a regañadientes, que la escuela podrá ‘corregir’ y ‘enmendar’, y

no termina de decirlo que declara que el poema tiene cosas más importantes que hacer, tales como elaborar artísticamente esos ‘vicios’ y ‘defectos’ del habla para mejor realizar su tarea de educación moral. En el párrafo siguiente cobra confianza y es todavía más contundente:

El progreso de la locución no es la base del progreso social, y un libro que se propusiera tan elevados fines debería prescindir por completo de las delicadas formas de la cultura de la frase, subordinándolas a las imperiosas exigencias de sus propósitos moralizadores, que serían en tal caso el éxito buscado.

Hasta aquí, la justificación es fundamentalmente moral. Para que los gauchos acepten el código que se les propone, debe estar formulado en su lenguaje y en la voz de uno de ellos; esta es la alianza que según Ludmer hace posible el género. Habiendo dejado sentada su razón moral, Hernández dedica un párrafo a la justificación estética de sus opciones lingüísticas:

Los personajes colocados en escena deberían hablar en su lenguaje peculiar y propio, con su originalidad, su gracia y sus defectos naturales, porque despojados de ese ropaje, lo serían igualmente de su carácter típico, que es lo único que los hace simpáticos, conservando la imitación y la verosimilitud en el fondo y en la forma.

En todo esto no debemos pasar por alto una frase fundamental: “el progreso de la locución no es la base del progreso social”, idea que choca con una de las premisas de nuestra tradición educativa, la que supone que una de las ineludibles funciones de la educación es ‘enseñar a hablar y escribir correctamente’. Tan arraigada está en nuestra conciencia burguesa esta identidad entre corrección lingüística y legitimidad social que una frase mal hecha o una palabra mal escrita nos producen un dolor casi físico y desacreditan automáticamente no ya la expresión sino incluso las ideas y los valores de quien las haya pronunciado o escrito. Un candidato a gobernador dice: “El peronismo triunfará conmigo o sinmigo”, y eso basta para desacreditar su candidatura. Durante la Guerra de Malvinas, un grupo

nacionalista tapiza las paredes con un póster: “¿Qué hará Ud. cuando su hijo le pregunte: ¿Qué hicistes en la guerra papá?”, y todos deploran el error gramatical, antes que la insidia de la pregunta. El protagonista de la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan, un joven de clase media que hace el servicio militar durante la dictadura, encuentra en un cuaderno la frase de un superior: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?”, y su dilema moral se reduce a la cuestión de si debe o no corregir el error ortográfico.

El *Martín Fierro* es uno de los pocos libros nacionales, y quizá nuestro único clásico, escrito en la ‘lengua del proscrito’ —como Joyce llama al inglés de Irlanda en su *Ulises*—, una lengua baja, rural, escrita para enaltecer a quienes la hablan, no para hacer reír a los cultos a costa suya, y así llega a convertir la lengua inculta en norma.

Gauchesca y cutup

Lo que Hernández escribe en el *Martín Fierro* no siempre coincide con lo que puede leerse en el *Martín Fierro*. La posibilidad de múltiples lecturas no está dada únicamente por las ambigüedades y ambivalencias del autor y del texto; hay algo en la forma misma del poema que las multiplica. La composición por estrofas generalmente autosuficientes, que nuestra memoria guarda en forma de bloques discretos de sonido y sentido, y la posibilidad de desgajar los dos versos finales de cada estrofa, para formar un refrán o dicho, hacen del *Martín Fierro* un conjunto de piezas discretas, un texto modular, más cerca del Lego que del rompecabezas, cuyos componentes pueden combinarse de múltiples maneras.

No hablo de la manipulación interesada, de la posibilidad de hacerle decir a un texto otra cosa, incluso lo opuesto de lo que dice, haciendo citas

parciales o sacándolas de contexto —eso puede hacerse con cualquier discurso— sino de lo que le sucede a los lectores, digamos, espontáneamente o inconscientemente, sobre todo cuando *recuerdan* el poema. Los versos y las estrofas del *Martín Fierro* son memorables, y muchas veces inolvidables, pero su ordenamiento, su secuencia y orden lógico no lo son. En el recuerdo, estos fragmentos se separan y se recombinan formando nuevos textos, nuevos sentidos. En los años sesenta, el artista plástico Brion Gysin y el escritor William Burroughs desarrollaron los *cutups*, una aplicación de la técnica del collage a la composición literaria; tomaban textos, muchas veces clásicos, los recortaban arbitrariamente y volvían a pegarlos siguiendo un orden azaroso. Si el lenguaje es un virus, como propone Burroughs, este procedimiento es análogo al de la mecánica combinatoria del ADN, sea la de las mutaciones espontáneas o la de la manipulación genética. Apelando a la imagen más o menos equivalente del montaje, Ludmer caracteriza así el proceso:

La folclorización del clásico y su incorporación a la cultura y a la lengua nacional, corrigió el texto de la ley del estado del género. [...] Las citas, repeticiones y transmisiones mezclaron lo escindido, incorporaron lo excluido: hicieron un montaje entre la orilla baja del voseo y la alta de la lengua casi letrada [...] Construyeron otra alianza por encima de la alianza, donde “hacete amigo del juez” (Vizcacha) se ligó, por ejemplo, con “los hermanos sean unidos” (Fierro) [...] Aquí es donde se borra la voz del escritor del género y se oyen las de los que leyeron y oyeron: la voz de la historia, que en su cadena de usos y siguiendo la ley misma de la alianza que fundó el género y la patria, se apropió de lo que necesitaba, y en su forma misma.

En este sentido, también, el *Martín Fierro* es —como no puede serlo el *Facundo*— el libro de todos los argentinos, porque todos pueden hacerlo suyo —lo hacen sin darse cuenta.

La blanca sonrisa del patrón

La canonización del *Martín Fierro*, que Martínez Estrada y Borges deploraron cada uno a su manera, fue encarada como programa alrededor del Centenario. Frente al torrente inmigratorio que todo lo anegaba, la clase dirigente se planteó, en primer lugar, la necesidad de inventar una identidad, una lengua y una literatura y, en segundo lugar, de marcarle a la chusma invasora un límite infranqueable. De lo primero se ocuparía Ricardo Rojas al hacerse cargo de la recién creada cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras y redactar los ocho volúmenes de su *Historia de la literatura argentina*; de lo segundo, Leopoldo Lugones, en un ciclo de conferencias dictadas en 1913 en el Teatro Odeón y publicadas en 1916 con el título de *El payador*.

La tarea de Rojas fue más o menos sencilla; su postura era nacionalista pero integradora, y propuso la gauchesca y, más específicamente, el *Martín Fierro*, como herramienta y modelo para esa integración:

El indio, que pereció, vive en el gauchito; el gauchito, que está pereciendo, sobrevive en el criollo actual, y los tres vivirán en el argentino futuro. [...] El pueblo argentino será una síntesis de esos tipos humanos anteriores, en acorde con las nuevas influencias europeas, extranjeras, cosmopolitas: pero no puede ser un europeo, un extranjero, un cosmopolita, porque entonces ya no sería un argentino. [*Historia de la literatura argentina*, vol. II: “Los gauchescos”.]

Lo de Lugones era más peliagudo. Debía, en primer lugar, purgar el *Martín Fierro* de elementos plebeyos, para que las elites pudieran mirarse en él como en un espejo, y luego erigir el poema así purgado en baluarte contra las pretensiones de los plebeyos, tanto locales como extranjeros, de mezclarse con la buena sociedad y de inmiscuirse en los asuntos de gobierno o aun de opinar al respecto. Aquel famoso momento del Prólogo, en que comenta las reacciones adversas a sus conferencias del Odeón, resume de modo admirable este doble propósito:

La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos⁴⁴ nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. [...] La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal.

Su operación —su malabarismo— intelectual consiste en definir el *Martín Fierro* como poema épico, a la manera de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, entendiendo la épica como el género en que un pueblo “expresa la vida heroica de su raza”; en definir al gaucho como héroe, caballero andante y paladín de la pampa, y acto seguido festejar su extinción:

Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena; pero su definición como tipo nacional acentuó en forma irrevocable, que es decir, étnica y socialmente, nuestra separación de España.

La invocación de ‘la raza’ era un lugar común de la época, usada muchas veces sin deliberada connotación racista, como hoy usaríamos “nación” o “pueblo”, pero no es éste el caso de Lugones: lo suyo es racismo sin vueltas, “la raza” a la que se refiere es exclusivamente la de los criollos viejos, siempre y cuando sean blancos.

A diferencia de la desagradecida plebe ultramarina

[...] los gauchos aceptaron, desde luego, el patrocinio del blanco puro, con quien nunca pensaron igualarse política o socialmente [...] Con esto, no hubo conflictos sociales ni rencores y el patronazgo resultó un hecho natural. He aquí otra inferioridad que ocasionaría la extinción de la subraza progenitora, pues quien de suyo se somete empieza ya a desaparecer.

Es trabajoso encontrarle la punta del hilo al racismo de Lugones. Le reconoce toda clase de cualidades al gaucho (“hallamos que todo cuanto es origen propiamente nacional viene de él”), cualidades que nos habría legado —me corrijo: *les* habría legado; seguramente, Lugones me habría excluido de su colectivo—, “el extremado amor al hijo, [...] la sensibilidad musical, [...] la fidelidad de nuestras mujeres, la importancia que damos al valor...”,

y luego celebra su desaparición; propone que ésta es merecida, por tratarse de una raza sumisa, pero en el prólogo se queja porque los plebeyos actuales no son respetuosos y obedientes como él.

El racismo suele establecer una correlación entre defectos físicos y defectos morales (el negro tiene el alma negra como su piel, etcétera). Más ecuánime, Lugones separa unos de otros, estableciendo un divorcio entre el racismo moral y el estético; el gaucho es un dechado de virtudes, valiente, noble, abnegado, casto, sobrio, estoico, pero también es feo, achinado y de tez cetrina; en cuanto a sus mujeres, tienen temprana fecha de vencimiento.⁴⁵ Aquí es donde se manifiesta la utilidad de la gauchesca; el poema hace de filtro, permite pasar las cualidades morales pero no la sangre. Para esta fecundación a distancia, sin cuerpo a cuerpo, es esencial la figura del poeta:

Felicitome por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior: que así es como se forma el espíritu de la patria. [...] Mi palabra no fue sino la abeja cosechera que llevó el mensaje de la flor silvestre a la noble rosa del jardín.

El ideal de Lugones, entonces, parece ser una gauchesca sin gauchos; a través del poema, el gaucho ha legado a los señores todo lo que le era dado legar, para luego, en un acto de suprema abnegación, autoextinguirse y no manchar este bello legado espiritual con sus sucios genes:

[El gaucho] iba a pagar hasta extinguirse el inexorable tributo de muerte que la sumisión comporta, cimentando la nacionalidad con su sangre. He aquí el motivo de su redención en la historia, la razón de la simpatía que nos inspira su sacrificio.

Lo más irritante de *El payador*, sin embargo, no es el declarado racismo y clasismo de sus conceptos y preconcepciones, sino las imágenes idílicas con que intenta poetizarlos. En un momento, se arroba:

Aquellos patrones formaban, por lo demás, una casta digna del mando. Cierta día, al oscurecer, el traspatio de la casa solariega [...] animábase con un tropel de caballos. Era el padre que volvía de dos o tres meses de ausencia en el desierto, curtido como un pirata bajo su barba montaraz. Sólo en la frente que el sombrero protegió parecía sonreír un resto de noble blancura.

En otro, sazona su racismo con una generosa medida de machismo patriarcal:

Un gallo aplaudía desde la ramada la cercana aurora. Dos o tres peones ensillaban caballos. Cerca del suyo, enjaezado ya, el patrón tomaba un mate que acababa de traerle, sumisa, la hija del capataz con la cual había dormido.

Lo que a mí, personalmente, me revuelve las tripas en este caso no es la presentación del hecho en sí, que era y sigue siendo bastante común en nuestra semifeudal campiña, sino la manera en que está presentado: la naturalización del derecho de pernada, el obscuro guiño a los espectadores del Odeón que supone el intercambio de codazos cómplices y la posterior, solitaria lectura en la estancia incluyendo relamidas de gusto, retorcimiento del mostacho y rememoración o anticipación de análogas albas.

En “La poesía gauchesca”, Borges propone levantar la pesadísima carga que Lugones ha depositado sobre los hombros del poema de Hernández, considerándolo no ya una epopeya, con todos los deberes éticos, estéticos y metafísicos que ello implica, sino una novela. Lo hace para polemizar con él, sin duda, pero también le está haciendo un favor, tratando de salvarlo de las consecuencias de sus propios actos. Borges siempre abominó de esta peculiar combinación de nacionalismo y racismo que florecía en los fascismos extranjeros y locales; si la promoción del *Martín Fierro* a poema épico lo lleva por este camino, es un deber no sólo estético sino ideológico contestarla. Y en los años setenta, aquel escepticismo de Borges encontraría su confirmación; el *Martín Fierro* canonizado se les fue a los señores de las manos y terminó en las de una nueva turba alborotadora: el peronismo. A

Lugones le salió el tiro por la culata: queriendo convertir al *Martín Fierro* en documento de civilización, lo convirtió en documento de barbarie.

Lugones quiso escribir un *Martín Fierro* para señores, enseñándoles cómo hacer suyos el lenguaje, el poema y los valores del gaucho del mismo modo que ya lo habían hecho con su vestimenta, sus costumbres y habilidades. Su hijo Polo continuaría su tarea; tras ser nombrado comisario inspector de la policía por el dictador J. F. Uriburu en 1930, adaptó el uso de la picana eléctrica, hasta entonces reservada a usos ganaderos, a los interrogatorios que realizaba en la sala de torturas que había montado en la penitenciaría de Las Heras, enriqueciendo con esta innovación tecnológica el proyecto que Sarmiento había adjudicado a Rosas, el de aplicar al manejo del país los conocimientos adquiridos en el manejo de la estancia.

Los anarcogauchos

El movimiento de apropiación de *Martín Fierro* por parte de la clase dominante comenzó antes de la publicación de la segunda parte y fue encabezado por el propio Hernández, que trató, al escribirla, de obturar o mitigar el potencial libertario de la primera, pero el poema ya había iniciado su carrera viral y ni siquiera su autor podía controlarla. Así, no podían pasarlo por alto los anarquistas que por la misma época empezaban a llegar a las ciudades y a viajar por el campo difundiendo sus ideas entre los paisanos. En *La vuelta*, éstos se mencionan dos veces, siempre en el relato de Picardía. Así lo acusa el “ñato”, oficial de partida que le ha tomado ojeriza: “Y ya me gritó... ‘Anarquista,/ has de votar por la lista/ que ha mandao el Comiqué’”, y el comandante que dirige la leva se refiere a un paisano con las palabras: “Este es otro barullero/ que pasa en la pulpería/ predicando noche y día/ y anarquizando a la gente”.

Entre 1904 y 1905 se publicó, al principio de manera independiente y posteriormente como suplemento semanal del periódico anarquista *La Protesta*, la “revista popular ilustrada de crítica y arte” *Martín Fierro*, dirigida por Alberto Ghiraldo, que precede en casi veinte años a la más famosa fundada por Evar Méndez. La de Ghiraldo recurrió a la figura del gaucho para difundir las ideas anarquistas bajo el paraguas —o poncho— de la gauchesca, intentando así contestar la estrategia oficial de desacreditar las ideas anarquistas por extranjeras e improcedentes. Por la misma época en que Lugones pergeñaba sus conferencias, Ghiraldo estrenaba obras teatrales de ambientación gauchesca e ideario anarquista, como *Alma gaucha* (1909), cuyo protagonista, significativamente llamado Cruz, es un gaucho manso a la manera de don Segundo Sombra, pero inflexible ante los abusos de la autoridad, por lo que termina fusilado. Más o menos en la misma línea seguiría Rodolfo González Pacheco, con varias obras teatrales que motivarían el siguiente comentario de A. Bianchi en la revista *Nosotros*:

No se le puede negar falta de unidad en las ideas al señor González Pacheco. En ésta (*La inundación*, 1917) como en aquella otra (*Las víboras*, 1916) insiste el autor en maldecir el triunfo de la civilización y en llorar la muerte de la barbarie gaucha.

Conservadores y anarquistas se peleaban, a principios del siglo XX, por la figura del gaucho. Decir que la contienda fue desigual sería quedarse corto, ni siquiera figuró en los mapas. Tenemos, por un lado, al gran poeta nacional pronunciando conferencias en uno de los teatros más lujosos de la ciudad, para un público que incluía a lo más graneado de la alta sociedad, del presidente de la nación para abajo. Por el otro, una serie de folletos, hojas sueltas, periódicos y obras teatrales de escasa trascendencia (aunque el éxito de Ghiraldo, incluso en España, fue en su momento considerable). Los autores anarquistas no pudieron o no supieron sumar la calidad artística

a la producción polémica y debieron superar, además, una contradicción interna, pues su ideología era marcadamente internacionalista, de modo mucho más radical e intransigente que la de socialistas y comunistas; el nacionalismo de cualquier cuño era anatema para ellos y el romance entre nacionalismo y gauchesca ya estaba demasiado avanzado para revertirlo o aun frenarlo. También es justo decir que el trabajo de autores como Rojas o Lugones constituye una *lectura* del poema en todos sus aspectos relevantes, lectura que resulta válida e iluminadora aun cuando uno no comparta la política de sus autores. Lo de estos autores anarquistas, en cambio, no va mucho más allá del atolondrado manoteo de símbolos para una causa.

Así como la literatura se empeña en corregir los fracasos o la pobreza de la vida, a veces sucede lo contrario: expulsada de la literatura, la figura del gaucho anarquista hizo pie en la vida real, como en el caso del entrerriano José Font, uno de los líderes de las huelgas anarquistas de Santa Cruz en 1920-1921, fusilado por el teniente coronel Varela junto a dos mil de sus compañeros. Así lo evoca León Soto, director por aquel entonces del periódico *El Orden* de Puerto Deseado:

‘Facón Grande’ hizo pata ancha en la huelga por defender a los humildes, y por su odio a la policía que más de una vez lo había maltratado. Yo me imagino que Martín Fierro tuvo la misma estampa que este gaucho de las inmensidades patagónicas.⁴⁶

En 1941 murió emboscado por la policía el último de los bandoleros gauchos, el también anarquista Juan Bautista Bairoletto, muchas veces llamado “el Robin Hood de las pampas”, al que todavía se le rinde culto en algunas provincias con el nombre de “El gaucho Bairoletto”. La figura del bandolero, dicho sea de paso, no hace pie en la gauchesca, y hasta Moreira se ofende cuando lo acusan de serlo.

Las constantes alusiones despectivas de Fierro hacia los gringos sin duda alentaron a nacionalistas y conservadores a buscar la alianza con el

gauchaje en contra de aquéllos. Lo ilustra una anécdota entre tantas. El 1º de mayo de 1921, mientras se realizaban en la plaza de Gualeguaychú los festejos del Día del Trabajador, la Liga Patriótica de Manuel Carlés —una versión local del Ku-Klux-Klan, cuyos integrantes apaleaban gringos en lugar de negros y vestían ponchos en lugar de sábanas— realizó un acto con “gran desfile de gauchos a caballo” y “banderas argentinas de 50 metros de largo”, y una vez terminado:

[...] la caballería gauchesca al comando del estanciero Francisco Morrogh Bernard se dirigió hacia la reunión obrera que se llevaba a cabo en la plaza central de Gualeguaychú y que estaba presidida por una bandera roja y otra negra [...] Fue una carnicería. En un principio se habló de 5 obreros muertos y 33 heridos graves [...] ‘*La Prensa*’ trataba de explicar el asunto diciendo que ‘El 95 por ciento de las víctimas no son argentinas’.⁴⁷

Los anarquistas fracasaron en su intento de fundir al *Martín Fierro* con la vanguardia política, de alzarlo como bandera de rebelión y lucha, de convertirlo en prenda de unión entre los proletarios combativos criollos y gringos. Pero también fracasó el plan de Lugones de erigir el poema en muro de contención contra los embates de la plebe ultramarina, de forjar, en palabras de Ángel Rama, un “magno pacto” entre la clase superior y la inferior, del que “quedaba exceptuada exactamente la mitad de la población del país, proveniente en primera o segunda generación de la inmigración”. Porque éstos, como señala él a continuación, también se apropiaron a su manera del poema, que “bellamente encuadrado con cuero se constituiría en su libro, las nuevas tablas de la ley”. Rama ve en ello una claudicación:

Esta aceptación estaba destinada a probar fehacientemente a una sociedad nacionalista, retraída y hostil [...] que estos despreciados extranjeros no venían a alterar nada, simplemente a convalidar la situación existente y a otorgarle pervivencia.

Pero estos procesos suelen ser más dinámicos y dialécticos. Los inmigrantes y sus descendientes le creyeron a Lugones y, al creerle, se

apropiaron de su proyecto y lo volvieron en su contra, tomaron el libro canónico y lo leyeron como manual para hacerse argentinos. Lugones pecó de ingenuo, creyó que el crítico puede fijar la lectura, el sentido y el público de un texto, cuando no sólo no puede ser suyo el texto, ni siquiera puede ser exclusivamente suya su propia lectura de éste.

Estampas de Malvinas

No hay textos que duren, hay textos que reviven. Los textos literarios están vivos mientras tengan la posibilidad de cambiarnos la vida, y esto es posible mientras haya un vínculo de contemporaneidad —afectiva, estética, experiencial— entre ellos y ella. Cuando éste desaparece, hay zonas del texto que pierden vitalidad en la medida en que pierden relevancia. En el caso del *Martín Fierro*, su denuncia del sistema de las levas y la vida miserable en los fortines de la frontera, con los soldados obligados a trabajar de sirvientes sin ninguna paga, convertidos en pordioseros muertos de hambre, mal vestidos y peor armados, mantuvo toda su fuerza originaria mientras duró la colimba, ese sistema de servidumbre compulsiva también llamado servicio militar obligatorio cuya culminación y límite se dio en la Guerra de Malvinas de 1982, cuando quedó demostrada no sólo su iniquidad sino también su ineficiencia, y si bien siguió por inercia hasta 1994, cuando su aplicación fue suspendida tras el asesinato del soldado Omar Carrasco, ya estaba herido de muerte. El lector puede hacer la prueba; al releer los relatos de Fierro en *La ida* y Picardía en *La vuelta*, se tiene la sensación de que están hablando de la Guerra de Malvinas, hasta tal punto sus relatos anticipan —y quizá modelan— los de aquellos que volvieron de esa guerra: hambre, miseria, maltrato, armas inservibles, uniformes de verano en pleno invierno, lucro deshonesto de funcionarios y oficiales;

incluso se repite la emblemática estaqueada, forma de castigo que bajo el eufemismo de ‘calabozo de campaña’ el ejército sistemáticamente seguía practicando en 1982 de manera idéntica a 1872 y que figura en los relatos de ex combatientes y en las dos películas emblemáticas sobre el conflicto, *Los chicos de la guerra* (1984) e *Iluminados por el fuego* (2005). Múltiples fueron las formas de castigo que los superiores ejercieron sobre los conscriptos durante la guerra, pero ésta —enriquecida sin duda por asociaciones que tanto la elevan a la sagrada dignidad de la crucifixión como la rebajan a la animalidad de chivito en el asador— había sido fijada por el *Martín Fierro* en la imaginación de los argentinos.

La gauchesca se creó para incorporar a los gauchos en las guerras de la independencia primero y en las civiles después. En esto, como en tantas otras cosas, el *Martín Fierro* establece una ruptura, pues su héroe es un desertor, el poema avala la deserción y también quizá la promueve. La primera novela de Malvinas, *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, es también una novela de desertores, pero como no pueden abandonar las islas, sus ‘pichis’ sustraen sus cuerpos de la guerra, construyen una zona liberada por fuera del territorio donde rige la autoridad del Estado y sus leyes, como Fierro y Cruz entre los indios.

La iconografía gaucha no podía estar ausente de Malvinas, a veces de modo grotesco; durante la guerra era frecuente escuchar “a los gurkhas los vamos a correr con los cuchilleros correntinos”, y aunque nadie supo jamás precisar quiénes eran estos cuchilleros correntinos, supongo que lo repetíamos porque nos agradaba la idea de resolver la guerra en una serie de duelos criollo-nepaleses. El uso malvinero de lo gauchesco, por otra parte, puede ser discrecional y flexible, como evidencia esta anécdota consignada por Edgardo Esteban en *Iluminados por el fuego*: el 5 de agosto de 1999 aterriza en Malvinas el primer vuelo posterior a la guerra en el que llegan

argentinos, y junto a Esteban viaja el comodoro Juan José Güiraldes, presidente de la Confederación Gaucha Argentina; al verlo bajar del avión en “vestimenta de gaucho y poncho pampa”, las autoridades empiezan a revisar sus valijas con particular celo, ante lo cual Güiraldes saca de una de ellas una enorme foto en la que se lo veía estrechando la mano del príncipe Carlos, y automáticamente cesa la requisa y lo dejan pasar “con todos los honores del caso”.

Pero, sin duda, la marca más fuerte que ha dejado el *Martín Fierro* en Malvinas es la figura mítica del Gaucho Rivero, el gaucho que le arrebató las Malvinas a los ingleses. Mero asesino y matrero según algunos historiadores (liberales, ingleses y vendepatrias, seguramente), que sólo porque los gringos lo estafan pagándole con vales lidera una venganza de gauchos e indios acriollados, matando a sus empleadores y a algunos colonos de yapa; gaucho patriota para otros (nacionalistas y revisionistas, sin duda), que se alza en contra de la usurpación británica, arría el pabellón enemigo y enarbola la enseña patria, recuperando el control de las islas en espera del regreso de las autoridades nacionales, y para completar su apoteosis morirá combatiendo contra los ingleses en la segunda de nuestras tres epopeyas antiimperialistas, el Combate de la Vuelta de Obligado (1845). Dejo a los historiadores la determinación de los hechos, y sólo me limito a señalar que una y otra versión reproducen las principales discusiones acerca del gaucho de Hernández: el rebelde o el matrero, el individualista o el patriota, el paladín o el cuchillero. Nuestra historia, una vez más, se convierte en el rehén de nuestra literatura.

Gauchos amontonados y gauchos solitos

La gauchesca como género nunca celebra la montonera, sino al gaucho solo que pelea a otro o se enfrenta a la numerosa partida. Hernández hace entrar a los gauchos en la literatura, pero con la advertencia ‘pasen de a uno’. Fierro todavía puede admitir la ayuda de Cruz, pero ya Juan Moreira rechazará todo apoyo, y su historia es poco más que una progresión aritmética a través de las cada vez más numerosas partidas que intentan prenderlo. Ya en el siglo XX, la decisiva lectura de Borges define la ética del gaucho, y la del guapo orillero que de ella se deriva, como ‘culto del coraje’, algo que no se condice con el andar en patota; así, se lo inviste de pureza ética pero también se lo despolitiza. Ningún libro válido del género, ni de sus aledaños, reivindica esta forma de organización social y política propia del gaucho, la que le permitió durante años resistir el avance del proceso civilizatorio sobre su modo tradicional de vida. La única montonera que se salva de esta universal condena es la de Güemes, por haber participado de las guerras de independencia. Pero la suerte de ésta fue, si se quiere, peor todavía; le tocó en desgracia ser cantada por Leopoldo Lugones en *La guerra gaucha* (1905). Un párrafo seleccionado al azar, como éste del capítulo titulado “A muerte”, puede dar idea de a qué me refiero:

Un joven montonero yacía bajo los árboles, supinado por un cimbrón agónico, boqueando. En sus mejillas morenas embarbecía vigorosamente un bozo rubial. Su chiripá de merino azul y su chapona negra acusaban lujo. A ratos un anhelito, cavándole el vientre, tronchaba también su cuello; y entonces veíase contrastar en blanco la frente con el tostado rostro que marmorizaba la agonía. [...] La tarde recogía en el occidente su crisolampo tul. Allá, en campo de oro mate, resaltaban sombrías arboledas. Untadas de oro a trechos o sopadas en bermellón, aflojando madejas ahora, luego escardando hilazas, desenvolvíanse las nubes con desperezamientos de enormes gatos.

Si el lector desconfiado piensa que busqué esta cita adrede y con ahínco, puede hacer la prueba de hojear él mismo la novela; lo desafío a encontrar en sus casi cuatrocientas páginas un párrafo menos enrevesado y bizantino.

No es solamente que en *La guerra gaucha* “el tema desaparece bajo la frondosidad del estilo”, como señala Borges en su *Leopoldo Lugones*; también la voz del gaucho desaparece bajo la del narrador, no hay relato oral y casi no hay diálogo. El ambiente puede ser rústico y popular pero el lenguaje es culto, o más bien culterano, fórmula que recuerda las *Soledades* de Góngora; la guerra contra España se cuenta en un español deliberadamente castizo, y el autor, tras disculparse en el prólogo por el uso de “uno u otro nombre indígena o neologismo criollo”, aclara “pocos son desde luego, pues no he creído que su tema nacional fuese obstáculo para tratarlo en castellano y con el estilo más elevado posible”. En otras palabras, más allá del tema y del título, nada hay de gauchesco en la novela, que es la negación misma de las alianzas que fundan el género. Tal vez sea sólo otro ejemplo de la pésima suerte que las montoneras han tenido en nuestra literatura; pero si no fuera así, la novela de Lugones podría probar que hay una incompatibilidad básica entre montonera y literatura argentina, que ésta sólo sabe decirla como barbarie, es decir, como lo opuesto a ella misma.

La novela de Lugones ha hecho más por desacreditar la montonera que todos los libros de Sarmiento juntos. Aun así es celebrada por intelectuales nacionalistas como Jorge Abelardo Ramos y Juan José González Arregui, que así la ensalza en su *Imperialismo y cultura*:

Borges prefiere al poeta de *Lunario sentimental* y no al historiador de *La guerra gaucha*, casi genial desde el ángulo de la reconstrucción histórica. Que también es arte. Lugones es el historiador de las multitudes sin apellido de la tierra americana.

Uno está tentado a acercarse a Hernández Arregui y susurrarle al oído que las preferencias de Borges quizá se deban a que en *Lunario sentimental* hay varios poemas muy buenos, y en *La guerra gaucha* no hay una línea que se salve; que Borges estuvo desde el principio al fin mucho más cerca

de ser un poeta popular que Lugones, y que aun en términos estrictamente políticos el nacionalismo de Lugones está más cerca del fascismo que terminó abrazando, y de las dictaduras militares que terminó apoyando, que de cualquier proyecto nacional y popular. Pero Hernández Arregui está muerto y no va a escucharnos. Aunque tampoco creo que en vida lo hubiera hecho.

Los hijos de Fierro

Antes que Ludmer, Martínez Estrada había señalado que *Martín Fierro* estaba compuesto por montaje, señalando en el manuscrito evidencias de que su creador había barajando estrofas ya escritas, como un montajista ensaya distintas combinaciones con pedazos de película:

Cuando en el Manuscrito encontremos que muchas de esas estrofas no guardan el orden que en el texto impreso, nos advierte esa circunstancia que el montaje podía hacerse con relativa facilidad, precisamente por la autonomía de cada una de sus piezas.

Y agrega: “Cada estrofa es un fotograma”.

La película *Los hijos de Fierro* (1975) de Fernando Solanas explota al máximo esta característica del poema de Hernández. Imágenes evocativas del mundo gaucho, escenas documentales de la vida en las fábricas, sueños como el de Picardía, que imagina un alzamiento militar ‘martinfierrista’ que nunca se produce, encabezado por su padre perdido,⁴⁸ material de archivo en el registro visual se combinan, en el sonoro, con estrofas del *Martín Fierro*, a veces citadas textualmente y otras modificadas para adaptarlas al nuevo contexto, diálogos semidocumentales, narración en prosa, citas de frases de Perón, banda sonora y efectos de sonido expresionistas; en su combinación de las lecciones del montaje soviético y del cine expresionista

alemán o estadounidense, esta película de Solanas tiene pocos paralelos en nuestro cine, salvo su película hermana *La hora de los hornos* del propio Solanas y Octavio Getino.

La opción por el blanco y negro, significativo obligado de aquellas escuelas o estéticas, y del cine político de la época, desde *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *La batalla de Argelia* (1966) hasta *La hora de los hornos* (1968) y *Los traidores* (1973), tiene en *Los hijos de Fierro* una justificación adicional: permite pasar sin solución de continuidad del paisaje de la pampa, donde se filman las escenas netamente gauchescas, al de los suburbios fabriles del conurbano bonaerense, escenario de la vida y las luchas de la clase obrera; el uso del color habría en cambio realzado los contrastes y las diferencias, sugiriendo una lectura pastoril u ecologista que sería del todo impertinente.

Los hijos de Fierro se propone convertir la historia de la separación y el reencuentro de “la familia de Fierro” en metáfora del exilio de Perón y del retorno y reencuentro del líder con su pueblo. Un poco a la manera del *Ulises* de Joyce, se articula como una serie de correspondencias sistemáticas entre una heterogénea masa de material contemporáneo, que incluye muchísimos testimonios cuasi documentales de militantes y dirigentes gremiales, y un poema épico⁴⁹ que aporta la estructura narrativa y el comentario simbólico.⁵⁰ Fierro es Perón, sus tres hijos (los dos naturales y Picardía) son militantes peronistas de base, el Viejo Vizcacha es un sindicalista traidor, la cautiva es la mujer del Hijo menor, secuestrada y torturada por las fuerzas armadas, la escena de su rescate, esta vez a cargo de su marido, repite las alternativas de la pelea de Fierro con el indio en *La vuelta...*

Solanas se propuso trazar un puente entre las luchas sociales del siglo XIX, que culminaron en la derrota del gaucho, y las del siglo XX: “Yo

hablo de los descendientes de esos indios y gauchos que fueron expropiados por la oligarquía que llegó al poder a fines del siglo XIX”,⁵¹ continuidad inobjetable —pues en efecto la masa obrera peronista, a diferencia de la que protagonizó las luchas obreras anarquistas y socialistas, proviene de la migración interna— que se manifiesta en la toma más memorable y más bella de la película: ‘Fierro’⁵² y sus hijos se separan junto a una tapera, en algún lugar de la pampa, y a medida que se alejan al galope con sus banderas, el plano se abre para abarcar su marcha, revelando que en realidad nos encontrábamos en un suburbio fabril (la toma se hizo desde el techo de la fábrica Siam Di Tella, frente a la cancha de Huracán).

La historia de Martín Fierro es la de una derrota y una resignación. Solanas intenta tomar los jirones de su vida y llevarlos como bandera a la victoria, pero lejos de redimir el poema, fue el poema el que jodió su película. ‘Los hijos de Fierro’ fueron derrotados, masacrados u obligados a exiliarse, y la película, que fue concebida para acompañar y dirigir su lucha, debió terminarse en la clandestinidad y no pudo ser vista por ellos, salvo cuando ya era demasiado tarde para epopeyas; recién pudo estrenarse en el extranjero en 1978 y en la Argentina en 1984, en el clima indiferente u hostil de la democracia alfonsinista, cuando las luchas populares que precedieron al golpe tenían casi tan mal nombre como la dictadura misma. La película había sido terminada en 1975, pero Solanas explica que demoró su estreno para que la represión no pudiera utilizarla en la identificación de sus blancos; dos de los actores principales, Julio Troxler, que interpretó al Hijo mayor, y Martiniano Martínez, que encarnó a Picardía, habían sido asesinados durante el rodaje. En aquellos días, la historia argentina se movía de modo mucho más rápido y letal que su arte, y sus vertiginosos tiempos no fueron menos crueles con *Los hijos de Fierro* que con sus protagonistas.

La apuesta de Solanas fue la misma que la de Lugones, aunque de distinto signo político —distinto pero no opuesto: Lugones opta por la elite, Solanas por la base popular, pero ambos son nacionalistas a ultranza—; los dos quieren fijar la lectura de *Martín Fierro*, convertirlo en símbolo de algo, pero el poema fue demasiado escurridizo para ambos. El poema de Hernández es jodido, como todas las buenas obras literarias, y quienes intentan manejarlas para sus propósitos muchas veces terminan manejados por ellas.

Lo que Solanas pretendía, como otros que lo precedieron —Borges, entre ellos—, era reescribir una *vuelta* que no traicionara *La ida*;⁵³ su ‘Fierro’ vuelve, pero no para someterse a los dictados del poder establecido, sino para continuar su rebelión, liderar a su pueblo en la lucha por la liberación. El problema fue que nuestra realidad decidió seguir el poema de Hernández, en lugar de la corrección de Solanas. ‘Fierro’ volvió, no sólo para acomodarse a los dictados del poder establecido sino para encarnarlos; el autoproclamado ‘león herbívoro’ se reveló como un viejo Saturno menos dispuesto a compartir o ceder su poder que a devorar a los hijos que lo amenazaban, masticándolos con las encías si hacía falta.

Tras el retorno y el reencuentro, que se producen en el capítulo XI, el último de la película, se repite la toma de la tapera y el suburbio fabril, cuando ‘Fierro’ y sus hijos deben volver a separarse; la repetición sugiere que, como la del 55, esta separación fue causada por la acción del imperialismo y los enemigos del pueblo, escurriéndole el bulto a la ruptura y el enfrentamiento directo entre Perón y sus ‘hijos’.

La película termina con los consejos de ‘Fierro’ a sus hijos: “Los hermanos se organicen/ y estén siempre vigilantes/ porque digo como antes/ que vivan con precaución/ nadie sabe en qué rincón/ se oculta el que es su enemigo”, y las palabras de su despedida: “Y si la vida me falla,/ ténganlo

todos por cierto/ que el gaucho, hasta en el desierto/ sentirá en tal ocasión/ tristeza en el corazón/ al saber que yo estoy muerto”, se continúan sin cortes en las del Perón histórico: “Llevo en mis oídos la más maravillosa música/ que para mí es la palabra del pueblo argentino”. Esta separación definitiva, causada por la muerte del líder, se presenta en la película como una unión y un reencuentro, el del pueblo con aquel Perón que se había ido y ya no con el que efectivamente volvió, con el Fierro de *La ida* y no con el de *La vuelta*.

A lo largo de toda la película, el nombre de Perón nunca es pronunciado, ni vemos el rostro del actor que lo encarna (que es, como para atenuar las diferencias entre el líder y el gaucho de Hernández, un hombre de poncho y a caballo pero mayor, canoso, de cabello prolijamente recortado, que sugiere, seguramente de modo no intencional, a Antonio Cafiero visto de espaldas). La película, concebida como herramienta para llevar o acompañar al pueblo en su marcha hacia la victoria, no es capaz —sería sin duda pedirle demasiado— de hacerse cargo de su derrota, pero ésta infiltrará cada uno de sus fotogramas, prestándoles la inquietante reverberación de lo siniestro, y hoy es difícil verla sin experimentar un escalofrío de terror ante la posibilidad de que el Viejo se dé vuelta y su rostro revele no los rasgos de Fierro sino los de Vizcacha: “El cerdo vive tan gordo/ y se come hasta los hijos”.

Todo esto hace de *Los hijos de Fierro* una de las relecturas más fuertes de nuestro ‘poema nacional’, confirmando una vez más su tenaz vitalidad. Como le pasó a Hernández, lo que fue concebido como un panfleto destinado a la defensa unívoca de una causa se convirtió, gracias a la derrota, en algo mucho más complejo, autocontradictorio e inasible, en un texto menos partidario que genuinamente político.

La vuelta de Facundo

Sarmiento, en su libro, nos propone un ejemplo negativo; Hernández, en su poema, un personaje con todas las letras y lleno de vida. En el corazón de su poema está aquel que Borges definió como “uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes que la historia de la literatura registra”;⁵⁴ el gaucho y el campesino del siglo XIX debieron identificarse con Fierro como los adolescentes del siglo XX se identificaron con Holden Caulfield; las figuras pueden variar pero el mecanismo es el mismo. El único personaje de carne y hueso que campea en el *Facundo*, en el resto de la obra, y aun en la vida de Sarmiento, es Sarmiento mismo,⁵⁵ ¿y quién querría identificarse con Sarmiento? El opaco Hernández, en cambio, ocupaba mucho menos espacio que su voluminoso cuerpo, y como artista logra desaparecer en un personaje *otro*, darle más vida de la que él nunca tuvo, al punto de quedar absorbido por ella; a su muerte, los diarios supieron publicar sin error “murió el senador Martín Fierro”.

El *Martín Fierro* se contesta y contradice a sí mismo, *La vuelta* desanda *La ida*, el gaucho se vende, o el autor lo vende; todos encuentran en él lo que buscan, todos descubren en él las líneas de su cara; como lo resume una vez más (¡ay!) Borges, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, es “un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. El *Martín Fierro* es a la literatura argentina lo que San Martín a su historia y su política: un intocable. Nadie quiere atacarlo, todos lo quieren de su lado.

El *Facundo* en cambio no pudo ni puede usarse para reivindicar al gaucho, la montonera, la barbarie, los caudillos, la xenofobia, el antiimperialismo, el peronismo... Pertenece a uno de los bandos, netamente; a uno de los dos bandos que él ha inventado y en los que

seguimos creyendo. El *Martín Fierro* en cambio no revista en las filas de uno u otro ejército, es el campo de batalla mismo. En ese campo libran su lucha hermenéutica porteños y provincianos, nacionalistas y anarquistas, gorilas y peronistas; por eso sus lecturas pueden producir obras ideológicamente tan disímiles y tan parecidas como *El payador* y las obras de Ghiraldo, los cuentos de Borges y *Los hijos de Fierro*.

El *Martín Fierro* resultó canonizado, pero el *Facundo* no cae sin una venganza póstuma. El poema de Hernández podrá haber ganado la batalla; pero ésta, los ejércitos que la libran, la elección del campo y la lógica del enfrentamiento fueron imaginados y pautados por Sarmiento, quien fijó las reglas del juego que terminaría perdiendo.

²⁰ La generalmente correcta traducción de Antoni Pigrau, según la cual cito, propone “sin cercas”, que parece más adecuada a la geografía de España que a la de la pampa, donde sólo se cercan extensiones pequeñas como huertos y corrales.

²¹ Esto fue escrito en 1960. Más de medio siglo después debemos decir que al menos uno de los ejemplos, el de ‘la segunda tiranía’ fue, como diagnóstico, un tanto apresurado. La proverbial clarividencia de Borges solía verse seriamente enturbiada por el peronismo: el *wishful thinking* lo llevaba por mal camino.

²² Salvo indicación al contrario, todas las citas de Martínez Estrada en este capítulo corresponden a esta obra (Rosario, Beatriz Viterbo, 2005).

²³ Antes de que me salten al cuello diciendo que no dan las fechas, es cierto que “Del rigor en la ciencia” se publica en *El hacedor* en 1960. Pero había aparecido antes en *Los Anales de Buenos Aires*, año 1, nº 3, marzo de 1946. Y *Muerte y transfiguración* es de 1948. Así que sí dan. Igual no viene al caso. Sí viene al caso que Borges se lo pasa honrando su deuda con Martínez Estrada y, en cambio, éste no lo menciona en ninguna de las 814 páginas de su libro, ni siquiera en la bibliografía.

²⁴ La metáfora es sospechosa, como toda metáfora, sobre todo aplicada al mundo gaucho: parece sugerir que la cultura rural o popular son válidas únicamente en tanto ‘materia prima’ para las elaboraciones de la alta cultura. Pero como la sanciona Oscar Wilde, la aceptamos: la utiliza, entiendo, en un sentido absolutamente igualitario; para la composición de un poema, tan ‘materia prima’ es una velada de ópera en el Colón como una payada.

25 Uno se pregunta por el origen de estas confirmaciones lugonianas. ¿Solía asistir a peleas de negros? ¿Los provocaba él mismo y después tomaba nota? Al menos en dos casos, tenemos una respuesta: las afirmaciones tajantes sobre el carácter deleznable del overo rosado y del jinete que osa sofrenar su potro están tomadas casi literalmente del folleto *Pehuajó* de Rafael Hernández, hermano del poeta. Otras veces, Lugones nos remite a experiencias que supone compartidas por todos: “Así puede comprobarlo cualquiera con los gauchos que salen de la cárcel: son, a no dudarlo, más ladinos”.

26 La gauchesca implica una elaboración de la poesía popular de los gauchos, y de la elaboración no está ausente la censura. “En ‘La literatura de mayo’ señala [Juan María Gutiérrez] que existe otra veta de cielitos que aunque ampliamente difundidos entre el pueblo son menos estimados por los cultos porque ‘tiran con frecuencia al verde’ [...] La conocida pudibundez hispanoamericana ha rechazado la veta pornográfica que existe en la gauchesca y que se ha transmitido oralmente sin que llegara a transmitirse en libros”, señala Ángel Rama en “El sistema literario de la poesía gauchesca”.

27 Curiosamente, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, en *Para leer al Pato Donald*, hacen una observación análoga sobre los personajes de Disney. No sé qué conclusión sacar al respecto.

28 Recuerdo (a mí también se me da por estas evocaciones lugonianas) un viejo hombre de campo que nos contaba a mí y a otros niños de tierna edad el chiste de las tres niñas que soban y tironean el miembro del tío de una de ellas, para saber de qué estaba hecho, hasta que una de ellas exclama: “¿No ven que es hueso? ¡Miren cómo se le sale el caracú!” Este buen hombre seguramente no había leído a Martínez Estrada.

29 Este feísimo españolismo, que los diccionarios hacen derivar del caló “terno” (joven), misericordiosamente no prendió en el idioma de los argentinos. Prueba de que al copiar el habla del *Martín Fierro* no hemos perdido toda capacidad de discernimiento.

30 La esgrima verbal gira alrededor del carácter reversible del término ‘cuñado’; el terne se cogió a la hermana de Fierro o Fierro a la del terne. Ésta parece haber sido la estrofa favorita de Martínez Estrada, que con cierto cariño la llama “la cuarteta malograda”; según su atractiva tesis, sería en ella que Hernández descubrió la forma poética que le es propia (la “sexteta hernandiana”) y que le permitió escribir el poema tal cual lo conocemos: una estrofa de seis versos octosilábicos, con el primer verso libre y los otros en rima consonante muchas veces imperfecta: *abbccb*. Hasta ese momento, conjetura, Hernández venía escribiendo en octavas de cierta rigidez; al llegar a la provocación del terne elimina dos versos que sobraban —el quinto y el sexto, supone Martínez Estrada, porque demoraban la rápida respuesta de Fierro a la provocación— y descubre la sexteta que se convertirá, de ahí en más, en la unidad básica del poema.

31 Lo dicho hasta ahora supone que Hernández venía componiendo su panfleto contra el Ministerio de Guerra en forma lineal y, al llegar a canto VI, Fierro mató al Moreno y se convirtió en un personaje de tres dimensiones. Pero Martínez Estrada, deteniéndose sobre todo en la forma poética, conjetura que los cantos VII y VIII (la pelea con el Moreno y con el terne) fueron los primeros de *La ida* en escribirse. Atendiendo a la fuerza de las imágenes, Borges llega a una conclusión parecida. Recordemos la cita: “En una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y

tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye”. Hernández, según Martínez Estrada, habría empezado su panfleto por la denuncia de la vida en el fortín, escribiendo lo que son hoy los cantos XXVII y XXVIII de *La vuelta*, en los que Picardía cuenta su vida en la frontera, y que tanto se parecen a la versión de Fierro en los cantos III-VI de *La ida* que muchos críticos, con Lugones a la cabeza, los consideran redundantes. Llegado este punto ‘soñó’ la pelea con el Moreno, ‘descubrió’ la sexteta y se dio cuenta de que debía reescribir el poema, y los dos cantos iniciales fueron dejados de lado hasta que decidió reinsertarlos en *La vuelta*.

32 Escribiendo apenas cuarenta y cinco años después —parece mentira—, Joyce hará algo similar en su *Ulises*: presenta a un grupo de nacionalistas irlandeses que claman contra la opresión británica mientras beben en el pub, que se quedan mosca cuando entran tres representantes del gobierno inglés y, en cambio, se la agarran con Bloom porque es judío y le organizan un patriótico minipogrom de uno.

33 “La poesía gauchesca” se publica originalmente en *Discusión*, en 1932. “El fin” se agrega a *Ficciones* en 1956.

34 La excepción es *Santos Vega o los mellizos de la Flor* de Hilario Ascasubi, poema que tiene más de moral-religioso que de político-social, un mellizo ‘salió malo’ y el otro ‘salió bueno’, y el rol de la policía, que persigue al malo, es ensalzado. En este caso, la excepción confirma la regla porque *Santos Vega* también ‘salió malo’: “impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura”, resume Borges en “La poesía gauchesca”. Una interesante pregunta teórica que no me siento capacitado de responder, al menos en el espacio de una nota al pie: si el que rompe con las reglas del género es un poema malo, ¿vale como excepción a la regla o como confirmación de la regla?

35 En este punto, Borges agrega la nota siguiente: “El Estado es impersonal; el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo”.

36 *Quijote*, 1, XXII, capítulo en que se narra la liberación de los galeotes, condenados por la justicia del rey.

37 En *Panorama*, 18 de enero de 1973. Citado por Fariña, Alberto, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, CEAL, 1993.

38 Haciéndose un lugarcito o ‘tercera posición’ entre “comunismo y nazismo” está el nuevo peligro innominado: el naciente peronismo.

39 El gaucho que delinque se vive como perseguido sin causa porque, según su código, él es inocente; lo que hace (matar, robar) sólo es delito según el código ajeno.

40 Las dos leyes están en conflicto: a más brazos en las estancias, menos en la frontera y viceversa. Hernández, estanciero al fin, descarga sus iras sobre la ley de levas, principalmente.

41 “Qué singular es, y qué digno de observación, el oír a nuestros paisanos más incultos, expresar en dos versos claros y sencillos, máximas y pensamientos morales que las naciones más antiguas, la India y la Persia, conservaban como el tesoro inestimable de su sabiduría proverbial; que los griegos

escuchaban con veneración de boca de sus sabios más profundos, de Sócrates, fundador de la moral, de Platón y de Aristóteles [...] y que se hallan consagrados fundamentalmente en los códigos religiosos de todos los grandes reformadores de la humanidad.”

42 Citado por Di Giovanni, Norman Thomas, en *La lección del maestro*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

43 Kohan, Martín, “El amor”, en *Tránsitos y apropiaciones. Antología de narrativa argentina contemporánea*, selección y prólogo de Claudia Piñeiro, México, UNAM, 2014.

44 Se refiere a los inmigrantes, claro.

45 “Su belleza era efímera también, lo cual constituye otro defecto del mestizo. Después del primer hijo [...] sobrevénía sin transición la rudeza labriega.”

46 Citado por Bayer, Osvaldo, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, tomo II, Buenos Aires, Galerna, 1974.

47 Bayer, Osvaldo, “Los anarquistas expropiadores”, en *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1975.

48 Alusión desengañada y, como tal, políticamente certera, como la historia demostraría, a las esperanzas algo nostálgicas puestas por las juventudes peronistas en la figura del militar nacionalista/peronista que en tiempos mejores había encarnado en hombres como Raúl Tanco o Juan José Valle.

49 Solanas coincide con Lugones en la definición del poema como epopeya, aunque comprensiblemente prefiere citar a otro Leopoldo: “Como las epopeyas clásicas, es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico” (Leopoldo Marechal, citado en www.pinosolanas.com).

50 “A comienzos de los años 70 [...] dos proyectos rondaban mi cabeza: por un lado, una recreación del *Martín Fierro*; por el otro, la solitaria resistencia que diariamente protagonizaban los trabajadores contra el sistema oligárquico militar. Inicialmente había dos películas, dos imágenes diferentes: una mítica simbólica y una realista cotidiana. Pero no estaban separadas; eran las caras de una misma historia y, con el correr de los meses, se fueron amalgamando, confundiendo, enriqueciendo con cientos de relatos y memorias que recogí en los barrios, los cafés, los sindicatos, en los patios y las generosas cocinas del gran Buenos Aires”, escribe el director en su sitio oficial, www.pinosolanas.com.

51 *Página/12*, 24 de mayo de 2008.

52 Para evitar confusiones usaré comillas simples para el ‘Fierro’ (= Perón) de la película de Solanas.

53 Sintomáticamente, cuando habla del poema se refiere únicamente a la primera parte, como si no existiera *La vuelta*: “El poema [fue] escrito por José Hernández en 1872 en el exilio, cuando escapaba [...] de la persecución de Sarmiento”, escribe en su sitio oficial.

54 “Prólogo” a *Martín Fierro* (Editorial Sur, 1962) en *Prólogos con un prólogo de prólogos*.

55 “Don Yo” lo llamaban, para cargarlo, sus contemporáneos.

LA ORGÍA INDÍGENA DE ECHEVERRÍA A SAER

Figura característica y espectacular de nuestras letras y de nuestro imaginario, el malón ha sabido merecer páginas inolvidables en el *Martín Fierro*, en el *Santos Vega* de Ascasubi, en “La noche de los dones” de Borges... El primero en llegar, en la vida y en el arte, es quien fija las reglas, y corresponde a *La cautiva* de Echeverría el privilegio de haber definido su estructura y escandirla en cinco etapas: la preparación —del ataque o la defensa—, el malón, la vuelta del malón, el festín orgiástico, el contramalón o malón blanco. En su poema, las dos primeras están implícitas y se arranca directamente con la tercera:

¿Dónde va? ¿De dónde viene?/ ¿De qué su gozo proviene?/ ¿Por qué grita, corre, vuela,/ clavando
al bruto la espuela,/ sin mirar alrededor?/ ¡Ved que las puntas ufanas/ de sus lanzas, por despojos,/
llevan cabezas humanas,/ cuyos inflamados ojos/ respiran aún furor!

Pero tampoco se detiene demasiado en esta etapa, se lo ve ganoso de llegar galopando a la siguiente, la de la orgía y la celebración:

En torno al fuego sentados/ unos lo atizan y ceban;/ otros la jugosa carne/ al rescoldo o llama
tuestan;/ aquél come, éste destriza,/ más allá alguno degüella/ con afilado cuchillo/ la yegua al lazo
sujeta,/ y a la boca de la herida,/ por donde ronca y resuella,/ y a borbotones arroja/ la caliente
sangre fuera,/ en pie, trémula y convulsa,/ dos o tres indios se pegan/ como sedientos vampiros,/
sorben, chupan, saborean/ la sangre, haciendo murmullo,/ y de sangre se rellenan.⁵⁶

Echeverría no sólo fija las cinco etapas sino también las escenas de cada una. Así, a la matanza de las reses sigue el festín carnívoro; al festín, la

borrachera; a la borrachera, la riña o el acoplamiento desmedido, orden que luego se repetirá sin grandes modificaciones en los gauchescos:

Cuando el hambre está repleta [...] El licor espirituoso/ en grandes bacías echan;/ y, tendidos de barriga/ en derredor, la cabeza/ meten sedientos, y apuran/ el apetecido néctar,/ que bien pronto los convierte/ en abominables fieras.

En su mano los cuchillos,/ a la luz de las hogueras,/ llevando muerte relucen;/ se ultrajan, riñen, vocean,/ como animales feroces/ se despedazan y bregan.

El sexo explícito está vedado, como corresponde a los patrones de decoro de la época, pero se deja suponer en la imagen poscoital que cierra el fin de fiesta:

Yace en el campo tendida,/ cual si estuviera sin vida,/ ebria la salvaje turba, [...] Varones y hembras mezclados, todos duermen sosegados.

Toda cultura que se precie de tal se esforzará en separar la agresividad sexual de la cazadora, y a ambas de la guerrera —incluso el instinto animal las diferencia—, pero toda regla o instinto desaparece en los indios de Echeverría, para los cuales coger, cazar, guerrear y matarse entre ellos es todo uno; la orgía es el cambalache de las conductas, todo se da mezclado y revuelto.

Otro rasgo que Echeverría fija, y que legará a sus sucesores, es el carácter *secular* de la fiesta, que no se justifica como ritual o ceremonia. ‘A los enemigos, ni religión’, parece ser la consigna. En algún momento el poema habla de la “*sabática* fiesta”, pero esta asociación con el aquelarre, inevitable en la temprana literatura estadounidense, cuya base es tan religiosa como política es la de la nuestra (cf. “El joven Goodman Brown” de Hawthorne), no pasa de comparación intensificadora: pertenece al orden, no del ser sino del parecer.

No hay, por otra parte, verdadero miedo; la orgía indígena de Echeverría pertenece, como las romanas del cine de hoy día, al registro de la pornografía temática. Así también lo reflejaría la pintura en el paradigmático *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, pintado en 1892, cuando los malones eran cosa del pasado y podían, a lo sumo, excitar un nostálgico escalofrío de miedo o deseo. Gerald Durrell, el último de los viajeros ingleses en la línea de Darwin y Hudson,⁵⁷ comenta en su *Tierra de murmullos* (1961) su encuentro con una serie de cuadros análogos:

En muchos museos a lo largo y a lo ancho de la Argentina podrán verse algunos de estos objetos (lanzas, flechas, y así) e, infaliblemente, un cuadro grande y sombrío cuyo propósito es retratar el lado más desagradable de la personalidad de los indios, esto es, su lujuria. Todos estos cuadros muestran un grupo de indios montados en encabritados caballos salvajes, cuyo líder invariablemente llevará, cruzada sobre la montura, una mujer blanca envuelta en telas diáfanas y cuyo desarrollo mamario le daría mucho que pensar a cualquier moderna estrella cinematográfica. Los cuadros apenas diferían entre sí en el número de indios representados y en la medida del busto de la víctima. Si bien los cuadros en sí eran bastante fascinantes, lo que más me intrigaba era que nunca estuvieran acompañados por un cuadro complementario que mostrara a un grupo de blancos civilizados llevándose al galope a una voluptuosa joven india, algo que sucedía con igual o mayor frecuencia que la violación de las mujeres blancas.

Pero Durrell se confunde; no estamos en el terreno de los hechos históricos sino en el de las fantasías sexuales: la cautiva, más si era blanca, era el sex-symbol de nuestra cultura decimonónica, análoga en más de un sentido a su contraparte del sur estadounidense, la blanca violada por el negro.⁵⁸ La violación de la mujer india o negra por el blanco, en cambio, no implica la ruptura de un orden sino su confirmación. Por lo mismo, el hijo de blanco con negra o india pasa a formar parte de la familia; el hijo de blanca con negro o indio es una abominación (cf. *Luz de agosto* de Faulkner). Lejos de ser una mera víctima, la cautiva es un ser peligroso, contaminado, que ha quedado *impregnada* de barbarie, y sólo puede lavarse matando al principio de barbarie que la ha penetrado o querido penetrar (la

María de Echeverría, la cautiva de *Martín Fierro*). Un estigma análogo, aunque no idéntico, se adheriría a las prisioneras que formaron pareja con sus captores durante la última dictadura.

Sin duda que escenas como las que nos sirve Echeverría bien calientes pueden haber tenido algún asidero en la realidad, pero no tenemos manera de saber cuál, pues la única versión que nos ha quedado es la suya y la de sus epígonos. La orgía indígena que nos proponen parece ser, sobre todo, la realización de una fantasía blanca, y su imagen del indio un vaciado, un negativo de la imagen que el criollo quería tener de sí mismo, un monstruo armado con los pedazos amputados de la vida corporal, emocional y psíquica de aquellos *señores* victorianos (énfasis a la vez género y clase).

El quinto y último movimiento de la secuencia modelo creada por Echeverría aparece en *La cautiva* bajo el problemático y sintomático título de “La alborada”:

Pie a tierra poniendo, la fácil victoria,/ que no le da gloria,/ prosigue el cristiano lleno de rencor./
Caen luego caciques, soberbios caudillos./ Los fieros cuchillos/ degüellan, degüellan, sin sentir horror.//
Los ayes, los gritos, clamor del que llora, gemir del que implora,/ puesto de rodillas, en vano piedad,/ todo se confunde: del plomo el silbido,/ del hierro el crujido,/ que ciego no acata ni sexo, ni edad.//
Horrible, horrible matanza/ hizo el cristiano aquel día;/ ni hembra, ni varón ni cría/ de aquella tribu quedó.

Podría pensarse que estos últimos versos, al menos, importan un matiz de desaprobación o piedad, pero los siguientes nos sacan de duda, pues los remilgos del poeta se deben al asco más que a la compasión:

Viose la hierba teñida/ de sangre hedionda, y sembrado/ de cadáveres el prado/ donde resonó el festín./
Y del sueño de la vida/ al de la muerte pasaron/ los que poco antes holgaron/ sin temer aciago fin.

Llama la atención que Echeverría, casi único entre sus congéneres, no sienta la necesidad de omitir, ocultar o mitigar la ferocidad del malón

blanco, ni tampoco la de enfatizar su carácter de venganza justa. La razón es muy simple: la culpabilidad del indio no pertenece a la esfera del hacer sino del ser. Recordemos el comienzo del poema, en el cual el poeta, tras solazarse en la descripción romántica del paisaje vacío, se ve interrumpido —peor, contradicho— por el paso del malón y se mosquea como el que está por sacar una foto y justo pasa un auto:

¿Quién es? ¿Qué insensata turba/
con su alarido perturba,/ las calladas soledades/
de Dios, de las tempestades/
sólo se oyen resonar?/ ¿Qué humana planta orgullosa/
se atreve a hollar el desierto/
cuando todo en él reposa?

Por eso, el blanco tiene derecho a expulsar al indio de la pampa: ésta no es de los indios sino de Dios; tan usurpadores son ellos como nosotros. Decir ‘desierto habitado’ es una contradicción en los términos, y la presencia del indio importa un desorden lógico y ontológico que el blanco debe corregir.⁵⁹ Como apunta Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, la ferocidad del malón blanco está presentada “sin ánimo de contrapesar el desequilibrio de las culpas del indio, que Echeverría creyó absolutas”. La secuencia de Echeverría cumple así una función a la vez pornográfica, moral y política, excita las fantasías sexuales del lector, le muestra lo que le pasa a quienes osan realizarlas, ofrece una justificación de la eliminación del salvaje.

Los epígonos de Echeverría tienden a suprimir este último término, o sustituirlo por una metonimia —el duelo de Fierro con el indio y su rescate de la cautiva importan, si se quiere, un malón blanco en miniatura—, pues la inclusión del malón blanco introduce tantos problemas como los que soluciona. Si los blancos se comportan igual que los indios, matando ancianos y niños y violando a las mujeres —la violación de las indias no está explicitada en Echeverría, pero tampoco la de las blancas; puede inferirse una simetría tácita—, ¿dónde está la diferencia y, por lo tanto, la

justificación? ¿En nombre de qué principio moral se realiza la masacre?
Escribe Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*:

Los poetas gauchescos posteriores a Echeverría ignoraban que ocurrieran tan inusitadas represalias, y los cronistas e historiadores omiten, si es que han existido, los malones blancos. Es seguro que existieron, y muy posible que precedieran a los malones indios, de donde éstos cobrarían carácter de venganza.

No es un párrafo fácil de leer. ¿Qué tenían de ‘inusitadas’ estas represalias? El ‘ignoraban’, ¿habrá que tomarlo irónicamente? ¿Cómo se puede ‘omitir’ algo que no ha existido? ¿Es el mismo enunciador el que duda ‘si es que han existido’ y a renglón seguido afirma tajantemente ‘es seguro que existieron’? El tono de base de Martínez Estrada suele ser la vehemencia indignada; la ironía fina no es lo suyo y, cuando lo intenta, el lector no sabe si tomarlo en joda o en serio:

Pero se trata siempre de una lucha entre seres civilizados y salvajes, y necesariamente la razón ha de estar de parte de aquéllos; y el cronista y el historiador, que están al servicio de la civilización aunque no lo estén al de la justicia y la corrección, han hecho bien en omitirlos. Así se ha creído, y la prueba es que, aparte algunos idólatras y panegiristas de la barbarie, apenas se ha insinuado la necesidad de una revisión del proceso sin superior instancia, de esa lucha a mansalva que concluyó con el triunfo de la barbarie civilizada, con la absorción del indio desaparecido...

La incomodidad se siente en cada frase, como inevitablemente sucede cuando un hombre de conciencia decide no ignorar un genocidio y se ve en la obligación, ya sea de justificarlo, ya sea de criticarlo a sabiendas de que él es uno de sus beneficiarios.

Este pudor narrativo —vale la pena aclarar— sólo alcanza a las masacres de mujeres, niños y ancianos y no alcanza a las de guerreros, en las que los cronistas de la conquista se regodean y solazan:

Entonces era cuando los soldados de la línea de avanzada se lanzaban a la caza. En vano los indios se fraccionaban en grupos pequeños y se volvían invisibles [...]. Yo tomé parte con frecuencia,

durante los tres primeros meses de instalación, en esta caza al hombre, bastante monótona por lo demás... [Alfred Ébelot, *Relatos de la frontera*.]

Siguió la persecución y se consiguió apresar a varios más que fueron fusilados y rematados a puñaladas. Los gauchos realizaban con verdadero ensañamiento estas ejecuciones sumarias. Era una pugna por ver quién hundía primero su cuchillo en la carne enemiga. [...] Al día siguiente me costó mucho trabajo encontrar un gaucho que consintiese, mediante una buena paga, en ir de nuevo al campo de batalla para traerme algunas cabezas de indios muertos a fin de prepararlas para un museo antropológico que me había encargado unos cráneos de aborígenes. [Henry Armaignac, *Viajes por las pampas argentinas*.]

Aunque a veces las masacres de los prisioneros indefensos pueden leerse en los silencios y las elipsis textuales, como en este fragmento de *La guerra al malón* del comandante Prado:

“¿Podrían las mujeres y los muchachos seguir nuestra fuga, y no entorpecer la marcha?”

—¡Lanza a todo lo que se aplaste o se quede! —gritó Sosa, ordenando al trompa dé órdenes que tocase galope [...]

A las doce llegamos a Sanquicó e hicimos alto. Nos faltaban cerca de sesenta prisioneros.

Del destino de los guerreros da cuenta Sarmiento en su despiadado *Conflicto y armonías de las razas en América*, refregándoles con regocijo feroz los elogios de Ercilla a los vencidos, como si *La Araucana* fuera culpa de ellos,⁶⁰ y se burla del azoramiento del cacique conducido al campo de concentración de la isla Martín García:

El presidente castigó a Manuel Grande, cuán grande araucano era, mandándolo preso con ocho de sus mocetones y capitanejos a Martín García, en medio del pavor del salvaje de la pampa, al no divisar tierra de ningún lado, en el buque que lo transportaba, y exclamando ¡*Adónde llevando, cristiano!*...

La respuesta a esta angustiada pregunta la dará Estanislao Zeballos en *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* (1884):

A la isla Martín García fueron derivados constantemente los prisioneros de guerra Mapuche. [...] Se calcula que muchos más de 2.000 mapuches murieron en la mencionada isla del Río de la Plata,

sus restos algunas veces enterrados y las más arrojados a las aguas.

La continuidad entre estas prácticas y las de 1976-1983 es demasiado evidente para requerir elaboración.

En *Martín Fierro*, la secuencia del malón está dislocada. *La ida* cuenta el ataque, que culmina, de forma característicamente metonímica, en el duelo entre Fierro y el hijo del cacique, cantado en versos de feroz exaltación: “Empezó a hacer morisquetas/ y a mezquinar la garganta/ pero yo hice la obra santa/ de hacerlo estirar la jeta”. En *La vuelta* se cuenta la preparación, y luego se narra la vuelta; el malón en sí está ausente, porque ni Cruz ni Fierro participan en él. (En la más revulsiva *ida*, Fierro llegó a regodearse en la posibilidad de malonear; pero, en la moralista y didáctica *vuelta*, Hernández debe salvar a su gaucho ejemplar de semejante trance, que importa una traición a los suyos.) De la orgía, lo único que parece preocupar al poeta, estanciero al fin, es la matanza indiscriminada de vacas (a diferencia de su colega Arturo Carrera, Hernández muestra escasa o nula sensibilidad hacia el *potlatch*). Difiere de Echeverría en admitir que se trata de una práctica social reglada, y en esto les reconoce a los indios su *única* virtud: “Se reparten el botín/ con igualdá, sin malicia;/ no muestra el indio codicia,/ ninguna falta comete;/ sólo en esto se somete/ a una regla de justicia”⁶¹ —pero después de esta igualitaria repartija las matan a todas indiscriminadamente, así que para el caso lo mismo daba.

Reaparecen en el *Martín Fierro* los indios autodestructivos de Echeverría, pero nuevamente en forma ritualizada; las indias bailan hasta morir, rodeadas de indios borrachos:

A un lao están los caciques,/ capitanejos y el trompa [...] adentro muere la china/ sin que aquel círculo rompa.// Muchas veces se les oyen/ a las pobres los quejidos,/ mas son lamentos perdidos;/ alrededor del cercao,/ en el suelo están mamaos/ los indios, dando alaridos.

Mientras que el malón blanco, en *La vuelta*, es a la vez celebrado y borrado; llamativamente, Fierro omite la agencia y celebra el resultado:

Las tribus están deshechas:/ los caciques más altivos/ están muertos o cautivos,/ privados de toda esperanza,/ y de la chusma y de lanza/ ya muy pocos quedan vivos.

En *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, la bacanal se presenta, característicamente, no como subversión orgiástica de todas las normas de la sociedad civilizada, sino como empedamiento patético de borrachines simpáticos. No hay matanza desenfrenada ni orgía colectiva; a lo sumo, el texto deja entrever o suponer llorosas profesiones de hermandad eterna a la manera de *El Pibe Barulo* o *La causa justa* de Osvaldo Lamborghini, riñas de borrachos que no ven el facón del pedo, acoplamientos furtivos en zanjas:

El vino y el aguardiente corrían como agua, derramados por la trémula mano de los beodos, que ya rugían como fieras, ya lloraban, ya cantaban, ya caían como piedras, roncando al punto o trasbocando, como atacados de cólera. Aquello daba más asco que miedo.

Y hasta la mezclanza y el desorden tienen menos de trasgresión que de bufonada:

Los indios ebrios roncaban, vomitaban, se revolvían por el suelo, hechos un montón, apoyando éste sus sucios pies en la boca de aquél; el uno su panza sobre la cara del otro.

Quienes participan de estas ceremonias no son temibles salvajes sino unos larvas lamentables, unos fieritas inofensivos que al empedarse se ponen babosos y pesados:

Mariano me había hecho un *yapaí*. Yo tenía el cuerno lleno de aguardiente en la mano.

—*Yapaí*, hermano —le dije, y me lo bebí de un sorbo [...] Sentí como si me hubieran echado una brasa de fuego en el estómago. La erupción no se hizo esperar; mi boca era un albañal. Despedía a torrentes todo cuanto había comido [...] Para remate de fiestas, Mariano quería *loncotear*⁶² conmigo ¡*loncotear* a las tres de la mañana! [...] Me defendí como pude. Viendo que *loncotear* era

imposible, le dio por agarrarme de los hombros con entrambas manos sacudiéndome con sus fuerzas atléticas unas veces, empujándome otras. ¡Hermano! ¡Hermano! Me decía con su estridente voz, cimbrándose como una vara.

Los argumentos de Mansilla contra el genocidio oscilan siempre entre estos dos polos: el reconocimiento de nuestra humanidad compartida con los indios y de su derecho a la vida; la degradación bufonesca de ellos, cuyo corolario es la sensata admonición de no gastar pólvora en chimangos. Dadas las condiciones de la época, el segundo argumento tenía más posibilidades de éxito que el primero, pero lo cierto es que sus contemporáneos desoyeron ambos.

La novela *El entenado* de Juan José Saer, publicada en 1983, nos retrotrae a los primeros encuentros del indio y el blanco, en tiempos del descubrimiento y la conquista, y está inspirada en la historia de Francisco del Puerto, único sobreviviente de la masacre en que murió Juan Díaz de Solís, descubridor del Río de la Plata, y del festín que la habría sucedido, comentado sucintamente por Borges en “Fundación mítica de Buenos Aires”: “[...] el río/ era azulejo entonces como oriundo del cielo/ con su estrellita roja para marcar el sitio/ en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron”. Todo estaba dado para que Saer llevara el motivo de la orgía indígena a su punto más alto, el festín caníbal, superando así a sus connacionales que, habiendo acusado a los indios de todos los males imaginables, no se atrevieron a éste; pero lo que hace es mucho más complejo y más interesante.

Los indios de nuestra literatura decimonónica eran bárbaros de tiempo completo, y cada acto que realizaban resumaba esa barbarie en la que su ser se agotaba; en cambio, los de Saer son, durante la mayor parte del año, seres medidos, rápidos, pudorosos y eficientes. Lejos de la molición de los pampas, que los atareados hombres decimonónicos gustaban de imaginar

entregados a todo vicio y a todo ocio, los colastiné de Saer viven tan atareados y ansiosos como cualquier hombre moderno:

Iban, con su rapidez habitual, de un trabajo a otro y cuando no había, lo que era bastante raro, nada que arreglar, fabricaban cosas que, con el pretexto de la necesidad material, les daban, de un modo no muy convincente, la ilusión de dominar lo ingobernable. Rara vez descansaban.

Pero una vez al año, siempre en verano, estos indios envían unos cien hombres en una excursión que tiene más de expedición de caza que de guerra, de la que vuelven cargados de cadáveres de otras tribus (para ellos, los españoles no eran seres de otro mundo sino apenas una tribu hasta entonces desconocida). Los mismos cazadores, designados cada año en forma aparentemente rotativa, trozan y asan los miembros y se abstienen de participar del festín, alimentándose frugalmente con pescados asados mientras velan por el resto de la tribu. Su conducta afable y tranquila, que no traiciona ansiedad ni deseo insatisfecho, ni rencor por verse excluidos, habla nuevamente de un altísimo grado de control emocional, es decir, de civilización; lo contrario del paradigma decimonónico, que da por sentado que quien realiza la matanza se entregará luego a los excesos más descomedidos. La matanza misma, tal cual la narra el único sobreviviente, es aséptica y metódica; flechas envenenadas ultiman, a la distancia, a todas las víctimas: no hay furor sino eficiencia. Nuevamente se trata de caza, no de guerra.

El resto de la tribu, en cambio, abandona su habitual pudor y recato para entregarse al festín orgiástico, pero lo hace con una ansiedad y una impaciencia que habla menos de un goce desenfrenado y colectivo que de la conducta compulsiva del adicto, fetichista u obseso entregado a un hábito solitario y secreto. El primero que el narrador observa contempla “en hechizo amoroso” el trozo ardiente de carne que ha manoteado de las brasas, y cuando comienza a devorarlo:

[...] se hubiese dicho que había en él como un exceso de apetito que no únicamente crecía a medida que iba comiendo, sino que además, por su misma abundancia, hecha de gestos incontrolables y repetidos, anulaba o empobrecía el placer que hubiese podido extraer de su presa. Parecía más él la víctima que su pedazo de carne.

Lo mismo le sucede al resto; en lugar de fundirlos en uno, el banquete los va aislando progresivamente:

[...] a medida que comían la jovialidad de la mañana iba dándole paso a un silencio pensativo, a la melancolía, a la hosquedad. Rumiaban sus bocados con el mismo ritmo lento, olvidadizo, con el que se enfangaban en quién sabe qué pensamientos [...] El banquete parecía ir disociándolos poco a poco, y cada uno se iba por su lado con su pedazo de carne...

De ese sopor salen para entregarse a la euforia alcohólica, que permite cierto grado de comunión y armonía, y luego al desenfreno sexual que, a la vez que los acopla, los aísla, sumiéndolos en sus fantasías más secretas y privadas:

[...] se paseaban buscando, entre la multitud, el objeto adecuado a su imaginación, con la minuciosidad descabellada del que quiere hacer coincidir, como si estuviesen hechos de la misma pasta, lo interno y lo externo.

Un desenfreno que, si por momentos asume las figuras de lo indiscriminado e indistinto (“una masa informe de cuerpos, enredada en un acoplamiento múltiple se revolcó, por descuido o a propósito, en un lecho de brasas...”), en otros parece proceder sistemáticamente, proponiéndose agotar todas las combinaciones posibles, a la manera de los acoplamientos de Sade.⁶³

No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podía penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo, un hijo verse seducido, como por una araña húmeda, por su propia madre, una hermana lamer, con placer evidente, las tetas de su hermana.

La sensación que esta secuencia de actos nos deja no es la de liberación, ni mucho menos la de excitación, sino la de desazón y tristeza; en este marasmo en que se sume la casi totalidad de la tribu, muchos se hunden para siempre, otros emergen de él mutilados y maltrechos, y todos se ven durante días como “criaturas enfermas y abandonadas” hasta que, poco a poco, van retomando su ritmo habitual de vida y, pareciendo perder o borrar todo recuerdo de “los días abominables”, vuelven a trocarse, al decir del narrador, en “los seres más castos, sobrios y equilibrados de todos los que me ha tocado encontrar en mi larga vida”. Ésta es otra de las revisiones de Saer al paradigma decimonónico; en lugar de localizar el vaivén restricción-desenfreno en dos pueblos distintos, europeos e indios americanos, lo propone como momentos distintos del mismo pueblo; en esto, al menos, no hay mayor diferencia entre los caníbales y nosotros. Su orgía no es una expresión de barbarie o de naturaleza salvaje sino, por el contrario, una fiesta reglada, en la cual, a la manera de las bacanales del mundo antiguo o del carnaval del cristiano, levantan temporariamente algunas restricciones para después someterse a ellas con renovada firmeza, una suspensión pautada de reglas y tabúes que habla menos de los desmanes de la barbarie que de los excesos de la civilización, de la necesidad de purgar, cíclica y ceremonialmente, eso que Freud llamó ‘el malestar en la cultura’.

El entenado sigue así —quizá sin proponérselo— la secuencia creada por Echeverría en *La cautiva*: el ataque indígena —la vuelta con la comida y los cautivos—, la orgía con sus tres momentos —festín, borrachera y sexo desenfrenado— y el contraataque de los blancos, que importa en este caso la inmediata aniquilación de los indios (“Fui sabiendo, poco a poco, que no quedaba nada de ellos”), lo que permite a Saer condensar en los diez años de su protagonista los cuatro siglos que van del descubrimiento a la destrucción definitiva de las tribus americanas.

A diferencia de sus predecesores, Saer no escribe a favor ni en contra del pertinaz maniqueísmo de Echeverría, Sarmiento y Hernández, tampoco son civilización y barbarie los términos de su estructura conceptual ni discursiva. No retoma la discusión donde los otros la dejaron, sino que la remonta hasta sus orígenes metafísicos, allí donde se inicia el *Facundo*, que antes de ocuparse de los choques de los hombres entre sí presentaba la lucha del hombre contra la naturaleza, recuperando el pavor de los primeros conquistadores, llegados de un mundo marcado por siglos de huellas humanas, al descubrirse perdidos en un mundo no había sido hecho para ellos, rodeados de una naturaleza que no los necesitaba. Así comienza *El entenado*:

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas.

El comienzo del *Facundo* está entero en esa frase: la extensión como mal absoluto, la insignificancia del hombre frente a la vastedad de una naturaleza devoradora o aplastante, la ciudad como refugio, el desierto como amenaza constante.

Pero si Saer vuelve al *Facundo* no es para repetirlo sino para recorrer otro camino y así salirse de la trampa sarmientina. La disyuntiva civilización-barbarie enfrenta a unos hombres con otros y lleva tarde o temprano a la guerra y, planteada como dicotomía insalvable, al exterminio de una de las partes, como Sarmiento propone con insistencia cada vez más monótona.⁶⁴ Las oposiciones de *El entenado* pasan por otros lugares: lo real y lo irreal, lo nominado y lo innominado, lo uniforme y lo múltiple, lo rugoso y lo liso, lo borroso y lo nítido, lo humano y lo no humano, el caos y

el cosmos, el ser y la nada. En estas oposiciones, los seres humanos, indios y españoles, están todos del mismo lado contra eso que en la obra de Saer se denomina sucesivamente como lo inerte, lo viscoso, la negrura, lo innominado. La imaginación de Saer, en esta novela, es solidaria con la de Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* y la de Werner Herzog en *Aguirre, la ira de Dios*; los tres van más allá del sentido político de la empresa colonial⁶⁵ a su dimensión metafísica, el primer encuentro de los hombres blancos con los ‘ríos impasibles’, la insignificancia del hombre ante una naturaleza muda:

Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, [...] pero cuando lo dejábamos atrás [...] comprobábamos que el espacio del que nos creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso.

Después del bautismo y de la apropiación, esa tierra muda persistía en no dejar entrever ningún signo, en no mandar ninguna señal.

Esta mutua hostilidad de hombre y naturaleza, la empavorecida respuesta de aquél, la soberbia indiferencia de ésta, ante el desencuentro, se dramatiza en la muerte del capitán, quien intentando hacer un pronunciamiento sobre la tierra que ha descubierto apenas llega a articular las sílabas “Tierra es esta sin...” antes de que una flecha le atravesase la garganta. El nuevo mundo, al parecer, sólo puede definirse por lo que *no* es, como ausencia y como carencia;⁶⁶ como en “La refalosa” de Ascasubi y en “Poema conjetural” de Borges, lo real se manifiesta como un filo que cercena la palabra e impide todo discurso.

Pero también hay diferencias. Los salvajes de Conrad y Herzog parecen, a la mirada europea, solidarios con ese mundo que habitan, es decir, tan ajenos y hostiles como éste. La permanencia de diez años entre los indios del entenado de Saer le permite ir más allá de esta identificación ingenua.

Los indios, descubre poco a poco, se sienten tan ajenos en su mundo como él en el suyo:

En los primeros tiempos, me daban la impresión de ser la medida exacta que definía, entre la tierra y el cielo, el lugar de cada cosa. Después que sus fiestas espantosas pasaban, cuando se los veía gobernar, con rapidez y eficacia, la aspereza del mundo, podía pensarse, con toda naturalidad, que ese mundo estaba hecho para ellos y que en su interior los indios, aun cuando pasaban por zonas de confusión, no desentonaban.

Esta idea de la identidad fundamental entre hombre americano y tierra americana dio lugar a uno de los *tópoi* más firmes del telurismo indigenista, el de los hombres color de arcilla, o de río, la raza de bronce o de cobre: “El hombre tierra fue, vasija, párpado/ del barro trémulo, forma de la arcilla”, como leemos en el *Canto general* de Neruda. Saer revisa la metafórica metalúrgico-alfarera y la propone como delusión y engaño:

Parecían nítidos, compactos, férreos en la mañana luminosa, como si el mundo hubiese sido para ellos el lugar adecuado, un espacio hecho a su medida [...] No tardaría en darme cuenta del tamaño de mi error, de la negrura sin fondo que ocultaban esos cuerpos que, por su consistencia y su color, parecían estar hechos de arcilla y de fuego.

Porque el problema con aquella ingenua visión indigenista consiste en que es también la de quienes demonizaron al indio; si la naturaleza es mala o demoníaca, como lo es para Sarmiento y los puritanos de los Estados Unidos, también lo serán estos ‘hombres de naturaleza’. Los indios de Saer, en cambio, luchan por “distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas”. Para estos indios, llegará a entender el entenado, el mundo es ocasión de ilusión y embeleco:

Esa comprobación la fui haciendo a medida que penetraba, como en una ciénaga, en el idioma que hablaban [...] En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana

significa *parecer*. [...] Si quieren decir que hay un árbol, o que un árbol es un árbol dicen *parece árbol*. Pero *parece* tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza.

Tanto europeos como indios son extranjeros en su mundo; la única diferencia es que los indios lo entienden un poco mejor que los europeos, son mucho más modernos que los medievales españoles que los conquistaron. Es, si se quiere, una visión existencialista⁶⁷ de la cuestión; los indios están arrojados al mundo tanto como cualquiera de nosotros, no hay una esencia común que los vincule a él, y ésta debe ser laboriosamente construida y mantenida en cada momento, pues a cada momento puede desbaratarse o revelar su carácter de ilusoria y chapucera. “Nada nos es connatural”, resume en un momento el protagonista.

¿Qué lugar ocupa el canibalismo en este esquema de cosas? Los colastiné —entiende el narrador no mientras convive con ellos, sino al cabo de cincuenta años de reflexión incesante— se comen a los otros indios para probarle al mundo, y a sí mismos, que ellos solos son los hombres verdaderos, pues quien consiente en dejarse comer es menos que humano. ‘Les gusta que se los coman’, dice uno de ellos, con desprecio indescriptible, sobre los de otra tribu. “De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero”. Para diferenciarse deben descender cíclicamente, no ya en su conciencia pero sí en sus actos y en sus sensaciones, al pantano de lo viscoso y lo indiscriminado, el de “los años oscuros en que, mezclados a la viscosidad general, se comían entre ellos”, pues “la única referencia que tenían para reconocer el gusto de esa carne extranjera era el recuerdo de la propia”.

Entendiéndolo, el entenado entiende su propio lugar en el universo que los indios sostienen. En cada cacería dejan un hombre vivo que dé

testimonio de su existencia distinta, les sirva de testigo, ya sea como grupo, ya como individuos. (Muchos tratan de fijarse en su memoria; el más conmovedor y memorable es el que, el primer día, había mordido su propio brazo para darle a entender que se lo iba a comer y, diez años después, cuando ya lo han puesto en la canoa para mandarlo de vuelta, trata de abrirse paso entre la muchedumbre gritándole: “*Def-ghi, def-ghi, yo soy el que en broma te decía que te iba a comer, yo soy el que en broma decía que te iba a comer.*”) *Def-ghi*, como lo llaman desde un comienzo, quiere decir muchas cosas: las personas que están ausentes o dormidas, los indiscretos, el reflejo de las cosas en el agua, “ciertos objetos que se ponen en lugar de la persona ausente y que la representaban en las reuniones”, el “hombre que se adelantaba en una expedición y volvía a referir lo que había visto”. *Def-ghi* es el que los ve de afuera y, por lo tanto, disminuye, así sea ínfimamente, su sensación de inexistencia; es el testigo, el que empuñará, cincuenta años más tarde, la pluma, “haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración”, porque los indios “querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador”. Los colastiné de *El entenado* tuvieron mejor suerte que los de la historia: la ficción es otro *def-ghi*, ‘un objeto que se pone en lugar de la persona ausente’.

No resulta aventurado suponer que Juan José Saer, cuya literatura de referencia era, además de la española, sobre todo la francesa, tenía presentes a los caníbales de Montaigne, precursores del ‘buen salvaje’ de Rousseau, que tanto suscitó las iras de Sarmiento. La estrategia de Montaigne, tantas veces repetida luego, consiste en tomar el rasgo más abominable de la cultura otra, el rasgo al que recurrimos para sentirnos superiores y justificar su aniquilación o dominio, en este caso el

canibalismo, y compararlo con los nuestros, que tomamos como superiores, naturales o normales:

No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo, mas sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos para reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo lleno de sentido, o abrasarlo lentamente y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente [...] con la agravante circunstancia de que para cometer tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión.

Más cercano en el espacio y el tiempo, hay otro texto, “El informe de Brodie” de Borges, que lleva a cabo una estrategia equivalente. Nuevamente, un colonizador blanco, el misionero escocés David Brodie, convive con los salvajes, en el centro de África en este caso; nuevamente, una vez devuelto a su mundo, escribe una relación, su “informe” sobre lo vivido. Los *Mlch*, que Brodie decide llamar Yahoos “para que mis lectores no olviden su naturaleza bestial”, son de una barbarie casi indescriptible; en lugar de llamarse por sus nombres, se arrojan fango; andan desnudos, pues “las artes del vestido y del tatuaje les son desconocidas”, y sus ornamentos “vienen de otras regiones; los Yahoos los creen naturales, porque son incapaces de fabricar el objeto más simple”. “Se ocultan para comer o cierran los ojos; lo demás lo hacen a la vista de todos” y, a diferencia de los indios de Saer, se comen entre ellos, “devoran los cadáveres crudos de los hechiceros o reyes, para asimilar su virtud”. “Disponiendo de una meseta dilatada y herbosa”, optan “por amontonarse en las ciénagas [...] como deleitándose en los rigores del sol ecuatorial y de la impureza”; cuando eligen un rey, lo castran, “le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría”; la reina, por su parte, se ofrece sexualmente a cuantos extranjeros la visitan. No carecen de religión, y “profesan, a su modo, la doctrina del infierno y del cielo. En el infierno, que es claro y seco, morarán los enfermos, los ancianos, los

maltratados, los hombres-monos, los árabes y los leopardos; en el cielo, que se figuran pantanoso y oscuro, el rey, la reina, los hechiceros, los que en la tierra han sido felices, duros y sanguinarios”. La descripción de su lengua anticipa la de los colastiné de Saer:

El idioma es complejo [...] cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *nzr*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota.

Su idioma es susceptible de usos estéticos y también mágicos:

Otra costumbre de la tribu son los poetas. A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras, por lo general enigmáticas. No puede contenerse y las dice a gritos. [...] si el poema no excita, no pasa nada; si las palabras del poeta los sobrecogen, todos se apartan de él, en silencio, bajo el mandato de un horror sagrado.

Cuando Brodie intenta resumir la experiencia de vivir entre los Yahoos, recurre a la misma palabra que el Kurtz de Conrad:

He referido mi estadía entre los Yahoos, peor no su horror esencial, que nunca me deja del todo y que me visita en los sueños.

Y a renglón seguido, en una de esas espectaculares torsiones que lo caracterizan, Borges da vuelta todo:

Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas contra los hombres-monos.

Párrafo que evoca, y a la vez corrige, seguramente sin conocerlo, este otro de Darwin en *El origen del hombre*:

La conclusión principal de este trabajo, que es, en resumidas cuentas, que el hombre desciende de formas de vida menos organizadas, será, me temo, repugnante para muchos. Pero no hay duda alguna de que descendemos de los bárbaros. Nunca mientras viva olvidaré el asombro que experimenté cuando por vez primera contemplé, sobre una costa salvaje y quebrada, el primer grupo de fueguinos, pues esta reflexión atravesó mi mente: estos son nuestros antepasados. Iban completamente desnudos, estaban todos pintarrajeados, su largo cabello caía enmarañado, les salía por la excitación espuma por la boca, sus expresiones eran despavoridas, salvajes, desconfiadas. Casi no tenían artes, vivían, como los animales salvajes, de lo que podían cazar; no tenían gobierno, ni piedad por los que no eran de su tribu. El que haya visto a los salvajes en su tierra nativa no sentirá demasiada vergüenza si se ve obligado a admitir que la sangre de especies más humildes fluye en sus venas. Yo por mi parte siento menos vergüenza de descender de aquel monito heroico [...] o del viejo babuino [...] que de un salvaje que disfruta de torturar a sus enemigos, realiza sacrificios sangrientos, practica el infanticidio sin reparos, trata a sus esposas como esclavas, no sabe lo que es la decencia y se entrega a las más groseras supersticiones.

Los párrafos son similares en su organización y en sus observaciones puntuales, pero opuestos en sus conclusiones. Brodie termina aceptando la esencial humanidad de los Yahoos, y se coloca en un ‘nosotros los humanos’ contra los hombres-monos. La conclusión de Darwin es opuesta y simétrica: antes que identificarse con los salvajes fueguinos prefiere hacerlo con un monito o un babuino.

En la decisión de llamarlos ‘Yahoos’, Borges blanquea su deuda con Jonathan Swift; específicamente, con el libro IV de *Los viajes de Gulliver*, “Viaje al país de los Houyhnhnms”. La estrategia de Swift era una variación sobre las que venimos considerando. Imagina un mundo al revés en el que los caballos son seres racionales —*verdaderamente* racionales en *todos* sus actos, no como los humanos, a los que Swift redefine como meramente *rationis capax* (seres *capaces*, a veces, de razón)— y las bestias de carga son unos simios inmundos, los Yahoos; con el tiempo descubre, para su indecible espanto, que los Yahoos son seres humanos y que él mismo, a los ojos de sus señores los caballos, no es más que un Yahoo lampiño y algo mejor comportado. Pero si el sentimiento que gobierna a Gulliver, una vez

vuelto a su tierra, es el de la misantropía más exacerbada y el asco por sus semejantes,⁶⁸ el de Brodie, en cambio, así como el del entenado de Saer, está regido por la aceptación de la humanidad compartida. El entenado escribe “en nombre de los que ya definitivamente se perdieron”. Brodie concluye su informe: “Tenemos el deber de salvarlos. Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe”, un alegato del que, suponemos, el Gobierno de Su Majestad no tomó debida cuenta. Si bien los salvajes de Brodie habitan “en el centro de África”, Borges señala su parentesco con los nuestros: “Lo mismo, me aseguran, ocurre con las tribus que merodean en las inmediaciones de Buenos-Ayres”, como para señalar la inclusión de su informe en la discusión decimonónica sobre civilización y barbarie (1839 parece ser la fecha del manuscrito, dos años después de *La cautiva*, seis antes de *Facundo*).

Borges y Saer, cada uno a su manera, revisan los relatos decimonónicos sobre la destrucción de las tribus indígenas; el primero apelando a nuestra razón, Saer involucrando también nuestros sentimientos. No es la desaparición de una tribu perdida entre los infinitos ríos sudamericanos lo que el narrador de Saer lamenta, sino la del mundo mismo, cuya existencia estaba garantizada únicamente en la vida de la tribu y sus rituales:

Puede decirse que, desde que los indios fueron destruidos, el universo entero se ha quedado derivando en la nada. Si ese universo tan poco seguro tenía, para existir, algún fundamento, ese fundamento eran, justamente, los indios, que, entre tanta incertidumbre, eran lo que se asemejaba más a lo cierto. Llamarlos salvajes es prueba de ignorancia, no se puede llamar salvajes a seres que soportaban tal responsabilidad.

Saer logra hacer sentir, como cosa nueva y no como sentimiento gastado por el tiempo y las admoniciones, como emoción actual y no como recuerdo de una emoción pretérita, lo que implicó y sigue implicando —pues es un

proceso que todavía no ha terminado— la extinción de los pueblos originarios de América. Con cada tribu desaparece un universo. Éste es uno de los modestos milagros de la ficción: nos arranca, por una tribu que nunca existió, más lágrimas de las que la historia puede hacernos derramar por las que habitaron nuestros suelos.

La novela concluye con un eclipse de luna, en el cual los indios creen llegada la aniquilación tan temida y esperada. La del eclipse es una figura que se repite en los textos sobre la conquista, en crónicas, novelas, películas e historietas —en *El templo del sol* de Tintín, por mencionar sólo una—, tanto que se ha vuelto cliché y símbolo. Los nativos aterrados creen llegado el fin del mundo, y el blanco canchero utiliza su saber para obtener algún poder o ventaja sobre los ignorantes salvajes (hacerse adorar como un dios, coronar como un rey, remitir el propio sacrificio). El entenado de Saer no es, en principio, la excepción: “Por venir de los puertos, en los que hay tantos hombres que dependen del cielo, yo sabía lo que era un eclipse”. Pero, una vez más, Saer invoca el paradigma para subvertirlo, pues su entenado agrega a renglón seguido: “Pero saber no basta”. Entonces, por primera vez en la novela, y por última, pues se trata de la página final, el narrador renuncia a la exterioridad que lo define, y habla de *nosotros*:

Al fin podíamos percibir el color justo de nuestra patria, desembarazado de la variedad engañosa y sin espesor conferida a las cosas por esa fiebre que nos consume desde que empieza a clarear y no cede hasta que no nos hemos hundido bien en el centro de la noche. Al fin palpábamos, en lo exterior, la pulpa brumosa de lo indistinto.

Mucho más podría decirse de esta deslumbrante novela, pero aun así sería insuficiente. *El entenado* es una obra alucinada que nos obliga a ensanchar nuestra comprensión y empatía a límites tal vez no contemplados por nosotros cuando iniciamos su lectura; que nos arranca de nuestro mundo y nos deposita en una costa lejana donde nada nos resulta familiar,

ni siquiera nosotros mismos; dejándonos tan maltrechos y confusos como la orgía a los indios que la protagonizaron. Es, además, una de las novelas más tristes de nuestra literatura, y una de las más compasivas. En gran medida, esto se debe a la humanidad de su narrador, que no condesciende en ningún momento a las simétricas facilidades del sermoneo o del sentimentalismo, cuya mirada sobre los indios no tiene nada de colonizadora o antropológica; no intenta conocer una cultura otra, sino de comprender la condición humana.

No creo demasiado en pecados hereditarios y maldiciones de origen, como digo en otro capítulo; pero si algún pecado original arrastraba la literatura argentina, ése era el de haber comenzado con un poema tan horrible, estética y moralmente, como *La cautiva*. Si hay un texto que nos redime de él, debe de ser *El entenado*, sin duda.

⁵⁶ La figura del animal degollado cuya sangre caliente chupan o beben los indios e indias, ya directamente del cuello, ya del suelo, se repite con tal monótona insistencia en toda la literatura sobre el indio que sugiere, más que la frecuencia de la costumbre indígena, la tenacidad de la fantasía blanca: “[Navarro] se mezcla en las guerras de las tribus salvajes, se habitúa a comer carne cruda y beber la sangre en la degolladura de los caballos, hasta que en cuatro años se hace un salvaje hecho y derecho” (D. F. Sarmiento, *Facundo*). “Le entregaron la yegua, la carnearon en un santiamén y se la comieron cruda, chupando hasta la sangre caliente del suelo” (L. V. Mansilla, *Una excursión a los indios Ranqueles*). “Después [el bárbaro] mandaba degollar una yegua, y en la misma herida caudal, desayunábanse con un largo trago de sangre” (L. Lugones, *El payador*). “[...] en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente” (J. L. Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva”), motivando la parodia de César Aira en *Entre los indios*: “Entre los indios reinaba la convicción de que la sangre de yegua era un excelente tónico, y no se privaban de beber cuanto podían. Para ellos, era todo ver una yegua y correr a cortarle una vena y aplicar la boca como un ternero a la ubre de la vaca”. Poner la boca a la herida del animal vivo y sorber la sangre caliente se convierte en el grado cero de la

civilización: no se puede ser más salvaje que eso. El vampirismo indígena se convierte en uno de los significantes privilegiados de su salvajismo (el otro, igualmente persistente, es el canibalismo).

57 Hudson no era, estrictamente hablando, inglés, tampoco, estrictamente hablando, viajero; pero cumple en nuestra literatura una función similar a la de éstos, pues escribe desde una tradición literaria extranjera. La influencia de Darwin es explícitamente reconocida por Hudson y la de ambos, por Durrell.

58 En “Septiembre seco” de Faulkner, una solterona histérica acusa a un negro de haberla violado; después del linchamiento sale a la calle y todos los hombres, hasta los más jóvenes, vuelven a mirarla con ganas.

59 La historia de la conquista del desierto como *creación* del desierto —es decir, como programa de limpieza étnica del territorio para abrirlo, no ya a la colonización agrícola, sino a la explotación ganadera latifundista, que requiere de ese vacío poblacional— ha sido abundantemente tratada por historiadores e intelectuales. Una minuciosa historia de la literatura del tema puede verse en Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación*, cuyo título invierte irónicamente el célebre *Una nación para el desierto argentino* de Tulio Halperín Donghi. En el mismo espíritu se podría decir que el lema de la conquista del desierto fue ‘gobernar es despoblar’.

60 Alonso de Ercilla lo saca a Sarmiento de sus casillas casi tanto como Rousseau, contra el cual no se cansa de echar pestes, sobre todo contra el concepto del buen salvaje “que Rousseau había hecho por naturaleza bueno, y que los viajeros hallaron en todas partes incorregiblemente perverso”.

61 Virtud que los conquistadores más civilizados verán como otro obstáculo: “El medio adoptado para llegar a ese resultado (convertir a los ‘indios mansos’ en ‘indios civilizados’) parecía sensato y juicioso. Era suprimir el comunismo esterilizante en que vegetan bajo el despotismo patriarcal de los caciques; era dar a cada uno, junto con la propiedad de un campo y una casa, el sentimiento de su independencia de hombre”. El francés Alfred Ébelot escribió esto en 1876; se siente cómo su mano todavía tiembla por el julepe de la Comuna.

62 “Es un pugilato que consiste en agarrarse dos de los cabellos y en hacer fuerza para atrás, a ver cuál resiste más los tirones”, explica Mansilla.

63 La analogía no resulta tan descabellada como parece si recordamos que Saer había dedicado una sección de su anterior novela, *Nadie nada nunca*, al examen de la rutinaria y estéril “noria carnal” de *La filosofía en el tocador*.

64 Esto no se debe a que fuera mal tipo, es la consecuencia lógica de su sistema.

65 Sin, por eso, perder de vista su sentido político; descubren que la empresa colonial no se agota en su dimensión política y económica.

66 Kurtz y Aguirre tienen momentos parecidos. Kurtz intenta resumir su experiencia en la famosa frase: “¡El horror! ¡El horror!”. Aguirre le dice, en anticipada parodia del superhombre nietzscheano, rodeado de muertos a bordo de la balsa que se desintegra, a un monito que ha capturado: “Yo soy Aguirre, la ira de Dios”. La parodia es anticipada si la pensamos desde Aguirre, claro; pensada desde Herzog es rigurosamente retrospectiva: Aguirre en su balsa es Hitler en su búnker. Por algo tenía que

ser un alemán quien nos diera la mejor película jamás realizada sobre la conquista española de América.

67 El título puede sugerir un vínculo con la novela de Camus, *El extranjero*, pues ‘entendado’ = hijastro, hijo ‘extranjero’ al nuevo matrimonio. También en Camus se combinan el sentido metafísico (todo hombre es extranjero en la tierra) y el político; su Mersault es, como el propio Camus, un *pied noir*, un trasplantado, un europeo blanco nacido en Argelia.

68 El capitán Gulliver anticipa el retrato que pinta Franz Fanon, en *Los condenados de la tierra*, del sujeto colonizado educado en la metrópoli que vuelve a su tierra para despreciar a sus compatriotas y despreciarse. El libro de Swift, recordemos, es una fábula política, amén de filosófica; los Yahoos son los salvajes irlandeses vistos con los ojos de sus amos ingleses. El Duke de Wellington, que no se sentía irlandés a pesar de haber nacido en Irlanda, recreó con inadvertida ironía la fábula equina de su compatriota en la frase “haber nacido en un establo no hace de uno un caballo”.

LUCIO V. MANSILLA Y LOS INDIOS

La epopeya suele seguir dos modelos básicos. En uno, que podríamos llamar tentativamente el de la epopeya de combate, ambos contendientes tienen la misma entidad humana y el mismo peso literario. Homero, en la *Ilíada*, otorga tanto tiempo, atención y simpatías a sus griegos como a sus troyanos. Si el lector no supiera que el poeta era griego, le resultaría muy difícil, a partir de la evidencia del poema, decidir de qué lado estaba, y si tuviera que arriesgarse, probablemente apostaría por los troyanos, cuya vida cotidiana y familiar nos es dada por entero, mientras que de los griegos tenemos una visión parcial: el campamento militar, la vida de soldados y soldaderas. Otro rasgo notorio de esta clase de epopeya es que muere la misma cantidad de guerreros por ambos bandos y que el texto no nos condiciona a sentir júbilo por la muerte de unos y pesar por la de otros, pues todas son merecedoras del mismo *pathos*. No se trata de una lucha del bien contra el mal, de la justicia contra la injusticia, de la civilización contra la barbarie; ambos bandos tienen tanto derecho a ganar como a perder; sus dioses son los mismos y están, como ellos, divididos.

En la segunda clase, que de modo igualmente tentativo podríamos llamar de aniquilación o exterminio, un grupo (nosotros) lucha contra otro (ellos). Los primeros suelen ser pocos; los segundos, muchos; los primeros son todos personajes con nombre y con historia; los segundos pueden, tal vez, contar con algunos héroes individuales, pero éstos casi se pierden en una masa hormigueante y anónima sin otra función discernible que la de morir

por millares. No comparten los mismos dioses y, como se trata de una lucha del bien contra el mal, el objetivo no puede ser sino la aniquilación total del adversario. Ejemplo de esto es el poema épico francés *La Chanson de Roland*, en el cual un grupo de paladines franceses lucha contra las innumerables hordas infieles, y cada héroe, al saberse herido de muerte, se despacha como si tal cosa varios cientos o miles de sarracenos antes de dar el alma (el arzobispo Turpín, aun atravesado por cuatro lanzazos, tiene tiempo y ganas de cargarse a cuatrocientos).

Los troyanos de Homero hablan la misma lengua que sus griegos, tienen las mismas costumbres, veneran a las mismas deidades, son griegos que viven del otro lado del Egeo. Los otros, para los griegos, eran los bárbaros, los que no podían hablar su lengua, pueblos que nada sabían de autogobierno o democracia, una horda sometida a un sátrapa: los persas. La diferencia salta a la vista si pasamos de Homero a Heródoto. En *Los nueve libros de la historia*, las vastas y anónimas hordas persas cubren la tierra como plaga de langosta; para sugerir su número, el autor detalla puntillosamente qué ríos bastaban a darles agua y cuáles se secaban sin saciarlos, y todo para ser demorados por un puñado de hombres libres en el paso de las Termópilas y derrotados en Salamina y Platea. El grado de humanidad no es el mismo en ambos casos, y en la más reciente versión hollywoodense de la contienda, *300* de Zack Snyder, basada en la historietita del mismo título de Frank Miller, la deshumanización del adversario se completa: sus persas (léase iraquíes, iraníes, talibanes, etcétera) ni siquiera son humanos, sino monstruos que evocan los orcos de *El señor de los anillos* (que también pertenece a este segundo tipo de epopeya).

Los griegos conocieron ambos tipos de guerra y de enemigo, pero el poema épico sobre el cual eligieron basar su educación, su religión y su cultura toda —ese complejo resumido en la palabra *paidéia*— era del

primer tipo. Si hubieran, como los cristianos, elegido el modelo aniquilador, muy otra habría sido su cultura.

Estos dos modelos son, por supuesto, tipos ideales, o polos extremos entre los cuales se sitúa cada poema épico concreto. La epopeya nacional que los españoles eligieron o les tocó en suerte, el *Cantar de Mio Cid*, no es tan maniquea ni tan intransigente como cabría esperar del proverbial fanatismo hispánico. Cristianos y moros no tienen la misma entidad literaria, es cierto; en la toma de Alcocer están, por un lado, el Cid y sus hombres, cuyos nombres se detallan (Albar Fañez, Martín Antolinez, Muño Gustioz, etcétera), y por el otro, los “moros muertos mil y trescientos”; pero éstos son a veces enemigos dignos de respeto y otras, aliados e incluso amigos fieles, como Avengalvón, capaz de dar lecciones de moral a los cristianos. Ruy Díaz, cuando los vence, no arrasa sus castillos ni toma represalias contra la población civil, para “que de mí non digan mal”, y moros y moras lo bendicen cuando se marcha. El conflicto central del poema, por otra parte, no es el de moros y españoles sino entre los españoles mismos, el de Ruy Díaz con sus yernos, que infaman a sus hijas y de los cuales debe vengarse.

La sorpresa mayúscula, de todos modos, se da en tierras de América. El más renombrado poema épico de la conquista, *La araucana* de Alonso de Ercilla, compuesto entre 1557 y 1582, no sigue el modelo de los cantares de gesta medievales sino el de la epopeya homérica, y su autor da a los araucanos, como Homero a los troyanos, el protagonismo y, en gran medida, su simpatía, “soberbia gente libertada”, “exenta, indómita, temida/ de leyes libre y de cerviz erguida”, tanto que en el prólogo de la primera parte se cree en la necesidad de excusarse:

Y si a alguno le pareciere que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere, si queremos mirar su

crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles.

El caso de *La araucana* es aun más sorprendente si consideramos que españoles y araucanos, a diferencia de griegos y troyanos, eran pueblos de distinta lengua, religión, grado de civilización y cultura, y que Ercilla guerreó contra ellos; como Walter Sobchak, “vio morir a sus compañeros de cara en el barro”.⁶⁹ En lugar de escudarse en la parcialidad del combatiente, aprovecha su presencia en el teatro de los hechos para buscar testimonios de ambos lados: “De ambas las mismas partes lo he aprendido”, poniendo “justamente sólo aquello/ en que todos concuerdan y confieren”. Dos años apenas duró la aventura de Ercilla en Chile, pero podría decirse que, desde el punto de vista literario al menos, fue lo único que le pasó en la vida, y dedicaría el resto de ella a escribirla. Mucho, y con razón, se ha demonizado la conquista española. Pero también es cierto que la literatura americana posterior a la independencia no produjo, ni podía producir, un poema como *La araucana*. Habrá, en el siglo XX, una literatura que reivindique a los indios, pero ya no como héroes sino como víctimas, lo cual por cierto no es lo mismo. Eventualmente, los españoles terminarían desistiendo de la conquista de la Araucanía, como habían hecho los Incas antes que ellos y como harían por mucho tiempo los chilenos; sea a causa de la férrea resistencia araucana, sea, como lo entendió Sarmiento, por la lectura del poema: hacia el final de su vida, en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), dio este dictamen sobre la influencia de éste —a su entender nefasta— sobre la historia del sur del continente:

Los araucanos eran más indómitos, lo que quiere decir, animales más reacios, menos aptos para la civilización, y resistieron ferozmente, porque feroces eran, la conquista y asimilación europeas. Desgraciadamente, los literatos de entonces, y aun los generales, eran más poéticos que los de ahora, y a trueque de hacer un poema épico, Ercilla hizo del cacique Caupolicán un Agamenón, de

Lautaro un Áyax, de Rengo un Aquiles. [...] Tan verosímil era el cuento, que a los españoles que leían *La araucana* en las ciudades, les puso miedo el relato, como a los niños los cuentos de brujas, y los reyes de España mandaron cesar el fuego y reconocer a los heroicos araucanos su gloriosa independencia, que conservan hasta hoy, en un Estado enclavado dentro de los límites de Chile. Una mala poesía, pues, ha bastado para detener la conquista hacia aquel lado.

Y no puede ni quiere ocultar su alborozo cuando, a renglón seguido, celebra la victoria de las balas no sólo sobre las lanzas sino también sobre los versos:

Harto conocimos a Calfucurá, a Catriel, a Manuel Grande y tantos otros jefes araucanos, el terror de nuestras fronteras, hasta que de una vez por todas se resolvieron nuestros generales y gobernantes a destruirlos.

Nosotros, a pesar del denuedo de Lugones por convencernos de lo contrario, no contamos, para nuestro bien, con ningún poema épico que nos modele. Pero en trance de buscar un enemigo que nos definiera, y puestos a elegir entre los godos, los brasileños, los paraguayos o los indios, nos quedamos con los indios, y atendiendo quizás al carácter prolongado, errático y fragmentario de la contienda, compusimos, con “La cautiva” de Echeverría, las secciones pertinentes del *Santos Vega* y *Martín Fierro*, la literatura de frontera (*La guerra al malón* del comandante Prado, *Callvucurá* y *la dinastía de los Piedra* de Estanislao Cevallos, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla), si no un poema, al menos un tapiz de retazos épicos. Esta literatura termina en 1879, con la solución final de Roca al problema indio; a partir de ahí, ‘la guerra al malón’ pasa de cuestión urgente a evocación nostálgica, a tema de tela romántica, a literatura sobre el pasado pisado, a mera metáfora.

La literatura del ‘problema indio’ que se escribe en tiempos de la república no fue una continuación natural de la literatura española del descubrimiento y la conquista. Tras las batallas iniciales de ésta, los blancos

e indios de las pampas aprendieron a vivir, si no en paz, sí en un equilibrio más o menos estable; a lo sumo, la frontera se iba corriendo un poquito cada tanto, siempre en provecho de los blancos, claro, pero de modo tan gradual que todos podían reacomodarse. La llegada del español, por otra parte, trajo las vacas y los caballos, cambiando la civilización araucana que de predominantemente agrícola y sedentaria, como era en los valles chilenos, pasó a nómada y ganadera, permitiéndole ocupar la Patagonia y araucanizar a las tribus que la ocupaban, y tan natural llegó a resultarles este modo de vida que se negaron a creerle a Mansilla cuando les contó que fueron los españoles quienes los trajeron: “—No es cierto —me interrumpió Mariano Rosas—; aquí había vacas, caballos y todo antes que vinieran los *gringos*, y todo era nuestro” (*Una excursión a los indios ranqueles*, LIV). Durante la colonia, las vaquitas eran de todos, al menos de todos los que se tomaran el trabajo de capturarlas y cuerearlas; tanto indios como blancos practicaban una economía de cazadores y recolectores sobre las vastas manadas de ganado cimarrón, y los malones de ambos iban y venían en ambas direcciones.

Proclamada la Independencia, los próceres hicieron numerosos llamamientos a sus hermanos los indios a unirse en su lucha por la libertad del continente; llamados a los que los indios respondieron, si lo hicieron, sin demasiado entusiasmo, no yéndoles nada en ello, como volvería a pasar en las guerras civiles. La eventual ruptura del *statu quo* colonial obedeció sobre todo a causas económicas; con el establecimiento de los saladeros y, posteriormente, del barco frigorífico (1876), se agregó la economía de la carne a la del cuero, basada en la estancia como modo de producción, y sería justamente ‘el primer estanciero’, Juan Manuel de Rosas, con su campaña del desierto de 1833, quien rompiera la tácita tregua en el plano de los hechos, y podría considerarse paradójico que quien lo hiciera en el de

los versos fuera Esteban Echeverría, que llegaría a ser enemigo acérrimo de Rosas. La paradoja es sólo aparente; cuando de indios se trata, no hay federales y unitarios, porteños y provincianos, sólo hay indios y blancos. En la condena del indio no habrá diferencias sustanciales entre Rosas y Sarmiento, el indio era “ese enemigo de todos nosotros; de tirios y troyanos”, como lo definiría Eduardo Wilde más adelante.⁷⁰

Para el Echeverría de *La cautiva* (1837), el indio no es más que un estorbo, una excrecencia del desierto que debe ser eliminada con prisa y sin pausa. Él mismo nos da una lección práctica en la cuarta parte de su poema, titulada “La alborada”: “ni hembra, ni varón ni cría/ de aquella tribu quedó. [...]// Viose la hierba teñida/ de sangre hedionda, y sembrado/ de cadáveres el prado”. El poema, gracias a Dios, es malísimo;⁷¹ pero como ha sido incluido en el canon de la escuela secundaria, indiferente a consideraciones estéticas, su efecto ideológico sobre generaciones de argentinos no ha habido de ser desdeñable. Pero ni Echeverría ni Sarmiento ni los militares que participarían en la guerra al malón se pronunciaron contra los indios con tal ferocidad y, sobre todo, con tanta convicción ficcional y fuerza poética como el rebelde, rosista y federal José Hernández.

Martín Fierro traza la línea divisoria entre dos tipos de bárbaros, los gauchos y los indios. Los primeros son recuperables, los segundos no. Sarmiento había condenado a ambos. Hernández entrega al indio para salvar al gaucho. No es una ‘decisión de Sophie’, por cierto; es evidente que los indios no le merecían la menor simpatía; hay, de todos modos, un plus de crueldad y de desprecio que lo distingue, aun en este corpus ideológicamente tan homogéneo: sospechoso de barbarófilo por su defensa del gaucho en *La ida*, y por su participación en las últimas montoneras, debe lavar su imagen y decide hacerlo con sangre de indio. Hay algo en él de la furia del converso.

Pero todo esto dice más de Hernández que de Fierro. Si es cierto lo que afirmaba Borges, y que sentimos al leer el poema —que Fierro es un personaje vivo, autónomo, y no una mera marioneta cuyo cada movimiento obedece a la manipulación de su autor—, deberíamos buscar razones en el personaje mismo. ¿Qué, en esta presentación del indio y su mundo, pertenece a Fierro y qué a Hernández?

En *La ida*, la mirada sobre el indio evidenciaba importantes vaivenes. En el canto III, Fierro, a la sazón sirviendo en la frontera, opina:

Naides le pida perdones/ al Indio —pues donde dentro/ roba y mata cuanto encuentra/ y quema las poblaciones.// No se salvan de su juror/ ni los pobres angelitos —/ viejos, mozos y chiquitos/ los mata del mismo modo—/ que el Indio lo arregla todo/ con la lanza y con los gritos, [...] [Y tras la invasión] se llevaban las cautivas,/ y nos contaban que a veces/ les descarnaban los pieses,/ a las pobrecitas, vivas.

Pero diez cantos después ha cambiado completamente de idea:

Yo sé que allá los caciques/ amparan a los cristianos,/ y que los tratan de ‘Hermanos’/ cuando se van por su gusto [...] Allá habrá seguridad/ ya que aquí no la tenemos —/ menos males pasaremos,/ y ha de haber grande alegría/ el día en que nos descolguemos/ en alguna toldería.

Estos vaivenes, queda claro, no son los del autor sino los del personaje y tienen más de psicológico que de ideológico. No ha cambiado la situación de Hernández, sí la de Fierro; cuando estaba obligado a servir en la frontera, en lugar de agarrársela con los milicos o los jueces, se la agarraba con los indios, como si ellos tuvieran la culpa de que tuviera que estar ahí (y desde su lógica la tenían sin duda). Pero vuelto matrero, decidido a refugiarse entre ellos y necesitado de dorarle la píldora a Cruz, para convencerlo de que se fuera con él, es natural, casi inevitable, que los pinte con colores más halagüeños; en las tolderías reina la edad de oro, y esta vez sí, sin trabajo ni patrones: “Allá no hay que trabajar,/ vive uno como un señor —/ de cuando en cuando un malón,/ y si de él sale con vida,/ lo pasa echao panza arriba/

mirando dar güelta el sol”. Hasta acá, sin duda, es el personaje el que manda.

Pero luego la realidad cambia, tanto para éste como para el autor. Con la conquista del desierto, la civilización occidental, o sea el capitalismo, ocupa el espacio entero del territorio nacional. Ya no hay frontera ni mucho menos zonas liberadas. Lejos de deplorar esta pérdida, *La vuelta* la celebra; aquello que se perdió no valía la pena de conservarse. Y Fierro escribe su desencanto en estrofas que parecen arrastrar un deliberado eco verbal de las anteriores, como si se castigara por haber sido tan estúpido y crédulo: “Allá no hay misericordia/ ni esperanza que tener —/ el Indio es de parecer/ que siempre matar se debe—/ pues la sangre que no bebe/ le gusta verla correr”.

En *La ida*, el desierto era —como quería Thomas Pynchon—⁷² el ámbito utópico de libertad incondicionada, el *afuera* de la civilización. Como señala Fierro cuando le propone a Cruz la huida: “hasta los Indios no alcanza/ la facultá del Gobierno”. Esto reflejaba no sólo la experiencia de los gauchos sino la de los señores, pues durante la época de las guerras civiles había dos opciones de exilio, la tierra extranjera (Chile, la Banda Oriental, Europa) o la de indios. Vale la pena aclarar que la ‘frontera’ a la que se alude en toda esta literatura no es un límite preciso, con un *acá* civilizado y un *allá* bárbaro, sino un territorio en sí mismo, una ‘zona’ — como también lo es en la literatura estadounidense del mismo período— o, en términos borgeanos —aunque Borges mismo se abstuviera de aplicarle el término—, una *orilla*. David Viñas, en *Indios, ejército y frontera*,⁷³ nos habla “del ancho espectro del *intermedio fronterizo* —constituido por ‘indios-gauchos’, montoneros derrotados, desertores, lenguaraces, pulperos itinerantes, espías y ‘bomberos’, cautivos y ex cautivos de uno y otro signo”.

La decepción de Fierro es doble; por un lado, la vida entre los indios no es la jauja que creía, apenas llegan los recelan, los toman por bomberos, les sacan los caballos y los cautivan, obligándolos durante dos años a vivir separados; luego les permiten retirarse “a la orilla de un pajal”, donde viven bajo dos cueros, “tristes como un cementerio/ a la hora de oración”, alimentándose de lo que puedan cazar (de aquí es el célebre “todo bicho que camina/ va a parar al asador”), no viven como señores ni se lo pasan echaos panza arriba ni mucho menos encuentran “una china que se apiade de nosotros”.⁷⁴

Por el otro, hay una decepción más decisiva: el mundo de los indios está desapareciendo, ha pasado de ser una utopía en el sentido simbólico (tierra de promisión) a una en el sentido literal (‘no hay tal lugar’), lo que convierte la condena de Fierro en una versión rabiosa de la fábula de la zorra y las uvas. Es como si los indios lo hubieran estafado: por culpa de ellos ahora debe volver y hacerse peón. El rechazo de Fierro importa una renuncia y tal vez un exorcismo, pues muchas de las acusaciones que lanza sobre el indio las recibía también el gaucho; como señala David Viñas:

[...] porque pese a todo, desde los versos iniciales hasta las últimas estrofas se mostró siempre como un “cristiano”: así se entiende con mayor precisión el tono de conjuro que ostenta el extenso pasaje dedicado al indio en *La vuelta*: no quedarse ahí —parece cuchichearnos el poema—, no terminar allí, no morir entre indios, no morir como un indio, no caer en la tentación. Al vencer al indio que le estorba en su huida (delante, nada menos, de una cautiva cristiana y su *guachito*), el protagonista exorcisa sus propios elementos “bárbaros”. Al indio que tiene metido dentro. A ese *inconsciente* que lo fue llevando hasta los toldos.

El episodio de la muerte del indio y el rescate de la cautiva, recordemos, es el único del poema en el que Fierro está a la altura del destino de paladín que soñó Lugones para él.

Una cuestión que todos nuestros escritores debieron y todavía deben resolver es la del lenguaje del indio. Echeverría lo hace ignorándola, pues

sus indios hablan como si estuvieran traduciendo de Lamartine o de Hugo (parecida solución, pero esta vez en tono paródico, adoptará luego como parte de su cruzada antirreferencialista César Aira). La solución *ready-made* que terminaría adoptándose, como hacen a veces Mansilla y Eduardo Gutiérrez, fue la de hacerlos hablar en gerundio. Quizás efectivamente lo hicieran; después de todo, Mansilla los conoció de cerca y Gutiérrez peleó con ellos al menos tres veces, en las batallas de Blanca Grande, Guaminí y Laguna del Monte, algo le habrán dicho antes de cantar pal carnero. Pero cuando recordamos que a los indios de América del Norte, con pareja convicción, los hacemos hablar en infinitivo (“yo ser gran jefe Toro Sentado”), la pretendida ‘solución’ adquiere un tufillo a fórmula fácil. Leopoldo Marechal, en *Megafón, o la guerra*, lo destacó en la ‘payada’ entre el héroe local Megafón y el embajador estadounidense: “Yo siendo cacique Megacalfú. ¿Y vos quién siendo?” “Yo ser Caballo Triste, lenguaraz de Coyote Loco gran jefe comanche.”

Hernández, en *La ida*, ensaya tímidas innovaciones; el hijo del cacique del canto III habla un original idiolecto: “Acabau cristiano,/ metau el lanza hasta el pluma”; pero ya en *La vuelta* adopta, como en todo lo demás, la doxa consensuada: “Confechando no querés”, “Cristiano echando gualicho”, y hasta se atreve a transcribir un par de palabras, “Güincá” y “ioká-ioká”. Fuera de eso, el lenguaje de los indios es “lengüeteo” cuando están tranquilos, ‘grito, exclamación, gruñido, alarido, bramido, aullido’ cuando se excitan, y su ‘poesía’ no más que repetición mecánica (“su canto es una sola palabra/ y de ay no salen jamás”).

Más allá de las numerosas citas que puedan hacerse, lo decisivo es la ubicación del ‘momento indio’ en la secuencia narrativa. Los cantos I-X de *La vuelta*, que cuentan la estancia de Fierro entre los indios, son la bisagra del poema, bisagra narrativa, moral y política; “pues infierno por infierno/

prefiero el de la frontera”, resume Fierro cuando concluye. La frontera es un doble infierno, y sólo desaparecerá cuando desaparezcan los indios. Nuevamente, David Viñas:

Se trata, bien visto, del espacio que se abre entre el código penal y la guerra: al gaucho jamás se lo conquista, se lo somete a la leva; el indio, en cambio, está condenado al genocidio. [...] Resulta maniquea, teológica, la guerra contra el indio; y en el fondo se trata de una cuestión de dioses distintos. Porque si Martín Fierro padece un drama (que en el poema, por ahí, se degrada en melodrama), el indio está absolutamente situado en una tragedia: la tragedia de un indio y un cristiano que no pueden convivir sobre la misma escena ni en la misma tierra [...] Por eso alguno tiene que dejarle el lugar al otro y desaparecer.

Y agrega:

Martín Fierro se enfrenta a un problema policial con “La partida”; en el que, incluso, se produce “el pase” de Cruz —tránsito posible. [...] Los indios, por el contrario, se topan con un conflicto militar donde las conversiones en el campo de batalla son impensables.

Dicho de modo un poco más brutal, si el hijo del cacique en *La ida* o el indio infanticida en *La vuelta* hubieran ofrecido ‘pasarse’ del lado de Fierro, éste los habría achurado de todos modos. Esto es lo que diferencia un conflicto racial de uno cultural, religioso o político: el federal puede volverse unitario; el gaucho matrero, gaucho bueno —como el Rufino Pereira del capítulo XXVII de *Ranqueles*—; el judío español podía convertirse, el hijo de guerrilleros dado en adopción a una familia de militares. Pero cuando la definición del enemigo es racial, no hay conversión posible, y las únicas alternativas son esclavitud, expulsión o muerte. La racialización de los conflictos sociales ya tenía larga tradición en España, con las leyes de limpieza de sangre que separaban a los marranos (judíos conversos) de los cristianos viejos y, posteriormente, con la expulsión de los moriscos (la lógica española fue impecable: primero se los obligó a convertirse; luego, como la conversión fue forzada, dijeron que no

les creían y los expulsaron por mentirosos). También entre nosotros, el conflicto se siguió planteando como religioso; la oposición declarada era “cristiano/indio” —y también, por herencia directa de la reconquista de España y la conquista de América, “cristiano/infiel”— antes que “blanco/indio”, porque un criterio exclusivamente racial dejaría al gaucho, generalmente mestizo, en un lugar ambiguo, y era necesario a la vez que el gaucho se afirmara en la diferencia religiosa y purgara su indefinición racial, blanqueándose un poco más con cada indio que mataba. Del lado indio —hablamos del ‘lado indio’ imaginado por el blanco, ya que del vivido por aquél apenas quedan algunos testimonios directos, y ninguna literatura—, éste oscila, en la definición de su enemigo, entre “cristiano” y “huinca” —‘nuevo inca’ en mapuche: al igual que los españoles, los incas habían fracasado en su intento de conquistarlos—, términos equivalentes que parecen englobar lo étnico, lo cultural, lo religioso, y que (sabiamente) no diferenciaban entre españoles, criollos y mestizos. Que el conflicto no era para ellos religioso se evidencia en que a los indios los tenía sin cuidado si los blancos que vivían entre ellos seguían practicando su religión, como prueba la suprema indiferencia que demuestran a la misa del capítulo XL de la *Excursión* de Mansilla y su disposición a dejar bautizar a sus hijos, que no por ello cambiaban de bando ni de costumbres.

Desde el lado ‘cristiano’ (blanco), la religión no es más que bandera y argumento; cuando la conquista del desierto, no hay evidencia de que les preguntaran a los indios, antes de matarlos, si estaban o no bautizados, y Hernández, como los españoles antes que él, ejecuta en nombre de la religión una condena racial, que se justifica porque en su visión el indio es *esencialmente* infiel, no es sujeto pasible de conversión. A diferencia del cristiano, los indios son crueles por naturaleza: “Fuera cosa de engarzarlo/ a un indio caritativo”, “No hay plegaria que lo ablande/ ni dolor que lo

conmueva”, “Odia de muerte al cristiano/ hace guerra sin cuartel —/ para matar es sin yel,/ es fiero de condición —/ no golpea la compasión/ en el pecho del infiel”. La condena, en última instancia, no es suya ni de los suyos sino de Dios, como leemos en *La vuelta*: “Parece que a todos ellos/ los ha maldecido Dios”, “Y como ni a Dios veneran/ nada a los pampas contiene”. Por eso, matarlos es una *cruzada*: “Empezó a hacer morisquetas/ y a mezquinar la garganta/ pero yo hice *la obra santa*/ de hacerlo estirar la geta” (mi destacado).

Pero ni siquiera con la oposición blanco/indio se contentan Hernández y Fierro, y van por más: “Es para él como juguete/ escupir un crucifijo —/ pienso que Dios los maldijo// y ansina el nudo desato:/ el indio, el cerdo y el gato/ redaman sangre del hijo”.⁷⁵ Así se completa la operación; el ‘nudo’ o *quid* de la cuestión es que, si el indio no es cristiano, tampoco es humano, pertenece al reino animal: “el indio es como tortuga/ de duro para espichar”, “En el desierto no habrá/ animal que él no lo entienda —/ ni fiera de que no aprenda/ un instinto de crueldá”. Tanto es así que no comparte con los seres humanos verdaderos un rasgo distintivo, la risa: “El Indio nunca se ríe/ y el pretenderlo es en vano,/ ni cuando festeja ufano/ el triunfo en sus correrías —/ la risa en sus alegrías/ le pertenece al cristiano”.

Otro estereotipo sobre el que Fierro machaca es el de ‘indio ladrón’: “El Indio pasa la vida/ robando o echao de panza”. Su pobreza, lejos de conmovirlo, como al Juan Moreira de Leonardo Favio, lo enardece aun más; en un reflejo, no sé si universalmente humano pero ciertamente universalmente capitalista, Fierro siente, más que compasión, *asco* de la pobreza, y se indigna con los pobres por obligarlo a contemplar su deprimente espectáculo: “Su pobreza causa horror —no sabe aquel indio bruto/ que la tierra no da fruto/ si no la riega el sudor”. “Y son, ¡por Cristo bendito!/ lo más desasiaos del mundo —/ esos indios vagabundos,/ con

repunancia me acuerdo —/ viven lo mismo que el cerdo/ en esos toldos inmundos.” En lo esencial, no hay gran diferencia entre las palabras de Fierro y las que dirige Patrick Bateman, protagonista de *American Psycho*, a sus *homeless* antes de asesinarlos a cuchilladas: “¿Por qué no te consigues un trabajo?” “¿Te das cuenta de lo mal que hueles? *Apeostas*, Dios mío.” “Lo que pasa es que..., no sé. No tengo nada en común contigo [...] ¿Sabes que eres un jodido perdedor?” De las enfermedades que los diezman, como la temible viruela negra, no tienen la culpa los blancos que las han traído, sino ellos mismos, por no cuidar la dieta: “Esas fiebres son terribles/ y aunque desto no disputo, [...] será, decíamos nosotros/ de tanta carne de potro/ como comen estos brutos”. Más machistas que la cumbia cuando de las propias mujeres se trata (“Las mujeres dende entonces/ conocí a todas en una—/ ya no he de probar fortuna/ con carta tan conocida:/ mujer y perra parida/ no se me acerca ninguna”), los gauchos de Hernández no tienen demasiado problema en ponerse en feministas cuando de menoscabar a los indios se trata:⁷⁶ “Todo el peso del trabajo/ lo dejan a las mujeres”. “Cuanto el hombre es más salvaje/ trata pior a la mujer.” “El marido es su señor/ como tirano la manda —porque el indio no se ablanda/ ni siquiera en el amor.” Y no falta —no podía faltar— el tapaboca definitivo de todo racista que se respete, el ‘vos no los conocés como yo’: “No precisa juramento/ deben creerle a Martín Fierro —/ he visto en este destierro/ a un salvaje que se irrita/ degollar a una chinita/ y tirársela a los perros”. En última instancia, el indio es *irrecuperable*: “Es tenaz en su barbarie/ no esperen verlo cambiar,/ el deseo de mejorar/ en su rudeza no cabe/ el bárbaro sólo sabe/ emborracharse y peliar”. “El indio es indio y no quiere/ apiar de su condición/ ha nacido indio ladrón/ y como indio ladrón muere.”

Los aztecas, los mayas, los incas, los guaraníes pudieron ser convertidos, no a la fe cristiana, que poco importaba, sino al régimen del trabajo español;

bastó con descabezar la cúpula de sus sociedades y quitarles las tierras comunales. Pero los pampas, guerreros nómades, no respondían a un gobierno central, no conocían propiedad ni división de clases, no eran, en suma, *civilizables*, y su destino era el exterminio. Y el Martín Fierro de Hernández celebra, impúdico, este final por el que Echeverría había clamado:

[...] pero si yo no me engaño/ concluyó ese bandalaje,/ y esos bárbaros salvajes/ no podrán hacer más daño.// Las tribus están deshechas/ los caciques más altivos/ están muertos o cautivos/ privaos de toda esperanza —/ y de la chusma y de lanza/ ya muy pocos quedan vivos.

Todas estas declaraciones son refrendadas por la acción del poema; los indios recelan de Cruz y Fierro cuando llegan, y sólo se salvan por la oportuna intervención de un cacique que de tan piadoso no parece indio (“Mostró noble corazón,/ cristiano anhelaba ser”). Los tienen dos años cautivos, y separados; cuando llega la peste, los indios acusan a los cristianos y empiezan a sacrificarlos, en una seguidilla que incluye la estrofa tan admirada por Borges y Martínez Estrada: “Había un gringuito cautivo/ que siempre hablaba del barco/ y lo augaron en un charco/ por causante de la peste;/ tenía los ojos celestes/ como potrillito zarco”. Toda esta secuencia culmina en el martirio de la cautiva de los cantos VIII y IX, azotada por el indio para que confesara que ha echado *gualicho* a su cuñada, luego: “la dio vuelta de un revés,/ y por colmar su amargura/ a su tierna criatura/ se la degolló a los pies”, ante lo cual Fierro, temeroso quizá de que su auditorio lo acuse de haber cargado un tanto las tintas, se cree obligado a aclarar:

Esos horrores tremendos/ no los inventa el cristiano:/ ‘ese bárbaro inhumano’/ —sollozando me lo dijo—/ me amarró luego las manos/ con las tripitas de mi hijo.

El impulso que entonces arrebató a Fierro es análogo al que arrebató a Cruz en *La ida*:

Yo no sé lo que pasó/ en mi pecho en ese instante;/ estaba el indio arrogante/ con una cara feroz;/ para entendernos los dos/ la mirada fue bastante.// Pegó un brinco como gato/ y me ganó la distancia.

Pocos momentos en nuestra literatura destilan tanta verdad ficcional como este cruce de miradas: lo que asombra de *Martín Fierro*, una y otra vez, es la naturalidad con que se funden la ideología del autor, la necesidad ficcional y la psicología del personaje. La pelea subsiguiente es una de las secuencias más memorables del poema; llamarla cinematográfica sería menoscabarla, a no ser que tengamos en mente las inimitables peleas del *Juan Moreira* de Favio. En ella, la cautiva, lejos del estereotipo hollywoodense de la damisela en apuros, interviene decisivamente, salvando a Fierro en un momento crítico; luego, en una precisa coincidencia entre providencia divina y justicia poética, el salvaje resbala sobre el cadáver del niño muerto, permitiéndole a Fierro cortarlo dos veces y luego acabarlo. En la economía moral y política del poema, este arrebato de Fierro invierte y corrige el de Cruz, obligándolo a un nuevo cruce de la frontera, esta vez en la dirección correcta. Fierro y la cautiva cruzan el desierto para entrar en la tierra prometida: “Y en humilde vasallaje/ a la Magestá infinita/ besé esta tierra bendita/ que ya no pisa el salvaje”.

Parece difícil discutir, por todo esto, que el *Martín Fierro* es un poema racista, aunque para ello debemos vencer fuertes resistencias. Éste es el problema de canonizar, no ya el *Martín Fierro*, sino cualquier texto: automáticamente le pedimos que sea moralizante, que sea ejemplar, que coincida punto por punto con nuestras posturas ideológicas y políticas. Y entonces, para no condenar el *Martín Fierro*, terminamos condenando a los indios.

Muchos argumentarán que estos sentimientos eran ‘naturales’ en aquella época y en estos personajes, y que no podemos juzgar el poema con criterios actuales. Verdad. Pero como en este libro no nos ocupamos tanto de juzgar nuestro pasado literario, sino de indagar de qué manera afecta nuestro presente, y no sólo el literario, el problema sigue vigente, pues nuestro ‘poema nacional’ parece no sólo excluir sino recomendar el exterminio, de un grupo de argentinos, nada menos que los pobladores originarios. Y ni siquiera tenemos el consuelo de que sea un poema malo, como “La cautiva”: las secciones sobre los indios son de las mejores y más convincentes del poema. No se trata de condenar a Hernández ni a Fierro, el problema es qué hacemos con esto, si es cierto que canonizar a *Martín Fierro*, como propuso Borges, en buena medida determinará la realidad en que vivimos. No tengo información de primera mano al respecto, pero no hace falta tener mucha imaginación para conjeturar lo que debe sentir un indio argentino al leer estas secciones del poema. Los revisionistas, sobre todo de izquierda, quieren ver en el poema de Hernández una reivindicación de la barbarie, pero es él uno de los que más se esmera en separar a los gauchos de los indios; el que los metía en la misma bolsa, claro está, era Sarmiento. Hernández lo corrige con pedagógica paciencia: a los indios hay que matarlos, de acuerdo, pero a los gauchos no hace falta, podemos reeducarlos.

En el capítulo sobre *El mercader de Venecia*, quizás el más admirable de su *Shakespeare. La invención de lo humano*, Harold Bloom comenta:

Tendría uno que ser ciego, sordo y tonto para no reconocer que la grandiosa y equívoca comedia de Shakespeare *El mercader de Venecia* es sin embargo una obra profundamente antisemita.

Y agrega:

[...] no puede decirse que Shylock encarne la historia judía, excepto en cuanto a la desdichada verdad de que el poder de Shakespeare ha convertido gran parte de la historia de los judíos en Shylock. Hubiera sido mejor para los judíos, si es que no para la mayoría de los públicos de *El mercader de Venecia*, si Shylock hubiera sido un personaje menos visiblemente vivo.

Casi idénticas palabras podrían decirse de *Martín Fierro* y los indios; uno tendría que ser ciego, sordo o nacionalista para no reconocer que *Martín Fierro* es profundamente racista. Y aunque el poema no encarna la historia de los indios, el poder del poema ha reducido gran parte de su historia a esta imagen de ‘el indio’ que construye. Sin duda, habría sido mejor para los indios si *Martín Fierro* y su lenguaje hubieran sido menos vivos.

¿Debemos por eso dejar de leerlo? La pregunta es retórica, por supuesto. La respuesta la da el mismo Bloom con una cita de James Shapiro, autor de *Shakespeare and the Jews*:

Apartar la mirada de lo que la obra revela sobre la relación entre mitos culturales e identidades de las gentes no hará desaparecer las actitudes irracionales y excluyentes. De hecho, esos impulsos oscuros siguen siendo tan elusivos, tan difíciles de identificar en el curso normal de las cosas, que sólo en ciertas ocasiones como los montajes de esta obra logramos vislumbrar estas líneas de fractura culturales. Por eso censurar la obra es *siempre* más peligroso que representarla.

Y por eso, sin duda, debemos seguir leyendo el *Martín Fierro*; pero ya no, tal quería Lugones, como poema épico, ni mucho menos, tal quería su autor, como texto edificante y didáctico. ¿Cómo, entonces? Si bien Borges y los nacionalistas, en sus ataques cruzados, sabiamente no se meten con el tema de los indios, la conclusión de Borges sigue siendo la más adecuada: lo mejor es leer el *Martín Fierro* como novela, como compendio fechado de nuestras características deseables y detestables, de nuestro pobre individualismo y de nuestras imposibilidades; leerlo no con veneración sino con admiración e irritación mezcladas. Es, si no me equivoco, lo que también proponía Martínez Estrada.

* * *

El 30 de marzo de 1870, el coronel Lucio V. Mansilla, a la sazón comandante militar de la frontera norte, se dirigió con una escolta reducida a las tolderías del cacique Mariano Rosas, con el propósito de ratificar un tratado de paz que había concertado en febrero del mismo año, sin haber consultado a su superior inmediato, el general José Miguel Arredondo, incurriendo por ello en el displacer del entonces presidente Domingo F. Sarmiento. Esta excursión de apenas dieciocho días no tuvo ningún efecto visible sobre la denominada ‘guerra al malón’, ni sobre la carrera militar y política de Mansilla, pero sí sobre nuestra literatura, pues de ella surgió la mejor crónica de nuestra literatura de frontera, *Una excursión a los indios ranqueles*, publicado serialmente en *La Tribuna* de Buenos Aires y luego, el mismo año, en forma de libro.

Lo había movido, más que la necesidad, el capricho; más que el ansia de saber, el deseo de tener un tema de conversación para asombrar en los salones a las damas y en el club a los caballeros; ya conocía París, la India, Egipto y Constantinopla, pero ése era un exotismo de filisteos, y él quería ser original; nada más exótico que lo desconocido de la propia tierra. La frontera era, para el discurso de su tiempo, que culmina en la formulación de Sarmiento, la divisoria nítida que separaba las tierras de la civilización y las de la barbarie. Pero allí donde la mirada de Sarmiento corta, separa y descarta, la de Mansilla superpone, yuxtapone y zurce. Su frontera es un lugar de transiciones, de inversiones y empalmes, una orilla; en su frontera hay indios que hablan y razonan en español correcto, tolderías limpias donde las cautivas están a gusto y desean quedarse —no, como la de Borges, porque se hayan barbarizado, sino porque lo pasan bomba—, ‘indios gauchos’ —o sea, que no responden a ningún cacique— y gauchos

indios, refugiados del tiempo de las guerras civiles; indios estancieros, de vestir pulcro y aseado, eximios tejedores y artesanos de platería, que leen *La Tribuna* para enterarse de los planes de los blancos; indios cristianos que visten a la usanza gaucha, que pueden sentarse a la mesa de un dandi, usar correctamente la cuchara y el tenedor, y reclamar la cucharita del café si se han olvidado de traérselas.

La de Mansilla es una mirada empírica antes que esencialista, una mirada que individualiza, más que generaliza; elige, antes que hablar de ‘el indio’, hablar de Mariano Rosas, de Baigorrita, del cacique Ramón, de Epumer y del indio Blanco. Sin llegar a la dignificación heroica de Ercilla, sus indios tienen tanta humanidad, al menos desde el punto de vista literario, como sus señores y sus gauchos. *Ranqueles* no alcanzó para detener la aniquilación de los indios, sin duda, pero tampoco pudo ser utilizado para justificarla, lo cual no es poco, dadas las limitaciones ideológicas de la época.

Esto no quiere decir que estén ausentes los motivos de la tradición racista, empezando por el más persistente de todos ellos, la orgía indígena—no, como propongo en el capítulo dedicado al tema, porque los blancos fueran incapaces de imaginarse a los indios sin ella, sino porque eran incapaces de imaginarse *a sí mismos* sin ella—; significativamente, sintomáticamente mejor dicho, el capítulo dedicado a ésta, el XXXI, comienza con una cita de “La cautiva”:

*Este chilla, algunos lloran,
y otros a beber empiezan,
de la chusma toda al cabo
la embriaguez se enseñoera.*

Sólo después de la cual, Mansilla se considera autorizado a aportar su corroboración ‘realista’:

El vino y el aguardiente corrían como agua, derramados por la trémula mano de los beodos, que ya rugían como fieras, ya lloraban, ya cantaban, ya caían como piedras, roncando al punto o trasbocando, como atacados de cólera. [...] Yo no quería que me sorprendiera la noche entre aquella chusma hedionda, cuyo cuerpo contaminado por el uso de la carne de yegua, exhalaba nauseabundos efluvios; regoldaba a todo trapo, cada eructo parecía el de un cochino cebado con ajos y cebollas. En donde hay indios hay olor a azafétida.

Pero en otros momentos nos encontramos con párrafos que cuestionan todos los estereotipos, como éste:

Un momento después se presentó Ramón, vestido como un paisano prolijo, aseado que daba gusto verle; sus manos acostumbradas al trabajo parecían las de un caballero, tenía las uñas irreprochablemente limpias, ni cortas ni largas y redondeadas con igualdad.

O este otro, sobre el cacique Epumer, más singular, porque no se trata de un indio agauchado sino de un indio-indio:

No tiene más que una mujer, cosa rara entre los indios, y la quiere mucho. Vive bien y con lujo; todo el mundo llega a su casa y es bien recibido. A mí me esperaban hace rato. El toldo acababa de ser barrido y regado; todo estaba en orden. Epumer estaba sentado en un asiento alto de cueros de carneros y mantas.

El efecto de estas yuxtaposiciones —prefiero hablar de efecto, más que de intención o estrategia— es, si no el de cuestionar, sí al menos el de complicar, completar o matizar los estereotipos sobre el indio. Podría pensarse que esto se debe a que, a diferencia de sus precursores y seguidores, Mansilla vio lo que contaba, que tanto la orgía beoda como la circunspecta cena en familia fueron parte de su experiencia directa de los indios. Pero no hay mirada desnuda ni experiencia no mediada por la cultura o la ideología, y el conocimiento de primera mano por sí solo no garantiza nada, sobre todo cuando de racismo se trata; el viajero va en busca de los propios paisajes mentales y sólo ve lo que los corrobora. Aquí es donde la tan mentada y hasta machacada endogamia literaria de

Mansilla, el carácter de ‘entre nos’ de su literatura —una literatura escrita por señores para ser leída por señores y, con la excepción de algunos capítulos, también por las damas—⁷⁷ permite, paradójicamente, la apertura. Mansilla viaja con la decisión previa de ver las cosas con sus propios ojos para poder chuzar a sus pares, tomarles el pelo, desacreditarlos sutilmente ante sus lectores, que son ellos mismos, y para eso abre los ojos y los oídos a lo contradictorio, a lo distinto, a lo que dejará mal parados a sus compañeros de club y de mesa, como resume en esta frase del primer capítulo:

El deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, [...] he ahí lo que me decidió no ha mucho y contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios, a penetrar en sus tolдерías. [Mis destacados.]

De todos ellos, el principal, claro está, era el señor presidente, que no lo ascendió a ministro de Guerra a pesar de lo mucho —y muy a disgusto— que Mansilla había trabajado en su campaña, a pesar de que había sido él quien cerró en Curupaity los ojos de Dominguito; el señor presidente, responsable de que él estuviera varado en el desierto, a las órdenes del general Arredondo, en lugar de dándoles órdenes a todos desde su despacho de ministro. *Una excursión a los indios ranqueles* está escrito en gran medida a partir de *Facundo*, pero no en contra suyo. Mansilla entendió que ponerse en contra de Sarmiento era entrar en su juego, y que quienes lo hacían terminaban enredados en la maraña de dicotomías que había tejido en su telar el sanjuanino; cosa que luego, obligados a optar, para no quedar del lado del eje del mal que éste había trazado tan nítidamente, terminaban eligiendo lo mismo que él, como le pasó a aquel otro entusiasta, José Hernández. En cambio, Mansilla no se enfrenta, sino que mira de costado, y sus cuestionamientos a las férreas dicotomías sarmientinas no tienen —ni se

proponen tener— la fuerza de una refutación, sino más bien la de un rezongo: “¡Aflojá, Domingo!”, parece que dijera. La confrontación directa, por otra parte, le estaba vedada por su situación personal, ya que enfrentarse a Sarmiento era quedar automáticamente del lado de don Juan Manuel, su tío. Su postura ante el *Facundo* no es la enérgica del adversario que lo lee con el ceño fruncido y la espalda erguida contra el respaldo de la silla, escrutando cada palabra para saltar sobre el primer error fáctico o argumento débil que se presente; a Mansilla es más fácil imaginarlo repantigado en su sillón preferido, medio ladeado, una pierna colgando sobre uno de los brazos y balanceándose, dando vuelta las páginas con una mano lánguida y exhalando cada tanto algún bufido.

Esta postura se manifiesta, por ejemplo, en el modo en que encara la disputa filosófica con Sarmiento: como contrapeso al rabioso maniqueísmo de éste, propone una ‘teoría de los extremos’, como en esta comparación de la junta indígena con las deliberaciones del Congreso:

Es un acto muy grave y muy solemne. Es una cosa muy parecida al parlamento de un pueblo libre, a nuestro congreso, por ejemplo. La civilización y la barbarie se dan la mano; la humanidad se salvará porque los extremos se tocan.

Otras veces parece asumir la dicotomía sarmientina, pero la banaliza mediante la ironía:

Es indudable que la civilización tiene sus ventajas sobre la barbarie; pero no tantas como aseguran los que se dicen civilizados. La civilización consiste, si yo me hago una idea exacta de ella, en varias cosas. En usar cuellos de papel, que son los más económicos, botas de charol y guantes de cabritilla. En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres...

O la relativiza (“Nuestra pretendida civilización no es muchas veces más que un estado de barbarie refinada”) o directamente invierte los términos:

Se cree generalmente que entre los indios, prevaleciendo el derecho del más fuerte, cualquiera puede hacerse cacique o capitanejo. Pero no es así, ellos tienen sus costumbres que son sus leyes [...] Más revoluciones hemos hecho nosotros [...] quitando y poniendo gobernadores, que los indios por la ambición de gobernar.

Pero lo propiamente mansillesco es la trivialización dandi de las dicotomías sarmientinas, como en este célebre pasaje del primer capítulo: “Santiago, después de una tortilla de huevos de gallina frescos, en el Club del Progreso, una de avestruz en el toldo de mi compadre el cacique Baigorrita”, le escribe a su amigo Santiago Arcos, destinatario declarado de las ‘cartas’ que componen el libro.

Mansilla no sólo descarga sus dardos contra la versión ‘dura’ del par civilización/barbarie, que lo entiende como dicotomía insalvable, sino también contra la versión ‘blanda’, que lo ve como polaridad, es decir, como una escala (por ejemplo, blanco-gaucha-indio, con etapas intermedias):

En el rancho de un gaucha falta de todo. El marido, la mujer, los hijos, los hermanos, los parientes, los allegados, viven todos juntos y duermen revueltos. ¡Qué escena aquella para la moral! [...] En el toldo de un indio hay divisiones para evitar la promiscuidad de los sexos: camas cómodas, asientos, ollas, platos, cubiertos, una porción de utensilios que revelan costumbres, necesidades. [...] El espectáculo que presenta el toldo de un indio, es más consolador que el que presenta el rancho de un gaucha. Y no obstante, el gaucha es un hombre civilizado. ¿O son bárbaros? ¿Cuáles son los verdaderos caracteres de la barbarie?

Al férreo determinismo geográfico de Sarmiento responde con un determinismo chacotero que es casi una *reductio ad absurdum* de las tesis de éste:

El europeo ama la montaña, el argentino la llanura. Esto caracteriza dos tendencias. Desde las alturas físicas se contemplan mejor las alturas morales. Los pueblos más libres y felices del mundo son los que viven en los picos de la Tierra. Ved la Suiza.⁷⁸

Los dos hacen autobiografía siempre, los dos son su propio personaje favorito, pero hasta allí llegan las similitudes. Sarmiento es un *parvenu*, un *self-made man* a la estadounidense; Mansilla, un hijo del poder (perdido, pero poder al fin). A la actitud beligerante del arribista contesta con su dandismo displicente; es demasiado inteligente para tomarse a sí mismo tan en serio, pero suficientemente inteligente para saber que sólo los que se toman a sí mismos tan en serio llegan a presidente. Por eso no cuestiona, sino que meramente *molesta*; se sienta en el banco de atrás del mejor alumno y cada tanto, de puro aburrido, le hace cosquillas en la oreja con la punta de la pluma. Mansilla y Sarmiento están del mismo lado, sí; sin embargo, Mansilla no se ha puesto, sino que *ha quedado* del mismo lado que Sarmiento, del lado que todavía no es pero ya se vislumbra como el único posible. La actitud de Mansilla hacia Sarmiento es la del pasajero embarcado para un largo viaje a Europa que ve subir por la planchuela a un conocido tedioso y vehemente y resignado empieza a contar con los dedos todos los almuerzos, cenas y encuentros casuales que tendrá que soportar hasta el arribo. En aquel primer viaje,⁷⁹ por suerte, Sarmiento se bajó en Río de Janeiro; pero aquello no fue más que una postergación, pues ahora el sanjuanino es nada menos que el capitán de la nave.

Por todo esto no sorprende que al introducir la figura del entonces presidente lo haga con cierta ironía, pero ironía muy *tongue-in-cheek*, como de sobremesa de club; cuando el cacique Mariano Rosas acaba de expresar sus dudas de que los blancos vayan a respetar el tratado que están por firmar, Mansilla escribe:

Le contesté, como era de esperarse, asegurándole que el Presidente era un hombre muy bueno; que se había envejecido porque se educaran todos los niños chicos de mi tierra; que no les había de abandonar a su ignorancia, que por carácter y por tendencias era hombre manso, que no amaba la guerra; y que por otra parte, la Constitución le mandaba al Congreso *conservar el trato pacífico con los indios y promover la conversión de ellos al catolicismo* [...]

—Y dígame, hermano —me preguntó—, ¿cómo se llama el presidente?

—Domingo F. Sarmiento.

—¿Y es amigo suyo?

—Muy amigo.

—Y si dejan de ser amigos, ¿cómo andarán las paces con nosotros que ha hecho Ud.?

—Pero bien, no más, hermano, porque yo no puedo pelearme con el Presidente, aunque me castigue. Yo no soy más que un triste coronel y mi obligación es obedecer.

La verdadera broma, duele un poco admitirlo, no es a costa de Sarmiento sino del cacique Mariano Rosas y su gente; por encima de su cabeza, Mansilla nos hace un guiño, como si dijera: ‘Fíjense lo ingenuos que son estos indios que hasta creen en la palabra de Sarmiento, y en la mía’. Otras veces, su ironía y su dandismo bajan la guardia y asoma por un momento el moralista severo y sincero:

Nuestra civilización no tiene derecho de ser tan rígida y severa con los salvajes, puesto que no una vez sino varias, hoy los unos, mañana los otros, todos alternativamente hemos armado su brazo para que nos ayudaran a exterminarnos en reyertas fratricidas, como sucedió en Monte Caseros, Cepeda y Pavón.

Estos bárbaros, dije para mis adentros, han establecido la ley del Evangelio, hoy por ti, mañana por mí, sin incurrir en las utopías del socialismo. [...] Es lo contrario de lo que sucede entre los cristianos. El que tiene hambre no come si no tiene con qué.

Esta civilización nuestra puede jactarse de todo, hasta de ser cruel y exterminadora consigo misma. Hay, sin embargo, un título modesto que no puede reivindicar todavía: es haber cumplido con los indígenas los deberes del más fuerte. Ni siquiera clementes hemos sido.

Pero momentos como éstos se equilibran con otros en que el dandismo gana la partida, y Mansilla se burla de haberse tomado tan en serio a sí mismo y a su tema, autoironía que alcanza su culminación en el sueño del capítulo XXXII:

Soñaba que yo era el conquistador del desierto; que los aguerridos ranqueles, magnetizados por los ecos de la civilización, habían depuesto sus armas; que se habían reconcentrado formando aldeas; que la iglesia y la escuela habían arraigado sus cimientos en aquellas comarcas desheredadas; que

la voz del Evangelio ahogaba las preocupaciones de la idolatría; que el arado, arrancándole sus frutos óptimos a la tierra, regada con fecundo sudor, producía abundantes cosechas; que el estrépito de los *malones* invasores había cesado, pensando sólo, aquellos bárbaros infelices, en multiplicarse y crecer, en aprovechar las estaciones propicias, en acumular y guardar, para tener una vejez tranquila y legarles a sus hijos un patrimonio pingüe; que yo era el patriarca respetado y venerado, el benefactor de todos [...] Imita a Aurelio. Tienes un nombre romano. *Lucius Victorius Imperator* sonará bien al oído de la multitud.

Este sueño o ensueño diurno está inspirado en el aun más insensato — puesto que el soñador quiso llevarlo a la realidad— de Orélie-Antoine de Tounens, el aventurero francés que en 1860 se autoproclamó rey de la Araucanía y Patagonia y trató de sublevar a las tribus araucanas, no logrando más que alertar a los gobiernos argentino y chileno de los riesgos de seguir tolerando su independencia; mucho le deben a este francés despistado las campañas argentinas de 1879-1885 y las chilenas de 1861-1883. El sueño de Mansilla quiere ser gracioso, pero es bastante triste; evidentemente *quiere* para los indios los beneficios de la civilización, así sea para salvarlos del exterminio, y evidentemente *desea* para sí el renombre y el poder; pero tan imposible —tan ridículo— se le antoja desear lo uno como lo otro.

No obstante, cada tanto hay en *Ranqueles* momentos verdaderamente epifánicos, en que se lo nota genuinamente sorprendido por lo que aprende de los indios; estos momentos pueden reconocerse porque en ellos Mansilla resiste la tentación de la reflexión moralizante o pseudofilosófica, de la *boutade* o del chiste fácil, escucha y calla. Y al hacerlo, hace lo más importante, lo más insólito en el corpus de la literatura de frontera, le cede la palabra a los indios:

Creí que iba a matarla [a una res] como lo hacemos los cristianos, clavándole primero el cuchillo repetidas veces en el pecho, y degollándola en medio de bramidos desgarradores, que hacen estremecer la tierra. Hicieron otra cosa. Un indio le dio un bolazo en la frente dejándola sin sentido. Enseguida la degollaron.

—¿Para qué es ese bolazo, hermano? —le pregunté a Mariano.

—Para que no brome, hermano —me contestó—. ¿No ve que da lástima matarla así?

Escena que contrasta con ésta de *Martín Fierro*:

Luego la matanza empieza/ tan sin razón ni motivo,/ que no queda animal vivo/ de esos miles de cabezas.// Pero pienso que los pampas [...] ni su conveniencia entienden —/ por una vaca que venden/ quinientas matan al ñudo.

Y que se espeja en la de la conversación con el cacique Ramón sobre la doma de los caballos:

—Nosotros no maltratamos al animal; lo atamos a un palo; tratamos de que pierda el miedo; no le damos de comer si no deja que se le acerquen; lo palmeamos de a pie; lo ensillamos y no lo montamos, hasta que se acostumbra al recado, hasta que no siente ya cosquillas; después los enfrenamos, por eso nuestros caballos son tan briosos y tan mansos. Los cristianos les enseñan más cosas, a trotar más lindo, nosotros los amansamos mejor.

Hasta en esto, dije para mis adentros, los bárbaros pueden darles lecciones de humanidad a los que los desprecian.

Mansilla no ensaya una defensa imposible, pero deja que los indios se defiendan a sí mismos. No toma la palabra por ellos, los deja hablar y los escucha, y notamos que escucha con mayor atención, no lo que confirma sus ideas preestablecidas, sino lo que las hace vacilar y pone en duda, como en este otro diálogo con Mariano Rosas:

—Hermano —me dijo, más o menos—; aquí en mi toldo puede entrar a la hora que guste, con confianza, de día y de noche es lo mismo. Está en su casa. Los indios somos gente franca y sencilla, no hacemos ceremonia con los amigos, damos lo que tenemos, y cuando no tenemos pedimos. No sabemos trabajar, porque no nos han enseñado. Si fuéramos como los cristianos, seríamos ricos, pero no somos como ellos y somos pobres. Ya ve cómo vivimos. Yo no he querido aceptar su ofrecimiento de hacerme una casa de ladrillo, no porque desconozca que es mejor vivir bajo un buen techo que como vivo, sino porque, ¿qué dirían los que no tuviesen las mismas comodidades que yo? Que ya no vivía como vivió mi padre, que me había hecho hombre delicado, que soy un flojo.

Era excusado refutar estas razones, me limitaba a escuchar con atención y manifiesto interés.

Y nuevamente, en el capítulo final del libro:

Oigamos discurrir a los bárbaros.

Conversando un día con Mariano Rosas, yo hablé así:

—Hermano, los cristianos han hecho hasta ahora lo que han podido, y harán en adelante cuanto puedan, por los indios.

Su contestación fue con visible expresión de ironía:

—Hermano, cuando los cristianos han podido nos han muerto; y si mañana pueden matarnos a todos, nos matarán. Nos han enseñado a usar ponchos finos, a tomar mate, a fumar, a comer azúcar, a beber vino, a usar bota fuerte. Pero no nos han enseñado ni a trabajar, ni nos han hecho conocer a su Dios. Y entonces, hermano, ¿qué servicios les debemos?

Yo habría deseado que Sócrates hubiese estado dentro de mí en aquel momento a ver qué contestaba con toda su sabiduría.

Por mi parte, hice acto de conciencia y callé...

Son escenas mínimas, si se quiere, pero son escenas de educación, y en ella el blanco civilizado se deja educar por el salvaje. Y además de las concertadas razones del cacique ranquel, Mansilla lo hace hablar un español tan correcto como el suyo, sin errores gramaticales ni ortografía fonética ni gerundios,⁸⁰ evitando la tentación de infantilizar sus verdades, como suele hacerse con las ‘verdades simpáticas’ de los niños.

Mansilla era un especialista en el sutil arte de *no quedar pegado*; rosista hasta Caseros, pasó luego a Paraná y se hizo hombre de Urquiza; tras la victoria de éste en Cepeda regresó a Buenos Aires, donde se hizo hombre de Mitre a tiempo para compartir su victoria en Pavón; tras participar en la Guerra del Paraguay, trabajó para la candidatura de Sarmiento, en la esperanza de que al menos lo nombrara ministro de Guerra. Pero el presidente electo lo destinó a Río Cuarto, bajo las órdenes de Arredondo, y terminaría aprovechando una desavenencia con éste para destituirlo; Mansilla nunca se lo perdonaría. Estuvo luego contra Mitre y con Avellaneda; con Roca, cuando pasó a ocupar el centro de la escena; rompió con él en 1885, pero volvió al redil con Juárez Celman. “Yo creo que un

hombre que piensa más de seis meses de la misma manera no puede pretender que no está equivocado”, fue la *boutade* wildeana con que respondió en una sesión de la Cámara a quienes lo acusaban de veleta. La misma clase de lealtad dedicó a sus indios. Quería para ellos lo que Hernández para los gauchos, integrarlos para que no se extinguieran. Pidió que no los mataran, pero cuando empezaron a matarlos no movió un dedo por salvarlos, y admitía, en las discusiones de la Cámara, que no eran aptos para el trabajo, lo que equivalía a condenarlos. Pero todo esto concierne al político, más que al escritor, salvo que creamos que un texto pierde validez si su autor no lo sustenta con sus actos públicos; difícil, sin duda, además de anacrónico, pedirle a Mansilla que corresponda al modelo del escritor comprometido. Más bien, sirve de ejemplo de cómo a veces el menos comprometido de los escritores puede generar los más interesantes efectos políticos, como sucede en esta conversación que sostiene con Mariano Rosas antes de la junta de notables del desierto:

Sólo había un punto dudoso. ¿Por qué insistía yo tanto en comprar la *posesión* de la tierra? [...]

Le expliqué que para la seguridad de la frontera y para el buen resultado del tratado de paz, era conveniente que a retaguardia de la línea hubiera por lo menos quince leguas de desierto, y a vanguardia otras tantas en las que los indios renunciaran a establecerse y hacer boleadas cuando les diera la gana sin pasaporte.

Me arguyó que la tierra era de ellos.

Le expliqué que la tierra no era sino de los que la hacían producir.

Y entonces el indio pasa al estilo directo:

—Mire, hermano, ¿por qué no me habla la verdad?

Y produce su archivo, donde figura un artículo de *La Tribuna* sobre el trazado del ferrocarril interoceánico.

—Usted no me ha dicho que nos quieren comprar las tierras para que pase por el Cuero un ferrocarril.

Aquí me vi sumamente embarazado.

Hubiera previsto todo, menos argumento como el que se me acababa de hacer.

—Hermano, eso no se ha de hacer nunca, y si se hace, ¿qué daño les resultará a los indios de eso?

—¿Qué daño, hermano?

—Sí, ¿qué daño?

—Que después que hagan el ferrocarril, dirán los cristianos que necesitan más campos al Sur, y querrán echarnos de aquí, y tendremos que irnos al sur de Río Negro, a tierras ajenas, porque entre esos campos y el Río Colorado o el Río Negro no hay buenos lugares para vivir.

—Eso no ha de suceder, hermano, si ustedes observan honradamente la paz.

—No, hermano, si los cristianos dicen que es mejor acabar con nosotros.

—Algunos creen eso, otros piensan como yo, que ustedes merecen nuestra protección, que no hay inconveniente en que sigan viviendo donde viven, si cumplen sus compromisos.

El indio suspiró, como diciendo: ¡Ojalá fuera así! Y me dijo:

—Hermano, en usted yo tengo confianza, ya se lo he dicho, arregle las cosas como quiera.

—No le contesté [...]

Todo lo mejor de *Ranqueles* está contenido en este fragmento. Nos deja oír la resignación y el cansancio del cacique, que ya vislumbra la ruina de su pueblo y se resigna a ganar tiempo con este huinca bien dispuesto pero impotente para cumplir lo que promete, y que, ya se ha dado cuenta, lo dejará en la estaqueada cuando las papas quemen; pero aun así decide creerle porque es la única alternativa que conoce a la otra, la de ‘los que creen que es mejor acabar con ellos’. Y también deja oír, en las pausas, en los titubeos, en las repeticiones, en las reticencias, la incomodidad de su interlocutor; cómo se ahuecan de convicción las palabras de Mansilla, que no puede mentirse ni mentirnos acerca de lo equívoco de su rol, que sabe que está engañando a alguien que se deja engañar porque no tiene más remedio. La venalidad del funcionario militar no debería cegarnos a la veracidad del escritor; tan fácil le hubiera sido disimular su propia mendacidad culposa y, sin embargo, no titubea a la hora de contraponer su incómoda locuacidad a la lacónica dignidad del indio, y le deja la última palabra a éste. Es una de las escenas más tristes de nuestra literatura.

Aun así, poco podrán las voces de estos pocos indios sueltos de Mansilla contra la voz que define a ‘El Indio’ de Hernández, ni podrá *Una excursión a los indios Ranqueles* cargar con el peso de *Martín Fierro*. Como si hubiera podido anticiparlo, Mansilla incide, en uno de los capítulos de su libro, en una fantasía en la que debe levantar en peso al futuro autor del poema nacional:

Imaginaos a *Orión* [...] luchando a brazo partido, en medio de las más risueñas algazaras de una turbamulta, por cargar y levantar a nuestro cofrade Hernández, ex redactor de *El Río de la Plata* *cué*, cuya obesidad globulosa toma diariamente proporciones alarmantes para los que, como yo, le quieren, amenazando a remontarse a las regiones etéreas o reventar como un torpedo paraguayo, sin hacer daño a nadie.

Pero son justamente la frivolidad de su empresa y su lenguaje las que lo protegen de dos tentaciones simétricas: la de intentar una defensa imposible del indio y la de sobreactuar su condena. Formulada dentro de los límites de su clase, la única que en aquel momento podía producir un discurso legítimo, toda defensa del indio y sus derechos se estrellaría, tarde o temprano, contra la necesidad de arrebatarle sus tierras: tarde o temprano, el defensor se vería obligado a sumar su voz al coro de desaprobadores. Más astuto, Mansilla habla desde la voz hegemónica, pero preservando algunas inflexiones de disidencia e introduciendo cada tanto los matices de la ironía.

Parece una paradoja pero no lo es: sólo en este relato deliberadamente tilingo, sólo en este autor irónico y frívolo —y no *a pesar* de la frivolidad y la tilinguería, sino precisamente *a causa* de ella— pudieron los indios argentinos encontrar algún rasgo de simpatía y hacer escuchar así fuera una hilacha de voz, poco antes de su aniquilación definitiva.

69 La cita es de *El gran Lebowski*, no de *La araucana*. No pude resistirme.

70 Citado en Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

71 Cuando por primera vez dije esto, en “El nacimiento de la literatura argentina” (2006), me sentí solo —y, por lo tanto, interesante y original— en mi vituperio del festejado poema de Echeverría. La posterior lectura de *El payador* me enseñó que tenía un prestigioso precursor. Del comienzo del poema opina Lugones: “Imposible decir peor las cosas. En esa sola estrofa, el desierto está calificado por seis adjetivos igualmente pobres [...]. Y todo el poema adolece de igual miseria. Es sencillamente lamentable”. Lo que todavía no alcanzo a darme cuenta es si coincidir con Lugones, así sea en cuestiones exclusivamente estéticas, me reconforta o me deja aun más inquieto que antes.

72 Véase el capítulo “*Martín Fierro*” de este libro.

73 Todas las citas de David Viñas en este capítulo corresponden a este libro.

74 Si esto implicó o no una vida de celibato, no permite determinarlo el poema. Lugones asume que sí, y felicita a Fierro porque aun después de cinco años de abstinencia no se aprovecha de la cautiva que ha rescatado (“La generosidad de paladín ignora estas complicaciones pasionales [...] Ni siquiera en ósculos dolorosos sabría cobrar el débil precio de su hazaña”). Pero omisión no es necesariamente ausencia; aun si Fierro o Cruz se refocilaban diariamente con indias o cautivas, el pudoroso Hernández no lo contaría. Las indias solteras, sabemos por Mansilla —a quien Hernández ha leído según las evidencias de *La vuelta*—, gozaban de plena libertad sexual, y los indios no eran tan melindrosos como los blancos a la hora de compartir sus mujeres. En cuanto a Martínez Estrada, me abstendré de volver a comentar sus insinuaciones sobre la ‘castidad’ recíproca de Cruz y Fierro.

75 “Necesítase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman”, decía Sarmiento de Rosas. En relación con el salvaje, el nudo, que Echeverría exhibe y Fierro desata, es éste: los indios no son humanos porque se matan entre ellos y se comen a sus propios hijos, como el gato y el cerdo. Juan José Saer, en *El entenado*, le dará a éste una interesante vuelta de tuerca —o de hilo, mejor dicho.

76 No muy diferente de lo que hace hoy la propaganda occidental contra las culturas musulmanas.

77 “Esta carta será mejor que no la lean las señoras”, dice del XXXVI, coqueto.

78 No es difícil identificar el párrafo preciso que Mansilla está parodiando, es éste de *Facundo*: “Muchos filósofos han creído también que las llanuras preparaban las vías del despotismo, del mismo modo que las montañas prestaban asidero a las resistencias de la libertad”.

79 Tras la caída de Rosas, Sarmiento y los Mansilla (padre e hijo) marchan al exilio en el mismo barco.

80 Como sí hace cuando quiere construir una escena pintoresca o grotesca: “achúcar”. “Ese soy Wenchenao.” “¿Con permiso de quién pasando?”, etcétera.

LITERATURA ARGENTINA Y RACISMO. DE SARMIENTO A CORTÁZAR

Hubo un tiempo inocente y quizá más feliz que el nuestro en que podían escribirse impunemente párrafos cómo éste:

El indio se distingue de la manera más singular por su naturaleza apática e indiferente que no se encuentra en ningún otro. Su corazón no late ni ante el placer ni ante la esperanza, sólo es accesible al miedo. En contrario de la humana osadía, su carácter se distingue por la más abyecta timidez. Su alma no tiene resorte, ni su espíritu vivacidad. Tan incapaz de concebir como de raciocinar, pasa su vida en un estado de estúpida insensibilidad que demuestra que es ignorante de sí mismo y de cuanto lo rodea.

O éste:

Las diferencias de volumen del cerebro [...] son tanto más grandes cuanto más elevadas están en la escala de la civilización. Bajo el punto de vista intelectual, los salvajes son más o menos estúpidos, mientras que los civilizados se componen de estólidos semejantes a los salvajes, de gentes de espíritu mediocre, de hombres inteligentes y de hombres superiores. Se comprende que las razas superiores sean más diferenciadas que las inferiores, dando por sentado que el *mínimum* es común en todas las razas, y el *máximum* que es muy débil para los salvajes, es, al contrario, muy elevado para los civilizados.

Y aun oraciones como ésta:

El híbrido entre blanco e indio es pálido, afeminado, débil, perezoso y terco.

Los tres pertenecen a *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), el último libro de Sarmiento, y aunque se trata de citas, él deja

clarísimo, con su habitual desparpajo declarativo, que está de acuerdo con ellas; son citas de autoridad, no de polémica. La compleja serie de disyunciones, que el autor había intentado disciplinar —no sólo intelectualmente sino emotiva y axiológicamente— en *Facundo*, se termina simplificando en este último libro al eje “blanco/indio”. El giro decisivo, lo dirá el mismo, lo había dado en *El Chacho* (1865), donde la compleja interacción de geografía, educación, sangre y cultura cedió lugar a la raza como explicación unicausal de la barbarie; y en sus diatribas contra Artigas —comparables, en su ferocidad balbuceante, a las de Martínez Estrada contra Perón en *Qué es esto*— reitera una y otra vez que las acciones de éste se explican por el carácter “retrógrado” de la “rebelión indígena” que encabeza.

Así resume este tránsito David Viñas en *Indios, ejército y frontera*:

A través de medio siglo las ideas de Sarmiento muestran con una nitidez creciente su núcleo generador: es la oposición de dos términos que si, en un principio, se llaman ciudad campo, luego civilización/barbarie, más adelante gente educada/chusma, incluso personas honestas/descamisadas, terminará por designarse como blancos/no blancos; razas conquistadoras/razas conquistadas.

No es que las ideas de Sarmiento hayan cambiado tanto, pero sí lo han hecho las circunstancias, las del país y las suyas. Si la ferocidad de 1845 se formulaba como programa complejo, abrumado por tener que lidiar con tantos frentes simultáneos (la naturaleza, la barbarie, el salvaje, las instituciones débiles, la educación nula, el retrógrado espíritu hispánico) y se justificaba por el miedo, la mirada retrospectiva de 1883, fiel a su misión de disipar cualquier tentación remanente de culpa colectiva, se tiñe de autosuficiencia y de sorna y adquiere entonaciones de bravuconada. A pesar de lo sofisticado de su forma, el *sentido* del ritual que se lleva a cabo en *Conflicto y armonías* es simple y reconocible: se trata de exorcizar de

nuestra cultura cualquier resabio de americanismo indigenista, de patear al caído y burlarse de su derrota. Una especie de triunfo romano hecho de sustantivos, verbos y adjetivos.

Porque el racismo contra el indio nunca fue opcional; cuando había que desalojarlo de sus territorios, era una herramienta ideológica de lucha; y cuando se lo había no sólo desalojado sino aniquilado como pueblo — quedaron individuos y familias sueltas, pero no una cultura, y mucho menos una nación indígena—, había que justificar lo hecho; si el indio *no* era una raza inferior, y si las razas inferiores *no merecen* ser dominadas y exterminadas por las superiores, entonces la república se asienta sobre un enorme crimen.⁸¹

No soy personalmente afecto al ‘malditismo’, y me resulta difícil leer con convicción párrafos como éste de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*:

Una inconcebible opacidad del futuro y de la responsabilidad hostigaba al blanco a engendrar en las indias, como si se tomara una recóndita represalia contra América. Perpetuaba con saña la humillación del indígena, cuya desnudez le inflamaba instintos caprinos a la vez que desprecios de la miseria. Pero en esa siembra desdichada nacían enemigos, como de los dientes del dragón los espartanos. Afrentaba a la naturaleza y al autóctono juntamente, y ambos, más tarde, en lo que él hacía y engendraba le pedirían cuentas de sus delitos.

No creo que los pecados de los padres —la violación de la india por el blanco, en este caso— bíblicamente alcancen, generación tras generación, a sus hijos mestizos, aquellos que Octavio Paz, en otro ensayo que sucumbe a las tentaciones del malditismo, denomina los *hijos de la chingada*; ni que los fantasmas de las tribus deshechas vaguen por sus antiguos territorios en las noches de luna, ni que la sangre de los indios vuelva yermas las tierras o manche las almas de los vivos que las ocupan. Puede que se trate, mi reticencia, de una mera cuestión de géneros. En la ficción, por ejemplo, la idea de una maldición o pecado original funciona de perlas, como lo

prueban la obra de Nathaniel Hawthorne o William Faulkner. Pero sí sospecho que los genocidios no asumidos tienen la mala costumbre de servir de sustento a genocidios futuros; como sugiere un personaje de *Ararat* (2002), la película de Atom Egoyan sobre el genocidio armenio: “¿Sabe lo que les dijo Hitler a sus comandantes para convencerlos de que su plan funcionaría?: ‘¿Quién se acuerda del exterminio de los armenios?’”

En ese sentido es ejemplar la tarea desarrollada por David Viñas en su *Indios, ejército y frontera* (1982), escrito en ocasión del centenario de la ‘conquista del desierto’, cuando nuestras fuerzas armadas, habiendo completado su segundo genocidio, festejaban abiertamente el primero:

[...] si en la Argentina actual —por ejemplo— donde el ejército ha proliferado hasta ocupar la totalidad del proscenio en el espacio histórico, qué hizo, realmente, en la Patagonia, hace cien años? Cuando el discurso de ese ejército adoptaba gestos espectaculares, ¿negó la importancia numérica de los indios? [...] Si en otros países de América Latina la “voz de los indios vencidos” ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en Argentina? ¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? [...] O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?

Todavía, en 1916, Lugones podía hablar con el mismo desparpajo que Sarmiento, aunque no con la misma ferocidad, de la superioridad natural del blanco, como vimos en el capítulo relativo a *Martín Fierro*. Pero a partir de determinado momento, posiblemente el fin de la Segunda Guerra, cuando entra en crisis el discurso racista europeo, el racismo argentino *se sumerge* y pasa a constituirse ya no tanto como discurso sino como una serie de prácticas no verbales, de exclusiones mudas, de miradas, de silencios, de aceptación de situaciones de hecho; lo cual lo vuelve menos detectable y tal vez por eso más insidioso y más poderoso en su funcionamiento, a la vez que permite construir el mito de una sociedad tolerante y abierta. Un doble pensamiento orwelliano o conciencia escindida, que todavía nos gobierna hoy día.

Para aclarar un poco lo que quiero decir, voy a referir tres anécdotas personales.

Episodio uno: concurro a la guardia de un hospital por un problema cualquiera. Tras esperar un buen rato, me impaciento y le pregunto a una joven de ambo y rasgos aindiados: “¿La doctora está?” “La doctora soy yo”, me contesta imperturbable. El misterio se aclararía enseguida: era tucumana.

Episodio dos: espero a Héctor, un alumno nuevo que va a unirse a uno de mis grupos de literatura. Tocaban el timbre, bajo a abrir, me encuentro con un joven morocho sonriente. Miro por sobre su cabeza, extrañado; estoy por preguntarle si busca a alguien cuando me dice: “Soy Héctor”.

Episodio tres: voy manejando por las calles del barrio, por la mitad de la cuadra se me cruza un morochito, corriendo, sin dignarse siquiera a echar una ojeada a ver si vienen autos, y soy yo el que tiene que frenar para no pisarlo. Reprimo la puteada mientras mi mente (no yo) formula la pregunta: “¿Por qué será que los viejos y los negros siempre cruzan la calle sin mirar?”

No me considero una persona racista, es decir, no tengo convicciones firmes sobre la superioridad de la raza blanca, la molicie de la india y la rítmica espontaneidad de la negra. Y, sin embargo, si algo tienen en común estos tres episodios, que manifiestan actitudes sin duda racistas, es que transcurrieron en la ciudad de Buenos Aires, ciudad en la que no se puede dar una vuelta manzana sin convertirla en un paseo racista: al salir de mi departamento le pido que cierre a la mucama *negra*, abajo me abrirá la puerta el portero *negro*, me cruzaré con el camión recolector de residuos tripulado por *negros*, pasaré frente al edificio en construcción donde se afanan obreros *negros*, deberé sortear las zanjas de la cuadrilla de reparación de la que emergen torsos *negros*; si voy al hospital, los médicos

serán blancos y los enfermeros *negros*; si a la universidad, los alumnos blancos y el personal de limpieza *negro*, y todo ese tiempo, formule o no formule mi mente pensamientos racistas que justifiquen ese estado de cosas, abrigue o no mi pecho sentimientos racistas, estoy participando de una estructura social objetivamente racista. Cada uno de estos encuentros requerirá de mi parte respuestas intelectuales o emotivas; pero como *yo no soy racista*, las dejaré en manos de la serie de discursos racistas que me atraviesan, de las prácticas racistas que me constituyen como sujeto, así sea la de invisibilizar al otro para no tener que discriminarlo en mi pensamiento.⁸² Aun cuando mis ideas y sentimientos racistas no sean míos, los experimento. La frase de Oscar Masotta en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, concebida originalmente para dar cuenta del odio de clase, se aplica con aun mayor exactitud al rechazo racial: “Soy un nudo de repugnancias que yo no he puesto en mí”.

La coincidencia del fin de la guerra europea y los inicios del peronismo resultó en una situación verdaderamente paradójica, pues el discurso racista se volvió ilegítimo al mismo tiempo que la irrupción del peronismo lo volvió imprescindible. Martínez Estrada, en su inclasificable ‘catilinaria’ apropiadamente titulada *¿Qué es esto?*, describe así la invasión del centro de la ciudad por las masas oscuras:

Perón nos reveló no al pueblo sino a una zona del pueblo que, efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de octubre volcó a las calles un sedimento social que nadie había reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo, eran nuestros hermanos harapientos...

Antes que el asco, la discriminación o el miedo, lo que predominaba en esos primeros momentos parece haber sido un vago asombro metafísico: ‘Pero... ¿dónde estaban? ¿De dónde salieron?’

Julio Cortázar daría cuenta del mismo extrañamiento en su descripción de ‘los monstruos’ que concurren a la milonga del *Santa Fe Palace* en su cuento “Las puertas del cielo”:

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas.

El narrador, el doctor Marcelo Hardoy, es una especie de Lucio V. Mansilla del siglo XX, un coleccionista de experiencias, un pituco con debilidad por los bajos fondos, que se hace amigo de una pareja plebeya, la de Mauro y Celina; él, un puestero del Abasto, de origen inmigrante, y ella, una negra, una china que Mauro conoció en la milonga y cuya muerte de tuberculosis da comienzo al cuento. Desde el punto de vista social, el esquema de personajes es ternario, el triángulo Hardoy-Mauro-Celina pertenece a clase alta-media baja-baja, pero desde el punto de vista racial es claramente binario, dos blancos y una negra:

Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo.

Mauro ha rescatado a Celina de la milonga del griego Kasidis, quien la mantenía, conjetura Hardoy, “para complacer a la parte achinada de su clientela”, y tras su partida sólo quedan allí “blancas, rubias o morochas pero blancas”. Celina se deja adecentar por amor, y fuera del mundo de la milonga y de la noche disimula su carácter, “había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí”. Como sus pares, ha aprendido el arte diurno de volverse invisible, sobre

todo en el trabajo: “Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan”. En la milonga, en cambio, se muestran en todo su orgullo y esplendor:

Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. [...] Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación.

Eso son, entonces, los monstruos, eso es lo *monstruoso* de ellos, son negros que han perdido —momentáneamente, tampoco exageremos— la vergüenza de serlo:

Yo pensaba en Celina, tan en su casa aquí, justamente aquí donde Mauro no la había traído nunca [...] de pronto me di cuenta cómo el *Santa Fe* era Celina, la presencia casi insoportable de Celina.

Celina aparece, finalmente, sea como fantasma (Hardoy) o a través de una mujer que se parece asombrosamente a ella (Mauro), bailando con sus pares, liberada de la servidumbre que imponen los mandatos del ascenso social, el disimulo de la propia condición, el sometimiento a la mirada del otro, el amor por Mauro:

Cualquiera de las negras podría haberse parecido más a Celina que ella en ese momento, la felicidad la transformaba de un modo atroz, yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y en ese tango. [...] Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro suelo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales.

En años posteriores, Cortázar abjuraría de este cuento ante un colega que militaba en Montoneros, y quizá por eso mismo lo suyo tiene algo de confesión cristiana, sazónada con la necesaria dosis de autocrítica soviético-cubana:

Un cuento al que le guardo algún cariño, “Las puertas del cielo”, donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho ciertos críticos

con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los “cabecitas negras” en esa época, que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo “yo voy de noche ahí a ver llegar los monstruos”. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los cabecitas negras.⁸³

Acercando el oído a la página, uno puede sentir el característico rechinar de las palabras dichas a regañadientes: ‘*ciertos* críticos me han dicho con *cierta* razón que es un cuento reaccionario’, ‘un cuento hecho sin ningún cariño, al que le guardo algún cariño’, etcétera, etcétera. Lo revelador es que Cortázar asume, aquí, las culpas del personaje; perfectamente podría haber dicho: eso no lo digo yo, lo dice Hardoy, éste es un relato sobre el racismo de nuestras clases altas. Pero elige no hacerlo, se hace cargo. Admite: yo siento (sentía, en esa época) lo mismo que mi personaje.

Hardoy se define a sí mismo como “un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes” y lo hace escudado en una mirada antropológica que registra, clasifica y anota en fichas los resultados de su observación. (“Pero Celina y Mauro no, Celina y Mauro no. [...] Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo.”) Supongo que Cortázar tenía esto en mente cuando hablaba del ‘ningún cariño’ con que habría escrito el relato. Pero éste refleja, más que la falta de sentimientos de Hardoy, la defensa contra sus sentimientos; Hardoy *ama* a Celina, y ama lo que representa; si no, no sería capaz de esa epifanía que cierra el relato. Lo que lo arroba y deslumbra, y al mismo tiempo no puede soportar, es el espectáculo de la negra orgullosa de ser negra. Es Mauro, y no ella, conjetura Hardoy, quien debería estar agradecido; si Celina se dejó blanquear, no fue por ambición o esnobismo sino por amor, y ahora que está muerta vuelve al paraíso de negros que se exhiben a la propia mirada aprobatoria y no a la desaprobadora del blanco. Ricardo Piglia, en

“Rozenmacher y la casa tomada”, señala una filiación entre el ‘joven unitario’ de Echeverría, el Juan Dahlmann de Borges, el doctor Hardoy y, finalmente, el señor Lanari de “Cabecita negra” de Rozenmacher, “una caricatura degradada del intelectual que se enfrenta con la violencia y la fascinación de los bárbaros”. Pero también es posible agruparlos en series de dos: ni el joven unitario ni Lanari ven más que la ‘violencia’ de quienes los amenazan, y si no los amenazaran no les darían ni cinco de bola; la fascinación, la pregunta de si la vida del otro no será más rica y vital que la propia, es de Dahlmann y Hardoy, únicamente. Si vamos a buscar continuidades entre el joven unitario y Hardoy, habría que hacerlo en la mirada fascinada de sus autores sobre estos otros que amenazan destruirlos —físicamente, en Echeverría; metafísicamente, en Cortázar—; la identidad, en la obra de Cortázar, se construye fundamentalmente desde el gusto, y Hardoy se siente tan violado por el mal gusto de sus monstruos como el joven unitario por la mazorca de los suyos.

Celina es una precursora, lo que ella hace en “el paraíso al fin logrado” de principios del 40 lo harán todos los suyos en el 45. El cuento se hace cargo de un rasgo propiamente diferencial del peronismo, que al discurso de clase agrega y superpone el de raza. Los sujetos peronistas no sólo son los trabajadores y descamisados de Perón sino también los negros, los cabecitas, los grasitas de Evita. “Las puertas del cielo” es el estudio de Julio Cortázar sobre los orígenes del peronismo, el preuncio del 17 de octubre en que los monstruos, todos, saldrán sin disfraces a la luz del día.

Esta mirada extrañada, entre alucinatoria y fascinada, sobre los negros peronistas ya había aparecido en forma más cruda, menos trabajada, en *El examen*, novela que Cortázar escribió por aquel tiempo (1950) y que sería publicada póstumamente (1986). La novela, con ser muy mala, presenta un momento de sinceridad realmente inusual; no alcanza a justificarla ni a

justificar su lectura por parte del lector no especialista pero es, con todo, uno de los momentos más verdaderos de nuestra literatura:

—No me importan ellos —dijo Juan—. Me importan mis roces con ellos. [...] Me jode no poder convivir, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto no es un asunto de cultura intelectual, de si Braque o Matisse o la archimedusa. Esto es cosa de la piel y de la sangre. Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco.

Y el personaje de Cortázar se va del país no porque no pueda soportar rostros como éstos, sino porque no puede soportar los sentimientos que despiertan en él, lo que le revelan de sí mismo y de la sociedad en que vive. No puede soportar la subjetividad racista, los sentimientos racistas e ideas racistas y actos racistas que inevitablemente atravesarán a quien viva en una sociedad racista. Se va a Europa, donde en el peor de los casos será víctima del racismo de los europeos.

Por eso no entiendo muy bien de qué tenía que disculparse Cortázar; su actitud me parece mucho más valiente y sincera que, por ejemplo, la de Rozenmacher, que se limita a señalar con el dedo al señor Lanari y decir: ‘Miren, he ahí un racista, discrimina a la sirvientita y al policía, es un pequeño burgués reaccionario’. Siguiendo esta lógica, el racismo es una actitud deleznable propia de gentes deleznales, y separando a los racistas de los no racistas se acaba el problema. Una solución racista al problema del racismo, podría decirse. Cortázar no busca afuera sino adentro suyo, y al hacerlo nos invita —no nos conmina, no nos patotea, porque sabe lo difícil y doloroso que es— a hacer lo mismo.

La situación, intuyo, no es la misma que en los actuales racismos europeos, que cuentan no sólo con discursos racistas decibles sino con un sistema de partidos que los sustentan. Pero los racismos europeos actuales se constituyen sobre todo en relación con las minorías de inmigrantes

recientes. La situación de los argentinos blancos en relación con los pueblos originarios y sus descendientes está más cerca de la de los sudafricanos blancos respecto de los africanos y de la de los israelíes respecto de los palestinos; en los tres casos, el racista es una minoría, o una mayoría que vive en tierras usurpadas a los habitantes nativos (una de las funciones del genocidio y/o la limpieza étnica es, justamente, convertir esta minoría en mayoría). Estos racismos son más culposos, pues queda al menos un sedimento de conciencia de que se basan en un acto de usurpación; suelen por eso tener un carácter más defensivo, y cuando es ofensivo tiende a ser sobreactuado, por la misma inseguridad de sus raíces; por lo mismo, su manifestación verbal puede ser menos violenta y menos explícita que, por ejemplo, la de los racismos europeos, donde son los nativos los que se sienten invadidos y con derecho al pataleo. Pero resulta más tranquilizador obviar estas diferencias y sentirnos menos racistas o menos extremos que los europeos, porque nosotros lo callamos y ellos lo dicen. No estoy, quiero aclarar, advocating un racismo triunfante y ramplón como el de Sarmiento; sí, quizás, uno humilde y contrito como el de Cortázar. Hubiera sido mucho más fácil para él quedarse callado, como hacemos la mayoría de los argentinos.

Puede argumentarse que cada sociedad tiene un racismo que la define; si ése fuera el caso, en los Estados Unidos sería el racismo contra los afroamericanos; en Sudáfrica, contra los africanos nativos; el de los alemanes y muchos europeos del Este, hasta mediados del siglo XX al menos, contra los judíos; en la Europa actual, contra los inmigrantes de las ex colonias y de Europa del este; en la Argentina, sin duda, contra los indios y sus descendientes, nuestros ‘negros’ y los de los países vecinos. Ésa es la matriz y el modelo que nos define como sociedad racista. Es verdad que somos una sociedad de origen inmigrante y que en su momento, en los días

de gloria de Miguel Cané y Manuel Carlés, practicamos una xenofobia con fuertes componentes racistas hacia el gringo, que subsiste en el antisemitismo. Pero el racismo que nos constituye como sociedad racista no es contra el judío ni contra el negro africano. La identidad de nuestro racismo está dada por la relación entre el blanco y el indio/mestizo, y todos los otros son figuras de éste.

Puede entonces pensarse que el origen de nuestro racismo, y de su lógica, se encuentra en el genocidio de los indios. En ese sentido, éste no sólo ha transcurrido en el pasado, sino que sigue sucediendo. El problema, para formularlo en su términos más simples, es éste: ¿cómo lidiar, desde una perspectiva humanista, con un genocidio, cuando se es beneficiario de ese genocidio? La única reparación adecuada a los pobladores originarios sería abandonar el continente americano y devolvérselos; como eso es imposible, optamos por otras respuestas: ignorar el problema. Tenerles tierra a las víctimas, como hacía Sarmiento. Invocar la función compensatoria de la literatura y el arte y pedirles imágenes ‘positivas’ de las víctimas. Elaborar el conflicto como tragedia.

El problema, en última instancia, no tiene solución, ni en el plano de los hechos ni en el de las representaciones ni en el de las emociones o la conciencia. Quizá ni siquiera se trate de un ‘problema’. Plantearlo como tal sugiere que hay que buscarle una solución, y ya sabemos la que le dieron nuestros compatriotas en el siglo XIX.

Quizá lo mejor que pueda proponerse el arte —entre cuyas muchas tareas *no* se encuentra la de brindar soluciones prácticas a los problemas del mundo— sea elaborar esta imposibilidad en imágenes que la vuelvan visible e inteligible, como las de “Las puertas del cielo” de Cortázar o como la del Indiano de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, que tras asistir a

una representación de la ópera *Montezuma*, de Antonio Vivaldi, expresa así sus sentimientos:

Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustra, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendí, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español y de que su hija, tal la heroína bíblica, degollara al supuesto Ramiro. Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido.

81 Incluso el habitualmente pacífico autor de *El crimen de la guerra*, Juan Bautista Alberdi, resulta indistinguible de su eterno contrincante Sarmiento cuando del indio se trata: “Hoy mismo, bajo la independencia, el indígena no figura ni compone mundo en nuestra sociedad política y civil. [...] No conozco persona distinguida en nuestra sociedad que lleve apellido *pehuenche* o *araucano*”. “¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o a su hija con un infanzón de la Araucanía, y no mil veces con un zapatero inglés? En América, todo lo que no es europeo es bárbaro, no hay más división que ésta: 1º, el indígena, es decir, el salvaje; 2º, el europeo, es decir, nosotros.” El texto del que provienen estas citas es el famoso *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852).

82 “Lo más extraño de estas gentes es su invisibilidad. Durante varias semanas, a la misma hora del día, esta fila de viejitas había pasado frente a mi casa con sus haces de leña, y aunque impactaron mis retinas, no puede decirse las haya visto realmente. Pasaba leña, era eso lo que veía. Pero un día me ocurrió de caminar tras ellas, y el curioso subibaja de una de las pilas de leña me llevó a prestar atención al ser humano que iba debajo. Y entonces, por primera vez, tomé nota de esos pobres cuerpos color de tierra, reducidos a piel correosa y hueso, doblados bajo la carga aplastante” (George Orwell, “Marrakesh”).

83 Urondo, Francisco, “Julio Cortázar, el escritor y sus armas políticas”, *Panorama*, 24 de noviembre de 1970. Citado en Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

HUDSON Y LA INVENCION DEL PAISAJE

Esteban Echeverría pinta en *La cautiva* una pampa romántica de vastedades grandiosas, vaporosas, sublimes, y su paisaje está hasta tal punto insuflado de subjetividad humana que por momentos se adelgaza al espesor de una pompa de jabón: “El Desierto inconmensurable, abierto, y misterioso a sus pies se extiende, triste el semblante, solitario y taciturno...” Cuando baja la vista al mundo visible, en cambio, no encuentra más que bichos y yerbajos: “¡Cuántas, cuántas maravillas,/ sublimes y a par sencillas,/ sembró la fecunda mano/ de Dios allí! ¡Cuánto arcano/ que no es dado al vulgo ver!/ La humilde yerba, el insecto,/ la aura aromática y pura”. Y aburrido, enseguida vuelve a sus panorámicas vaguedades: “el silencio, el triste aspecto/ de la grandiosa llanura,/ el pálido anochecer”.

Aun así, esta presentación de la pampa encendió la imaginación de los hombres, sobre todo la de quienes nunca habían puesto los ojos en ella, como Sarmiento, que en *Facundo* celebra así los logros del joven poeta:

Este bardo argentino [...] volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites, en las soledades en que vaga el salvaje, en la lejana zona de fuego que el viajero ve acercarse, cuando los campos se incendian, halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada, y entonces el eco de sus versos pudo hacerse oír con aprobación aun por la península española.

Expresión de un credo romántico que se precisa aun más en las líneas que siguen:

La poesía, para despertarse [...] necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible, porque sólo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal.

Ambos cantan una pampa imaginada, más que observada; lo que nos da la poesía de uno y la prosa del otro es la idea de la pampa, más que la pampa misma.

Lucio V. Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles*, típicamente se propone cacharlos, refregándoles su conocimiento de primera mano:

Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa [...] y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. [...] Poetas distinguidos, historiadores, han cantado al ombú y al cardo de la Pampa. ¿Qué ombúes hay en la Pampa, qué cardales hay en la Pampa?⁸⁴ [...] El ombú indica siempre una casa habitada, o una población que fue; el cardo no se halla sino en ciertos lugares, como que fue sembrado por los jesuitas.

También para llevarles la contra, se niega a ver asunto literario en las vastas llanuras, “aquellas comarcas desiertas, destituidas de belleza, sin interés artístico, pero adecuadas a la cría de ganados y a la agricultura”. La suya es la mirada utilitaria y funcional del topógrafo militar; entre los propósitos de su excursión está el de “inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes”, y sus descripciones son más bien anotaciones, planos y mapas verbales, manual de instrucciones, comentarios verbales al “Croquis topográfico” que acompañó la primera edición:

Aquel punto es un grupito de árboles, chañares viejos, más altos que corpulentos. Tiene una aguadita que se seca cuando el año no es lluvioso [...] hasta llegar a *Us-helo*, donde hay otro grupo de árboles, una aguada semejante a la anterior y una lagunita de agua salobre, pero potable no habiendo seca.

Pero junto a estos hay momentos hiperliterarios de una mescolanza neoclásico-romántica que parece anticipar el modernismo de Lugones y

Darío:

El sol se ponía majestuosamente, el horizonte estaba limpio y despejado; terso el cielo azul; sólo una que otra nube esmaltada con los colores del arco iris y suspendida a inmensas alturas, se descubría en la gigantesca bóveda; soplaban una brisa ricamente oxigenada, blanda y fresca; las espadañas se columpiaban graciosamente sobre su tallo flexible reflejándose en las claras aguas de la laguna, hasta humedecer en ellas sus albos penachos, como voluptuosas náyades de bella y blanca faz que al borde de la fuente empaparan las puntas de sus sueltos cabellos, mirándose distraídas y enamoradas de sí mismas en el espejo líquido y sereno.

Más que un comentario literario, párrafos como éste parecen reclamar uno psicoanalítico: sugieren un retorno de lo reprimido. Pero son los menos, y Mansilla, que como buen dandi sabe observarse con la misma irónica distancia con que observa a los demás, se toma el pelo a sí mismo:

Comimos, dormimos, y cuando... iba a decir gorjeaban las avecillas del monte... ¡Pero qué, si en la Pampa no hay avecillas! —por casualidad se ven pájaros, tal cual carancho. Las aves, excepto las acuáticas, buscan la intermediación de los poblados.

En *Martín Fierro* no hay presentación directa ni descripción de la pampa; no tendría sentido que lo hiciera un gaucho que les habla a otros gauchos. En el tercero de sus prólogos al poema, Borges señala:

Acaso el mayor problema del género es el de los paisajes. El lector debe imaginarlos; el rústico no puede definirlos, porque los presupone o no los ve. Hernández lo resuelve instintivamente. A lo largo del *Martín Fierro* sentimos la presencia de la llanura, la tácita gravitación de la pampa, nunca descrita y siempre sugerida. Así, por ejemplo: “El gaucho más infeliz/ tenía tropilla de un pelo,/ no le faltaba un consuelo/ y andaba la gente lista —/ Tendiendo siempre la vista/ no via sino hacienda y cielo”.⁸⁵

El poema nunca es descriptivo; flora, fauna y geografía, cuando aparecen, lo hacen en función de la acción, “Me refugié en los pajales/ anduve entre los cardales”, “cuando el grito del chajá/ me hizo parar las orejas”, o en comparaciones y metáforas, “Y el indio es como tortuga/ de

duro para espichar”, “me hacía buya el corazón/ como la garganta al sapo”. Hay poco, y lo poco que hay está simplificado y esencializado, ‘el ombú’, ‘el pajal’, ‘el inmenso campo verde’, ‘el piche’, ‘los avestruces’, ‘el chajá’, y sin embargo parece estar todo. Ésta es, *mutatis mutandis*, la misma estrategia que sigue Cervantes en el Quijote. No es en las descripciones, ni siquiera en las menciones de animales, plantas y accidentes geográficos, como se hace presente la manchega llanura; está en todas partes y en ninguna, sentimos su gravitación en el polvoriento vagar de don Quijote y Sancho, en el sudor del caballero dentro de la armadura, en esos días que caminan enteros ‘sin acontecerles cosa que de contar fuese’. En cambio, cuando Cervantes se decide a regalarnos un paisaje, el resultado puede ser digno del peor Mansilla:

En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófara; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida.

Es éste un paisaje cuyo nivel de realidad es análogo al de una tela de Botticelli. Todo, en él, sale de una ‘naturaleza’ codificada en la anterior tradición poética; la proporción que hay en ella de observación directa está cerca del mínimo absoluto. En Cervantes, las precisiones sobre la flora no van más allá de la ocasional mención de algún árbol (alcornoque, encina); en cuanto a animales, no parece haber más que los domésticos. Su contemporáneo Góngora sin duda celebra la naturaleza en sus *Soledades*, pero la naturaleza por él celebrada es puramente lingüística. La poesía española no es una poesía de observación de la naturaleza; los poetas españoles miran los campos, miran los montes, miran el mar y sólo ven lo

que ya estaba codificado en la poesía anterior, en el bestiario y en la heráldica; la ven con imágenes y palabras prestadas.

El contraste es mayúsculo si comparamos su poesía con la de su contemporáneo Shakespeare; si bien hay en él —en sus personajes— frecuentes alusiones meramente mitológicas o legendarias a plantas y animales, son innumerables las observaciones sobre las bestias y las plantas tomadas del natural, y podemos saberlo porque no aparecen en la poesía anterior. A Shakespeare no le alcanza decir que el lunático rey Lear lleva una corona de yuyos, y debe especificar, “coronado de fumaria y otras malas hierbas,/ bardanas, cicuta, ortigas, cardaminas, cizaña”; Titania no se acuesta en la florecida margen de un arroyuelo, sino en “una ribera agreste donde florece el tomillo,/ donde crecen las violetas y las comedidas primaveras/ bajo tupido palios de madre selvas fragantes,/ lado a lado con la rosa mosqueta y la eglantina”.

Ignoro si esta sensibilidad y este conocimiento de la naturaleza basado en la observación directa son connaturales al alma inglesa; al menos no parecían serlo en aquella época, porque no encontraremos nada ni remotamente parecido en la obra de Marlowe, Jonson, Middleton, Webster, Ford o Beaumont y Fletcher. Puede deberse a que Shakespeare, a diferencia de ellos, era un *country boy*, un muchacho de campo; pero tampoco con eso alcanza, pues a veces no hay gente más insensible a la naturaleza que quienes viven en ella. Lo único que podemos asegurar es que los ingleses tuvieron la suerte de que su poeta nacional fuera un hombre con una sensibilidad extraordinaria para los fenómenos del mundo natural, y de él aprendieron a mirar la naturaleza y a exigirle a sus escritores que lo hicieran; mientras que los de lengua española tuvimos a Cervantes, con una maravillosa sensibilidad hacia el mundo humano pero poca o ninguna hacia el natural, como tampoco la tuvieron sus contemporáneos Góngora, Lope,

Calderón y Quevedo. Esa maravillosa floración literaria del Siglo de Oro fue, en lo que a la naturaleza concierne, tierra baldía.

Si bien nació en nuestro país y vivió en él hasta los treinta y tres años, Guillermo Enrique Hudson se formó íntegramente en la tradición de la literatura inglesa; prácticamente no hay referencias en su obra a los autores de nuestra lengua⁸⁶ y, en cambio, son innumerables las referencias a los autores ingleses, y a éstos los valora según un patrón único, si tenían o no esta sensibilidad, si miraban el mundo natural y lo sentían vivamente. Chaucer, Shakespeare, Wordsworth, Keats, Darwin, Gilbert White integran su panteón, mientras que no tiene para Shelley o los autores neoclásicos más que palabras airadas:

La supervivencia del sentimiento del misterio o de lo sobrenatural en la naturaleza es para mí en nuestra literatura poética como ese ingrediente de la ensalada que ‘anima el todo’; la ausencia de esa emoción ha hecho que una gran parte de la literatura del siglo XVIII sea intolerable para mí.

Su libro más leído dentro de nuestra literatura, la memoria *Allá lejos y hace tiempo*, suele leerse más bien como documento, y es habitual citar a su autor propósito de la caída de Rosas o las costumbres de los gauchos, usándolo, en su doble carácter de naturalista y de extranjero, para corroborar o corregir las noticias de los gauchescos o los cronistas locales. Pero el aporte decisivo de Hudson a nuestra literatura y a nuestra vida no parece corresponder a la esfera de nuestra historia política, ni siquiera a aquella tanto más abarcadora de la historia cultural, sino a la más humilde u olvidada de la naturaleza; el don que lo vuelve único e imprescindible es la mirada que supo derramar sobre las plantas y animales de la pampa, que él vio por primera vez y que seguimos viendo con sus ojos.

A Hudson no le bastaba, como a los otros cantores de la pampa, decir ‘el cardo’, nos invita a acercarnos, a demorar en él la vista, a mirarlo minuciosamente, a descubrir todo lo que tiene de singular y precioso:

El cardo es el alcaucil europeo que se ha vuelto silvestre y su carácter se ha alterado bastante en un suelo y en un clima diferentes. Las largas hojas muy recortadas son de un color verde gris pálido; los tallos están cubiertos por una pelusa entre gris y blancuzca, y las hojas y las ramas están espesamente cubiertas con largas espinas amarillas. Crece en espesas matas, y esas matas crecen apretadamente juntas excluyendo los pastos y la mayoría de toda otra vida vegetal y producen moradas flores, grandes como la cabeza de un niño pequeño, en varas de alrededor de un metro de altura.⁸⁷

Verdad es que en él se invierte la fórmula de Fierro; no es un gaucho que habla para otros gauchos sino un extranjerizado que escribe para extranjeros, a los cuales hay que explicarles todo. Si esto no da como resultado una literatura didáctica, puede deberse a que la ignorancia de su público sobre las cosas de la pampa no es tanto la razón sino la excusa que le permite explayarse sobre ese mundo perdido para siempre y recreado mediante el lenguaje; a diferencia de sus libros sobre la naturaleza inglesa, que siguen el modelo impresionista del ‘ensayo al aire libre’ que había popularizado Gilbert White en su *Historia natural de Selborne* (1789) — obra muy admirada por Hudson—, sus libros sobre la pampa son todas evocaciones más o menos teñidas de nostalgia.

En rigor, hablar de ‘mirada’ es reductivo, salvo que usemos la palabra como metonimia de ‘percepción’; percepción que en Hudson se da como complejo sensorial:

Me regocijaban los colores, los perfumes, los sonidos, el gusto y el tacto, el azul del cielo, el verdor de la tierra, los destellos de los rayos del sol sobre el agua, el gusto de la leche, de las frutas, de la miel, el olor del suelo húmedo o seco, del viento y de la lluvia, de las hierbas y de las flores; el mero tacto de una hoja de hierba me hacía feliz; y había ciertos sonidos y perfumes, y por sobre todo ciertos colores de las flores, y del plumaje y de los huevos de los pájaros, tales como la cáscara de púrpura pulida del huevo del tinamú, que me intoxicaban de delicia. Cuando, cabalgando por la llanura, descubría una mancha de verbenas escarlatas en plena floración, cubriendo un área de varios metros con una alfombra húmeda y verde salpicada abundantemente con sus radiantes ramilletes de flores, me arrojaba del petiso con un grito de alegría para echarme sobre el pasto, entre ellas, y recrear mis ojos en su brillante color.

No hay, entonces, que identificar su mirada con la del científico. Hudson es un naturalista sin duda, pero es algo más, un poeta de la naturaleza. No hay en él pretensión de objetividad, ni mucho menos distancia; el observador no pretende ponerse fuera del cuadro, sino que se hace presente contando lo que sabe y también lo que siente; pero no como esos románticos que ven la naturaleza como mero recipiente, o catalizador, de sus propias emociones exaltadas, sino como quien ama tanto su objeto —en Hudson, sobre todo las aves— que quiere consumirse y desaparecer en él; como un místico, en suma:

El misto no gorjea ni pía y su canto no se quiebra ni experimenta cambios repentinos; su canto se compone de notas alargadas, la primera de las cuales es un tanto ronca, pero las que siguen se van volviendo cada vez más claras y más brillantes hacia el final, de modo que cuando miles cantan juntos es como si cantaran al perfecto unísono, y el efecto que produce al oído es como la vista del agua de un manantial o de la lluvia cuando la multitud de gotas al caer aparecen a los ojos como líneas grises y plateadas. Es un efecto de extrema belleza y, que yo sepa, son los únicos entre los pájaros que tienen la costumbre de cantar en grandes agrupaciones.

La epifanía, en esta escena, está tanto más lograda porque no la protagoniza uno de esos ‘genios’ que reclamaba Echeverría sino un miembro del ‘vulgo’, un carpintero inglés que los niños apodaban “el patán de Cumberland” por su carácter insensible y estólido:

Recuerdo que un día, yendo a escuchar el coro de mistos en el monte florecido, me sorprendí al ver a John de pie, cerca de los árboles, sin hacer nada, y cuando llegué a su lado se volvió hacia mí con una expresión en su obtuso y viejo rostro... esa expresión que tal vez algunos de mis lectores haya visto por azar en el rostro de un místico religioso en un momento de exaltación. “¡Esos pajaritos! ¡Nunca escuché nada semejante!”, exclamó, y luego se arrastró de vuelta a su trabajo.

Como en este párrafo, en *Allá lejos y hace tiempo*, la mirada de Hudson va y viene sin transición de las aves a los hombres, de la naturaleza a la historia, es capaz de pasar sin escalas de la descripción del carancho y sus hábitos a su primera visita a Buenos Aires, y de una evaluación de los

méritos y virtudes de Rosas a la evocación olfatoria de una alameda pródiga en aves; de todas las anécdotas del tirano recoge una sola, la del prisionero que éste había perdonado porque escribió el “cuento del benteveo”, y lo hace, nos confiesa, no por lo que pueda revelar acerca de su arbitrariedad o su clemencia, sino simplemente “porque es un cuento de pájaros”. En sus libros de naturalista, la naturaleza no es nunca escenario o telón de fondo para las acciones de los hombres, sino más bien lo contrario: “Su padre y su madre y la vida familiar misma son incidentales para escenas como el florecer de los durazneros”, comenta Jean Franco en su prólogo a la edición de Biblioteca Ayacucho.

Hudson dedica un capítulo entero, “El animismo de un niño”, a esta actitud vital que lo singulariza:

Por animismo no entiendo la teoría de un alma en la naturaleza, sino la tendencia, o impulso, o instinto en que se originan todos los mitos, que busca *animar* todas las cosas; la proyección de nosotros en la naturaleza; el sentimiento y la aprehensión de una inteligencia como la nuestra, pero más poderosa, en todas las cosas visibles [...] En mí, viejo como soy, esa misma facultad primitiva que se manifestaba en mis primeros años, aun persiste, y en esos años tempranos era tan poderosa que casi temo decir cuán profundamente era afectado por ella.

Esta facultad no prescinde de la observación minuciosa, sino que la supone como paso previo y necesario; aunque en su caso quizá sería mejor hablar de contemplación, como trabajo que culmina en la revelación; trabajo que, en su lengua y en su siglo, realizaron Wordsworth y Keats y también, con diferencias, Walt Whitman; en el posterior, D. H. Lawrence y Ted Hughes; en el nuestro, el único ejemplo comparable que me viene a la mente es el de Juan L. Ortiz.

En “Martín Fierro”, Borges dice de Lugones que “miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió tal vez para siempre”. Si algo queda claro en la lectura de cualquier página de Lugones es que le importaban muy poco los pájaros y las plantas de esta tierra, y

muchísimo las construcciones verbales que podía erigir sobre ellos, lo cual no tiene nada de malo; hay autores que nos ayudan a entender el mundo (Hudson, Cervantes); otros, a entender el lenguaje (Góngora, Lugones), y los que hacen las dos cosas a la vez son rarísimos (Shakespeare, Joyce, el propio Borges).

La frase de Borges puede aplicarse con mucha mayor justicia a nuestro autor. Porque lo decisivo en Hudson no es que fuera capaz de mirar con minucioso amor la naturaleza, sino que era constitutivamente incapaz de *no* hacerlo. No puede ver ‘un pajarillo’, ve un hornero o una calandria o una torcaza o un benteveo y, al verlo, ya sabe, o puede adivinar, de qué se alimenta y cuál es su comportamiento, es capaz de reconocer su canto, sabe dónde hace su nido y cómo son sus huevos; esto es evidente en sus libros de naturalista, como *Allá lejos y hace tiempo*, *Días de ocio en Patagonia* y *Un naturalista en el Plata*, pero resulta todavía más llamativo en *La tierra purpúrea*, una novela de aventuras que no tiene el mundo natural como tema principal, sino el humano, y aun así ostenta descripciones como ésta, en la cual el poder de observación del narrador es capaz de transfigurar una vulgar cerca infestada de yuyos en una misteriosa selva en miniatura:

En el extremo más alejado de esa selva de flores y de frutos, había un cerco de áloes, que cubrían una extensión de veinte o treinta metros con sus enormes y desordenadas hojas en forma de lanzas. Esta cerca era como una franja de naturaleza salvaje ubicada al borde de una parcela de naturaleza cultivada por el hombre; y allí, como serpientes que perseguidas huyeran del campo abierto, buscaban refugio los yuyos y las malezas a los que no se permitía mezclarse con las flores. Protegida por ese rudo bastión de espigones, la cicuta abría allí sus plumosos ramilletes de hojas oscuras y de blancuzcas umbelas dondequiera pudiese alcanzar la luz del sol. Allí crecían también la mora y otras plantas solanáceas, cargando sus pequeños racimos de bayas verdes y moradas, y la avena salvaje, la hierba carnícera y las ortigas. La cerca le daba abrigo, pero no humedad, de modo que todos esos yuyos y hierbas tenían una apariencia más bien desdichada y famélica, trepando con largos vástagos fibrosos entre los poderosos áloes. La cerca era también rica en vida animal. Vivían allí carpinchos,⁸⁸ ratones y lagartijas huidizas; bajo sus ramas cantaban todo el día las chicharras, mientras que en cada espacio abierto las verdes epeiras tendían sus geométricas

telarañas. Esa riqueza en arañas convertía aquello en un coto de caza favorito de esos insectos terribles, las avispas coloradas, que revoloteaban zumbando ruidosamente con sus espléndidos uniformes de oro y escarlata.

Verdad es que para no afectar el verosímil de su narrador, lo presenta como un naturalista de origen inglés, lo cual no tiene ninguna incidencia en la trama. Podría pensarse que en ésta, su primera novela, Hudson fue incapaz de imaginar un protagonista muy distinto de sí mismo; yo prefiero pensar que su imposibilidad fue de otro orden: no podía hablar de la pampa sin incluir estos minuciosos, arrebatados retratos de sus habitantes naturales, y para ello necesitó hacer de su protagonista un naturalista, a contrapelo o al margen de las demandas de la trama. Hudson no puede contenerse; leyéndolo nos contagiamos de esta incapacidad, y nuestro mundo se enriquece en consecuencia y, también, se amplían sus límites.

Dijo Borges en “*There Are More Things*”:

Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar [...] El pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.

Echeverría construye una pampa de la imaginación, que Sarmiento promueve a la categoría de idea más metafísica que física, una idea que será luego elaborada por Martínez Estrada en su adecuadamente titulada ‘radiografía’; Hernández nos da la vivencia de la pampa, la sensación, a la vez física y emotiva, de estar en ella; pero es Hudson quien creó la poesía de observación de la pampa, quien mejor nos enseña, aun hoy, a detener el ojo en sus ricas y variadas superficies, a convertir el fondo en una sucesión de figuras, a verla y entenderla.

84 Como muchos de sus contemporáneos, Mansilla utiliza aquí el término ‘pampa’ en el sentido estricto o restringido que lo hace sinónimo de ‘desierto’, es decir, la zona aun no colonizada por el blanco, donde en efecto no se encuentran el ombú ni el cardo, especies trasplantadas. El ombú es el mojón que indica que se ha salido del desierto, “y al fin pisamos la tierra/ en donde crece el ombú” (*Martín Fierro*).

85 Borges, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998.

86 Ezequiel Martínez Estrada, en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, señala tres: “un inmenso folio en español, encuadernado en cuero grueso, sobre la vida de San Juan Gualberto”, que se explica porque era el único libro en una estancia en la que quedó varado, y los “versos de Juan de Mena y de Meléndez Valdés, a quien admiraba con una complacencia que nos revela un mal gusto increíble en él”.

87 Hudson, Guillermo Enrique, *La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo*, traducción de Idea Vilariño y Jaime Rest, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980 (excepto mención expresa, todas las citas de Hudson corresponden a esta edición).

88 Así en la traducción de Vilariño y Rest. Pero el carpincho, con sus cincuenta kilogramos de peso y sus hábitos acuáticos, mal podía hallarse a gusto en esa densa cerca reseca. En el original se habla de *cavies* (cuises).

CÓMO ME HICE BÁRBARO
(*LA TIERRA PURPÚREA DE*
GUILLERMO ENRIQUE HUDSON)

Se nos ha hecho costumbre en la Argentina —sobre todo en los tiempos de crisis, que no nos faltan— lamentarnos —a modo de broma, pero a veces no tanto— por el fracaso de las invasiones inglesas de 1806 y 1807, aduciendo que estaríamos mucho mejor, como los Estados Unidos, Canadá o Australia por ejemplo, si los ingleses se hubieran quedado. Esta fantasía contrafáctica no merece una refutación pormenorizada; Felipe Pigna, en el tomo I de *Los mitos de la historia argentina*, la hace a un lado preguntando por qué estamos tan seguros de que no estaríamos más bien como Bangladesh, Pakistán o Tanzania, donde los ingleses también se quedaron.

Pero no por ser algo bobo deja este lamento de tener su prosapia. Si bien algo desplazado, pues se refería a la Banda Oriental, ya había sido proferido por el inglés Richard Lamb, protagonista de *La tierra purpúrea que Inglaterra perdió* —como se titulaba la primera edición— de Guillermo Enrique Hudson, unos cincuenta años después de las fallidas invasiones. Encaramado en la cima del cerro que domina Montevideo, Lamb dedica esta arenga a la inicua ciudad que se extiende a sus pies:

Oh, ¡qué no daría por tener aquí conmigo mil jóvenes de Devon y de Somerset, cada uno con un cerebro encendido de pensamientos como los míos! ¡Qué gloriosa hazaña se haría para la humanidad! ¡Qué grandiosos vítores exhalaríamos por la gloria de la antigua Inglaterra que se está

muriendo! Correría la sangre por las calles como nunca corrió antes, o, diría, como sólo una vez corrió antes en ellas, y eso fue cuando fueron barridas por las bayonetas británicas. Y después habría paz, y el pasto sería más verde y las flores más brillantes por esa lluvia escarlata.

¡No es, pues, amargo como el ajeno y la hiel pensar que por sobre esas cúpulas y campanarios que veo bajo mis pies, flameó, no hace más de medio siglo, la santa cruz de San Jorge! Porque nunca se emprendió una cruzada más santa, nunca se planeó una más noble conquista que aquella que tuvo por objeto arrancar esta hermosa tierra de manos que no la merecían, para hacer de ella para siempre parte del Gran Imperio Británico. ¿Qué hubieran llegado a ser esta tierra brillante y sin invierno, y esta ciudad que domina la entrada del río más grande del mundo? ¡Y pensar que fue ganada por Inglaterra, no traicioneramente o comprada por oro, sino a la vieja manera sajona, con golpes duros y trepando sobre los montones de sus defensores muertos; y pensar que, después de haber sido ganada así, fue perdida —¿podrá creerse?— no luchando, sino cediéndola sin dar un golpe por despreciables cobardes indignos del nombre de británicos! Aquí, sentado solo en este monte, mi rostro arde como fuego cuando pienso en eso, ¡esa gloriosa oportunidad perdida para siempre!

El joven Richard Lamb había llegado a la Argentina en su juventud, criándose en nuestro país; debió huir a Montevideo, junto con su esposa Paquita, por haberse casado con ella sin el consentimiento de sus padres; en la ciudad le resulta imposible encontrar trabajo y es esta circunstancia la que motiva su encendida diatriba; en una Montevideo británica, a diferencia de la atrasada e indolente ex colonia española, podría faltar la oferta de brazos pero nunca la demanda. El profeta retrospectivo descenderá, eventualmente, de su módico Sinaí, para dirigirse, con una carta de recomendación en la mano, a una estancia del departamento de Paysandú. Aquí comienza la novela, que es un episódico relato de aventuras, una *road-movie* a caballo, y Richard gravitará gradualmente hacia la vorágine de las guerras civiles entre blancos y colorados. Es una novela de acción, no de recuerdos y descripciones, como son los otros libros rioplatenses de Hudson; aunque, como aclara Borges en “Sobre ‘The Purple Land’”, la sucesión de aventuras es apenas su argumento visible, y el otro es “íntimo, invisible: el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una

moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche”.

En sus primeras aventuras, como buen inglés, deplora la violencia de los locales, ya sea la que ve o la que le cuentan, aunque, recordando su sanguinario apóstrofe de la cima del cerro, deberíamos precisar que, como buen inglés imperialista, deplora la violencia cuando no es cometida con fines civilizatorios, *id est*, por los ingleses; en la primera de ellas, por ejemplo, se cruza con un tierno anciano que tras amonestar a su nieto por matar luciérnagas se pone a contar cuánto se había aficionado de joven a cortar gargantas. Llega, eventualmente, a la Estancia de la Virgen de los Desamparados, donde tiene su primera pelea a cuchillo, de la que emerge victorioso, *marcando* a su contrincante. Ésta es, también, su iniciación en los vericuetos del código gaucho: “Ahora tu reputación de valiente ya está establecida en este departamento, y no hay nada que los hombres envidien más. Hay varios valientes que no conociste aún y que han resuelto buscarte camorra para probar tu pujanza. En tu próxima pelea no tendrás que herir; tendrás que matar, o no te dejarán en paz”, le explica uno de sus compañeros. Y entonces decide alejarse: “No huía de las autoridades, puesto que no era un malhechor, pero ciertamente me alejaría de la necesidad de matar gente para conservar la paz y la tranquilidad”. Todavía tiene mucho que aprender.

En el capítulo siguiente, su fe en la civilización británica sufre el primer cimbronazo y, aunque Lamb no revisa entonces su pronunciamiento de la cima del monte, el lector podrá verse inclinado a relativizarlo. Se encuentra con unos caballeros ingleses que lo invitan a su hogar, que, imagina, será “una encantadora casita, enterrada bajo las flores y el fresco verdor, y llena de agradables recuerdos de la vieja y querida Inglaterra”, pero cuál no será su decepción cuando descubre que “no era más que un rancho de aspecto

pobre, con un zanjón alrededor que protegía un terreno removido o arado en el que no crecía ninguna cosa verde”. El interior del rancho no desmerece su exterior:

La habitación a la que me hizo pasar no tenía otros muebles que una gran mesa de pino y algunas sillas [...]. En todos los lugares disponibles había pipas, tabaqueras, revólveres, cajas de cartuchos y botellas vacías.

Los ingleses son diez; cuatro de ellos tienen tierras y se turnan para alojar a los otros seis, así pueden pasarse el tiempo entero los diez juntos, tomando té con caña y jugando. En cuanto a la ética protestante y el espíritu del capitalismo, o no sobrevivió el cruce del océano o no logró arraigar en las pampas uruguayas; cuando de trabajar se trata, estos colonos ingleses son más remilgados que un hidalgo español. Ninguno de ellos levanta un dedo en todo el día; los que son propietarios tienen un peón que les cocina y cuida las ovejas, y cuando Richard les pregunta por qué no lo hacen ellos, el señor Winchombe contesta: “Supongo que eso no sería lo correcto, sabe”. A lo que el ‘capitán’ agrega: “Aun no hemos caído tan bajo”. La secuencia culmina en una cacería de zorro “al verdadero estilo inglés” que como era de esperarse resulta ser una grotesca bufonada, con una jauría armada con un rejunte de cuzcos y los ingleses borrachos gritando y soplando los cuernos como posesos; todo termina en un gran desparramo de vacas y desesperación de gauchos orientales, que ven dispersados todos sus animales por estos sajones salvajes. Al ver la cola de zorro que estos exhiben exultantes, el capataz del establecimiento que han invadido los invita a presenciar una cacería “al estilo de la Banda Oriental” que resulta ser un ordenado, medido y sobre todo útil rodeo que termina en un delicioso asado con cuero. La sensatez, la medida y el sentido de la economía de los orientales contrasta con el despilfarro, la insensatez y la desidia británicas.

En el capítulo siguiente, el VI, los miembros de ‘la colonia’ —la palabra va adquiriendo resonancias más irónicas con cada párrafo que pasa— concurren en tropel al pueblo de Tolosa, donde proceden a encerrarse en una habitación de piso de tierra a beber y a hacer discursos. Anuncia solemnemente Mr. Chillingworth:

Caballeros, voy a hacer una cómo se llama. [...] Pasemos revista a la situación. Aquí estamos, una colonia de caballeros ingleses, aquí nos hallamos, lejos de nuestros hogares y nuestro país y de todo ese tipo de cosas. [...] ¿Cuál es, caballeros, el objeto de estar aquí? Esto es precisamente lo que voy a decir, saben. Nosotros estamos aquí, caballeros, para infundir un poco de nuestra energía anglosajona, y todo ese tipo de cosas, en esta lata vieja de nación. [...] Este podrido país, saben. Nada de cricket, nada de sociedad, nada de cerveza Bass, nada de nada. [...] ¿Vamos a vivir entre estos miserables monos y darles el beneficio de nuestro... nuestro... sí, caballeros, de nuestro capital y nuestras energías, y no obtener nada en cambio?

En el contexto de la literatura colonial británica, la secuencia puede leerse como una anticipación bufa y degradada de *El corazón de las tinieblas* de Conrad, sobre todo de las escenas de las ‘estaciones’ belgas que preceden al encuentro con Kurtz —donde el humor dará paso al horror. Ambos textos expresan una de las ansiedades básicas del colonizador, o más bien de los gobiernos coloniales: que se invierta la dirección de la influencia, que el colonizador, lejos de ser fuente de influjo civilizatorio, se impregne de barbarie, desidia o molicie, dependiendo cuáles sean, a los ojos de la potencia colonial, los males locales; lo que se llamaba, en la jerga colonial inglesa, *going native* (hacerse nativo). Los ingleses sabían del tema, lo experimentaron muy pronto, en Irlanda, a partir de los siglos XII-XIII. Pero Hudson —notará el lector atento— no culpa a los uruguayos; lo que aqueja a sus desorientados ingleses no es el contagio de los hábitos locales sino el vacío de valores que resulta de esta estéril burbuja colonial, de su autogenerada “nada de sociedad”.

Leída, en cambio, en el contexto de la literatura argentina, la secuencia parece una deliberada parodia de las idealizaciones del *Facundo* sobre las pulcras y ordenadas colonias alemanas o escocesas. Pero Hudson, si le creemos a Martínez Estrada —y no tenemos por qué no hacerlo—, no leyó el *Facundo*. Aun así, vivió en la Argentina de 1841 a 1874, casi lo mismo que haber leído el *Facundo*; esas ideas se discutían en las estancias y en las pulperías, aunque no se citara su procedencia; de hecho, sus últimos seis años en el país son los de la presidencia de Sarmiento.

En el capítulo siguiente —la ideología, como tantas veces, se lee en la secuencia—, Lamb llega a un limpio rancho “ubicado bajo una enramada de viejos y hermosos sauces llorones” y, a poco de experimentar “el afecto natural y sin inhibiciones” de la familia que lo habita, olvida “la perversidad de los orientales” y queda prendado de “esa dulce Arcadia [...] donde la Edad de Oro aun subsistía”:

Deseé haber nacido entre ellos y ser uno de ellos, en vez de ser un inglés fatigado y vagabundo y sobrellevar el peso de las armas y de las armaduras de la civilización, tambaleándome como Atlas, llevando sobre los hombros el peso de un reino sobre el cual el sol no se pone nunca.

Durante muchos capítulos, Lamb oscilará entre el orgullo de ser inglés y el deseo de ser oriental, hasta que descubra una síntesis posible en el capítulo XXI, cuando conozca al escocés agauchado John Carrickfergus, que ha vivido dieciocho años en la Banda Oriental y se ha casado con una mujer local, con la que ha tenido seis hijos que crecen sucios y libres de toda enseñanza o moralidad:

No les enseñe nada —me contestó con énfasis. En nuestra vieja tierra no pensamos más que en libros, limpieza, ropas, en todo lo que sea bueno para el alma, el cerebro, el estómago; y los hacemos desgraciados. Libertad para todos... esa es mi norma. Los niños sucios son niños sanos y felices.

Podría pensarse que tanto los ingleses de la colonia como éste se han barbarizado y vuelto nativos, pero hay una diferencia fundamental, pues los ‘colonos’ viven en la burbuja de su ‘colonia’ y no son capaces de tomar nada de la tierra que habitan; su barbarie opera en el vacío, han abandonado las reglas de conducta de su cultura y no han tomado ninguna de la nueva. Carrickfergus —al que Lamb aprueba sin reservas— ha dejado atrás su educación libresca, religiosa y moralista, que detestaba, y se ha hecho a nuevo en esta nueva tierra, tomando de ella sin reservas, no es un colono sino un renegado, tanto como la cautiva inglesa de “Historia del guerrero y de la cautiva” de Borges.

Pero este encuentro tendrá lugar tras una serie de enredos amorosos y de peripecias que llevan a Lamb a involucrarse en la revuelta del general blanco Santa Coloma (el nombre parece haberlo tomado Hudson de uno de los oficiales de Rosas, degollado tras la derrota de Caseros). Hasta que llega a la “Casa Blanca”, donde conoce a la bella Dolores, *La tierra purpúrea* ha sido una novela de aventuras, y la mirada narrativa la que puede esperarse de un hombre que vive al galope:

[...] aquella mañana, montando un caballo bien descansado, cubrí un trecho considerable. [...] Podría llenar docenas de páginas con descripciones de hermosos tramos de esa región por los cuales pasé aquel día, pero debo declararme culpable de una insuperable aversión por ese tipo de escritura.

En la “Casa Blanca”, Lamb se detiene y también sosiega su mirada; como si pasáramos de un *travelling* panorámico a un primerísimo plano, sus ojos se demoran morosa, casi microscópicamente, sobre la cerca de áloe de la que hablamos en el capítulo precedente. Es el momento en que Hudson descubre su mirada, la que caracterizará a todos sus otros ‘libros argentinos’ (*Un naturalista en el Plata, Días de ocio en la Patagonia, Allá lejos y hace tiempo*). En capítulos anteriores había intentado demorarse en las imágenes

de la belleza femenina (Margarita, Dolores), pero éstas terminan siendo convencionales e insustanciales, hasta tal punto se nota que a Hudson (el escritor) le interesan mucho más las avispas y los yuyos. La irrupción no planeada de éstos en la novela debe haber sorprendido al propio Hudson, y para justificarla se ve obligado, un poco a los ponchazos, a hacer de Richard Lamb un naturalista aficionado; en el capítulo XIV lo encontramos buscando flores y fósiles a la vera de un río, y de ahí en más su dedicación al estudio de la naturaleza, de la que nada habíamos escuchado antes, será una cantidad constante. Estas dos líneas (la del aventurero y la del naturalista, la narrativa y la descriptiva) corren paralelas hasta encontrarse en la escena de la batalla de San Paulo, la culminación a la vez de la epopeya guerrera y de esa búsqueda de la unión mística entre hombre y naturaleza, entre observador y paisaje, que constituye la meta de Hudson; rebosante de vida hasta decir basta por su reciente roce con la muerte, Lamb, extático, exclama:

No se veía una sola nube en los inmensos cielos; sólo allá, en el este, vapores de color rosa y púrpura estaban comenzando a tomar forma, manchando aquel cielo azul intenso por el lado del poniente. Sobre todos ellos reinaba un profundo silencio, hasta que, súbitamente, una bandada de oropéndolas coloreadas de naranja y fuego y con las alas negras se abatió sobre un montón de arbustos muy cercanos y derramó un torrente de música salvaje y gozosa. [...] ¿Eran de veras pájaros, o eran los felices habitantes alados de una región mística parecida a la tierra, pero más dulce que la tierra y nunca visitada por la muerte, sobre cuyo umbral yo había tropezado? [...] Yo hubiera podido, de estar solo, haberme arrojado al suelo para adorar al gran Dios de la naturaleza, que me había dado este precioso momento de vida. Pues aquí la religión, que languidece en las ciudades atestadas, o que se escabulle con el rostro avergonzado para esconderse en sombrías iglesias, florece grandiosamente, llenando el alma de una alegría solemne. Cara a cara con la naturaleza, sobre las vastas colinas a la caída de la noche, ¿quién no se siente cerca del Invisible?

Alegrías más intensas lo aguardan por el camino. En la pulpería, un gaucho llamado Gándara recuerda su rostro, entrevisto en la batalla, y lo retiene a punta de cuchillo, mientras llegan las autoridades que ha mandado

llamar y que sin duda lo degollarán sin averiguar demasiado; pero aprovechando un momento de distracción, Lamb lo mata de un disparo. “Les hago el obsequio de su carroña”, les dice a los compañeros del muerto, a quienes tiene a raya a punta de pistola, antes de alejarse al galope; siendo inglés, no tiene el prurito gaucho de alejarse al tranco para que no crean que huye. Huye, y su huida invierte la de la Estancia de la Virgen los Desamparados; ahora sustrae el cuerpo a la acción de la ley o de la venganza, no a la penosa obligación de matar a un semejante. Nada de penosa:

No sentía ni una sombra de arrepentimiento por su muerte. Un sentimiento de alegría por la terrible retribución que había sido capaz de infligir a ese miserable sediento de sangre, era la única emoción que experimentaba mientras me alejaba al galope en la oscuridad... una alegría tal que podría haber cantado y gritado con toda mi voz si no hubiera sido imprudente entregarme entonces a tales manifestaciones.

A la mañana siguiente, su contento, si cabe, no hace más que ir en aumento:

[...] cuando al día siguiente resumí mi viaje la *luz de Dios*, como llaman los piadosos orientales a la primera ola de gloria con que el Sol naciente inunda el mundo, nunca había sido tan agradable a mis ojos, ni la tierra había nunca lucido más fresca y atractiva, con sus pastos y sus arbustos de los que colgaban por todas partes, destellando con las infinitas gemas del rocío, los estrellados encajes que las *epeiras* habían tejido durante la noche.⁸⁹ La vida me parecía muy dulce aquella mañana, enternecido de tal modo mi corazón que, cuando recordaba al bandido sanguinario que la había puesto en peligro, casi lamentaba que él ahora estuviera probablemente ciego y sordo a los dulces ministerios de la naturaleza.

Nada de mariconerías dostoievskianas; ha llegado, por fin, al Uruguay, y está feliz, ha ‘matado a su hombre’. La frase y la idea seducían a Borges, que así las comenta en “La poesía gauchesca”:

(El inglés conoce la locución *kill his man*, cuya directa versión es *matar a su hombre*, descífrase *matar al hombre que tiene que matar todo hombre*.) *Quién no debía una muerte en mi tiempo*, le oí

quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad.

Y en *Evaristo Carriego*:

En una de las páginas de *Kim*, un afgán declara: “A los quince años, yo había matado a un hombre y procreado un hombre” (*When I was fifteen, I had shot my man and begot my man*).

El periplo de Richard Lamb termina donde había empezado, en la cima del cerro de Montevideo, que vuelve a subir para hacer un sentido *mea culpa* por sus necedades pasadas:

En una ocasión anterior sobre ese monte había dicho muchas cosas vanas y alocadas con respecto a un pueblo acerca de cuyo carácter y de cuya historia era entonces muy ignorante. [...] Después de mis vagabundeos por el interior del país [...] no puedo decir que mantenga ahora aquella opinión. No puedo creer que si este país hubiera sido conquistado y recolonizado por Inglaterra, y si cuanto en él está torcido hubiera sido enderezado de acuerdo a nuestras ideas, mi relación con la gente hubiera tenido el aroma silvestre y delicioso que encontré ahora. Y si ese aroma característico no pudiera poseerse al mismo tiempo que la prosperidad material resultante de la energía anglosajona, yo expresaría el deseo de que esta tierra nunca conozca tal prosperidad. [...] No sólo de pan vive el hombre, y la ocupación británica no da al corazón todo aquello por lo que éste suspira.

En su excelente prólogo a la edición de Biblioteca Ayacucho, Jean Franco relativiza el alegato anticivilizatorio de *The Purple Land*, proponiendo:

[...] la ruidosa protesta de Lamb al final de la novela contra la ocupación inglesa no es reclamo revolucionario sino una versión idealizada de la propia política imperialista británica que destinaba el Uruguay a la independencia aparente en tanto aseguraba su dependencia económica [...] el imperialismo británico operaba feliz con sociedades tribales que le proveían de mercados sin resistencias.

Sin duda. Y podría haber agregado que otro aporte de las sociedades bárbaras era el de un ‘territorio liberado’ para que el colonizador pudiera sacudirse, así fuera por un rato, algunos de ‘los descontentos de la civilización’ y entregarse a las delicias de la violencia, la violación y el

pillaje sin todas esas trabas que tenía en casa y, sobre todo, sin las culpas resultantes. En el contexto europeo, el alegato pro barbarie de Hudson forma cuerpo de idea de modo nada escandaloso con ese movimiento de resistencia o más bien pataleo artístico contra la revolución industrial, con el lamento tardorromántico por la destrucción de la vieja sociedad agrícola, y con la impracticable exhortación de retorno a la naturaleza que tendría como exponentes, entre sus contemporáneos, a Thomas Hardy y, en las siguientes generaciones, a W. B. Yeats y D. H. Lawrence. La oposición al progreso, la propuesta de retorno al pasado, la nostalgia del mundo rural, se dé en el plano espiritual, psicológico o cultural, siempre termina, en política, en una opción por la derecha; Yeats se hace fascista —aunque el fascismo de los irlandeses no era para tanto, usaban camisas azules—; Lawrence coquetea con el fascismo en su novela *Kangaroo*, y si Hudson no vivió para verlo, se volvió, en sus últimos años, un patriotero conservador recalcitrante que abogaba, como todo fascista que se respete, por la redención por la sangre (entre nosotros, fue el camino de Lugones; derecho por José Hernández hasta Uriburu).

The Purple Land y *La tierra purpúrea* son dos libros distintos, tanto como el *Quijote* de Menard y el de Cervantes. La diferencia no radica tanto en que uno esté escrito en inglés y el otro en español, sino en que pertenecen a literaturas distintas. William Henry Hudson nunca imaginó que sería leído en el contexto de la literatura argentina, y su opción por la barbarie no tenía nada del dramatismo que podía tener para nosotros. Pero nosotros lo hemos convertido en Guillermo Enrique Hudson (pronúnciese ‘Údson’), lo hemos traducido, lo hemos leído como literatura argentina; ese Hudson, *nuestro* Hudson, acepta, como *todos* los escritores argentinos de su tiempo, la dicotomía civilización/barbarie. Único entre ellos, hace lo que ningún otro escritor argentino podía hacer ni siquiera en chiste: opta por la

barbarie. Si hay un anti-*Facundo* en nuestra literatura, ése es *La tierra purpúrea*.

89 Epeira: una variedad de araña. Nuevamente, cuando la mirada pasa de lo panorámico a lo microscópico, el lenguaje pega un salto cualitativo de lo general y convencional a lo original e inolvidable. Para Hudson, no hay éxtasis sin alimañas.

CUATRO VERSIONES DE MOREIRA

Edad: 46 a 48 años. Estatura: regular y algo grueso. Color: blanco, colorado, picado de viruelas. Pelo: castaño, barba afeitada, bigote solo, castaño. Nariz aguileña, boca grande, ojos verdosos grandes. Señas particulares: un balazo en la boca recibido hace doce días; una herida en la mano inferida en la misma fecha.

Hasta aquí, la descripción del guardaespaldas y matón electoral Juan Moreira, muerto por la policía bonaerense el 30 de abril de 1874, tomada de un exhorto judicial librado pocos días antes. Ahora, la de su primera versión ficcional, la novela por entregas publicada por Eduardo Gutiérrez en *La patria argentina* entre noviembre de 1879 y enero de 1880, retrato que corresponde también, según declara el autor, al año 1874:

Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. Sus más hermosas facciones eran los ojos y la nariz; los primeros iluminaban su semblante atrayente, dándole una expresión inteligente y altiva; la segunda, ligeramente aguileña, contribuía a aquella expresión de simpática bravura que dominaba en aquel semblante.

La historia de Moreira es una historia de transformaciones, de versiones que van de la crónica policial al folletín, a la pantomima, al teatro, al cuento corto y al cine; casi todas, con la excepción de la crónica policial y el cuento corto, lo suponen o lo presentan como un mito popular; pero no se trata de un mito popular que estos textos recogen, sino de uno que éstos *crean*. Moreira es el primer héroe popular de nuestra cultura de masas y,

como tal, señala el momento en que la cultura popular se encuentra con ésta y empieza a ser absorbida por ella. No hay un culto de Juan Moreira, como sí lo hay del Gauchito Gil, muerto más o menos para los mismos años, ni su historia ha circulado de boca en boca, modificándose y enriqueciéndose, pero sí de texto en texto. Tampoco su primer autor, Eduardo Gutiérrez, ha sido objeto de ninguna devoción peculiar, ni siquiera literaria. “Inútil pretender que perdura en el alma de su pueblo”, apunta lacónicamente Borges en “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” (*Textos cautivos*, 9 de abril de 1937).

Las entregas de *Juan Moreira* empiezan a salir el mismo año en que se publica *La vuelta de Martín Fierro*, y ciertas continuidades son evidentes. Moreira es, como Fierro, un gaucho manso y respetuoso de la autoridad, hasta que las persecuciones del teniente alcalde (el ‘amigo Francisco’), que codicia a su mujer, y la estafa del almacenero Sardetti, que se rehúsa a pagarle una deuda contraída de palabra, lo obligan a ‘desgraciarse’ matando a ambos y a dos policías de yapa. En el inicio su historia sigue más de cerca a la de Cruz que a la de Fierro; como las suyas, sus desgracias comienzan porque el comandante militar codicia a su mujer, luego deberá otras muertes, será protegido por la autoridad y llegará a sargento de partida, renunciará, pasará un tiempo entre los indios...

Como en *Martín Fierro*, también aquí encontraremos la denuncia de las leyes injustas y del abuso de las autoridades de campaña, pero las de Gutiérrez suenan a hueco, como si estuviera repitiendo algo que leyó en otra parte, y hasta su misma indignación suena impostada:

Es preciso convencerse “una vez para todas” de que el gaucho no es un paria sobre la tierra que no tiene derechos de ninguna clase, ni aun el de poseer una mujer buena moza en contra de la voluntad del teniente alcalde. El gaucho es un hombre para quien la ley no quiere decir nada más que esta gran verdad práctica; el juez de paz del partido tiene derecho a remacharle una barra de grillos y mandarlo a un cuerpo de línea.

Lo que la historia de Moreira ilustra, además, es la persecución de un individuo por el capricho de otro; el drama social de *Martín Fierro* condesciende en *Juan Moreira* a melodrama; la gauchesca deja de ser política y social y empieza a hacerse policial. Como señala Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*,⁹⁰ Eduardo Gutiérrez sirve

[...] sin quererlo conscientemente, a la causa de los que preferían [...] al forajido sin la injusticia social, que podía suplantarse con la injusticia del funcionario, como solemos hacer en nuestro juicio de la vida política nacional. Eso es el *Juan Moreira*: una obra que reemplazó la injusticia social, el desorden gubernamental, con la injusticia personal del funcionario, la mala política con el mal político, la causa verdadera con uno de sus agentes ejecutivos.

Fierro es un gaucho como todos, pero Moreira pertenece a la categoría del individuo excepcional, como anuncia el primer párrafo de la novela:

Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es de aquellos hombres que [...] vienen a la vida poderosamente tallados en bronce.

Una y otra vez, Gutiérrez destaca los atributos que lo ponen por encima del común de los mortales, “su hercúleo brazo”, “su hercúleo pecho”, su “pujanza sobrehumana”, “su pupila fosforescente” que lanza “intensos rayos de cólera cuyo contacto abrasador acobardaba a sus enemigos”; pelea solo contra partidas cada vez más numerosas y las derrota a todas; su daga legendaria “en nada se parece a la que usan la generalidad de nuestros paisanos”, mide ochenta y cuatro centímetros de largo, y “es digna de figurar en un museo al lado de la espada del Cid”. Moreira es el gaucho matrero vuelto superhéroe; su lujosa vestimenta, un traje de Superman:

Era un paisano hermoso, que vestía con un lujo deslumbrador. [...] Su pequeño pie estaba calzado con una rica bota granadera, de cuero de lobo, que sujetaba al empeine con una lujosa espuela de plata con incrustaciones de oro. Llevaba bombacha de casimir negro, sujeta a la cintura por un tirador de charol, abotonado con monedas de oro y adornado con pequeñas monedas de plata [...]

Detrás, asomando por ambos costados, aquel hombre traía una larga daga en vaina de plata, con una S de oro cincelado [que sobre el final se corregirá a U] que despertaba envidia en cuantos la veían.

Su origen gauchesco implica algunas diferencias fundamentales entre Moreira y los héroes de folletín que lo preceden y los superhéroes que lo sucederán; no es un bandolero —el bandolerismo no *prende* en la gauchesca—⁹¹ ni, propiamente hablando, un justiciero: no castiga injurias ni maldades inferidas a otros y, aunque pueda vengar las propias, tampoco es un vengador a lo Edmundo Dantés; su castigo del almacenero Sardetti y el ‘amigo Francisco’ no es una venganza planeada ni demorada, le hacen una perrada, va y los mata de una. Su propósito, a partir de allí, será desafiar la ley, ‘pelear por lujo’ para demostrar que es valiente, enfrentar a otros cuchilleros que lo desafían, como luego harán los guapos de Borges. Como ellos, Moreira es un héroe de las orillas de Buenos Aires —nace en Flores, vive en La Matanza, muere en Lobos—, medio gaucho y medio matón de comité, viste “con un traje que no era de ciudad ni de campo, siendo mezcla de los dos”. *Juan Moreira* hace de puente entre la gauchesca y la futura literatura de orilleros, la de Carriego —el Carriego depurado por Borges— y la del mismo Borges.

En su poema “El tango”, Borges escribió “una canción de gesta se ha perdido/ en sórdidas noticias policiales”. Gutiérrez intenta escribir las dos cosas a la vez, y su Moreira oscila más o menos sin control entre mito y caso policial, entre héroe popular y matón electoral, entre hombre de honor y fullero tramposo, entre inocente perseguido y fiero criminal, entre marido fiel y putaño borracho.⁹² Un vaivén parecido afecta las lealtades de su autor; acusa a las leyes de campaña y a ‘la autoridad’ pero cada vez que aparece uno de sus representantes lo trata de “apreciadísimo caballero”, “persona conocida como recta y honorabilísima”, etcétera; chupada de

medias que alcanza su apoteosis en las del doctor Alsina, de quien Moreira fuera guardaespaldas en la vida real, que en la novela “le hablaba en lenguaje sencillo y noble, en ese único lenguaje que, dirigido al corazón del gaucho, hace de este hombre un niño dócil a quien se puede manejar hasta con la expresión de la mirada”, en respuesta a lo cual “el paisano, lleno de inteligencia, comprende que aquel es un hombre superior que desciende hasta él y se le nivela como un igual”.

El Moreira de Gutiérrez tiene bien en claro quiénes son sus superiores y, también, sus inferiores. En el capítulo “El último asilo”, Gutiérrez cumple con otro homenaje al *Martín Fierro*, y obligado rito de pasaje del género, el cruce de la frontera.

Así llegó Juan Moreira para hacerse olvidar de la justicia, compartiendo con los indios esa vida nauseabunda del ocio y la borrachera.

Si el de Fierro es un descenso a los infiernos, de donde sale purgado de barbarie —sobre todo por su defensa de la cautiva, único acto altruista del ‘paladín gaucho’ en el poema— y dispuesto a tolerar las exigencias que la civilización trae consigo, la temporada de Moreira entre los indios importa otra instancia de envilecimiento en este continuo vaivén:

Moreira se hizo en los toldos un gran bebedor y un jugador malicioso, desplegando un talento especial para hacer trampas con la baraja.

Su salida es un momento picaresco más digno de Picardía que de Fierro; juega con su anfitrión, el cacique Simón Coliqueo, le hace trampa y, cuando éste protesta, lo ciega de un hachazo entre las cejas y se da a la fuga.

En la línea de la gauchesca clásica, Gutiérrez continúa el exorcismo del rosismo y de la montonera; el Moreira histórico era hijo de un mazorquero que el mismo Rosas se había visto obligado a hacer fusilar para contener sus desmanes. Gutiérrez menciona el caso al pasar, pero aclarando que su

Moreira se crio “sin haber conocido a su padre”, y nunca más se volverá a hablar del “tremendo Moreira que hizo fusilar Rosas”; los pecados del padre no caen sobre el hijo, y Moreira junior nace libre de manchas. Fierro y Cruz conforman una minimontonera de dos para pelear a la partida, lo que los coloca no sólo fuera de la ley sino de la sociedad, y deben irse a vivir entre los indios. Esta osadía ya no volverá a repetirse. Moreira rechaza toda ayuda, aunque la partida cuente con veinticinco hombres; toda su gloria, todo su prestigio, toda su hombría se basan en que pelea siempre solo:

La temeridad de Moreira no reconocía límites. Sabía que un hombre guapo no sellaba sus *hechos* si no había peleado a la partida, lo cual constituye la demostración más positiva de valor que puede hacer un gaucho, y la esperaba, para dejar antes de irse bien sentada su fama de guapo.

—Es preciso que usted se vaya —dijo a Julián—; no quiero que digan que me hago acompañar porque tengo miedo, o porque no me considero suficiente.

Martínez Estrada ve en esto nada menos que la muerte del género:

El ramal de la poética gauchesca muere [...] en las novelas de Eduardo Gutiérrez y en el teatro de Podestá, Fontanella, Coronado. ¿Por qué este tipo de gran literatura sucumbe tan miserablemente en una caricatura grotesca? La mitificación de Martín Fierro en héroe de cuchillo condujo a ese fin. [...] Querer hacer un héroe de Martín Fierro a costa de su destreza de peleador era dar directamente en su doble: Juan Moreira.

El folletín *Juan Moreira* fue, como todo producto de la cultura de masas, una obra escrita para el pueblo pero no por el pueblo. Lo mismo, claro, podría decirse de *Martín Fierro* y de toda la gauchesca, aunque el público mayormente analfabeto que oía leer el *Martín Fierro* no era el mismo que leía *Juan Moreira*: éste era un público nuevo, tanto criollo como de origen inmigrante, la primera camada surgida de los procesos de alfabetización, que no tenía una relación previa con la literatura. Hernández y Gutiérrez escriben para el pueblo, pero mientras el primero supone un alto nivel de escucha y de apreciación estética y moral en el paisano, y se propone

elevanto aun más, Gutiérrez escribe para el bajo discernimiento que le supone a su público, y nivela su obra con éste.

La lectura y más aún la relectura de *Juan Moreira* puede resultar una experiencia penosa. Su prosa es desmañada y floja, plagada de lugares comunes, de imprecisiones y vaguedades. Gutiérrez parece escribir con el codo izquierdo y sin ganas. Aun en las escenas de mayor dramatismo, como la de la pelea final de Moreira, es capaz de infligirnos párrafos exangües como éste: “Larsen había quedado completamente asombrado; la vista de Moreira, que avanzaba decidido aunque vacilante, lo había impuesto de tal modo, que no tuvo aliento para disparar su revólver y su brazo derecho cayó a lo largo del cuerpo, completamente debilitado por el terror”, que alternan con frases briosas pero ineptas, como “aquella daga imponderable se movía en todas direcciones como una culebra de acero en contacto con una pila eléctrica”. *Juan Moreira* es de esas novelas que indefectiblemente mejoran en el recuerdo, y Borges, para poder elogiarla sin culpa, recurre a este subterfugio: “Además, ciertas peleas de Gutiérrez son admirables. Recuerdo una, creo que la de Juan Moreira y Leguizamón. Las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena” (“Eduardo Gutiérrez, escritor realista”).

Algo parecido sucede en el texto teatral de Juan J. Podestá, que sin dejar de ser un melodrama popular, presenta una acción vibrante y atrapadora y diálogos conmovedores y, sobre todo, creíbles. Pero la sorpresa del lector es mayúscula —la mía lo fue— cuando vuelve al texto de Gutiérrez y comprueba que las acciones son las mismas, y los diálogos palabra por palabra idénticos. Se escondía una pequeña obra maestra en el folletín de Gutiérrez, pero había que retirar toda la hojarasca que la disimulaba. Esa hojarasca era la narración. ¿A qué podrá deberse esta diferencia? Podría pensarse que Gutiérrez fue uno de esos autores que tuvo la desgracia de no

darse cuenta de que cultivaba el género equivocado, que lo suyo era el teatro.⁹³ Otra respuesta posible es que él cree en la voz del gaucho, pero desconfía de la propia (así, al menos, parecen sugerirlo los comentarios con que desmerecía su obra ante los ‘verdaderos’ escritores). La tercera respuesta, a mi entender la más interesante, es la que propone Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*: hay gauchesca “cada vez que aparece una palabra escrita que se dice la voz del gaucho”; después de *La vuelta de Martín Fierro*, que cierra el género, “se abre otra cadena de usos: el uso del género para pasar a otro género literario: [...] a la novela, con las voces del gaucho y las palabras letradas delimitadas nítidamente, *separadas*, en *Juan Moreira* y *Don Segundo Sombra*”. En *Juan Moreira*, a diferencia de lo que sucede en la gauchesca clásica, el gaucho ya no lleva la voz cantante, su voz está enmarcada, *citada*, por la voz culta del narrador, de ahí las comillas, las bastardillas, la vacilación entre tuteo y voseo. Así, también, el género es herido de muerte: narrador mata gauchesca (aunque W. H. Hudson, en *La tierra purpúrea*, y Ricardo Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*, encuentran la fórmula para conciliar novela y gauchesca, voz del gaucho y voz del narrador culto; ambas novelas son narradas en primera persona por puebleros que se van haciendo gauchos).

El Moreira de Gutiérrez es un personaje a medio hacer, un gólem gaucho. En eso radica, paradójicamente, buena parte de su potencia. No hace falta aclarar, cuando se habla de Martín Fierro, que se trata de ‘el Martín Fierro de Hernández’; todas sus encarnaciones posteriores no son sino versiones o repeticiones de aquel original. Moreira, en cambio, hay tantos como autores capaces de crear una versión convincente de él. En esto se parece a Don Juan, que, con un destacado comienzo en *Don Juan y el convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, rebasa la obra que imperfectamente lo

contiene y es retomado por Molière, por Mozart y su libretista da Ponte, por José Zorilla, en infinidad de novelas, cuentos y películas, y no hay una versión normativa (si bien puede argumentarse que en la de Mozart-da Ponte alcanza su punto más alto).

Más que la novela de Gutiérrez, fue la pieza de los hermanos Podestá la que grabó la imagen de Moreira en la memoria popular. El impacto, la potencia de contagio de este personaje *larger than life*, que imperfectamente había vislumbrado Gutiérrez, necesitó de la acción visible y de los cuerpos presentes para imponerse como real, y tan real que pudo pasar de la escena al mundo circundante, según ilustran numerosas anécdotas que refieren el efecto de la ilusión teatral en gente que nunca había asistido a un teatro. En la más famosa, un gaucho que asiste a la obra saca la daga y salta al picadero para defender a Moreira cuando lo rodea la partida. No sabemos si la historia es verdadera, pero nuestra credulidad la acepta sin reservas; versiones parecidas abundan en otras latitudes (hay una en la película *The Piano* de 1993, de Jane Campion, que involucra una versión de *Barba azul* y guerreros maoríes; la más conocida de las letras españolas es, por supuesto, la aventura del retablo de maese Pedro en el *Quijote*). El salto barroco de este gaucho lo lleva del auditorio al escenario; otros hicieron el tránsito opuesto, según cuenta Borges en el prólogo de *El gaucho* (en *Prólogos con un prólogo de prólogos*):

Un epigrama de Oscar Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuerza de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. [...] En los archivos policiales de fines del siglo pasado o de principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden “de haber querido hacerse el Moreira”.

Otro episodio concierne a la representación de *Hormiga Negra*, otro folletín de Gutiérrez llevado al teatro por los Podestá; deciden hacer la obra

en San Nicolás, de donde era el cuchillero, y éste, ya viejo y adecentado, se les aparece y los amenaza con estas palabras:

—Andan diciendo —dijo— que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es Hormiga Negra. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque Hormiga Negra soy yo y todos me conocen. [...] Si alguno salía diciendo que era Hormiga Negra, él, viejo y todo, lo iba a atropellar.

Esta anécdota fue publicada en 1911 en *Caras y Caretas* y recogida por Borges en su prólogo al *Fausto* de Estanislao del Campo.

El público de *Juan Moreira* no siempre era tan ingenuo como estas anécdotas sugieren; así como la novela de Gutiérrez se sitúa en las orillas de la cultura popular (típicamente rural) y la cultura de masas (típicamente urbana), y su héroe en las orillas del campo y la ciudad, la obra *Juan Moreira* de los Podestá viaja también del campo a la ciudad, de la periferia al centro, de Arrecifes (1886) a Chivilcoy, luego al circo de la esquina de Europa y Piedras en los arrabales de Buenos Aires, luego Montevideo, de ahí al centro de Buenos Aires, al circo de Montevideo y Sarmiento y a la definitiva consagración en el Politeama, donde noche a noche convocó a esa “juventud *high-life*”, los “Balcarce, Juancito Varela, Saturno Unzué, Mackinlay, Catelin, Arriola, Ferro, Martín Echeverría, Ocampo, Urquiza, Frías, Lynch, Acevedo”, que menciona la crónica del periódico *Sud América* intercalada en las memorias de Podestá.⁹⁴

Masivo también fue el público de la película *Juan Moreira* de Leonardo Favio, unos dos millones y medio de espectadores. En esta obra, el director y el coguionista, su hermano Zuhair Jorge Jury, vuelven a la novela de Gutiérrez y, si bien mantienen la mayoría de los personajes y episodios, cambian el orden y las causalidades, armando una verdadera secuencia progresiva en la que un Moreira perplejo se va degradando y envileciendo, de paisano a pueblera, de esposo fiel a putaño, de gaucho trabajador a

matón electoral. Las desgracias de su Moreira empiezan, como las del de Gutiérrez, con la muerte de Sardetti, pero el teniente alcalde, que lo puso en el cepo pero no tiene designios sobre su mujer, queda para más adelante. Moreira huye a las tolderías, pero allí no hay burla ni trampas en el juego, sino contemplación dolida de la miseria ajena: “Más me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mío/ me rebela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza”. Los cambios más significativos comienzan con la muerte de Juan Córdoba. Allí, todo está invertido; en la novela era Moreira el que, lujosamente ataviado, llegaba a la pulpería y, saludado con respeto por todos, pagaba los tragos, y era Córdoba el que, desde un rincón, borracho y rencoroso, se negaba a beber, mascullaba ofensas y luego lo desafiaba abiertamente, obligándolo a matarlo. El Córdoba de Favio no tiene otra culpa que venir de la capital y ser guapo electoral, pero eso basta para que Moreira, borracho, se dedique a provocarlo y, apenas éste se acerca a su mesa para ver qué le pasa, lo tiende de una puñalada, sin desafiárselo siquiera, casi una muerte a traición, para el código gauchesco (gauchesco, no gaucho). Esta muerte gratuita e injustificada hace por el Moreira de Favio lo que la muerte del Moreno había hecho por Martín Fierro, lo corre de los lugares moralmente simétricos de víctima y de justiciero, lo vuelve extraño a sí mismo, lo convierte en un personaje complejo. El diálogo que sostiene a la salida de la pulpería ilustra de manera admirable la actitud del gaucho hacia la última etapa de las guerras civiles, cuando tan poco le iba en la victoria de uno u otro bando: “¿Andrade, quién era? Digo, ¿a quién maté?”, le pregunta Moreira a su amigo. Y cuando éste le contesta que era un guapo del Partido Nacionalista, Moreira contesta: “Y bueh. Que viva Alsina entonces”. Esta muerte marca, aunque no pueda saberlo aún, el inicio de su carrera de matón electoral. Cuando, gracias a este precedente, el Cuerdo lo invite a unirse a las filas alsinistas, prometiéndole un indulto —a esta altura

se ha vengado también del teniente alcalde—, Moreira se hará matón electoral y cambiará su traje de gaucho por el cruzado del guapo. Según Sarmiento, bastaba con ponerle al gaucho un frac para que quedara automáticamente civilizado; en la lógica de la película de Favio, lo que queda es envilecido.

En 1973, los agrupamientos de gauchos tienen mejor prensa que en 1879 y, hasta el final de la historia, Moreira, Andrade y el Cuerudo conformarán otra minimontonera que se disolverá con la captura de Andrade y la traición del Cuerudo, que fue quien lo tentó a entrar en la política, así como Andrade lo indujo a salirse; en la lógica cada vez más religiosa de la película conforman ambos la figura del ángel bueno y el ángel malo de las moralidades medievales.

En la novela, el doctor Marañón es atacado por cinco asesinos a sueldo, y Moreira, que ha rechazado una oferta de dinero para sumarse a ellos, los ataca y desbanda, porque, como explica Gutiérrez, “el gaucho es así, toma cariño a una persona siguiendo un impulso del corazón”. Menos querendón, el Moreira de Favio se cuenta entre los asesinos de Marañón, y es su compadre Julián Andrade el que se niega a tomar parte, haciendo dudar a Moreira a último minuto, una vacilación que por poco le cuesta la vida. Seriamente herido, se debate entre la vida y la muerte, y en su delirio juega un truco con la muerte y gana, pero la muerte se lleva a su hijo a cambio. (Muchos desde entonces se han sentido muy inteligentes y se siguen sintiendo muy inteligentes denunciado esta escena como afano de la partida de ajedrez de *El séptimo sello* de Bergman. Chocolate por la noticia; el cine de Favio, sobre todo en la etapa que comienza con esta película, es una trituradora antropófago-pop que deglute y digiere con igual fruición los productos nacionales y extranjeros, de la alta cultura y de la cultura de masas.) Reprendido por su fracaso, Moreira se pasa al partido de Mitre, en

espera del indulto que los alsinistas le habían prometido en vano, por lo cual un cantor gaucho lo acusa públicamente de camaleón y vendido. El fracaso de la revolución mitrista sella su suerte, la partida que va a buscarlo a lo del doctor Marañón apresa al Cuerudo, que se convierte, como en la novela, en su Judas; luego sorprende a Andrade en el prostíbulo de La Estrella, y acorrala a Moreira en su cuarto, donde su puta, lejos de cualquier lealtad folletinesca, no hace más que lloriquear “no quiero morir, no quiero morir” hasta que logra sacarla. Luego viene la única escena de la película en que el Moreira de Favio realiza una hazaña sobrehumana: atraviesa un estrecho corredor lleno de soldados y los va haciendo a un lado uno a uno a disparos, golpes y cuchilladas; cuando acaba con el último, la cámara se centra en su rostro y su avance ya no es el de un guerrero triunfante sino el de un mártir agonizante que evoca no sólo la pasión de Cristo sino la del Che Guevara (ambos, la película de Jesucristo y la del Che Guevara, proyectos largamente abrazados y nunca concretados por Favio). Moreira sale al patio, llega a la tapia que parece no tener fuerzas para trepar, y allí es asesinado por el sargento Chirino, quien le clava una bayoneta en la espalda. Todavía ensartado contra la pared, consigue darse vuelta,⁹⁵ dispararle y matarlo. Luego gira, con la daga entre los dientes y el poncho en la mano, y la imagen se congela⁹⁶ y desrealiza, volviéndose figura pintada, ícono.

Pero ¿ícono de qué?

Ha sido costumbre considerar al Moreira de Favio como el Moreira peronista y, más específicamente, el Moreira del peronismo revolucionario, menos por la filiación política del director, que nunca se encolumnó en ‘la Tendencia’, que por la coyuntura y la fecha de estreno, el 24 de mayo de 1973, exactamente un día antes de que asumiera la presidencia Héctor J. Cámpora. Pero vuelta a ver cuarenta años después, su *Juan Moreira* se deja

leer mejor como drama sacrificial-cristiano que como epopeya revolucionaria; una película que se siente más cómoda en compañía de *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer, *Toro salvaje* (1980) de Martin Scorsese —que Favio reescribirá como drama sacrificial peronista en *Gatica, el Mono*—, *Contra viento y marea* (1996) de Lars von Trier y hasta *La pasión del Cristo* (2004) de Mel Gibson, que encolumnada en lo que se entendía en su época por cine político, *La batalla de Argelia* (1965) de Gillo Pontecorvo, *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Operación masacre* (1973) de Jorge Cedrón y aun *Los hijos de Fierro* (1975) del mismo Solanas (difícil imaginar dos películas que intenten recuperar la rebeldía gaucha desde el peronismo y que sean más distintas). Quizá sea un efecto de la lente distorsionadora de nuestra época, en la cual la religión ha vuelto por sus fueros para librar sus guerras sin máscaras, pero a uno —al menos a mí— lo asalta por momentos la sospecha de que es al revés, que *Juan Moreira* de Favio fue siempre un drama sacrificial religioso, y que sólo la enorme presión ideológica de la época, la figuración pública de su autor y la ocasión de su estreno llevaron a verla como película predominantemente política. En esto, también, se convirtió en cifra, y quizá profecía, de su generación, que quiso escribir una epopeya revolucionaria y terminó actuando sin quererlo, como el Baltasar Espinosa de Borges, una Pasión cristiana. A parecida tensión se ve sometida la historia del Che Guevara: con cada día que pasa la epopeya cubana va siendo opacada por la Pasión boliviana.

El Moreira de Favio es, antes que un mártir de la causa, o un héroe revolucionario, un hombre confundido, que comenzó como víctima del sistema pero luego se fue envileciendo, y se siente abrumado, según sus propias palabras, por “esta vergüenza mía de verme sucio, sucio y tan culpable de algo que no comprendo, que me rodea desde hace tanto

tiempo”]; esto lo coloca en la línea de otros personajes de Favio que ‘se pierden’ sin saber muy bien cómo ni por qué y luego, si pueden, buscan a tientas el camino de su redención, como el Aniceto del *Romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y el Gatica de *Gatica, el Mono* (1993).

Este Moreira tiene, sin duda, mucho de guapo borgeano: se descubre a sí mismo en un entrevero, como el Cruz de Borges, muere en su ley, peleando con la partida innumerable, demostrando su coraje —no nos dejemos distraer por nimiedades ideológicas, el peronista Favio, hombre y artista generoso como pocos, tenía al gorila Borges como una de sus lecturas de cabecera—, pero aquí terminan los parecidos. La continuidad entre los guapos seculares de Gutiérrez y Borges es tan notoria como llamativa es la ruptura con el mártir cristiano de Favio, más cercano al modelo del héroe pecador imaginado por la literatura medieval cristiana y más tarde recreado por Dostoievski. Este Moreira no muere defendiendo a los desposeídos, ni se redime de su vergüenza, como el Lord Jim de Conrad, dando la vida por una causa justa; cuando lo encuentra la partida, sigue siendo un matón que se ha pasado al mitrismo casi porque sí, que ha dejado a su mujer por una puta; su justificación es cristiana en el más puro sentido del término, purificación por el sufrimiento, sacrificio por el sacrificio mismo, redención por la sangre. Carga con su cruz, es atravesado por una bayoneta, muere crucificado.

Favio le devuelve al gaucho lo que la gauchesca le había quitado, su religiosidad; tanto la popular, que el director siempre ha defendido y asumido como propia en sus declaraciones, como la estrictamente cristiana; una religiosidad que alcanza su mayor densidad justamente en las dos películas, *Juan Moreira y Nazareno Cruz y el lobo* (1975), que Favio realiza en esta época donde la política parecía capaz de absorberlo todo. El arte de Favio —más que Favio mismo— entrevió en la figura de Moreira el

futuro y la precaria justificación de una generación que marchaba a la muerte, premonición que él sería uno de los primeros en ver cumplida, a menos de un mes de su estreno, el 20 de junio de 1973, día en que tuvo que amenazar con suicidarse para evitar que los matones de la derecha peronista siguieran torturando a militantes del ala izquierda durante la Masacre de Ezeiza.

El último acto de esta secuencia de metamorfosis es en realidad el penúltimo. Durante años creí que Borges escribió “La noche de los dones” como respuesta a la película de Favio,⁹⁷ debido a que forma parte de *El libro de arena*, que es de 1975; pero la triste verdad es que ya había sido publicado en *La Prensa* en diciembre de 1971. Una vez más, el orden cronológico se da de patadas con el lógico; el cuento de Borges funciona perfectamente como glosa maliciosa e irónica de la epopeya de Favio, y no tiene sentido en cambio ver en ésta una respuesta a un cuento menor de Borges. Éste, de todos modos, nunca habría ido a ver la película de Favio, no por su ceguera, ya que seguía yendo al cine, pero nunca a ver su peor pesadilla, una versión peronista de *Juan Moreira*. Más que clarividencia, tendríamos que hablar aquí de fatalismo resignado; viendo como inexorable el retorno del peronismo al poder, se habrá dicho “estos guarangos son capaces de cualquier cosa, hasta de hacer una película épica sobre Moreira”. Anticipó, no tanto el drama sacrificial que Favio realizó, sino la epopeya revisionista que todos creyeron que había realizado.

En el cuento de Borges, un grupo reunido en la antigua Confitería del Águila, entre los cuales se encuentran un ‘Borges’⁹⁸ joven o niño y su padre, oye de labios de “un señor de edad” el relato de la muerte de Moreira, de la que éste fuera testigo ocular. A los trece años, de visita en Lobos, fue llevado por uno de los peones, del que dice que lo “inició en las cosas de campo”, al prostíbulo de La Estrella. Allí, mientras jugaba con el

perrito del burdel “para despistar o para que vieran que yo era un chico”, escuchó de labios de una de las pupilas, conocida como la Cautiva, el relato del malón que se la había llevado, y que ella recitaba, más que contaba, siempre con las mismas palabras, “como quien dice una oración, de memoria”. De la gritería evocada en la mente de su joven oyente pasamos a una gritería real, llegan Moreira y su gente, ya no gauchos sino “orilleros borrachos”.

Aquí, Borges lleva a cabo una de esas piruetas en las que descollaba: vuelve al Moreira de la crónica policial, desmitificando al gaucho de la ficción y, al mismo tiempo, reconoce la preeminencia de la ficción sobre la realidad, aun para aquellos que fueron parte de esa realidad: “Pasado el tiempo, ya no sé si me acuerdo del hombre de esa noche o del que vería tantas veces en el picadero. Pienso en la melena y la barba negra de Podestá, pero también en una cara rubiona, picada de viruela”. A renglón seguido viene el momento más insidioso de su relato: “El cuzquito salió corriendo a hacerle fiestas. De un talerazo, Moreira lo dejó tendido en el suelo. Cayó de lomo y se murió moviendo las patas”. *Cheapest trick in the business*: si quieren que un personaje le caiga antipático a los lectores, nada mejor que hacerle matar un animalito simpático e indefenso. Se lo creería un recurso indigno de Borges, pero el viejo siempre resulta ser más taimado de lo que uno creía; este episodio es una revisión irónica de la novela de Gutiérrez, en la cual Moreira siempre va acompañado de su fiel cuzquito Cacique, que varias veces lo salva de la muerte, alertándolo del peligro con sus agudos ladridos. *Cheapest trick in the business*: si quieren que un personaje le caiga simpático a los lectores, nada mejor que mostrarlo mimando a un tierno animalito. Huyendo del peligro, el muchacho se refugia en uno de los cuartos, donde lo encuentra la Cautiva, que, tras decirle “yo estoy aquí para servir, pero a gente de paz”, lo inicia

sexualmente. Escuchando luego la balacera, lo hace salir por una escalera que da a la calle, donde se encuentra con el sargento Chirino que espera a Moreira y lo ejecuta en una escena purgada de cualquier rastro épico:

Por la tapia un hombre se descolgaba. De un brinco, el sargento le clavó el acero en la carne. El hombre se fue al suelo, donde quedó tendido de espaldas, gimiendo y desangrándose. Yo me acordé del perro. El sargento, para acabarlo de una buena vez, le volvió a hundir la bayoneta. [...] Andrés Chirino tuvo que forcejear para arrancar el arma. Todos querían estrecharle la mano.

(En las distintas versiones, la salud de Chirino mejora en relación inversamente proporcional a la heroicidad de Moreira; el de las crónicas pierde un ojo y cuatro dedos de un hachazo; el de Gutiérrez recibe un balazo que tras rozarle el ojo y la pupila izquierda se incrusta en su pómulo; el de Favio pierde la vida; el de Borges resulta indemne y se convierte en el héroe de todos.)

En sus párrafos iniciales, el cuento de Borges se anunciaba como reflexión sobre el problema del conocimiento; específicamente, sobre la tesis platónica de que “aprender es recordar” a la cual el señor de edad contribuye la historia de esa “noche de los dones” en que le fue dado conocer el amor y mirar la muerte. Pero es también, y quizá preponderantemente, un cuento político —un cuento político con piel de metafísico— y forma parte sin duda de esa revisión de la propia obra que Borges había emprendido al calor de la violencia política de los años setenta. Hacia fines de 1969 publica “Historia de Rosendo Juárez”, en que explica la inexplicable cobardía del guapo de “Hombre de la esquina rosada”; Juárez se harta de esa violencia “porque sí”, se niega a pelear y demuestra otra clase de coraje, el de ser un hombre de paz y de no importarle lo que puedan decir de él (algo que en cambio obsesiona a los otros guapos de Borges, y también a Moreira). Y de 1974 es esta

autodefinición del “Epílogo” de sus *Obras completas*, en el que abjura—temporariamente— de su mitología de cuchilleros:

Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. [...] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas.

Entre ambos, llevó a cabo esta desmitificación anticipada del imaginado —por él y por todos nosotros— y futuro Moreira peronista-revolucionario de Favio.

Se han señalado ciertos rasgos comunes entre el ‘señor de edad’ de Borges y el Fabio Cáceres de *Don Segundo Sombra*, también él un señor respetable que rememora cómo un peón —pese a su empaque mítico, no otra cosa es Don Segundo— lo “inició en las cosas de campo”. La vinculación podría parecer forzada o peor aun, irrelevante, hasta que recordamos que Don Segundo es el anti-Moreira, que inculca al joven Fabio una pedagogía civilizada. Tanto la iniciación del señor de edad como la de Fabio Cáceres son en las artes de la paz (la cautiva, que ha sufrido en carne propia la violencia del bárbaro, “está para servir, pero sólo a gentes de paz”). De Ricardo Piglia es la idea —que se ha vuelto, con toda justicia, dogma— de un doble linaje en la obra de Borges; la línea materna, tradicional, oral, informa su producción más evidentemente ‘criolla’, y la paterna, cosmopolita, literaria, civilizada, se hace presente en los textos de inspiración literaria, de tema filosófico, de ambientación más ‘universal’. Pero si tuviéramos que situar este relato, tendríamos que admitir que en él confluyen ambas; se discute a Platón, a propósito de Juan Moreira (o viceversa); se recuerda un prostíbulo de Lobos desde una sobremesa filosófica en la Confeitería del Águila, se cruzan las referencias librescas con

al menos dos relatos orales; la experiencia directa, cruda, descarnada, no puede prescindir de la tutela de Platón o de Aristóteles. El joven ‘Borges’ escucha una historia de barbarie gaucha, pero al lado de la figura tutelar de su padre, que lo inició en la lectura⁹⁹ y que enmarca filosóficamente el relato del señor de edad con referencias a Platón (“mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado”) y Heráclito (“—Por el gran río de esa noche —dijo mi padre”). En este cruce, Borges toma un nuevo camino, ya no lee en la gauchesca la seducción de la barbarie, sino su rechazo por parte de las víctimas: la cautiva, el perrito, el niño asustado. La cautiva educa al niño que será este tranquilo señor de edad, y el señor de edad educa al niño ‘Borges’. Sentado junto a su padre, ‘Borges’ vuelve a iniciarse. Pero para eso hay que matar no sólo a Moreira, sino también su mito, claro.

⁹⁰ Todas las citas de Ezequiel Martínez Estrada en este trabajo se refieren a este libro.

⁹¹ En esto influye, sin duda, el hecho de que la gauchesca sea un género escrito por estancieros, y si no por ellos directamente, por miembros de su misma clase. Los males que se proponen remediar son políticos, más que socioeconómicos; el gaucho de la gauchesca trabaja en las estancias en armonía con el patrón hasta que las levas se lo llevan a la frontera, sea por azar o por causas políticas (Fierro, Picardía), sea porque ‘la autoridad’ codicia sus posesiones económicas o sexuales (Cruz, Moreira), recién entonces se vuelve pobre y perseguido.

⁹² “La letra del prontuario que lo cataloga de criminal y la oralidad de la tradición que lo señala como víctima de la injusticia convergen y se enfrentan en la prosa del folletín”, señala Alejandra Laera en su prólogo a la edición de La Biblioteca Argentina (Barcelona, 2001).

⁹³ “Si Gutiérrez hubiera tenido la visión de que *Moreira* iba a ser la base del teatro nacional, se habría preocupado más de la obra, y, seguramente, habría escrito algo de más valor para la escena, y tan evidente es esto, que Gutiérrez nunca presencié su *Moreira* hablado”, comenta Podestá en sus memorias.

⁹⁴ Véase Viñas, David, *La crisis de la ciudad liberal*, cap. V: “El nuevo público. Moreirismo y antimoreirismo”.

95 En la novela, le escupe una frase que resume el tan argentino desprecio por la ley y sus representantes: “¡No podés negar que sos justicia!”, y que es elogiada por el guionista Z. J. Jury: “Las frases de Moreira son de una síntesis dramática tan increíble que parecen literarias, pero, en cambio, son reales. Cuando lo clavan por la espalda, gira y le dice al milico: ¡Justicia tenías que ser!”. Revista *Panorama*, 18 de enero de 1973 (citado por Alberto Farina en *Leonardo Favio*). La frase no ocurre en la película.

96 A este congelamiento del héroe rebelde en el momento inmediatamente anterior a su ineludible muerte a manos de la apabullante mayoría de las fuerzas del orden recurren también *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill, y *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott.

97 No soy el único. “Al respecto, Jorge Luis Borges hará una reescritura de este mito en su cuento ‘La noche de los dones’, perteneciente a *El libro de arena*, que contiene una crítica implícita al film de Favio; Borges se opone a la imagen de un Moreira revolucionario, vinculado al peronismo”, leemos en *Leonardo Favio* de Alberto Farina. “Sin duda Favio recuperó la imagen de Moreira como símbolo del peronismo revolucionario en 1973. Y Borges pretendió, dos años después, con la escritura y publicación de ‘La noche de los dones’, arrancar el poder de dicho mito desde su raíz”, escriben Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani en “Jorge Luis Borges y el mito de Juan Moreira”, en *Acerca de Borges* (Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1999).

98 Uso el entrecorillado simple para referirme al ‘Borges’ personaje de este cuento.

99 Lo inició, también, en otras artes; ‘padre’ fue quien por primera vez lo llevó a un prostíbulo, en Ginebra. Así, puede pensarse que, en este relato, Borges revisa su pasado, dándose vicariamente, a través de este ‘señor de edad’, una iniciación sexual como corresponde, criolla y de la mano de un peón, ya no del padre (“la iniciación en el misterio [el acto sexual] es tarea de los individuos más bajos”, escribe Borges en “La secta del fénix”). Aunque esto seguramente corresponde no a las estrategias conscientes sino inconscientes de su escritura.

RICARDO GÜIRALDES: *DON SEGUNDO SOMBRA*

La literatura nunca se dio bien con el mundo del trabajo; será porque los libros se leen, justamente, en los ratos de ocio, y el lector no quiere reencontrarse en sus páginas con aquello de lo que acaba de liberarse; será porque la literatura cuenta historias, y las historias ocurren cuando se interrumpe la rutina, lo que caracteriza a la mayoría de los trabajos (salvo ciertos trabajos aventureros, claro, como la guerra, la prostitución y la caza de ballenas, pero éstos pueden contarse con los dedos de la mano). Aun en una novela como *Ulises*, que se propone contar ya no historias sino la vida cotidiana, el universo laboral está proscripto de sus páginas. Stephen da un par de horas de clase, Bloom hace uno o dos esfuerzos anémicos por colocar un aviso y Molly se pasa el día entero en la cama. Tampoco los otros personajes hacen demasiado; la parálisis colonial de Dublín, donde el desempleo y la precariedad laboral eran la regla, ayudaba bastante.

No son excepción a esta regla las obras gauchescas o de tema gaucho.¹⁰⁰ *Martín Fierro* y *Juan Moreira* son novelas de aventuras, cuentan lo que sucede cuando se interrumpe la vida cotidiana: guerras civiles, lucha contra el indio, vida matrera, viajes y errancia. Las tareas del campo, repetidas anualmente en armonía con el ciclo de las estaciones, son un objeto de deseo lejano, vislumbrado como recompensa al final del camino en *Martín Fierro*, perdido para siempre y recordado con nostalgia en *Juan Moreira*. En *La tierra purpúrea*, Richard Lamb recorre la Banda Oriental de punta a

punta porque está buscando trabajo y, porque no lo consigue, termina enredándose en una serie de aventuras bélicas y sentimentales.

Don Segundo Sombra invierte los términos; las tareas del campo como la doma, el arreo, el rodeo, se describen minuciosamente, mientras que, por ejemplo, el pasado cuchillero de Don Segundo aparece en un borroso segundo plano: referencias vagas, anécdotas a medio contar, su actitud digna y calmada ante un cabo que pretende arriarlo. Igualmente vagos y borrosos son sus pasados hipotéticos o subjuntivos: “¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!”, exclama su narrador en algún punto.

En su ensayo “Sobre ‘The Purple Land’”, Borges cuestiona esta amplificación literaria de las tareas campestres:

Don Segundo Sombra, pese a la veracidad de los diálogos, está maleado por el afán de magnificar las tareas más inocentes. Nadie ignora que su narrador es un gaucho, de ahí lo doblemente injustificado de ese gigantismo teatral, que hace de un arreo de novillos una función de guerra.

Pero el mismo Borges había contestado anticipadamente a su propio reparo en un momento de “La poesía gauchesca”:

[...] a los hombres de ciudad, la campaña sólo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles. Es el procedimiento en las novelas de aprendizaje pampeano, *The Purple Land* (1885) de Hudson y *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, cuyos protagonistas van identificándose con el campo. No es el procedimiento de Hernández, que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca —omisión verosímil en un gaucho que habla para otros gauchos.

Noé Jitrik hace una observación análoga, a propósito de la novela de Güiraldes, aunque sin el matiz crítico de Borges: “Un permanente movimiento de gigantización recorre las descripciones, como si se viera a los personajes y los ambientes desde más abajo”.¹⁰¹ Su protagonista y narrador, como destaca Borges, no es un gaucho hecho, sino en vías de hacerse, ‘un guacho que se hace gaucho’, un chico de pueblo, sin padre

conocido, un pícaro, a la manera del Picardía de Hernández, con tías rezadoras incluidas; como él, se regenera cuando consigue hacerse de un padre; el de Hernández, primero descubre quién era su padre biológico, y luego encuentra en Fierro un padre simbólico; el de Güiraldes invierte el orden, primero se hace de un padre adoptivo o padrino, y luego descubre el secreto de su filiación.

Para mitigar “el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las *Geórgicas* ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo”, al decir del insigne poeta Carlos Argentino Daneri, Güiraldes elige, entre todas las que podían tocarle al gaucho en el nuevo mundo civilizado, la más aventurera o al menos la más viajera, la del tropero o arreador de ganado. Aun así, los arreos de *Don Segundo Sombra* son, convengamos, bastante rutinarios, dándole pie a la tomadura de pelo de Borges en “El Evangelio según Marcos”. En ese cuento, el joven porteño Baltasar Espinosa ha quedado aislado por las lluvias en una estancia de la zona de Junín, y para matar el tedio decide leerle pasajes de *Don Segundo Sombra* a los Gutre, la familia con que comparte su aislamiento: “Desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro. Dijo que el trabajo era liviano, que llevaban siempre un carguero con todo lo que se precisa y que, de no haber sido tropero, no habría llegado nunca hasta la Laguna de Gómez, hasta el Bragado y hasta los campos de los Núñez, en Chacabuco” (información para pajueranos: Bragado, el lugar más alejado, está a unos ochenta kilómetros; lo de Laguna de Gómez ya es chiste, está pegada a Junín). Como en el caso del cuzquito de “La noche de los dones”, el chiste viene con guiño a los lectores avisados; Güiraldes también se encarga de precisar los recorridos de sus reseros, “llevados por nuestro oficio, habíamos corrido gran parte de la provincia, Ranchos, Matanzas,

Pergamino, Rojas, Baradero, Lobos, el Azul, Las Flores, Chascomús, Dolores, el Tuyú, Tapalqué y muchos otros partidos...”, recorridos no tan barriales como los de los troperos de Borges, pero aun así bastante domésticos; Mar del Tuyú, la localidad más alejada, está a unos cuatrocientos cincuenta kilómetros de Areco. Frente a la deliberada creación de vaguedad e inmensidades de Echeverría y Hernández —el único lugar donde Martín Fierro dice haber estado, recordemos, es Ayacucho, y eso sólo porque el poeta necesitaba rimar con “matucho”—, *Don Segundo Sombra* está más nominado y poblado que un mapa del ACA. Los Gutre, que tanto se aburren con la cotidianeidad de Don Segundo y los suyos, en nada diferente de la de ellos, se entusiasman en cambio con la historia de la Pasión de Cristo que también les lee Espinosa; tanto que deciden crucificarlo. La lección estética es clara; contra lo que suelen proponer realistas y costumbristas de diversa laya, la gente no va a los libros y al cine para reencontrarse con su vida de todos los días, sino para vivir una vida más intensa o al menos distinta. Como le gustaba decir a Hitchcock: “Mis películas no son tajadas de vida, sino tajadas de torta”.¹⁰²

La deliberada creación de vaguedad se da, en cambio, en relación con el tiempo. Resulta difícil precisar cuándo ocurren los hechos; después de 1880, sin duda, pues no hay mención, ni casi recuerdo, de montoneras ni de indios; en lo que respecta al decisivo tema de los alambrados, en cambio, los críticos no parecen ponerse de acuerdo. “Aunque hay alguna que otra referencia a gringos y a frigoríficos, la pampa de *Don Segundo Sombra* está en gran medida todavía sin alambrar y las máquinas agrícolas y el ferrocarril no intervienen para nada”, apunta en su edición Sara Parkinson de Saz. Sabine Schlickers concuerda, citando a Parkinson de Saz,¹⁰³ y Nora Domínguez habla del “mundo idealizado por la novela, el mundo del campo sin alambrados”.¹⁰⁴ Noé Jitrik, con idéntica convicción, señala “la pampa

parece abierta, pero hay alambrados y el rodeo se hace por los caminos”. En este caso, la controversia puede zanjarse a favor de Jitrik; ninguno de los arreos se hace a campo traviesa, sino siempre por ‘callejones’; en el del capítulo XIV, el ganado sediento se lanza a correr por el callejón y “en una porfía incontenible atropellaron los alambrados, que primero resistieron, haciéndolos caer”, y antes de llegar al cañadón deben atravesar “otro alambrado y un cerco de cañas”; y en el XXI, “Don Segundo, revisando el alambrado, vio que podía dar paso en un lugar en que dos hilos habían sido cortados”. Los alambrados son mencionados también en los capítulos VII, IX, XX XXI y XXV; que muchos críticos no los hayan visto dice más de la astucia de Güiraldes que de la miopía de éstos. Él pone alambrados —así nadie puede decir que miente— pero logra dar la sensación de que no están allí; sus personajes los ignoran, como a los gringos. Si se ponen en su camino se los llevan puestos, como las vacas del XIV, o buscan por donde sortearlos, como Don Segundo en el XXI. Pueden tomar, además, valor simbólico; cuando el protagonista recibe la fatídica carta que pone fin a su vida de gaucho errante, leemos:

Un extraño sentimiento de soledad me apretaba el alma, como si hubiera querido limitarla a algo chico, demasiado chico. Me bajé del caballo y, contra el alambrado del callejón, seguí leyendo.

Con su habitual perspicacia, David Viñas señala:

Todo *Don Segundo Sombra* es la coartada idealista de un intelectual que ama el campo sin límites, pero que histórica y concretamente es dueño de una estancia cercada de alambrados, perros y horarios de trabajo.¹⁰⁵

Lo cierto es que Güiraldes deliberadamente borra y confunde los indicadores temporales para desplegar una pampa más esencial que histórica, una pampa de la mente como la de Echeverría y Sarmiento, pero en este caso construida no desde la imaginación sino desde el recuerdo, que

también combina, esencializa y superpone momentos, personas y espacios; se trata, a fin de cuentas, como nos enteramos en el último capítulo, de un relato retrospectivo, de las reminiscencias de Fabio Cáceres. Propone Noé Jitrik:

Es en general una época de oro, la época de la libertad, en la que trabaja el que quiere y no hay policía para reordenar las cosas, en que patronos y peones se vinculan entre sí sin mayores dificultades y sin excesivas diferencias, en que no hay economía a fuerza de estar todo dado. En el fondo, es un tiempo abstracto, un tiempo puramente espiritual en la medida en que es despojado de tensiones, alejado e idealizado. No hay política [...], no hay hechos históricos concretos...

Lo mismo podría decirse, en principio, de la Arcadia pastoril contada por Fierro en el canto II de *La ida*, pero en su caso esa Arcadia sin tiempo sólo sirve de marco para la irrupción de la historia y tiene como misión reforzar el sentimiento de pérdida; en la novela de Güiraldes, el tiempo nunca llega a estos Elíseos afortunados.

Importa saber que Güiraldes asistió a las conferencias sobre *Martín Fierro* dictadas por Leopoldo Lugones en el Odeón en 1913, reunidas en 1916 en *El payador*. Lo que toma de ellas no es tanto la tesis central —el *Martín Fierro* es nuestro poema épico— sino la misión que Lugones le asignaba, la de insuflar el espíritu gaucho en el alma de nuestra clase dirigente, convertir la gauchesca en modelo para una *paidéia* aristocrática. En este sentido se puede pensar que *Don Segundo Sombra* es la aplicación directa de su programa; el joven guacho se hace gaucho bajo la tutela de su padrino Don Segundo, y sólo después está listo para hacerse estanciero. Y así como Lugones intentó, en su relectura, purgar el *Martín Fierro* de sus elementos plebeyos y erigirlo en muro o tapia de contención contra las oleadas inmigratorias, Güiraldes, en su relectura de *El payador* —y por ende de *Martín Fierro*—, intenta moderar la veta más recalcitrantemente racista del gran poeta nacional, tanto contra indios, mulatos y mestizos

como contra los inmigrantes (estamos en 1926, ya pasó la primera presidencia de Irigoyen, habrá que irse resignando). La actitud de Güiraldes —la actitud de su texto— hacia el gringo se aleja por igual de la burla chacotera de Martín Fierro y del olímpico desprecio de Lugones, toma la forma más bien de una condescendencia displicente y prefiere, como el Dios de los calvinistas, hacer acto de preterición, no detener en ellos la mirada. Sus gringos nunca aparecen en primer plano y, lo que es aun más fundamental, nunca entablan relaciones argumentales con los personajes centrales, ni siquiera hablan. Algo parecido sucede con las mujeres, son parte del fondo y cuando pasan a primer plano es para causar problemas, como la Paula del capítulo XIX, cuyo coqueteo lleva al protagonista a romper el sacrosanto pacto de solidaridad de macho a macho. *Don Segundo Sombra* es, en muchos aspectos, la corrección de una anterior novela de Güiraldes, *Raucha*. Si el joven Raucha Galván, al cortar los lazos que lo atan al padre y al campo, cae en las garras de sucesivas mujeres fálicas¹⁰⁶ que le sorben la salud y la hombría en “destructoras noches de lujuria”, el joven guacho de *Don Segundo Sombra*, tras algún coqueteo que no excluye el coito con una de esas “chinitas querendonas” que dan todo sin pedir nada, como la Aurora del capítulo V, sigue los consejos de su padrino, que son los mismos que los de Cruz en formulación menos abiertamente misógina (“mujer y perra parida/ no se me acerque ninguna”, “por él supe de [...] la desconfianza para con las mujeres y la bebida”).

Güiraldes dedica su novela “al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”. Consecuentemente, su gaucho modelo es una entidad más espiritual que física; apta, entonces, para habitar el cuerpo de otro. Así describe el narrador su primera ‘visión’ fugaz de Don Segundo:

Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser, algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río. Con mi visión

adentro, alcancé las primeras veredas [...]. Entreveía una vida nueva hecha de movimiento y espacio.

¿Cuáles son los valores que Don Segundo encarna, y que puede insuflarle a su discípulo? Comparado con los gauchos de la gauchesca previa, es un gaucho que se domina a sí mismo. Nadie lo obligará a pelear si él no quiere; la primera vez que lo vemos, evita la provocación del tape Burgos; cuando éste lo agrede de todos modos, Don Segundo esquivo el golpe cual maestro de aikido y devuelve a su agresor los pedazos del puñal, roto contra los ladrillos del muro, ganándose así el respeto y la lealtad de su ocasional contrincante. Pero tampoco es un gaucho sumiso al que cualquier milico lo corre con la vaina; si la ocasión lo demanda, responde a las provocaciones de la autoridad, pero eso sí, con igual dignidad y mesura; no permite que lo arreste un cabo de policía —aunque recurre, no a la fuerza física, sino a la fuerza moral, presencia y palabras— pero luego concurre ‘de buen grado’ a la comisaría. Don Segundo es lo que Fierro nunca fue, pero Lugones hubiera querido que fuese, un modelo de conducta, un guía espiritual, un héroe.

Si con respecto a Fierro hay un cuidado juego de acercamientos y distancias, con Moreira la diferencia es máxima:

El gaucho no es Juan Moreira. Juan Moreira era un simple compadrito cuchillero de pueblo, sin semblanza suficientemente caracterizada para diferenciarse de este o aquel bandido calabrés o lusitano. Sus hazañas de boliche y de casa pública nada tenían que ver con la filiación de “hijo de la pampa” que exige el título de gaucho. Sé de una casucha, cerca de un puente sobre el Saladillo, que presencié la violación de una mujer por el tal valiente y cuatro o cinco de sus secuaces. Juan Moreira, ya que está de moda la designación de precursor, fue precursor de patoteros de la peor especie: niño rubio picado de viruelas y borrachín de mostrador. ¡Lástima que no haya existido la gomina!¹⁰⁷ Aquel hombre tan bien desfigurado en héroe por Gutiérrez, no tiene ni el físico ni la moral de los que quiere simbolizar.¹⁰⁸

Que Güiraldes elija recalcar las diferencias no debe cegarnos a las semejanzas; su gaucho es, en algún punto, tan superhéroe como Moreira; ambos encarnan fantasías compensatorias de omnipotencia, sólo que de distinto orden. Moreira es el héroe todopoderoso o todohabilidoso: Superman, Iron Man, el Zorro; Don Segundo, el maestro Zen que nunca pierde el dominio de sí mismo y de sus circunstancias: Kwai-Chang Caine, el maestro Yoda, la Antonia del film *Antonia's Line* (1995) de Marleen Gorris. El superhéroe, por definición, está siempre por encima de sus circunstancias; si Don Segundo trabaja hoy en una estancia y mañana en otra, esto no es síntoma de precariedad laboral y ausencia de derechos, sino que se presenta como la elección de espíritu libre: “Por sobre todo y contra todo, Don Segundo quería su libertad. Era un espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres concluía por infligir un invariable cansancio”. La paradoja a la cual Güiraldes le escurre el bulto es que el resero era poco más que un chico de los mandados, y su ‘libertad’ consistía en ir exactamente a donde el patrón lo mandaba, con las vacas que le encargaba, por caminos rigurosamente demarcados por los alambrados y en el tiempo estipulado. En términos actuales, sería como exaltar la vida libre y sin ataduras de un taxista o un camionero. “Ricardo Güiraldes, para su versión del hombre de campo como hombre de vagancia, tuvo que recurrir al gremio de los troperos”, apunta no sin malicia Borges en su *Evaristo Carriego*.

En lo que más se diferencia Don Segundo del “quejoso gaucho de Hernández”¹⁰⁹ (Borges *dixit*) es en que, como buen estoico, sufre sus penas y disfruta de sus alegrías en silencio, su mayor virtud —y enseñanza— está en saber callarse, es “una silenciosa silueta” cuando por primera vez se recorta en la puerta de la pulpería y, tras preguntar por algún trabajo, no gasta más palabras: “Lo que había que decir estaba dicho. Un silencio

tranquilo aquietó el lugar”. “La lengua —dijo— parece que la tenés pelada”, es la primera reconvención que dirige al joven Fabio cuando éste se va de boca en lo de Galván. A diferencia de los del verborrágico Fierro, los últimos consejos de Don Segundo vienen sin palabras: “Bajo el tacto de su mano ruda, recibí un mandato de silencio. Tristeza era cobardía”. Gaucho que no se queja es gaucho que no protesta; no hay riesgo de que Don Segundo nos venga con reclamos gremiales, se nos haga anarquista ni mucho menos, andando el tiempo, peronista. Borges, que en sus tertulias con Bioy acuñó el término ‘ur-peronista’ o ‘peronista *avant la lettre*’, llegó a lanzar esta acusación contra Fierro, “sería, si viviera en el contexto del peronismo, otro peronista más”, pero nunca contra el bueno de Don Segundo.

Al destacar la manera en que la novela de Güiraldes dialoga con los materiales de la gauchesca anterior, con Hernández, Gutiérrez o Lugones, no quiero decir que el contacto directo de su autor con la vida de la estancia no haya tenido su importancia; a diferencia de mucha de la gauchesca más o menos paródica y exclusivamente literaria del resto del siglo XX, *Don Segundo Sombra* trasunta experiencia directa de las cosas del campo, y en este sentido es la última de su especie. Al mencionar que las gauchescas posteriores son ‘exclusivamente literarias’ no quiero decir que *Don Segundo* no lo sea en grado sumo, es *muy* literaria, pero no *puramente* literaria. Güiraldes es el último en valerse de la gauchesca para entrar en el mundo vital de los gauchos, y en acercarse a los gauchos concretos y su mundo para prolongar la vida de un género herido de muerte. De los autores posteriores que lo cultivaron, algunos tuvieron experiencia de campo, sea como estancieros o puebleros (Bioy Casares, César Aira), otros poca o ninguna que yo sepa (Borges, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Martín Kohan, un servidor), pero no hay diferencias fundamentales entre unos y otros;

todos escriben gauchesca a partir de la gauchesca únicamente, no tuvieron que aprender a domar potros o trenzar cabestros para sentirse con derecho a escribir sus obras, ni anida en el pecho de ninguno —salvo, quizás, una chispita, en el de Borges— el ferviente deseo de ser gaucho; y si cualquiera de ellos dedicara una obra suya ‘al gaucho que llevo dentro como la custodia lleva la hostia’, pensaríamos que nos está cargando. Por lo mismo la gente de campo, no quizá los Gutre, convengamos, pero sí los estancieros, chacareros, administradores y mayordomos, ha respondido y sigue respondiendo a *Don Segundo Sombra*, la considera su novela, más que los otros clásicos de la gauchesca;¹¹⁰ el campo que imaginó Güiraldes está más cerca del que imaginan ellos que del que imaginaron Gutiérrez o Hernández.

Una palabra sobre el tan mentado tema de las imágenes poéticas de *Don Segundo Sombra*: tanto quienes las celebran como quienes las deploran coinciden en señalar su carácter exógeno respecto de la tradición gauchesca. En palabras de Borges en “El escritor argentino y la tradición”:

Don Segundo Sombra abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre.

Pero estas imágenes, podrá objetar el lector, están hechas, si no con bosta de vaca, sí al menos de materiales campestres, ¿qué tienen de particularmente francés? Una, famosa, que cierra el capítulo III, y que se ve que le gustó a Lugones porque la evoca en su reseña de la novela, puede servir de ejemplo: “El sueño cayó sobre mí, como una parva sobre un chingolo”. Tanto la parva como el chingolo son indudablemente camperos, y el segundo también criollo; pero el hecho de establecer un vínculo entre dos elementos tan disímiles, la desmesura de la acción señalada, lo sorprendente de la imagen, es menos típica de la poesía gauchesca que de la poesía europea de vanguardia. No podemos imaginar a un gaucho

diciéndola, como sí podemos imaginarlo diciendo: “Me parece que a mediodía el sol nos va a hacer hervir los caracuses”, como hace uno en el capítulo VI. También “Un charco bajo sus patas se despedazó chillando como un vidrio roto”, “Las espuelas resonaron en coro, trazando sobre el suelo sus puntos suspensivos”, “Hasta que la raya de luz de la aurora, viniera a tajearme a lo largo los párpados”,¹¹¹ son indudablemente campestres —si no estrictamente gauchescas, al menos *gauchesca-friendly*— en su materia, pero no en su forma. Reflejan el propósito de toda metáfora vanguardista, el de sorprender, el de ser originales, el de yuxtaponer términos lejanos o nunca conectados antes. Un dato fundamental: todas ellas aparecen en la narración, nunca en los diálogos, marcan la distancia entre el narrador culto, un Fabio Cáceres maduro o quizás anciano, y el joven gaucho que vivió aquellas aventuras. Como señala Jens Andermann, Lugones “lo felicita a Güiraldes, sobre todo, por haber dado con una excusa ficcional creíble para tomar la distancia necesaria del habla gauchesca y crear arte culto sin dejar de reclamar como propio el territorio gauchesco”,¹¹² empresa en la que, dicho sea de paso, había fracasado el propio Lugones con *La guerra gaucha* (que tiene mucho de culta, o más bien culterana, y muy poco de gauchesca). Preciso es decir que Lugones, en su elogio, incluye un *mea culpa*:

El libro de Güiraldes es la descripción de una de esas vidas [gauchas]. Pero, digo mal. Descripción significa estudio de afuera para adentro, o sea lo que han realizado más de una vez otros y yo entre ellos. Don Segundo Sombra, como Martín Fierro, es el gaucho mismo.¹¹³

Sin desmedro de su generosidad, con este espaldarazo Lugones reafirma su rol de árbitro de la literatura argentina; al apadrinar la novela de Güiraldes, se pone en el lugar de Don Segundo, y al proponerla como la tercera gran obra nacional, junto a *Facundo* y *Martín Fierro*, renueva su

pretensión de haber descubierto la síntesis entre ambas que él mismo había postulado en *El payador*.¹¹⁴

Reaccionando contra esta lectura de Lugones, antes que contra la novela de Güiraldes, Borges cuestiona, en “El escritor argentino y la tradición”, esta perenne búsqueda del Santo Grial de la literatura nacional:

Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo del libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. [...] En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo de *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipí. [...] Kipling y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias.

Resulta instructivo cotejar la novela de Kipling y la de Güiraldes. El joven Kim es también un pícaro, un niño de la calle, al comenzar la narración, y será un joven *sahib* con una educación inglesa cuando ésta concluya; su novela es una combinación de *road-movie*, *Bildungsroman* y novela de iniciación. Y la amistad que une a Kim con el anciano lama tibetano informa la de Fabio y Don Segundo, enriqueciendo de motivos orientales la veta estoica que se vislumbraba en la gauchesca anterior.

Las diferencias también son significativas. Las peregrinaciones de Kim y del lama abarcan la dilatada e infinitamente variada geografía del Indostán; las de Fabio y Don Segundo, algunas leguas de la provincia de Buenos Aires y un paisaje social y cultural monótono, siempre igual a sí mismo. En la novela de Güiraldes, la educación es unidireccional y asimétrica (Don Segundo educa al guacho); en la de Kipling, el lama y Kim encarnan dos actitudes existenciales (la trascendente y la mundana), y cada uno aprende del otro y lo completa (a la manera de Don Quijote y Sancho, digamos). Pero la conexión profunda entre ambas novelas se da en la misión política que sus autores les encomendaron; Kipling quiere reconciliar su amor por la

India y su gente con el Imperio británico, más aún, quiere convencernos de que el dominio británico es la forma más alta y benévola de ese amor; Güiraldes también busca una reconciliación, la de su amor y admiración por lo gaucho y los gauchos, con su derecho y el de los suyos a ser latifundistas y tenerlos de peones sin culpa. En ninguno de los dos casos hay hipocresía, se trata de amores sinceros, aunque interesados.

En los últimos capítulos de *Don Segundo Sombra*, el narrador y protagonista recibe una carta que lo entera de que es hijo natural del estanciero Don Fabio Cáceres, que al morir le ha dejado todo, el nombre y las tierras. ¿Por qué Güiraldes, en esta novela tan medida, que huye tanto del melodrama como del drama, nos regala sobre el final esta vuelta de tuerca digna del folletín o de la telenovela más berreta? (No seamos malitos, busquemos antecedentes más prestigiosos, las novelas de Dickens, por ejemplo.) La respuesta hay que buscarla en la anterior *Raucho*. En ella, un joven hijo de estanciero abandona el campo por la ciudad de Buenos Aires, luego Buenos Aires por París, donde disipa la herencia materna en orgías sin fin, provocando entre otras cosas la ruptura con su padre. Enfermo, desquiciado, vuelve o es devuelto a su país y a su patria chica, el campo, donde pide conchabo “aunque fuera de peón” y recupera la paz de espíritu. Fue el primer intento de Güiraldes de crear la quimera del estanciero-gaucho, intento que termina en catástrofe, la de *Raucho* y la de la novela que protagoniza, que no tuvo muy buena acogida; el público siempre preferirá la fórmula *from rags to riches* a la inversa *from riches to rags*; tampoco hace mucho por enaltecer la figura del gaucho que el protagonista se convierta en uno como consecuencia de un fracaso. *Don Segundo Sombra*, en cambio, ofrece una figura mucho más amable para la identificación de sus potenciales lectores, la del gaucho que se hace estanciero. Pero *Raucho* no ha de haber fracasado —ni seguirá fracasando

— sólo por su argumento; está horriblemente mal escrita. Para que el lector pueda evaluarlo por sí mismo, aquí va este botón de muestra, de su última página:

Un olivo se desparrama en hojas metálicas. En los troncos rugosos de los *paraísos* azulean fungosidades adherentes. Las raíces, sedientas, muerden la tierra agrietada. Un benteveo canta victoria con aleteadas alegrías. El monte sesteá. Un durazno cae del gajo, girando sobre sí mismo, como un pequeño mundo, desgarrando contra el suelo sus mejillas rubicundas.

Más allá de la innegable influencia de Lugones —la mortífera influencia de Lugones— es evidente la insinceridad de la prosa, su falta de convicción, su desasosiego, que se deja leer en la sintaxis titubeante y en las desafortunadas metáforas; aunque también es verdad que Güiraldes logra salvar el final de la novela en tiempo suplementario: “Raucho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre”. Se ve que las oraciones finales eran lo suyo; la de *Don Segundo Sombra*, “Me fui, como quien se desangra”, es una de las más famosas de nuestra literatura. Quienes han leído *Raucho* y *Don Segundo Sombra* en tándem coinciden en que ambas novelas exhiben, mal que mal, la misma ideología y tratan de responder a la misma pregunta (“de cómo heredar campos y libros” la fórmula de Jens Andersmann). Lo que falta indagar es por qué una es tan mala y la otra tan buena; por qué, si la anécdota de *Raucho* es sencilla y directa —un niño rico se deslumbra por las luces de la gran ciudad, luego va a París donde una *cocotte* le sorbe por partes iguales sesos, semen y pesos, y luego vuelve al campo a curarse—, no le creemos, o peor aún, nos importa un rábano creerle o no creerle, y por qué, si la de *Don Segundo Sombra* es increíble, convence y, lo que es mucho más importante, conmueve.

Güiraldes, quien fue el primero en advertirlo, decide darle una segunda oportunidad a su Raucho, y lo hace entrar en *Don Segundo Sombra* como

amigo de Fabio, destacando la simetría especular de sus destinos mediante el siguiente quiasmo: “Yo soy un cajetilla agauchao”, le dice Raucho a Fabio, “y vos, dentro’e poco, vah’a ser un gaucho acajetillao”. Raucho completa la educación de Fabio, le da lo que Don Segundo no puede darle, el acceso a los libros y a la cultura letrada (menos ostensiblemente, pero no menos decisivamente, el padre de Raucho, su tutor legal, lo instruye en el manejo de la estancia; ninguno de estos son saberes de gaucho). Está claro que lo que Güiraldes ofrece en su novela es una fábula, no un programa; difícilmente puede proponerles a sus pares que nazcan todos ilegítimos y descubran que son dueños de la tierra una vez que se hicieron gauchos desde abajo. Esta fábula tiene menos que ver con la vida vivida que con la vida fantaseada; así como los personajes de Arlt sueñan con descubrir que son hijos de ricos, o que uno de ellos los adoptará por puro capricho, los niños ricos sueñan con haber nacido pobres para mejor disfrutar, después, de sus riquezas y privilegios. Güiraldes, que construyó la vida de Raucho como versión amplificada de la suya propia —la novela comenzó como un diario personal, *Los comentarios de Ricardito*—, se da, en *Don Segundo Sombra*, una vida ideal, en la cual el criollo viejo refrenda el derecho del patrón a la propiedad de la tierra que los gringos ávidos le vienen cuestionando.¹¹⁵ Fabio todavía tiene tiempo para algunas fantasías comunistas (“hacer picadillo de aquellas tierras, para repartirlas entre el poverío”), pero éstas duran una oración apenas; tres años después de recibida la noticia, ya se ha hecho a la idea de ser el dueño de todo; más aún, se siente con más derecho que cualquiera de los estancieros vecinos:

Tres años habían transcurrido desde que llegué, como un simple resero, a trocarme en patrón de mis heredades. ¡Mis heredades! Podía mirar alrededor, en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir. ¿Cuándo, en mi vida de guacho, pensé andar por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero? Me sugería una sonrisa el solo hecho de pensar en tantos dueños de estancia, metidos en sus casas, corridos siempre por el frío o por el calor,

asustados por cualquier peligro que les impusiera un caballo arisco, un toro receloso o una tormenta de viento fuerte. ¿Dueños de qué? Algunos parches de campo figurarían como suyos en los planos, pero la pampa de Dios había sido bien mía, pues sus cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía.

El derecho de baquía viene a apuntalar el derecho legal; el legado espiritual, a justificar a los legados materiales.

Lo que llama la atención una y otra vez con relación a *Don Segundo Sombra* es que el develamiento, por parte de los críticos, del complejo malabarismo ideológico que su autor lleva a cabo en nada disminuye el placer de su lectura. No debería sorprendernos: que el falseamiento de la realidad genere efectos de verdad ficcional es una de las leyes de la literatura. Cuando el joven ‘guacho’ recibe la carta que le anuncia que su vida de resero ha terminado, que él es otro del que era, se dirige, desesperado, a su padrino:

—Don Segundo, hágame el favor de decirme que ese papelito miente. Yo no soy hijo de nadie y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera. —Luego se vuelve sobre Pedro Barrales, que le entregó la carta y que ahora lo trata con exagerada deferencia: —¿Y vos — le dije, arrimando mi caballo al suyo— no tenés más que hacer que tratarme de usté y tocarle el sombrero porque soy un *niño* con unos cuantos pesos y tal vez pueda, con mi plata, hacerte un favor o un daño?

Tras este insulto se baja del caballo, echando mano al cuchillo, y es ahí que Don Segundo lo pone en su lugar. Reflexiona entonces Fabio:

Comprendí que una resistencia de mi parte se encontraría con una paliza y me alegré de un modo que tal vez otros no hubieran comprendido. Para Don Segundo yo seguía siendo el mismo guachito y quise significarle mi gratitud, dándole un título que nunca, hasta entonces, se me había ocurrido: —‘stá bien, Tata.

El ‘guacho’ que nunca se animó a decirle ‘tata’ a Don Segundo, a pesar de vivirlo como tal, recién puede hacerlo cuando descubre que tiene un padre, y que la figura de éste y la nueva identidad que le confiere se

interpondrán entre él y su padrino, entre él y el que era. La verdad de la escena atraviesa, sin por eso neutralizarlas, todas las argucias ideológicas que la informan.

La prescindibilidad del gaucho, una vez que ha dado a la clase dirigente todo lo que había de darle, ya había sido escrita por Lugones en *El payador*, en un párrafo difícil de leer sin sufrir fuertes retorcijones estéticos y espasmos de vergüenza ajena:

El gaucho aceptó su derrota con el reservado pesimismo de la altivez. Ya no necesitaba de él la patria injusta, y entonces se fue el generoso. Herido al alma, ahogó varonilmente su gemido en canciones. Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta. Y sobre su sepultura, que es todo el suelo argentino donde se combatió por la patria, la civilización, la libertad, podemos comentar su destino, a manera de epitafio, con su propio elogio homérico a la memoria de los bravos: ‘Ha muerto bien. Era un hombre’.

Güiraldes reescribe esta despedida del gaucho en el final de *Don Segundo Sombra*, pero la escribe bien:

La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada. Pensé que era muy pronto. Sin embargo, era él, lo sentía porque a pesar de la distancia no estaba lejos. Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolienta. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago. Inútil, algo nublaba mi vista, tal vez el esfuerzo, y una luz llena de pequeñas vibraciones se extendió sobre la llanura. No sé qué extraña sugestión me proponía la presencia ilimitada de un alma. [...]

Centrando mi voluntad en la ejecución de los pequeños hechos, di vuelta a mi caballo, y lentamente me fui para las casas.

Me fui, como quien se desangra.

El fragmento está maravillosamente bien escrito, pero su fuerza no es únicamente suya, tiene toda la novela detrás (la última oración de *Raucha*, en cambio, tiene que apañárselas solita, a lo más que puede aspirar es a

salvar las papas). Uno había llegado a creer en la amistad de Fabio y Don Segundo, uno entiende que la separación es inevitable; Don Segundo “estaba hecho para irse”, y la educación de Fabio ya está completa. Hay, además, algo que por pudor no se dice: no sería bueno para ninguno de los dos que Don Segundo pasara a ser el peón de su ahijado. Es una despedida que es todas las despedidas, y el lector incapaz de identificarse con ella es difícilmente concebible. La amistad entre Fabio y Don Segundo no tiene lugar en un vacío ideológico, sin duda, pero no por eso la amistad se ve menoscabada. En uno de sus momentos más feroces, David Viñas propone:

La falta de grandes tensiones en el período alvearista se traduce de manera mediata en la ‘clasicidad’ del Güiraldes de *Don Segundo Sombra*: su velada y oportuna mitificación del nexo amo-esclavo evidencia este apaciguamiento.

Es evidente que tiene razón, tan evidente como que la despedida final del amo y del esclavo, lejos de alegrarnos, nos entristece. No creer en la amistad de Don Segundo y el muchacho nos impide leer la novela; sería como no creer en la amistad de Don Quijote y Sancho porque uno es un ocioso hidalgo y el otro un campesino explotado. Roberto Arlt, quien escribió en *El juguete rabioso* el anti-*Don Segundo Sombra*, supo creer en ella y en el libro que la incluía. Le escribe en carta a Güiraldes:¹¹⁶

Es todo hermoso, no tiene altos ni bajos, mas sí de la llanura una diafanidad serena, con olor de yuyos y el cielo que la cubre, una claridad tan tenaz que todo se vuelve transparente allí. Pero todo esto son palabras para la gran luz de amor que hay en su libro.

No era para menos, la amistad de este joven pobre y plebeyo con el aristocrático Güiraldes, quien lo ayudó a convertirse en escritor y a publicar su primera novela, era más improbable que la de Fabio y Don Segundo. Podría pensarse que lo que guía la respuesta de Arlt es la gratitud, recordando por ejemplo la dedicatoria de la primera edición de *El juguete*

rabioso a Güiraldes: “Todo aquel que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajarán a usted, y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro”. Pero es más interesante imaginar a Arlt sinceramente subyugado por la belleza serena de *Don Segundo Sombra*, esa belleza que él sabe nunca sería suya, ni en la vida ni en la escritura.

100 A lo largo de este capítulo usaré ‘gauchesca’ en el sentido amplio de ‘obra de tema gaucho’.

101 Jitrik, Noé, “Ricardo Güiraldes”, en *Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, CEAL, 1980. Traducida a términos cinematográficos, esta certera observación caracterizaría a *Don Segundo Sombra* como una novela narrada en contrapicado.

102 En el original, la frase tiene el sabor de los mejores epigramas de Wilde; en inglés, decir de una película que es “a slice of life” resulta un cliché tan devaluado como nuestro “un canto a la vida”.

103 Schlickers, Sabine, “*Que yo también soy pueta*”: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX), Madrid, Iberoamericana, 2007.

104 Domínguez, Nora, “Güiraldes y Lynch, últimos gauchos en familia”, en *Literatura argentina siglo XX. Tomo 2. Irigoyen entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Paradiso, 2006.

105 Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

106 “En Güiraldes la vuelta a un campo poblado de “chinitas querendonas” es [...] la solución narrativa para imaginar la nacionalidad como un espacio de reunión y mancomunidad entre hombres que han encontrado un refugio lejos del temido falo femenino.” Andermann, Jens, *Mapas de poder*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

107 La ficción vino al mundo para corregir las limitaciones de la mera realidad. El Moreira de Leonardo Favio, cuando se hace matón de comité, aparece con traje cruzado y peinado a la gomina.

108 Contestación a una encuesta sobre el gaucho, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962. Citado en la Introducción de Sara Parkinson de Saz a su edición de *Don Segundo Sombra*, Madrid, Cátedra, 1978.

109 Así lo define en “Sobre ‘The Purple Land’”.

110 Borges, en “El Evangelio según Marcos”, maliciosamente lo incluye en esta limitadísima biblioteca campera: “En toda la casa no había otros libros que una serie de la revista *La Chacra*, un manual de veterinaria, un ejemplar de lujo del *Tabaré*, una *Historia del shorthorn en la Argentina*, unos cuantos relatos eróticos o policiales y una novela reciente, *Don Segundo Sombra*”.

111 Más vanguardista que ésta, difícil; se anticipa en tres años a su correlato visual de *Un Chien Andalou* de Buñuel y Dalí.

112 Andermann, J., *ob. cit.*

113 “*Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes”, *La Nación*, 21 de septiembre de 1926. Citado por Andermann, *ob. cit.*

114 Al respecto, véase Andermann, J., *ob. cit.*

115 “Literatura de acorralamiento” la llama Andermann, en la línea de David Viñas, de *Literatura argentina y realidad política*: “Han sido arrinconados y lo sienten cada vez más”.

116 Citado por Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

ROBERTO ARLT: *EL JUGUETE RABIOSO*

Hacia 1851, Hilario Ascasubi imaginó dos gauchos mellizos, uno bueno (Jacinto) y uno malo (Luis Salvador), y cantó sus hazañas —sobre todo las del malo— en su *Santos Vega o los mellizos de la Flor*. En el siglo XX, los mellizos bueno y malo pasan a llamarse Fabio Cáceres y Silvio Astier,¹¹⁷ y aunque se mueven por libros diferentes, y escritos por distinta mano, tienen bastante en común: los dos entran en la literatura en el mismo año de 1926, los dos son adolescentes que cuentan su historia en primera persona, los dos son huérfanos de padre en busca de figuras paternas y protagonizan sendos *Bildungsroman* o novelas de educación. Pero, más que las similitudes, lo que llama la atención es lo simétrico de sus diferencias: uno es un muchacho de campo (o de pueblo) que se hace gaucho, y el otro es un pibe de ciudad que no termina de hacerse chorro; con uno se cierra la literatura argentina del siglo XIX, y con el otro se abre la del XX; uno mira hacia la tradición y el pasado, y el otro les da a espaldas y se mueve en un país que acaba de empezar después de la llegada de los inmigrantes; uno honra al padre y los valores que representa, y el otro los traiciona; el primero habla y se cuenta en un español que se sueña clásico y realiza el ideal de lengua nacional ‘pura’ postulado por Lugones, y el otro hace lo propio en una mezcolanza babélica de lenguajes análoga, aunque no idéntica, a la que se hablaba en las calles de la moderna Babilonia; uno escribe ‘bien’, y el otro ‘mal’. “Difícilmente haya dos novelas más distintas, separadas por la escritura y la ideología. Una es el contramodelo de la otra”, apunta Beatriz

Sarlo en “Un extremista de la literatura”,¹¹⁸ y agrega: “[*Don Segundo Sombra* cuenta] una especie de éxito total en la transmisión de saberes criollos, destrezas literarias y estancias en la pampa húmeda recibidas como herencia”, mientras que *El juguete rabioso* narra el “colapso de la posibilidad de adquirir ningún bien, material o simbólico, que incorpore a Silvio Astier a ninguna parte”. Por su parte, Jens Andermann propone que “*El juguete rabioso* pasa a ser la novela opuesta a *Don Segundo Sombra* [...] la que trasciende verdaderamente su trama, de la que *Raucho* había sido apenas el revés, espejo y doblete”.¹¹⁹ Parece increíble que las dos hayan sido publicadas el mismo año, y más aún, que Arlt fuera por aquel entonces el secretario y protegido de Güiraldes, y que éste lo ayudara a corregir y luego publicar una novela que era la negación pormenorizada de todo lo que la suya representaba; en esto, más que en la ayuda práctica o material, se revela la admirable generosidad de Güiraldes, tantas veces celebrada por sus contemporáneos. Resulta tentador ver en *El juguete rabioso* una traición de Arlt a su ‘padre’ Güiraldes, pero sería erróneo; por un lado, porque en este caso el traicionado era consciente de la traición y la fomentaba; por el otro, porque Arlt siempre honró su deuda de gratitud, declarándola, elogiándolo y absteniéndose de criticarlo abiertamente; pero, sobre todo, porque la traición, en Arlt, se da entre iguales o, preferentemente, de superior a inferior. De hecho, la traición a un inferior no es traición, sino, simplemente, ponerlo en su lugar.

Nada de esto quiere decir que Arlt conscientemente se haya propuesto reescribir la novela de Güiraldes; no hay nada en la suya que sugiera una alusión o una cita, ni siquiera paródica, a no ser que la efímera aparición en el primer capítulo de un carnicero llamado ‘don Segundo’, que se afana en torno de un bofe, pueda tomarse como tal. De hecho, el gesto inaugural de Arlt en *El juguete rabioso*, uno que todavía hoy sigue asombrando, es el de

darle la espalda a toda la literatura argentina anterior; en especial, a la del siglo anterior. No hay en esta novela ni en todo el resto de la obra narrativa de Arlt —y muy poca en su obra periodística— referencia alguna a Rosas, Sarmiento, la mazorca, los malones, el gaucho Martín Fierro o Moreira.¹²⁰ Como pobre, como ignorante, como plebeyo, es una literatura a la que no tiene derecho, y por lo tanto, en una típica operación arltiana, hace del vicio virtud y del desprecio desprecio, no la niega ni la parodia ni la refuta —pues para negar, parodiar o refutar una literatura primero hay que poseerla— sino que, simplemente, la ignora. La mata con la indiferencia. Podría argumentarse que la gauchesca —y, específicamente, el *Martín Fierro*— era también una literatura para pobres, ignorantes y plebeyos. Pero eso fue antes. Cuando Arlt escribe, ya hace rato que Rojas, Lugones y otros habían iniciado el proceso de convertir el poema popular de Hernández en objeto de lujo, tarea que culmina en *Don Segundo Sombra*, precisamente. Así resume Arlt el procedimiento en la aguafuerte “La mula de la gauchesca” (preservando, eso sí, a Güiraldes de la crítica abierta, y desplazándola a ‘la cáfila’ de sus epígonos):

La generación de escritores del año 1921 empezó con una revista: *Martín Fierro* donde se ensalzaba a la nueva sensibilidad (¡y qué distante está esto del gaucho!) a remover los escombros de una tapera ha mucho tiempo desmoronada. Luego Güiraldes, con *Don Segundo Sombra* y Larreta con *Zogoibi* hicieron circular esa desvalorizada moneda del gaucho, y los eternos imitadores, la cáfila de escritorzuelos desocupados, recitadores de radio, compositores de tango y declamadoras profesionales, hicieron el resto.¹²¹

Apenas en dos de sus aguafuertes —que yo sepa— se ocupa de los gauchos, y eso para decir que no vale la pena ocuparse de ellos:

Yo, de buena fe, ignoro si han existido gauchos. Al menos no los he visto. Recuerdo, sí, que en mi angélica infancia, me detuve más de una vez, asombrado, frente a cuadernillos que costaban diez centavos, escritos en décimas y titulados *El gaucho Hormiga Negra* o *Juan Moreira*.[...] Si he de ser sincero, los únicos gauchos que vimos en aquella época [...] fueron los gauchos de carnaval.

De manera que hace treinta años, el gaucho era un mito. Un mito tan pasado que sólo el carnaval podía resucitarlo.¹²²

Si Lugones y los suyos habían esgrimido al gaucho contra el gringo, Arlt les devuelve el favor exaltando los valores del inmigrante laborioso contra el criollo indolente:

En cuanto se trata de informarse qué diablos es lo que ha hecho el gaucho, qué rieles ha tendido en la Pampa, [...] qué postes telegráficos ha colocado, qué usinas construyó... se encuentra usted con el vacío perfecto. [...] Su haraganería alcanzaba tal profundidad que si no podemos pretender que inventara la silla, al menos se le pudiera exigir que absorbiera los elementos de civilización que aportaba el extranjero... Ni eso.¹²³

La acusación es frecuente en las obras que se hacen cargo del choque entre la cultura criolla y la de los inmigrantes, desde *La gringa* (1904) de Florencio Sánchez (“¡Haraganes! ¡Mandesé mudar! ¡Aprenda a trabajar primero!”) hasta *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal: “Estoy harto de oír pavadas criollistas. Primero fue la exaltación del gaucho que, según ustedes y a mí no me consta, haraganeó donde actualmente sudan los chacareros italianos...” En su reseña de *La Nación*, Lugones había ensalzado la novela de Güiraldes en contra de la joven vanguardia:

Igualmente ajena al suburbio de la nueva Salónica, en que los mestizos del alma y de la sangre sueñan inaugurar el paraíso de la canalla, y a la trastienda clandestina de las mixturas de ultramar, donde el fraude de la poesía sin verso, la estética sin belleza y las vanguardias sin ejército, adereza el contrabando de la esterilidad, la fealdad y la vanagloria.¹²⁴

Los comentarios envenenados parecen dirigidos sobre todo a Borges, que en *El tamaño de mi esperanza* —también de este año clave, 1926— había cometido la herejía, no ya de criticar, sino de burlarse del insigne poeta nacional, pero como señala perceptivamente Andermann:

Quizá como efecto de su paranoia particular, Lugones termina, pues, imaginando a la literatura posterior de Borges [...] y, ante todo, a Arlt, cuyos infiernos suburbanos, espacios de fraude, contrabando y mezcla, constituirán el polo diametralmente opuesto a la pampa serena y nacional de Güiraldes.¹²⁵

La crítica, de todos modos, se empecina en convertir a Arlt en un discudidor de Sarmiento. Así, según David Viñas, el ordenanza mulato que induce a los oficinistas a rebelarse en *La isla desierta* “encarna una suerte de *barbarie liberadora*”; y propone:

De ahí que en este andarivel corresponda situar a Roberto Arlt como gran cuestionador del agotamiento del programa civilizador propuesto e impuesto por Sarmiento y el liberalismo señorial.

Yo, personalmente, leí *La isla desierta* por primera vez en la adolescencia y muchas veces desde entonces, y jamás, hasta leer a Viñas, se me ocurrió vincularla con Sarmiento, Facundo o los ranqueles; si de armarle genealogías se trata, más bien parece entroncar con la ‘literatura de oficina’ practicada en los países del norte por Melville (en *Bartleby*), Gogol y Kafka, y localmente por Roberto Mariani (*Cuentos de la oficina*) y luego por Ricardo Talesnik en *La fiaca* y Mario Benedetti en *Poemas de la oficina* y *La tregua*. Acá debe pasar lo que señalaba Piglia a propósito del *Facundo*: “Es como un virus; todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros”. No es imposible leer a Arlt en relación con esta tradición, y es verdad que en términos objetivos su obra constituye un cuestionamiento de ésta; pero no lo hace discutiendo con ella —ya sabemos, el que intenta discutir con *Facundo* termina enredado en su redes— sino ignorándola. Las arrogantes ostentaciones de ignorancia en las que tanto se solazaba —“Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo en formarme”, dirá en su “Pequeña autobiografía” de 1927— adquieren así una clara dimensión política.

Arlt dejó de hacer, en 1926, lo que la literatura y el pensamiento argentinos todavía hoy no consiguen dejar de hacer, dejar de leer la historia y la cultura desde las categorías sarmientinas, de tratar de alinearlas según el eje civilización/barbarie y sus corolarios; Arlt dejó de vestir a nuestro siglo XX con los nombres, el ropaje y el lenguaje prestados de nuestro siglo XIX muchas veces imaginario. Otros autores, Borges notablemente, buscan gastar el siglo XIX a fuerza de pensarlo; Arlt, más perezoso o más práctico, prefiere suponer que no ha tenido lugar. O, en las palabras de Silvio Astier: “A veces tengo la sensación de que hace una hora que he venido a la tierra y de que todo es nuevo, flamante, hermoso”.

El corte de amarras con el pasado incluye también al pasado inmigratorio; en Arlt no hay raíces, ni locales ni extranjeras, ni se tomarán el autor o sus personajes el trabajo de buscarlas. Aun en esta novela pretendidamente autobiográfica, los padres de Astier, a diferencia de los del propio Arlt, no están señalados como inmigrantes; y si lo fueran, no viene al caso. Como refiere David Viñas:

Así como los enfrentamientos generacionales entre los antiguos inmigrantes fracasados y sus hijos petulantes y acriollados en la dramaturgia discepoliana se plantean en un proscenio que se reitera, la disputa generacional en Roberto Arlt apenas si es aludida o subyace de manera insinuada, pero en muy pocos episodios genera lo conflictual [...] como si el proceso inmigratorio (o su recuerdo) hubiese sido borrado por un proselitismo vigente y totalizador.¹²⁶

Del mismo modo que da la espalda a la literatura del siglo XIX, Arlt se caga en su *locus* privilegiado, el campo. El centro de la literatura argentina, huelga decirlo, pasa en el siglo XX del campo a las ciudades; por eso, entre otras cosas, el realismo mágico nunca cobró demasiada fuerza entre nosotros; por eso, nuestro escritor extranjero moderno de referencia es en el siglo XX el urbanísimo Joyce, otro negador de lo rural decimonónico —a diferencia de la inglesa, la literatura irlandesa del siglo XIX era

esencialmente ruralista—, y no, como para la mayoría de los latinoamericanos, el ruralísimo Faulkner, aunque poco tenga su mundo rural de romántico o idealizado (*ruralismo sucio*, podría designárselo). En este cambio, Arlt es el más radical, el que hace el corte neto. En *El juguete rabioso* hace lo mismo con el campo que con el siglo que lo había cantado, lo ignora. Sus escenarios son exasperadamente urbanos, modernos, hacinados, industriales, feos. La belleza de las ciudades sólo aparece en el paso por los barrios ricos. Aun no siendo el propietario —precisamente, porque no era el propietario, nos propone Güiraldes—, Fabio Cáceres podía apreciar la belleza de “la pampa de Dios”. Las ciudades no son de Dios, son de los hombres; para apreciar su belleza hay que tener plata; si no, la belleza no se aprecia, se envidia, como le sucede a Astier en su humillante tránsito por los barrios paquetes del centro mientras carga, invertida, una mesa podrida llena de los bártulos de su patrona. El campo, cuando aparece, es apenas un espejismo lejano, una línea de fuga: “—Vea; yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña...”, dirá Astier al final de la novela. No sabemos si cumple con su sueño, pero sí lo que le pasa a su autor cuando lo hace: “El paisaje me revienta. No miro las montañas ni por broma. ¿Qué hacemos con la montaña? ¿Describirla? Montañas hay en todas partes”,¹²⁷ dirá Arlt cuando su labor como cronista lo obligue a salir a la naturaleza, la brasileña en este caso. Remontando el Río Paraná, la nostalgia de Raucha invertirá sus coordenadas: “Comprendí la tristeza de navegar toda la vida, de estar alejado de las hermosas ciudades, ¡porque las ciudades están hermosas aunque no lo creamos cuando estamos en ellas! Para amar a las ciudades hay que perderlas de vista durante treinta horas”.¹²⁸ Y en la Patagonia será más duro aún: “Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal. Es un inaguantable latero, que

siempre dice la misma cosa”.¹²⁹ Hasta tal punto llega la fijación arltiana con la ciudad que incluso sus escenarios rurales se dicen como urbanos. Como señala Sylvia Saítta en su biografía, cuando Arlt sale al campo:

[...] no modifica su aparato de percepción, sino que apela a las imágenes características de su narrativa urbana para describir el escenario de la naturaleza, al que solo puede aprehender bajo un mirar de formas geométricas, generalmente mecánicas. [...] Este modo de percibir la naturaleza condiciona su adjetivación, y en ella sobresalen imágenes provenientes de la tecnología y la metalurgia: Patagones se percibe bajo el color verdoso del cemento portland [...] el agua tiene tintes de acero; el cielo está tachonado de clavos de plata [...] las montañas son agujas que taladran el cielo como un pararrayos; la montaña exhala vapores de plomo; la llanura es de cobalto...

En la Patagonia, Arlt encuentra la respuesta a su pregunta brasileña; a la montaña se la describe convirtiéndola en una pila de escoria, en desechos industriales. Entre las muchas revisiones —negaciones— del universo de Güiraldes, Arlt cancela una de las más importantes, la del campo como lugar de sanación y renovación espiritual, postulado en *Raucha*, dado por supuesto en *Don Segundo Sombra*. Astier, Erdosain, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y Balder, en *El amor brujo*, sueñan con irse al campo, pero nunca van. Lo que quieren es huir de la ciudad, de sus vidas y de sí mismos; el campo y la naturaleza son una pura negatividad. Como señala Andermann, en Arlt “los espacios no urbanos nunca llegan a ser más que contra-espacios hipotéticos, topos que no encierran ninguna esencialidad propia sino que son *significantes negativos* de lo urbano”.¹³⁰

Tanto Borges como Arlt tienden a situar a sus personajes en los suburbios —aunque los de Arlt también se le animan al centro; la librería en la que trabaja Astier está en Lavalle al 800—; los característicos de Arlt son, por ejemplo, Flores, Caballito y Floresta; los de Borges, Palermo y Villa Ortúzar; Marechal, a su vez, haría suyos Villa Crespo y Saavedra. Probablemente no difirieran mucho unos de otros, pero en las páginas de su

libros parecen mundos distintos. He aquí un característico momento de Borges:

La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava. [...] Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.¹³¹

Y aquí Astier, al hacer su recorrido, no para escribir poemas sino para vender papel:

Por las chatas calles del arrabal, miserables y sucias, inundadas de sol, con cajones de basura a las puertas, con mujeres ventradas, despeinadas y escuálidas hablando en los umbrales y llamando a sus perros o a sus hijos, bajo el arco de cielo más limpio y diáfano, conservo el recuerdo fresco, alto y hermoso.

La belleza, claro está, no es la del arrabal sino la del cielo, que se destaca por contraste con la fealdad de abajo: “Y más y más me embelesaba la cúpula celeste, cuanto más viles eran los parajes donde traficaba”. Hay suburbio para todos, como Borges entendió tempranamente; en 1926, el mismo año de aparición de *El juguete rabioso*, escribió:

Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo y dije [...] el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José Tallón son el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito de suburbio: nadie lo ha dicho enteramente.¹³²

En el capítulo final, “Judas Iscariote”, Silvio Astier ha encontrado trabajo como corredor de papel —el culto de los libros reducido a su base material, el papel de envolver—; recorriendo los mercados conoce al Rengo, cuidador de carros de la Feria de Flores, que lo adopta con ternura de padre y le ofrece participar en un robo que ha planeado con su amante, una

servienta mulata. Entonces, una idea aparece en la mente de Astier: “¿Y si lo delatara?”, y a partir de ese momento toma posesión de su alma, y no tendrá paz hasta que se presente en casa de la víctima designada, el ingeniero Arsenio Vitri, y se lo cuente todo. El Rengo es apresado por la policía, junto con la mulata, y la novela termina con un diálogo entre el ingeniero y Astier, en el cual éste rechaza el dinero que el otro le ofrece e intenta explicar las razones de su proceder.

¿Por qué traiciona Astier al Rengo? ¿O para qué? Es la pregunta del millón de la literatura argentina, y muchos han gastado sus días y sus noches tratando de contestarla. El primero, claro, fue el mismo Arlt; puede conjeturarse que la traición al Rengo no estaba decidida de antemano, que lo asaltó en el transcurso de la escritura de la misma manera que asaltó a su personaje, convirtiendo el proceso de escritura en un intento de explicarlo o como mucho volverlo verosímil. Las razones que primero saltan a la vista son las de clase, pues el Rengo es el espejo repugnante en el que Astier ve todo lo que no quiere ser, del mismo modo que el ingeniero Vitri es la imagen de todo aquello a lo que aspira; el pequeñoburgués podrá solazarse en sus roces con el lumpenaje, podrá incluso lumpenizarse, pero, que quede bien claro, él viene de más arriba y (con)desciende a ellos. Si los verdaderos lúmpenes cometen el error de tomarlo por un igual, tendrá que poner a los miserables en su lugar, la cárcel en este caso. La oferta desinteresada de amistad por parte del Rengo, que viniendo de un par lo hubiera honrado y hubiera sido tomada —o aun rechazada— con gratitud, se vuelve, al venir de un inferior, ofensa: “Yo a vos te hundo, te degüello... te mando al ‘brodo’ a vos... sí, a vos... que sos ‘pierna’, que sos ‘rana’... yo te hundo a vos... [...] ¡Puerco!” (algo parecido le pasa al ‘Witold’ de *Transatlántico*, de Gombrowicz, cuando le ofrece su amistad el Puto). Pero en otros momentos las elucubraciones de Astier dejan de lado la razón clasista y se

inclinan hacia lo psicológico: “Hay momentos en nuestra vida que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro [...] de destrozarnos para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podemos volver a caminar tranquilos”. O hacia lo vitalista y metafísico: “Yo no soy un perverso. Soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí”. Y lo teológico y estético: “Y seré hermoso como Judas Iscariote”. Y lo quijotesco-bovarista-wildeano, pues comete el acto para imitar a Rocambole, el héroe de sus lecturas. De manera análoga, oscila entre la afirmación extrema de la libertad que todo acto gratuito implica: “¿Acaso no tengo derecho yo?”, y el determinismo más férreo: “Hace un momento me pareció que lo que había hecho estaba previsto hace diez mil años”. Lo que está claro es que no se trata de una duda hamletiana (¿traicionar o no traicionar?); está decidido a traicionar, entre otras cosas, para poder luego pasarse la vida entera tratando de entender por qué lo hizo, y así volverse más interesante para sí mismo. No duda sobre el acto en sí, sino sobre sus efectos y su sentido.

El primer crítico en hacer suyo el problema —tanto que le dedica veinte páginas de las escasas cien de su *Sexo y traición en Roberto Arlt*— es Oscar Masotta, que opta decididamente por un enfoque marxista aderezado de elementos existencialistas, en la línea de *Saint Genet, comediante y mártir* de Sartre.¹³³ Señala que en este *Bildungsroman* maldito, el aprendizaje del mal sigue varias etapas; el invento del cañón peca de meramente metafísico; el intento de quemar la librería, de demasiado social: podría leerse como un acto anarquista o de protesta contra los patrones y la propiedad. Recién en el intento de quemar al mendigo se acerca Astier a la zona del mal que le es propia, la de una significación social invertida o “anarquismo al revés”; “estremecido de odio” por la visión de los comercios detrás de cuyas puertas los dueños duermen tranquilamente en sus lujosos dormitorios,

vuelca su odio no contra ellos sino contra “un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico”; el miserable se la agarra no con los poderosos sino con alguien todavía más miserable que él (y sobre el final del capítulo, el miserable intentará destruirse a sí mismo, suicidándose). En el capítulo final, “Judas Iscariote”, Astier denuncia el robo, protegiendo así la propiedad privada del ingeniero Arsenio Vitri. Podría haber sido éste un final lineal y boedista —a saber, el pobre deserta, por dinero o favores, de la solidaridad con otros pobres y se alía a las clases opresoras— pero justamente aquí tiene lugar el momento específicamente arltiano, pues Astier rechaza el dinero que el ingeniero le ofrece y, de modo más sorprendente aun, el ingeniero cuestiona su accionar:

—¿Cuánto le debo por sus servicios?

—¿Cómo...?

—Sí, ¿cuánto le debo? Porque a usted sólo se le puede pagar.

Comprendí todo el desprecio que me arrojaba a la cara. Palideciendo, me levanté [...]

—No, venga, siéntese... ¿dígame, por qué ha hecho eso?

—¿Por qué?

—Sí, ¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?

El diálogo podría sorprender “a los americanos del Norte y a casi todos los europeos”, al decir de Borges en “Nuestro pobre individualismo”, pues se han invertido completamente los valores; cuando el joven Astier decide convertirse en un buen ciudadano que cumple la ley, el beneficiario de su acción, un correcto señor burgués, en lugar de agradecerse efusivamente, lo ofende arrojándole su desprecio junto con su dinero y cuestiona su accionar desde el código ‘bajo’ del mundo de la calle y del hampa. Sería fácil denunciar como hipócrita la moral burguesa del ingeniero, además de ocioso: según el dogma de la época (de Masotta), la moral burguesa es por definición hipócrita, pero las cosas, en Arlt, nunca son tan simples. Por un

lado, porque el ingeniero Vitri, además de fungir como “El Burgués” en el argumento de Masotta, es en la novela de Arlt un individuo y, como tal, parece bastante buen tipo: pide que el Rengo sea detenido fuera de su casa “para atenuar la pena que merecía”, promete ayudar a Astier a encontrar trabajo en el sur y, lo que es más importante, lo escucha; si bien lo hace primero con reprobación y luego con paternalismo condescendiente, hay un momento —antes de recuperar su paternalismo— en que deja que el acto infame de Astier lo sacuda y, aunque brevemente, los iguale:

—Sí, es así —balbució el ingeniero, y [...] murmuró como soñando—: Usted lo ha dicho. Es así. Se cumple con una ley brutal que está dentro de uno. Es así. Es así. Se cumple con la ley de la ferocidad.¹³⁴

Masotta no sólo quiere explicar el acto de Astier, también quiere descubrir, tras la maraña de determinaciones contradictorias, ese oscuro objeto del deseo de toda crítica marxista, sea ortodoxa o heterodoxa: la determinación en última instancia. Es un juego con naipes marcados, pues la determinación en última instancia, para toda crítica marxista, o para toda crítica que tema ser acusada de no serlo, que viene a ser más o menos lo mismo, es económica y clasista. La solución de Masotta se asienta sobre la premisa de que no hay ni puede haber nada más despreciable que pertenecer a la clase media:

Astier, Erdosain, Balder: son humillados. ¿Pero qué es lo que hace en Arlt que un humillado sea un humillado? [...] La humillación, en Arlt, viene de pertenecer a la clase media, una clase condenada a un cinismo pueril, al ocultamiento, a la imitación, a la mediocridad. Al fingimiento, a la histeria, al miedo. Condenada a vivir como inmundada la imagen de sí que ningún mecanismo puede finalmente ocultarle.

La lectura de Masotta, con decir mucho quizá sobre las obsesiones de Arlt y su época —tal vez más que la de ningún otro crítico que se haya ocupado del asunto (me incluyo)—, fatalmente expresa más sobre las de

Masotta y su tiempo; dando así testimonio de un momento, no por breve menos decisivo, en el cual el burgués fue el puto de la cultura argentina.¹³⁵ Aun así, las interminablemente explícitas y frecuentemente previsibles argumentaciones de corte sartreano florecen cada tanto en súbitas iluminaciones benjaminianas, como ésta, que define el odio de clase y el asco racial mejor que ninguna que yo conozca, y bastaría para justificar el libro entero: “soy un nudo de repugnancias que yo no he puesto en mí”.

Quizá por la persistente influencia francesa (las ideas de Sartre, la prosa de Merleau-Ponty) se extraña en su análisis algo que en su época había a paladas, una pizca de ‘pensamiento nacional’. Porque Vitri, además de ser un burgués, es un burgués argentino, y como tal ha caído bajo el hechizo de esa “desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro”.¹³⁶ Para Vitri, como para todos los argentinos, el hombre que entrega un amigo a la policía es “un incomprensible canalla” (Vitri no lo dice de Astier, pero Astier lo dice de sí mismo: “Canalla... sos un canalla...”). El gesto de Cruz, inicialmente rebelde y escandaloso, se desdibujó y redibujó, en el siglo XX, en figura del ‘ser nacional’, perdiendo así su carácter de clase; a él recurren los ‘hipócritas lectores’ burgueses para sentirse argentinos y gauchos. El acto gratuito de Astier borra el de Cruz; niega este maridaje entre moral gauchesca y moral burguesa. Como señala Andermann:

No se trata, como en el episodio de Fierro y Cruz, de una deserción de las fuerzas del orden para defender al bandido valiente, sino de una deserción de la valentía bandoleresca misma, una deserción de su legalidad inferior. Sin embargo, no es una Vuelta, un nuevo pacto con las fuerzas hegemónicas: al contrario, si el gesto de Cruz se había convertido, en la coyuntura clasicista de 1926, en un monumento canónico que definía una positividad (el “ser nacional de los argentinos”), el gesto canallesco de Silvio Astier era una de las formas posibles de reivindicar su sentido original de desafío y de recuperar la culpa que las novelas anteriores rechazaban y suprimían.¹³⁷

Ésta es otra ‘mula de la gauchesca’; la burguesía se apropia del desafío y el rechazo plebeyo que el gaucho les había echado en la cara, ennobleciéndolo para mirarse en un espejo imaginario que descartará en las situaciones de la vida práctica (Vitri cuestiona el accionar de Astier, pero manda en cana a su sirvienta y al Rengo). El gesto canalla de Astier recupera el desafío, como si dijera: ‘Lo único que falta es que además de hacer por ustedes su trabajo físico, ahora tengamos que hacer el moral’; denuncia esta reapropiación de la burguesía como explotación de la plusvalía ética.

La línea del conflicto de clase, pero enriquecido por determinaciones culturales específicas, es la que sigue Borges en su relectura-reescritura de la novela de Arlt y, más específicamente, del acto gratuito de Astier, en su cuento “El indigno”. La idea de que este cuento es un homenaje a *El juguete rabioso*, hoy convertida en dogma, era bastante osada cuando Ricardo Piglia la proclamó desde las páginas de *Respiración artificial* (1981); polemizaba nada menos que con Masotta, quien había afirmado: “La derecha intelectual ignora a Arlt, y esto textualmente para el caso de Borges o Victoria Ocampo o Silvina Bullrich, de quienes se podría afirmar que jamás han sujetado un libro de Arlt entre los dedos”. En la novela, la presunción de Masotta es enunciada por Marconi: “La sola idea de imaginarme a Borges leyendo una página de Arlt me produce honda tristeza [...]. No creo, por lo demás, que Borges se haya tomado jamás el trabajo de leerlo”. Y refutada por Renzi: “No creas, dijo. Mirá, vos te debés acordar, estoy seguro, de ese cuento de *El informe de Brodie* que se llama ‘El indigno’. Releelo, hacé el favor, y vas a ver. Es *El juguete rabioso*”. De hecho, Piglia-Renzi polemiza tanto con los sectores elitistas que despreciaban a Arlt —representados por Marconi, confeso admirador de Borges y Mujica Lainez— como con los izquierdistas que en algún

momento de ebriedad crítica propusieron la pregunta: “¿Borges o Arlt?”, como el Escila-Caribdis de las letras nacionales.

El protagonista del cuento, Santiago Fischbein, dueño de una librería de la calle Talcahuano —vecina, entonces, a la de Don Gaetano— le cuenta a ‘Borges’ un episodio de sus quince años —casi la misma edad de Astier al comenzar la novela—; huérfano de padre —como Astier— idolatra a Francisco Ferrari, un compadrito que para en el almacén de Thames y Triunvirato, quien lo honra con su protección y amistad, y eventualmente le propone hacer de campana en un robo que planea con su banda. Fischbein accede, y dos días antes del fijado para el golpe, se dirige al Departamento de Policía y los denuncia, a resultas de lo cual, Ferrari y uno de sus cómplices son ‘ardidos a balazos’, a pesar de no portar armas de fuego (“la policía aprovechó la ocasión para cobrarse una vieja deuda”). El cuento abunda en alusiones y aun guiños a la novela de Arlt, como la repetición de diálogos cruciales (“—Mirá, Rengo, decime, ¿me tenés fe?/ —Sí... yo te tengo...”; “—¿Usted me tene fe?/ —Sí —me contestó—. Sé que te portarás como un hombre”) y el irrefutable indicio —también señalado por Piglia— de que el comisario que recibe la denuncia de Fischbein se llame Alt. El título mismo, “El indigno”, importa una doble referencia; una interna al propio cuento (“Francisco Ferrari, el osado, el fuerte, sintió amistad por mí, el despreciable. Yo sentí que se había equivocado y que yo no era digno de esa amistad”) y otra a la pregunta central de la novela de Arlt: “¿Por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?”

Asomándose al vacío que Arlt nos dejó, Borges trabaja para llenarlo, así sea un poco, de determinaciones que procuran explicarlo o al menos tranquilizarnos; Fischbein pertenece a la colectividad judía, que se precia de honrada y laboriosa; su madre, más específicamente, ve con malos ojos que

se junte con “la morralla”; el robo en el que participará tendrá como víctima a un paisano (“la tejeduría de Weidemann”): la traición, en el caso de Fischbein, no se da tanto por la tentación satánica del acto gratuito o de mal puro sino como salida a un conflicto de lealtades. Pero ¿por qué es necesaria la traición?, puede preguntar el lector de todos modos. ¿No le alcanzaba con decir que no? ¿No le bastaba con no concurrir esa noche a la cita? La respuesta, parcial como todas las respuestas cuando de explicar las acciones humanas se trata —como dice Fischbein: “la amistad no es menos misteriosa que el amor o que cualquiera de las otras faces de esta confusión que es la vida”—, puede buscarse en un momento anterior del relato: “Traté de rehuirlo y no me lo permitió”. Como si de una relación amorosa se tratara, Fischbein entiende que sólo una traición, una perrada mayúscula, una infamia imperdonable, lo libraría a Ferrari de las ganas de seguir buscándolo y a él, de la tentación de sucumbir a sus requiebros. En una cultura donde la lealtad es un mandato y un valor supremo, la traición se vuelve a veces el único acto mediante el cual el sujeto puede afirmar su autonomía.

El cuento de Borges también incluye el momento crucial de la inversión de valores, cuando los propios agentes de la ley y el orden le enrostran su falta al delator:

Hizo llamar a otro oficial, que era de mi sección, y los dos conversaron. Uno me preguntó, no sin sorna:

—¿Vos venís con esta denuncia porque te creés un buen ciudadano?

Sentí que no me entendería y le contesté:

—Sí, señor. Soy un buen argentino. [...]

—Andá con cuidado. Vos sabés lo que les espera a los batintines.

Si Arlt no lee la gauchesca, Borges lo hará por él; considerado en el interior del corpus borgeano, “El indigno” es el reverso de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, no porque lo niegue sino porque lo completa; el anverso y el reverso de esta moneda (Fischbein o Cruz) son, para Dios, iguales, y los dos cuentos, juntos, conforman la “Historia del buchón y del renegado”. Al igual que Cruz, Fischbein comprende “que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro”; su destino era el de ser un librero e intelectual que compila antologías de Spinoza y traba amistad con Borges, no el de compadrito y chorro, y para cumplir ese destino debe matar para siempre al compadrito que lleva adentro, matando al de afuera (como Fierro tuvo que matar al indio para salirse de las tolдерías).

Ésta es otra de las razones que hacen de “El indigno” un cuento más tranquilizador que *El juguete rabioso*;¹³⁸ sabemos cuál fue el destino de Fischbein, tuvo que pagar un precio bastante alto pero valió la pena, y tal vez se vio obligado a llevar una vida ejemplar para justificar y redimirse de ese acto infame. Por eso puede decir sin vacilación: “Lo esencial de la historia que le refiero es mi relación con Ferrari, no los sórdidos hechos, de los que ahora no me arrepiento. Mientras dura el arrepentimiento dura la culpa”. Del destino ulterior de Astier, en cambio, ignoramos todo; el ingeniero le ofrece trabajo en Comodoro —un lugar horrible, dicho sea de paso; pareciera que Vitri lo toma al pie de la letra para tomarle el pelo, pues Astier dijo que quería ir al sur, pero a la cordillera, a ver montañas y hielos —, luego “su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí”. Lo cual no resulta muy promisorio como comienzo de su nueva vida. No sabemos si la traición del Rengo fue el inicio de una nueva vida decente o de un descenso en la vileza y la infamia.

Los críticos han señalado cómo, en cada uno de los momentos cruciales de su vida, Astier convoca en su ayuda a la literatura rocambolesca —como Don Quijote hace con la caballerisca—; cuando roban la biblioteca, cuando debe encarar a los militares que lo miran de arriba y, por último, cuando decide traicionar al Rengo:

Soy un locoide con mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a ‘papá’ Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Fipart que le quería como una madre la estranguló y mató... mató al capitán Williams, a quien él debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él?

Entonces recuerda “con nitidez asombrosa” un pasaje de la obra:

Rocambole olvidó por un momento sus dolores físicos. El preso cuyas espaldas estaban acardenaladas por la vara del Capataz, se sintió fascinado: parecióle ver desfilar a su vista como un torbellino embriagador, París, los Campos Elíseos, el Boulevard de los Italianos, todo aquel mundo deslumbrador de luz y de ruido en cuyo seno había vivido antes.

Sylvia Saítta, quien única entre estos críticos —me incluyo— se tomó el trabajo de buscar el fragmento en cuestión y lo descubrió cerrando las *Hazañas de Rocambole*, advierte que el que habla es un Rocambole desenmascarado y derrotado, que tras pasar revista a todos sus crímenes resuelve enmendarse:

Arlt elige así el momento de la redención de Rocambole; el momento a partir del cual se convierte en un hombre que se arrepiente del mal que ha realizado y se propone expiar sus crímenes convirtiéndose en un hombre honrado [...]. Si esto es así, la traición de Silvio no es gratuita, como la crítica siempre ha señalado, sino que es el precio que Astier decide pagar a cambio de una integración social. Astier recuerda el momento de la redención de su héroe y realiza una acción que, en la moral del folletín, es correcta. Delata al ladrón, elige la legalidad del mundo honrado y espera, él también, la redención y el perdón de la sociedad. Sin embargo, la redención que promete la moral del folletín fracasa; al delatar al Rengo, Silvio no sólo revela el carácter represivo de los vínculos de clase, sino que ejecuta un acto reprobado por la moral burguesa. La mirada del ingeniero revela que es Silvio Astier el gran traicionado de *El juguete rabioso*; si en el folletín

aprendió cuáles eran las etapas a seguir para convertirse en un bandolero como Rocambole, ese mismo folletín traiciona sus expectativas de integración social.

La hipótesis de Saítta recupera elementos de la lectura de *El juguete rabioso* en clave quijotesco-bovarista, como la de Ricardo Piglia en su Introducción de 1973: Astier como un traicionado por la literatura.

Otra entrada en esta espinosa cuestión la ofrece el título del capítulo, “Judas Iscariote”: la explicación de la traición de Astier estaría en la de Judas, como él mismo afirma (“Y estaré solo, y seré como Judas Iscariote”, “Y seré hermoso como Judas Iscariote”), y refrenda el ingeniero Vitri (“¿Pero usted había previsto que algún día llegaría a ser como Judas?”). Pero esta solución, al desplazar el problema, no hace más que duplicarlo; ahora además de la traición de Astier hay que explicar la de Judas, que teólogos y escritores han intentado infructuosamente razonar durante los últimos dos mil años, desde el Evangelio gnóstico de Judas (siglo II d.C.) hasta De Quincey, “Tres versiones de Judas” de Borges y *La última tentación de Cristo* de Kazantzakis/ Scorsese. Como si se tratara de Dupin o Holmes desbaratando las banales tesis policiales, Borges es quien mejor desmantela la versión oficial de los hechos; su teólogo sueco Nils Runeberg “empieza por destacar la superfluidad del acto de Judas [...]. Para identificar a un maestro que diariamente predicaba en la Sinagoga [...] no se requiere la traición de un apóstol”, mientras que “imputar su crimen a la codicia [...] es resignarse al móvil más torpe”. Una certeza recorre la historia de Judas desde el *Evangelio de Judas* hasta el cuento de Borges: la delación de Judas entendida como traición y vileza es tan inexplicable e insoportable que hay que buscarle un sentido positivo, argüir que lo hizo para liberar a Jesús de su cuerpo terreno (*Evangelio de Judas*) o para precipitar una rebelión contra Roma (De Quincey) o para emular el

sacrificio de Cristo con un sacrificio condigno o, directamente, porque Judas es Cristo (Borges).

Podemos seguir echando explicaciones al hueco, pero no llenarlo. La traición del Rengo es el agujero negro de *El juguete rabioso*, así como el asesinato del Moreno era el del *Martín Fierro*; tal vez *El juguete rabioso* sea el agujero negro de la literatura argentina del siglo XX. Para el mismo Astier, su acto es menos significativo por lo que cierra que por lo que abre:

¿Por qué no? Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado, un secreto repugnante, que me impulsará a investigar cuál es el origen de mis raíces oscuras. Y cuando no tenga nada que hacer, y esté triste pensando en el Rengo, me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme, y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí, curiosos horizontes espirituales.

Quizá sea nuestra tarea imitarlo, pues mucho más importante que cerrar la discusión en torno de *El juguete rabioso* puede ser abrirla hacia adelante. Porque este hueco, abierto en la novela de Arlt, se abre sobre todo hacia la historia futura; la señalación de leales y traidores se volverá constitutiva del peronismo de la resistencia y, durante la última dictadura, los sobrevivientes de los campos clandestinos de detención y exterminio se verán perseguidos por el fantasma de la sospecha —todo sobreviviente es un delator hasta que se demuestre lo contrario—, situación tratada en composiciones testimoniales como el *Nunca más*, el *Diario del Juicio* y *La voluntad* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, en estudios como *Poder y desaparición* y *Política y/o violencia* de Pilar Calveiro y *Traiciones* de Ana Longoni, en documentales como *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella, en novelas basadas en historias verídicas como *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso y *El fin de la historia* de Liliana Heker, y en otras de ficción como *La memoria en donde ardía* del mismo Bonasso y *Los topos* de Félix Bruzzone. El *locus* privilegiado de estas discusiones fue y sigue siendo el dispositivo que resultó en la formación de los grupos de

colaboradores llamados *ministaff* y *staff*, montado por la Marina en la ESMA y destinado a producir la delación y la traición de modo sistemático. En *Recuerdo de la muerte*, la ‘filosofía’ que los anima se pone en boca del personaje del Tío Retamar, basado en el militante obrero Héctor Retamar, luego desaparecido, que trata de convencer a los montoneros apresados de que colaboren activamente en la aniquilación de sus compañeros libres, para que no quede uno solo que pueda pedirles cuentas cuando todo termine. No resulta difícil escuchar, en sus razones, un eco de las de Silvio Astier, o aun de las de Remo Erdosain, cuando intentan explicarse o explicar a otros por qué han decidido envilecerse, perderse o destruir gratuitamente la vida de otra gente. Claro que estos ecos pueden ser engañosos. ¿Será que la realidad copia a Arlt? ¿O será que el escritor Miguel Bonasso compone a su Tío Retamar como si fuera un personaje de Arlt? En la edición de 1993, Bonasso propone:

Si algo enseñan las historias de Funes y la ESMA es que la traición no es hija de la tortura sino de la *derrota*. Y que algunos se abrazan a ella en un vértigo, buscando el punto de no retorno. A esa estirpe arltiana pertenece el *Loco Galimba*.

El comentario requiere de alguna elucidación. Funes no refiere, lamentablemente, al memorioso oriental de Borges sino al campo clandestino ubicado en las inmediaciones de Rosario; el ‘Loco Galimba’ es Rodolfo Galimberti, aquel integrante de Montoneros célebre por haberse convertido, en los años noventa, en activo militante del mundo de la farándula menemista y en socio comercial de Jorge Born, el hombre que su organización había secuestrado en 1974. Pero Galimberti nunca pasó por un campo de detención ni fue torturado ni colaboró con las fuerzas de la represión ni delató a nadie, que sepamos; de hecho, dedicó sus últimos meses de militancia, durante la peor etapa de la represión, a sacar compañeros del país, en contra de las órdenes expresas de la cúpula que

pretendía que siguieran muriendo en la batalla perdida. Su traición es de otra índole; traicionó, en los años noventa, los ideales por los que había luchado dos décadas antes. Igualar o aun vincular el gesto canallesco —en el sentido artliano— de Galimberti con la situación de los militantes torturados y quebrados que terminan colaborando activamente con el enemigo no deja de tener sus riesgos. Como señaló, en 1984, Jaime Dri, el protagonista de la novela de Bonasso, pero en su ser y voz propios: “No conozco el caso de nadie que haya decidido por propia voluntad abandonar la organización, desertar y pasarse al enemigo”.¹³⁹

Algunos sobrevivientes de la ESMA y quienes se han dedicado a estudiar el tema —entre ellos, Ana Longoni en *Traiciones*— han acusado a Bonasso de desviaciones o deformaciones en su versión de los hechos; queda todavía por determinar si éstas son culpables desviaciones ideológicas o excusables deformaciones literarias.

¹¹⁷ Esta conexión ya ha sido hecha por Leónidas Lamborghini en *Risa y tragedia en los poemas gauchescos* (Buenos Aires, Emecé, 2008); cuando Luis Salvador huye de su casa para dar principio a su “vida delincuente”, nos dice, le roba “a su hermano el poncho y el puñalito (que habría de ser su juguete rabioso)”.

¹¹⁸ Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

¹¹⁹ Andermann, Jens, *Mapas de poder*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

¹²⁰ “Borges es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX. El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo; es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura del siglo XX.” Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¹²¹ Arlt, Roberto, “La mula de la gauchesca”, *El Mundo*, 24 de noviembre de 1932 (recopilada en Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, edición, prólogo y notas de Sylvia Saíta, Buenos Aires, Losada, 1994). La burla es doble, pues denigra el caballo a mula y alude al dicho ‘meter la mula’.

¹²² Arlt, R., *ob. cit.*

123 Arlt, Roberto, “Algo más sobre el gaucho”, *El Mundo*, 5 de diciembre de 1932 (recopilada en Saítta, S., *ob. cit.*). Paradójicamente (o no) recusar el mito gaucho creado por Rojas y Lugones implica una vuelta a Sarmiento: “Indolente por naturaleza, incapaz de inventar la silla (se sentaba en una cabeza de buey), atrasado al punto de no efectuar cultivos”, escribe Arlt, “introduciendo el desorden en una comunidad primitiva, fácil para ciertas guerras, porque las montoneras de aquellos tiempos eran de robo, degüello y violación, el gaucho histórico constituye el elemento más sombrío que ha producido nuestra civilización; tan perjudicial que la policía, que obedecía órdenes superiores de sus jefes, los políticos criollos, se apresuraban a exterminar a este elemento en cuanto les molestaba mucho”.

124 Citado por Andermann, J., *ob. cit.*

125 Andermann, J., *ob. cit.*

126 “Arlt: dramaturgia y escena”, prólogo a Arlt, Roberto, *Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011.

127 “No me hablen del antigüedades”, *El Mundo*, 6 de mayo de 1930. Citado por Saítta, S., *ob. cit.*

128 “Hombres de mar y hombres de tierra”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1933. Citado por Andermann, J., *ob. cit.*

129 “Hasta donde termina el riel”, *El Mundo*, 15 de enero de 1934. *Ibíd.*

130 *Ibíd.*

131 Borges, Jorge Luis, “Sentirse en muerte”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928.

132 Borges, Jorge Luis, “La pampa y el suburbio son dioses”, en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

133 Inútil sería abundar en los múltiples parentescos entre sus respectivos objetos de estudio; si hay un autor que se parece a Arlt en la literatura francesa, ése es Genet, y viceversa. Básteme señalar uno: sus pobres, los criados, los criminales, se desprecian entre sí, se dan asco, se eliminan mutuamente en rituales en los que a la vez enaltecen y aborrecen a sus amos, refrendan y denuncian el carácter social de sus repugnancias viscerales.

134 La frase “la ley de la ferocidad” fue tomada como título para la novela de uno de los escritores más arltianos de la actualidad, Pablo Ramos.

135 Véase el capítulo “El putito en la literatura argentina”. En un texto de 1965, “Roberto Arlt, yo mismo”, Masotta va por más: “¿El ‘mensaje’ de Arlt? Bien, y exactamente: que en el hombre de la clase media hay un delator en potencia, que en sus conductas late la posibilidad de la delación”.

136 Borges, Jorge Luis, “Nuestro pobre individualismo”.

137 Andermann, J., *ob. cit.*

138 No sólo tranquilizador en sí mismo sino respecto de la novela de Arlt. Al releerla después de leer “El indigno”, la plenitud explicativa de éste se derrama sobre aquélla, y el juguete se hace más manso.

139 Citado por Longoni, Ana, *Traiciones*, Buenos Aires, Norma, 2007.

¿ARLT, PERONISTA?

En la página 12 de *El caso Camps, punto inicial* de Jacobo Timerman (Buenos Aires, El Cid Editor, 1982) se lee:

[...] de pronto todos los conocimientos y exploraciones de su historia y de su presente, todas las predicciones sobre su futuro, se aclaran en un libro relativamente breve, una extraña novela de fines de la década del 20, de Roberto Arlt, titulada *Los siete locos*.

El ‘su’ se refiere, qué duda cabe, a la Argentina, y el autor pasa a explayarse:

La idea central de la novela resultó, a través de innumerables elaboraciones ideológicas, místicas, políticas, sentimentales, tangueras, algo apetecible para todo grupo de choque de la Argentina. Y también para los masificadores del peronismo. Roberto Arlt reunió a siete locos dirigidos por un revolucionario sin ideología llamado El Astrólogo, quienes debían iniciar la revolución anarquista-socialista en la Argentina, y extenderla por toda América Latina, mediante grupos de terroristas financiados por la explotación de una cadena de prostíbulos. La simplicidad del mecanismo es atrayente, y repetitiva en toda ideología totalitaria: suprimir las complejidades de la realidad, o arrasarse con la realidad, y precisar un fin simple y un medio simple de llegar al fin. Lo curioso del hecho, es que de algún modo la política argentina de los últimos 50 años está dominada por esta ecuación aplicada a través de las más extravagantes formulaciones ideológicas.

El caso Camps, punto inicial es un libro extraño; por de pronto, no existe o se enmascara bajo un título falso, pues apenas se lo abre, la primera página lo corrige, en letras gigantescas, a *Preso sin nombre, celda sin número* —que se repite en las dos páginas impares siguientes, como para que no queden dudas de que se trata de la traducción de *Prisoner Without a*

Name, Cell Without a Number (Nueva York, Knopf, 1981)—, un libro en el cual el ex director de *La Opinión* denunció su detención ilegal y las torturas a las que fue sometido por orden del general Ramón Camps, y que fue uno de los principales medios por los que el mundo tomó conciencia de lo que pasaba en la Argentina de esos años. El título de fantasía obedeció quizás a la necesidad de eludir la censura, y alude explícitamente a *Caso Timerman: punto final* (1982), con el cual el jefe de la policía bonaerense creyó ‘cerrar’ el ‘caso’ Timerman. Éste es un libro aun más extraño que *El caso Camps, punto inicial*, pues consiste básicamente en la desgrabación de los interrogatorios a los que fue sometido el periodista. El torturador publica las sesiones de tortura en forma de libro, para vindicar su accionar y demostrar la culpabilidad de su víctima: un libro imposible que sólo nuestra última dictadura pudo volver posible. No lo dejaron solo a Camps en su cruzada; en 1981, Timerman recibió el Premio María Moors Cabot por su libro, y durante días y días los principales diarios publicaron las declaraciones de repudio de las personalidades más diversas del mundo del periodismo, la política y la cultura. La frase con que Timerman comentó el hecho merece figurar entre las destacadas de nuestra historia: *Pero si no les piden tanto*.

Volviendo a *Los siete locos*, o más precisamente a la lectura de *Los siete locos* que hace Timerman en *Preso sin nombre, celda sin número* —ya es hora de restituirle la identidad al libro—, lo primero que puede llamar la atención es la enorme potencia explicativa que le otorga; en él, afirma, se aclara todo, en el pasado, el presente y el futuro de la Argentina. Timerman parece encontrar en la novela de Arlt una potencia que sólo otro libro argentino había gozado hasta entonces, el *Facundo*. ¿*Los siete locos* es, entonces, el *Facundo* del siglo XX? ¿Será que la respuesta a la pregunta de *Respiración artificial* de Piglia, “quién de nosotros escribirá el *Facundo*”, era que ya estaba escrito?

De los tres tiempos a los que Timerman se refiere, el más interesante es sin duda el futuro; ha sido siempre costumbre pedirle a la literatura lo que la Antigüedad confiaba a los oráculos y los profetas, y la actualidad, sin demasiada convicción, a los astrólogos, politicólogos y meteorólogos: la capacidad predictiva. Timerman no es el único en otorgarle a Arlt el don de la profecía; cuando a Ricardo Piglia, en una entrevista de 1984, le proponen que nuestra literatura fue pobre “en autores y obras visionarios y anticipadores de nuestro destino”, él replica:

Me parece que Roberto Arlt es un excelente ejemplo de esa anticipación. [...] No es difícil imaginarse a Arlt como un historiador del porvenir.¹⁴⁰

Y en 1987 agregó:

[...] la literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce. Por momentos la ficción del estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. El único que los tuvo a raya fue Roberto Arlt. Les captó el núcleo paranoico. El complot, el crimen, la falsificación son la esencia del poder en la Argentina; eso narra Arlt.¹⁴¹

Quizá sea casualidad, pero las reflexiones tanto de Timerman como de Piglia tienen lugar en los ochenta, es decir, a fines de la dictadura o a poco de terminada ésta. Si recorremos, en cambio, anteriores estudios sobre Arlt, como *Roberto Arlt, el torturado* (1950) de Raúl Larra, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965) de Oscar Masotta, o *Roberto Arlt el habitante solitario* (1972) de Diana Guerrero, las referencias a su capacidad predictiva parecen estar ausentes; Arlt es, ante todo, un testigo, un cronista, un anatomista del presente, un periodista de genio. Lo cual no deja de ser coherente, pues el profeta se recibe de profeta no cuando formula sus profecías sino cuando se cumplen; lo mismo pasó con Kafka después de la Segunda Guerra. ¿Será esto, entonces, lo que la obra de Arlt profetiza? ¿La última dictadura? Una

característica de ésta fue justamente su imprevisibilidad; nadie se la vio venir, salvo los que la planeaban; nadie pensó que sería posible, ni siquiera las organizaciones armadas lo creyeron; tampoco lo creían mientras estaba sucediendo y cuando finalmente lo creyeron ya era muy tarde para hacer nada al respecto. De esta generalizada ceguera no fue inocente la literatura. ¿Habrá sido la obra de Arlt la excepción a la regla?

La pregunta más general, que subyace a ésta, es ¿de qué manera puede volverse predictiva la literatura? ¿El escritor es un hombre de genio capaz de ver el futuro? No, nos estamos equivocando de objeto. No es el escritor el que predice, sino su escritura. Ésta revela —y no necesariamente *le* revela— cosas que él no sabía antes de ponerse a escribirlas. ¿Se tratará, entonces, de un proceso de ensayo y error, por el cual quedan las obras que ‘la pegaron’ y las que la pifiaron se condenan al olvido? La hipótesis es demasiado débil, sin duda. *Los siete locos* no había quedado ‘en suspenso’ hasta que llegó la dictadura para sacarla del olvido, ya *era* la novela más poderosa de nuestra literatura, y lo seguiría siendo aun si la dictadura nunca hubiera sucedido. Queda la hipótesis wildeana, la que recorre —a modo de juego, recordemos— este libro: la literatura *crea* los hechos futuros. Según ella, *Los siete locos* habría *inventado* la última dictadura. La hipótesis parece estafalaria y absurda, amén de injusta (¡pobre Roberto!), pero si volvemos a leer la formulación de Timerman, veremos que no está tan lejos de sugerirlo: “La idea central de la novela resultó [...] algo apetecible para todo grupo de choque de la Argentina”. Entramos en la zona de “Tema del traidor y del héroe” de Borges; un grupo de conspiradores se inspira en una obra literaria para tramar su complot. Porque la última dictadura *fue* un complot: un grupo de hombres se reunió en secreto para apoderarse de un país y eliminar físicamente a todos sus adversarios reales o imaginarios. Entre estos últimos estaba la conspiración judía internacional, *golem*

ideológico originalmente animado por el panfleto antisemita *Los protocolos de los sabios de Sión* —redactado a principios del siglo XX por la policía zarista, para justificar los *pogroms*— y reanimado por su versión local, el *Plan Andinia* que ‘denuncia’ el complot judío para apoderarse de la Patagonia y la Antártida. Una y otra vez, Timerman refiere lo contento y excitado que estaba Camps por haber capturado finalmente a uno de sus míticos sabios, y con qué pasión lo interrogaba sobre los detalles del plan judío; no parece haber dudas de que él y un significativo sector de los militares creían sinceramente en éste. Todos los participantes de la lucha armada, señala en otro momento, financian sus operaciones con secuestros extorsivos, chantajes, robos o la apropiación del botín de guerra, y pregunta: “¿No recuerda esto la propuesta del Astrólogo, una ideología financiada por la explotación de prostíbulos?” Podría objetarse que no fueron los prostíbulos los que financiaron los enfrentamientos armados de los años setenta, pero se entiende que, en la formulación de Timerman, ‘prostíbulos’ funciona como sinécdoque de ‘crimen’. Cabe recordar, por otra parte, que el dinero inicial para establecer la red de prostíbulos de *Los siete locos* sí se obtendrá de un secuestro extorsivo, el de Gregorio Barsut, alrededor del cual gira en gran medida la trama. Así, se va perfilando la *forma* de la profecía: *Los siete locos* se convierte en un texto que anticipa la última dictadura al ser recordado por Timerman después de haber sido torturado por Camps, despojado de su ciudadanía y enviado al exilio.

Pero la hipótesis de Timerman no se limita a la dictadura. *Todo*, según él, nuestro pasado y nuestro futuro, estaría cifrado en esta breve novela. Aunque luego precisa: los últimos cincuenta años. O sea que está hablando del período 1930-1980, ya que el libro de Arlt se publica en 1929 y el de Timerman en 1981. En 1930 da comienzo la primera dictadura militar, en 1983 se termina la última. ¿Lo que crea, explica o predice la novela de Arlt,

entonces, es el ciclo de las dictaduras militares? ¿Por qué no? El mismo Arlt sembró las semillas de esta conjetura; en el capítulo titulado “La farsa”, un mayor del ejército —que luego resulta ser falso y que luego resulta ser verdadero— expone ante el cónclave de conspiradores sus planes de crear “un ficticio cuerpo revolucionario” para justificar una posterior dictadura militar. En este punto, el autor inserta una nota:

Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada [...] en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario de septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre.

Quizás importe poco determinar si Arlt predice tal o cual hecho puntual, no es así como funciona el carácter anticipatorio de la literatura: ni Kafka predijo la *Kristallnacht*, ni Orwell la caída del Muro, y no por eso los tenemos en menos. Lo más significativo es que Timerman vea en *Los siete locos* el texto fundamental para entender esos cincuenta años de vida política argentina. Pero entender la Argentina, y más aun, explicársela a un no argentino, es tarea ímproba; tarde o temprano el analista se dará por vencido, y entonces le quedan dos alternativas, salir del paso con la frase del personaje de Thomas Pynchon, “*pero ché, no sós argentino*”,¹⁴² o echar mano a la más pertinaz de nuestras dicotomías, lo que termina haciendo Timerman: “No sólo me resulta casi imposible explicar a la Argentina vista desde su exterior y en términos que sean comprensibles para los demás, sino que descubro que quizá yo mismo no la entienda”, confiesa antes de recurrir a la fórmula de Sarmiento y también a la solución que éste propuso y dispuso:

Pero, ¿ya explica esto [la fórmula de Arlt] a la Argentina en su momento actual, en su última década? Pienso que todavía no [...]. Quizás es más simple y terrible que todo lo conocido por

nuestra generación en América Latina. Es la lucha entre la civilización y la barbarie en un país de 25 millones de habitantes, hacia fines del siglo XX. Y es evidente que sin destruir primero la barbarie, privada o estatal, civil o militar, será muy difícil elaborar un posible ingreso a la civilización.

De la evolución —si la palabra se aplica— política de Arlt en las décadas de 1920 y de 1930 no resulta fácil adivinar cuáles habrían sido sus simpatías en la decisiva y vertiginosa década de 1940. Las primeras etapas pueden seguirse en la suerte crítica y editorial de *El juguete rabioso*. Apadrinado por el aristocrático y políticamente conservador Güiraldes, publicado fragmentariamente en la revista *Proa* que éste dirigía junto a Borges, rechazado por la editorial de izquierda Claridad, publicado eventualmente con el padrinazgo de Güiraldes, no es de extrañar que la primera reseña favorable viniera, justamente, de las filas martinfierristas, y que éstas enarbolaran a Arlt *contra* Boedo: “Toda la literatura de Boedo no cabe en tres páginas de las ciento setenta de *El juguete rabioso*”.¹⁴³ Pero leyendo con atención se advierte que el comentarista, lejos de *oponer* la literatura de Arlt a la de Boedo, afirma que la literatura de Arlt contiene y vuelve superflua la literatura de Boedo, que ambas trabajan un mismo territorio. No debería entonces sorprendernos que, si en 1926 Arlt había tomado distancia burlesca de ambos grupos, en 1929 se declarara miembro de Boedo, ni tampoco que por esas fechas la izquierda se despabilara y la editorial Claridad publicara *Los siete locos* y, en 1931, una segunda edición de *El juguete rabioso*. El momento coincide con el golpe militar fascistoide de Uriburu, que abre el ciclo de cincuenta años señalado por Timerman, y resulta tentador ver, en él, el punto de inflexión en la evolución política de Arlt, la causa de su viraje a posiciones más de izquierda y antifascistas, pero pecaríamos de buenismo boedista. En las aguafuertes dedicadas al episodio, Arlt se muestra más proclive a burlarse de los políticos radicales, que ahora van a tener que conseguirse un laburo honrado, que de anticipar el ciclo

nefasto que se inicia con el golpe de Uriburu. Su veta cínica y sarcástica gana la partida.

El momento también coincide con el fin de la carrera novelística de Arlt, y su ‘pase al teatro’, a partir de su vinculación con el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, donde estrenará casi todas sus obras. Para la misma época comienza a escribir en *Bandera roja*, diario vinculado con el Partido Comunista, dirigido por Rodolfo Ghioldi; pero cuando se le ocurre cuestionar, en su habitual estilo socarrón, la fácil identificación entre proletario y comunista (“de cien proletarios... noventa ignoran quién es Carlos Marx... pero noventa pueden contestarle en qué estilo daba besos Rodolfo Valentino”)¹⁴⁴ y opinar que el primer deber del joven aspirante a comunista es el estudio, la misma revista inicia con él una polémica en la que lo acusa de intelectual pequeñoburgués y pone fin a su vinculación con ésta. Pero enseguida pasará a escribir en otro medio del PC, *Actualidad*, dirigido por su amigo Elías Castelnuovo, con quien fundará en 1932 la Unión de Escritores Proletarios. En sus viajes a España escribirá con admiración sobre los mineros asturianos que en 1934 lograron fundar una Comuna al estilo de la parisina y fueron reprimidos con estilo igualmente parisino, y celebrará en Madrid el triunfo de las izquierdas en las elecciones de 1936. Si bien algunos de sus personajes —notablemente, el Astrólogo— coquetean con el fascismo,¹⁴⁵ el fascismo y las derechas en general no coquetean con Arlt; en cambio, él y su obra siempre le caerán simpáticos a un arco amplio que va de los anarquistas, socialistas y comunistas a los peronistas, y cada uno de ellos hará intentos de reclutarlo para sus más estrechas o más amplias filas. Seguramente por eso, el primer estudio que se le dedica está escrito por un dirigente del Partido Comunista, Raúl Larra, que se afana por convertirlo en “uno de los nuestros”. Su pretensión es contestada por David Viñas:

Si bien Arlt pudo estar, adherir momentáneamente a determinadas declaraciones de las que participaba el comunismo, nunca, jamás, pudo ser de ellos, uno de ellos. Porque su espíritu demoníaco, agresivo, violento, pecador, no se hubiera conciliado (como no se concilia ninguna de sus obras) con la seguridad satisfecha y progresista del comunismo. Porque en realidad a él no le importaba modificar el mundo, hacerlo mejor, sino describirlo, paladearlo. Y entenderlo. Y aun amarlo con todas sus impurezas.¹⁴⁶

Oscar Masotta, por su parte, se burla de “la desorientación que cunde en el libro de Larra” y señala la incompatibilidad fundamental entre el carácter positivo y progresista de todas las ideologías de izquierda y la búsqueda del mal de tanto personaje arltiano. Como señaló alguna vez su amigo César Tiempo: “Arlt debió de haber sido del grupo Boedo pero nunca lo fue. Era una polea loca. Era difícil que se asentara en algún lado”.¹⁴⁷ Los acercaban su temática y su mundo, pero la sensibilidad era muy diferente, pues nada más alejado del cinismo arltiano que el sentimentalismo boedista, nada más lejos que sus canallas desclasados de esos proletarios virtuosos y sufrientes. Los pobres de Boedo son más buenos que el pan, los pobres de Arlt son más malos que la peste. Cualquiera que intente convertir a Arlt en “uno de los nuestros” deberá enfrentarse con este problema. Salvo, quizá, los peronistas.

Llegamos así al peronismo; nosotros, al menos, porque Arlt se quedó en el camino, dejándonos con uno de los interrogantes contrafácticos más apasionantes de nuestra historia literaria: ¿Qué hubiera dicho Arlt del peronismo? ¿Se hubiera hecho peronista? ¿Habría sido al menos simpatizante? ¿O gorila? Borges, ferviente inquisidor de peronistas efectivos y potenciales, jamás que yo sepa lo tachó de *ur-peronista* o de peronista *avant la lettre* (aunque confieso no haber escudriñado las 1.663 páginas del *Borges* de Bioy Casares, irremplazable manantial de juicios tales, para comprobarlo). Quien sí le dio ese título fue Rodolfo Walsh, que en una anotación del 4 de enero de 1970 se propone escribir “casi a la

manera de Arlt, cuya visión era peronista, o más bien del peronismo, *avant la lettre*".¹⁴⁸ ¿Predijo Arlt al peronismo, entonces, o incluso contribuyó a inventarlo, como sugiere Timerman?

Una primera respuesta, más efectista que eficiente, sería que una sola frase del Astrólogo define, o renuncia definitivamente a definir, al peronismo mejor que cualquier otra en nuestra literatura (literaria o política): “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda”, dice al presentar el plan de su sociedad secreta ante Erdosain y el Rufián Melancólico. Cualquiera que haya acometido la ímproba tarea de explicarle el peronismo a un extranjero puede recurrir a esta fórmula cuando sienta que sus fuerzas flaquean. Decir que Arlt predice al peronismo sería inexacto; que lo crea, desmesurado; se podría decir que su obra es un análogo literario del peronismo: tan difícil encasillar a la una como al otro.

Pero es obvio que la pregunta está mal formulada, o al menos importa una petición de principio: de que hay ‘un’ peronismo. Desde el título de su clásico estudio, *Los cuatro peronismos*, Alejandro Horowicz identifica al de la primera década (1945-1955), el de la resistencia (1955-1972), el tercero que va de la victoria electoral de Cámpora a la muerte de Perón (1973-1974) y el cuarto que se inicia con el gobierno de Isabel y continúa en el de Menem. Y desde el segundo, al menos, hay que reconocer la coexistencia incómoda, en el seno del movimiento, de distintas corrientes, muchas veces antagónicas y hostiles entre ellas. Más que determinar si Arlt era ‘urperonista’, o hubiera sido peronista, habría que precisar qué clase de peronista hubiera sido si lo fuera, o qué versiones del peronismo su obra anticipa, ilumina o crea.

El primero, el más cercano en el tiempo, es quizás el más alejado en sensibilidad e ideología. Señala Sylvia Saïtta:¹⁴⁹

En Arlt, entonces, no hay conciliación, no hay armonía, sino enfrentamiento de clases y violencia. En este sentido, Arlt está totalmente alejado del discurso oficial del primer peronismo, que impulsa la conciliación entre las clases sociales.

Arlt hubiera quedado tan desconcertado por el ‘aluvión zoológico’ que invadió la Plaza de Mayo como casi todos los intelectuales de su tiempo, de izquierda o derecha, y quizá se habría integrado a la Unión Democrática con sus camaradas socialistas y comunistas (aun así, qué no daríamos hoy día por tener la aguafuerte porteña correspondiente al 17 de octubre).

La idea central de la novela, nos dice Timerman, fue apetecible “para todo grupo de choque de la Argentina” y también “para los *masificadores* del peronismo”; es decir, no sólo para grupos cerrados como la Triple A o Montoneros sino, como especifica más adelante, para “el aluvión masificador”, la “masa sindical y masa votante que decidía en las elecciones”. Acá nos resulta difícil seguirlo. Es bastante fácil tender un puente entre las conspiraciones de Arlt y las de López Rega, Montoneros o el Proceso; pero intentar leer al peronismo clásico, el del sindicalismo, los derechos de los trabajadores y las Plazas de Mayo ocupadas por las masas, desde *Los siete locos*, resultará inevitablemente en una lectura gorila: la de la masa bruta e inerte engatusada por un grupo de conspiradores inteligentes. Que es lo que parece sugerir Timerman y también lo que hace Borges sin duda en “*L’Illusion comique*”,¹⁵⁰ su aguafuerte porteña sobre el 17 de octubre. Pero no es, quizá, la que Arlt hubiera escrito.

¿Se habría sentido atraído, en cambio, por la figura de Eva? Sus historias muestran puntos de contacto: ambos carecían de legitimidad (herencia, educación, dinero) para lo que se proponían, ambos se hicieron de abajo, inventándose un lenguaje y un camino, y no se adaptaron ni adoptaron las

normas de las clases superiores, sino que exhibieron siempre su orgullo canyengue y reo, y llegaron muy lejos, aunque ella, quizá, más de lo que jamás había soñado y él, ciertamente, menos. Pero difieren radicalmente en sensibilidad; los grasitas de Eva, hija putativa de Boedo al fin, son bellos y sufren sin culpa; los de Arlt son canallas y repugnantes y merecen todo lo que les pasa. Y también en sus metas, pues la de Eva era la felicidad del pueblo, mientras que Arlt había confesado en un reportaje de 1929:

Soy un perfecto egoísta. La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesan un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente que siempre que me lance a una novela los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo. ¹⁵¹

Difieren, también, la dinámica y dirección del movimiento; hay en Eva un ansia de fusión, con Perón, con su pueblo, y de autoinmolación, que la trasciende; mientras que la de Arlt y sus personajes es la opuesta: quieren separarse, individualizarse, diferenciarse de la masa viscosa y chirle. Dice Astier en *El juguete rabioso*:

De pronto se hizo tan evidente en mi conciencia la certeza de que ese anhelo de distinción me acompañará por el mundo, que me dije: —No me importa no tener traje, ni plata, ni nada —y casi con vergüenza me confesé—: Lo que yo quiero, es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible.

Difícil, es verdad, imaginar dos libros más distintos que *El juguete rabioso* y *La razón de mi vida*. Podría alegarse que no son comparables, pero lo son al menos en cuanto al género: novelas de aprendizaje. Otra objeción, Eva no escribió *La razón de mi vida*. De acuerdo. Pero *La razón de mi vida* escribió a Eva. No se trata de nuestra fatigada hipótesis antimimética; el libro fue hecho a medida para ella por el *ghost writer* Muñoz Aspíri, y ella, al firmarlo, lo aprobó y lo hizo suyo. Como señala

Horacio González,¹⁵² los discursos de Eva Perón adoptarán la retórica del libro, y Eva, como buena actriz, actuará el guión y lo enriquecerá con improvisaciones y énfasis. Pero todos estos intentos de aproximarlos tienen algo de forzado. Guillermo Saccomanno imaginó un romance entre Roberto Arlt y Eva Duarte en su novela *Roberto y Eva* (1989, reeditada como *El amor argentino* en 2004). Ésta abunda en diálogos de Arlt y el Astrólogo, el Astrólogo y Eva, Eva y Agustín Magaldi; pero el único diálogo entre Roberto y Eva es, en realidad, un montaje en el que se alterna el texto de la patente del invento de Arlt, el de las medias de mujer vulcanizadas, con las exclamaciones escandalizadas de Eva cuando Roberto intenta ponérselas. Aun cuando el diagnóstico fuera previsible, la corroboración es bienvenida; si Roberto y Eva se hubieran encontrado, no habrían tenido nada que decirse. Diagnostica con justeza Oscar Masotta en su libro:

¿Comunidad? ¿Será que el sufrimiento y la humillación acercan más a los hombres entre sí? Todo lo contrario: [...] Si hay un tema rector en esta obra [*Los siete locos*], hacia donde confluye lo más específicamente arltiano, entiendo que es el de la imposibilidad de contacto entre humillado y humillado.

Las cosas no le hubieran ido mucho mejor, podemos conjeturar, con el peronismo de la resistencia. Demasiado heroísmo, demasiada abnegación y solidaridad y espíritu de sacrificio, demasiado proletario sufriente; la especialidad de Arlt era el sálvese quien pueda de tenderos y oficinistas y las intrigas de suegras, y buena parte de sus personajes habría salido a las calles a vivir a la Libertadora agitando banderitas, después de desprenderse discretamente de los retratos de Perón y Eva colgados en sus casas u oficinas. Los monumentos literarios de aquel peronismo corresponden a Rodolfo Walsh: *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* Y, como veremos, si bien Walsh se propone —o pregunta si debe— escribir como Arlt, sólo puede hacerlo corrigiéndolo. Aun así, se extrañan, sin duda, las

aguafuertes del bombardeo a Plaza de Mayo y las del posterior furor iconoclasta; la del fusilamiento de Juan José Valle, si lo hubieran dejado presenciarlo, cosa que jamás habría sucedido, podría haber sido tan conmovedora y poderosa como la que dedicó, en 1931, al del anarquista Severino di Giovanni.¹⁵³

Y así llegamos a los setenta, a los años que dieron pie a las reflexiones de Timerman. La cohabitación de Juan Domingo Perón con el astrólogo López Rega, con la ex bailarina de cabaret Isabel Perón, que la fértil imaginación gorila fácilmente convirtió en ex prostituta, con la momia de Evita, y la conformación por parte de éstos —exceptuando, queremos creer, a la momia de Evita— de una organización de asesinos denominada Triple A, es sin duda lo más cerca de copiar el universo de *Los siete locos* que nuestra historia ha llegado (y, esperemos, vaya a llegar). Es, también, la época del peronismo revolucionario. Por su lado más desmesurado y aventurero, ciertos planes o acciones —el de recuperar las islas Malvinas para que Perón las usara de base para el regreso del peronismo al poder; el de robar el cadáver de Aramburu para cambiarlo por el de Evita; la brillante idea de tirarle a Perón el de José Rucci sobre la mesa de negociaciones; el secuestro de los hermanos Born (sesenta millones de dólares, ¿quién se acercó más al sueño arltiano de ‘hacer’ plata?)—¹⁵⁴ parecen todos guionados por Arlt, y por nadie más. No hay en toda la literatura argentina anterior, ni tampoco en la contemporánea a los hechos, ninguna matriz literaria capaz de albergar con un mínimo de verosimilitud semejantes eventos. Por el lado del heroísmo anónimo de millares de militantes y simpatizantes, de delegados obreros y trabajadores combativos, pasa lo mismo que con el peronismo de Eva y el de la resistencia, pues Arlt y ellos no tienen nada que decirse. Donde más clara se ve esta incompatibilidad es en el proyecto de Rodolfo Walsh de realizar una corrección peronista-izquierdista de Arlt:

A Julio le parecía que sólo eso valía la pena de contarse, pero dejando a un lado la apologética: casi a la manera de Arlt, cuya visión era peronista, o más bien del peronismo, *avant la lettre*. Los siete locos, pero esta vez heroicos.¹⁵⁵

Esta anotación corresponde a la novela que Walsh estaba tratando de escribir sobre los intelectuales que, como él, se acercaban a la lucha revolucionaria, y que suele figurar en sus escritos como *La punta del diamante. A novel*. Su Julio parece ser un personaje autobiográfico, pues también intenta escribir una novela sobre la lucha armada, y el ‘sólo eso’ que ‘valía la pena de contarse’ refiere a un combate contra las fuerzas policiales o armadas. Es sutil el punto de equilibrio que busca: ponerse bajo la égida de Arlt le permitirá contar un combate heroico “dejando a un lado la apologética”; pero el tema y el compromiso efectivo del escritor con la lucha armada corrigen a Arlt: “Los siete locos, pero esta vez heroicos”. Es difícil hacer aseveraciones generales sobre un autor como Arlt, pero ésta al menos es segura: de él están proscritos lo heroico, lo sacrificial y lo hagiográfico que, en una novela como la que Walsh se imponía escribir —y que por algo nunca logró escribir—, son componentes ineludibles. Poco más de un año antes, el 17 de noviembre de 1968 para ser más exactos, Walsh había escrito en su diario:

¿Me gustaría escribir como Arlt? Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, [...] su inventiva incluso; su aptitud fantástica, porque el mundo de Arlt es fantástico a fuerza de realismo, pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas.

Como señala Piglia (Renzi) en *Respiración artificial*, corregir a Arlt es la gran tentación de la literatura argentina. Walsh quiere reescribir *Los siete locos*, pero reescribirlo bien, desde el punto de vista literario e ideológico. Unas líneas más abajo, se pregunta:

El problema es si podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt, pero que al mismo tiempo tienen que dejar un margen de literalidad, de condenación explícita y furiosa. ¿Será ese el camino?

No sabemos si Walsh hubiera escrito eventualmente esta novela, cuando lo asesinaron ya la había dejado de lado para trabajar en otra titulada *Juan se iba por el río*, novela que se proponía incorporar *La punta del diamante* como una de sus cuatro partes.

Donde Arlt sí se hubiera encontrado a sus anchas, qué duda cabe, habría sido durante el menemismo; si hay un personaje de nuestra historia que parece imaginado por Arlt, éste es sin duda Carlos Saúl Menem; y no es casual que otro personaje emblemático de la época, Rodolfo Galimberti, que pasó de combatiente de Montoneros en los años setenta a socio de Jorge Born en el programa de Susana Giménez en los noventa, haya sido definido por su ex compañero de lucha Miguel Bonasso como ‘de estirpe arltiana’. En el mismo capítulo, el segundo de su libro, Timerman refiere una idea de Borges, con estas palabras:

Decía Borges, hace algo así como treinta años atrás, que el argentino no es ciudadano, sino un habitante; que no tiene una idea de la Nación en que vive, sino que la contempla como un territorio que por su riqueza puede ser rápidamente usufructuado.

Timerman parece estar recordando, en sus propias palabras, un momento de “Nuestro pobre individualismo”,¹⁵⁶ y al recordar, como todos nosotros, modifica y reformula la idea; en ese texto Borges habla del argentino como *individuo*, no como *habitante*, y si bien agrega “por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen”, no dice nada sobre apoderarse del país y saquearlo. Pero la memoria de Timerman, como lo está evocando en un capítulo dominado por Arlt, parece haber hecho una síntesis de ambos: recuerda una idea de Borges como si la hubiera escrito Arlt. La conexión se hace explícita unas dos páginas más adelante:

¿Se entiende mejor ahora? Es posible, pero falta todavía el nexo de unión entre los siete locos de Roberto Arlt y la definición del argentino hecha por Borges.

Timerman lo encuentra en “la acción de todos estos grupos terroristas que se mataban entre sí”, pero como escribía en 1980 o 1981, le faltaba el referente histórico más importante. Si algo nace del encuentro casual de *Los siete locos* y “Nuestro pobre individualismo” en las celdas sin número de la dictadura, es la Argentina del menemismo.

140 “Una trama de relatos”, en Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.

141 “Los relatos sociales”, en Piglia, R., *ob. cit.*

142 Véase el capítulo “*Martín Fierro*” en este libro.

143 Citado en Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

144 Citado en Saítta, S., *ob. cit.*

145 Al respecto puede consultarse Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

146 Viñas, David, “Arlt y los comunistas”, *Contorno*, n° 2, Buenos Aires, mayo de 1954.

147 Citado en Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

148 Walsh, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, edición a cargo de Daniel Link, Buenos Aires, Seix Barral, 1996. Evidentemente, lo que sería insulto en boca de Borges es elogio en la de Walsh.

149 Saítta, Sylvia, “Roberto Arlt: la conspiración de la literatura”, *Ñ*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 2005.

150 Véase “Borges o Perón” en este libro.

151 Citado por Saítta, S., *ob. cit.*

152 González, Horacio, “Misticismo y folletín. El caso de *La razón de mi vida*”, en Korn, Guillermo (ed.), *Literatura argentina siglo XX: El peronismo clásico (1945-1955)*, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

153 “He visto morir”, *El Mundo*, 2 de febrero de 1931.

154 “Para los personajes de Arlt no se trata de ganar dinero, sino de hacerlo. [...] En *Los siete locos*, Erdosain trabaja de un modo casi religioso para crear dinero de la nada. [...] Para Arlt el trabajo sólo produce miseria.” Piglia, Ricardo, “Sobre Roberto Arlt”, en *Crítica y ficción*, Santa Fe,

Universidad del Litoral, 1986. Recordemos, una vez más, que Erdosain propone financiar el proyecto revolucionario con un secuestro extorsivo.

155 Walsh, R., *ob. cit.*

156 En el capítulo “Martín Fierro” de este libro cito este texto de Borges *in extenso* y realizo un breve análisis. Por supuesto, cabe también la posibilidad de que Timerman esté recordando otro texto de Borges; pero, como no se trata de una cita sino de un resumen hecho con sus propias palabras, me fue imposible determinarlo.

NOTA SOBRE (HACIA) BORGES

Este libro no puede honrar la obra de Borges como debiera, por una razón muy sencilla: para hacerlo, la sección dedicada a Borges debería ocupar más páginas que todo el resto. “Borges es más fuerte que la literatura argentina”, dijo Beatriz Sarlo en *Borges, un escritor en las orillas*. Siguiendo esta línea, la pregunta que guía este libro pasaría a ser ya no ¿*Facundo* o *Martín Fierro*? sino ¿Borges o el resto? Es la decisión de Sophie de la literatura argentina: se incendia la biblioteca donde se guardan, como en un arca de Noé, los únicos ejemplares de nuestras mejores obras, y tenemos que elegir entre salvar los de Borges o salvar todos los demás. ¿Qué hacemos? En mi caso, salvaría los de Borges sin dudarlo, aun sabiendo que los míos se perderían irremediabilmente; los miraría arder, no digo con alegría, pero sí con la satisfacción del deber cumplido.

No puedo, por lo mismo, fundamentar esta decisión de modo pormenorizado; hacerlo me obligaría a un recorrido por la obra del Borges que duplicaría el tamaño de este ya voluminoso volumen. Prefiero consignar una frase de sencillez epifánica que le escuché al escritor uruguayo —y por lo mismo insospechable de chauvinismo argentino— Amir Hamed, en una mesa de la Feria del Libro de Buenos Aires que compartimos en 2013: “Borges enseña a pensar en español”. Los autores anteriores, en especial los españoles, enseñan a *hablar* en español; conciben la lengua, no como manifestación del pensamiento o como ordenamiento de la realidad, sino como vehículo de sí misma; por eso, su mayor esplendor se

da en el Barroco. Borges, que libró una batalla de toda la vida contra este barroquismo connatural a las letras hispánicas y, sobre todo, contra el fervoroso autor barroco que llevaba adentro, era perfectamente consciente de esta falencia; en uno de sus cuentos menores, “El duelo”, incluido en *El informe de Brodie*, dice de una de sus protagonistas:

Los diarios habían puesto a su alcance páginas de Lugones y del madrileño Ortega y Gasset; el estilo de estos maestros confirmó sus sospechas de que la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera.

Por eso, también, Borges es el mejor filósofo del mundo de habla hispana. O más bien, dado que el mundo de habla hispana parece constitutivamente incapaz de producir filósofos, y que Borges ciertamente no lo era,¹⁵⁷ es lo más parecido a un filósofo original que la cultura hispánica haya producido hasta ahora.

Alguna vez dije, a modo de chiste pero no tanto, que mi método para escribir ensayos críticos es: primero escribo como me sale, a vuelo de pluma o más bien de teclado, y después al corregir voy tachando todas las citas de Borges, todas las que puedo. La presencia de Borges en este libro, entonces, no se limita a los dos capítulos que siguen; él le ha suministrado el título y la premisa que lo guía, y sus ideas, muchas veces en sus palabras, están presentes en la mayoría de los capítulos sobre sus contemporáneos y los autores que lo precedieron. Pero tampoco aquí se agota su presencia; cuando paso a ocuparme de los autores que él no leyó —desde el Che Guevara en adelante, más o menos—, lo hago, quiera o no quiera, utilizando sus instrumentos, echando a andar una versión aproximada de su máquina de lectura y tratando, en la medida de mis posibilidades, de pensar en español como él nos enseña.

157 O lo era, pero en la línea de la *Philosophie des Als Ob* ('Filosofía del como si') de Hans Vaihinger (Leipzig, F. Meiner, 1922).

BORGES O PERÓN

Borges a veces parece defender, en sus textos, posturas o puntos de vista irreconciliables entre sí y hasta antitéticos. Así, en algunos cuentos supo enaltecer el culto del coraje y optar por la barbarie gaucha (“Hombre de la esquina rosada”, “El fin”, “El sur”) y deplorarla en otros (“Historia de Rosendo Juárez”, “La noche de los dones”). Pudo ponerse platónico y proponer que no somos más que un sueño soñado por otro (“Las ruinas circulares”, “*Everything and Nothing*”) y también resignarse a aristotélico y admitir que nada podemos contra el peso de lo real (“Nueva refutación del tiempo”, “La espera”); proponer que la historia es circular, y que fenómenos como el nazismo son una mera repetición de otros pretéritos —“Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo”, leemos en “El otro”—, o admitir que es lineal y cabe en ella lo nuevo y nunca visto, como el nazismo (“*Deutsches Requiem*”); es capaz de fustigar el fascismo y el antisemitismo, tanto el local como el extranjero (“El milagro secreto”, “La muerte y la brújula”), y de ponerse en el lugar de un criminal de guerra nazi (nuevamente, “*Deutsches Requiem*”). Por eso, cada vez que me preguntan: ‘¿Cuál es la opinión, cuál la postura, de Borges sobre tal o cual punto?’, mi respuesta suele ser que ‘depende del texto’.¹⁵⁸ Esto no quiere decir que Borges sea un indeciso ni un oportunista ni un relativista; tampoco puede hablarse, en términos estrictos, de una evolución en su pensamiento (hay, sí, vaivenes que acompañan nuestra historia y la del mundo, algunos de los cuales

consigno en el capítulo “Borges y los anglosajones”). Es otra cosa, un combinatorista. Juega a agotar todas las permutaciones de un número determinado de elementos, como en los ciclos del eterno retorno de Nietzsche, que tendrán fatalmente que repetirse una vez que los elementos que componen el mundo hayan agotado todas las combinaciones posibles. En la escritura de Borges, estas múltiples posibilidades se despliegan no tanto en el tiempo, como en Nietzsche, sino en el espacio; por eso, su símbolo definitivo será siempre la biblioteca de Babel, ese ámbito que agota las posibilidades combinatorias de un número determinado de letras y por lo tanto abarca *todo* lo que se puede expresar mediante palabras, en todas las lenguas posibles. La biblioteca de Babel es, de alguna manera, la biblioteca de Dios (recordemos que ésta no fue creada por los hombres, sino que los preexiste). Así como el lector humano apenas puede leer una fracción de los libros de la biblioteca, la mente humana apenas podría proponerse agotar las posibilidades de una ínfima fracción del universo; la capacidad de verlo todo —no sólo todo lo que es sino todo lo que podría ser, o haber sido— corresponde a Dios únicamente: “Su eternidad registra de una vez (*uno intelligendi actu*) no solamente todos los instantes de este repleto mundo sino los que tendrían su lugar si el más evanescente de ellos cambiara —y los imposibles, también. Su eternidad combinatoria y puntual es mucho más copiosa que el universo”, leemos en “Historia de la eternidad”. En sus aproximaciones tentativas a la ecuanimidad de la mente divina, Borges muchas veces ensaya defender, en la ficción, posturas de las que abomina en sus intervenciones públicas, y viceversa. Los pronunciamientos de Borges contra el fascismo y el antisemitismo, por ejemplo, fueron siempre notorios y claros, pero en “*Deutsches Requiem*” se pone en el lugar del criminal de guerra nazi Otto Dietrich zur Linde, que justifica todo lo actuado. “La escritura del Dios” cuenta otro proceso de genocidio y

destrucción cultural, esta vez desde la perspectiva de la víctima; el sacerdote maya Tzinacán alcanza, al cabo de una larga vigilia, un éxtasis místico en el que entiende que “yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra”. Conversamente, un español dirá en “El conquistador”: “No importa lo demás. Yo fui valiente”, donde “lo demás” es nada menos que la destrucción de las gentes y las culturas precolombinas. Una y otra vez, Borges aspira siquiera a vislumbrar lo que abarca la mirada de Dios, que iguala el gesto del bárbaro que se pasa al bando civilizado y el de la inglesa que se hace india —“El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales”, leemos en “Historia del guerrero y de la cautiva”— y se muestra prescindente ante las disputas teológicas: “En el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona”.¹⁵⁹

Habiendo dicho todo esto, habiendo exaltado la amplitud de la mente borgeana —amplitud que le es en parte connatural y en parte el resultado de la aplicación del método de las permutaciones sistemáticas—, hay que decir que todo tiene un límite. Debe haber algo que detenga este frenesí combinatorio, esta frenética multiplicación y disolución de moléculas, esta insensata pululación de partículas; una moneda que, como el disco de “El disco”, no tenga su reverso, su contracara; un yin sin yang; un blanco sin negro; algo que ni siquiera la mente omniabarcadora de Dios o la visión omnicomprendiva del místico sean capaces de integrar en la trama del universo. Ese algo es el peronismo. No hay, en la Biblioteca de Babel —ni siquiera en la Biblioteca de Babel— lugar para *La razón de mi vida*. No habrá nunca un cuento en que Aramburu y Perón sean, para Dios, iguales. Nunca habrá un Otto Dietrich zur Linde peronista. Nunca se ensayará una justificación del coraje como valor absoluto que tome de ejemplo a un

militante montonero. La respuesta a la pregunta “¿Qué piensa Borges del peronismo?” no ‘depende del texto’, siempre será una condena absoluta y sin reservas.

Este carácter absoluto del rechazo de Borges por el peronismo ya ha sido señalado, entre otros, por Jorge Panesi: “El peronismo es la piedra de toque de las convicciones políticas de Borges; no hay para él matices contempladores en las condenas absolutas al régimen”.¹⁶⁰ Hasta tal punto es esto cierto que Borges abjurará de sus convicciones más arraigadas, con tal de no cambiar las que tiene sobre el peronismo. El ejemplo más claro se da en su actitud hacia la democracia; hasta 1955 define al peronismo como dictadura y lo ataca en el nombre de la democracia; pero a partir de esa fecha, cuando se hace evidente que las dictaduras son la única barrera contra el peronismo y que cualquier elección limpia lo traerá de vuelta, el ímpetu democrático de Borges se va atenuando progresivamente, hasta desaparecer por completo a partir de 1973, cuando la democracia finalmente haga realidad su peor pesadilla; en abril de ese año dirá a la revista *Siete Días*: “Pienso que el país está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña”,¹⁶¹ y en diciembre de 1977, ya después del golpe de Estado, a la revista *Somos*: “Por el momento, somos indignos de la democracia”.¹⁶² El crispado clímax de esta serie aparece en el prólogo de *La moneda de hierro*, en la tristemente célebre frase: “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística”, y como para que no queden dudas deja asentada la fecha: 27 de julio de 1976, dos meses después del golpe. Más adelante, al enterarse de los crímenes de la dictadura, Borges abjuraría de esta frase en una nota titulada “El último domingo de octubre”, publicada en *Clarín* el 22 de diciembre de 1983:

Escribí alguna vez que la democracia es un abuso de la estadística [...] El 30 de octubre de 1983 la democracia argentina me ha refutado espléndidamente.

Dada su costumbre de revisar constantemente su obra pasada, sea por razones estéticas o ideológicas, es una lástima que se le haya pasado borrar de sus *Obras completas* la frasecita de marras. Lo digo sin ironía, esta recantación de sus posturas antidemocráticas fue sin duda sincera, aunque también relativa; la victoria radical en las elecciones de 1983 le permitió deplorar la dictadura y volver a hacer profesión de fe democrática sin abjurar de su detestación del peronismo, y la suerte —la suya y la nuestra— quiso que muriera antes del regreso de éste al poder, ahorrándonos una nueva sarta de opiniones gorilas o —lo que habría sido todavía peor— una moderación de éstas ante el hecho novedoso de un peronismo ‘civilizado’ en menemismo.

Algo parecido sucede con su mundo de guapos, orilleros y gauchos; Borges condena su “veneración atolondrada de los hombres del hampa” que “contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas” (la cita, sabemos, es de 1974, y alude de manera inequívoca a la reinante ‘barbarie’ peronista). Ésta es una conversión todavía más sorprendente, porque en este caso el peronismo obliga a Borges a abjurar de sí mismo y de buena parte de su obra (abjuración que, aclaremos, fue sólo de la boca para afuera; Borges no eliminó ninguno de estos textos ‘bárbaros’ de sus *Obras completas*, ni siquiera el por él tan vilipendiado “Hombre de la esquina rosada”, ni tampoco sus cuentos de guerreros anglosajones, que tenían la ventaja de ser corajudos y bárbaros pero inocentes de todo peronismo).

Otra abjuración bastante sorprendente es la de la distancia irónica; su aborrecimiento del peronismo es tan físico y visceral que, para hablar de él, deja de lado su habitual *sang-froid* y humorismo *tongue-in-cheek* para

ponerse guarango, vulgar y —casi inaudito en él— también poco ingenioso e inteligente: “En verdad, eran cretinos y criminales, él y su hada rubia, su prostituta”.¹⁶³ “Si me lo encontrase a Perón, mi obligación sería matarlo. Si tuviera coraje, lo mataría.”¹⁶⁴ Cuando de peronismo se trata, Borges se abstiene de ensayar la lógica combinatoria; éste equivale, para él, a una configuración fija de elementos, no pasible de permutación alguna; así, renuncia a lo que constituye uno de los aspectos más fulgurantes de la mente borgeana, su capacidad imaginativa: “Yo no puedo imaginarme a un peronista”.¹⁶⁵

Esta debilidad imaginativa se revela en “La fiesta del monstruo”, el cuento que Borges y Bioy escribieron ‘desde la perspectiva de un peronista’, y que sigue, en los hechos, a “El matadero” de Echeverría —un joven intelectual, judío en este caso, es lapidado por negarse a vivir al ‘Monstruo’, el nunca nombrado Perón— y, en su estrategia retórica, a “La refalosa” de Ascasubi —uno de cuyos versos, “Aquí empieza su aflicción”, le sirve de epígrafe—: se le da la palabra al ‘monstruo’ peronista para que él solo se condene (el pez por la boca muere). Pero si en aquellos textos el lenguaje del otro se recreaba de modo poderoso y convincente, los peronistas o monstruistas de Borges-Bioy hablan una lengua artificial, barroca, que no remite a nada exterior a ella, preciso correlato verbal de la irrealidad que Borges atribuía al peronismo. Los partidarios del monstruo, por otra parte, lejos de ser fanáticos fundamentalistas, son una manga de vivos que tratan de rajarse cada vez que aparece la oportunidad y que —en consonancia con un siempre vigoroso mito gorila— sólo participan de la manifestación porque los sobornan o los obligan; berkleyanamente, Borges convierte su frase “yo no puedo imaginarme a un peronista” en “los peronistas no existen”. Lo que se nos propone como hecho emblemático, la lapidación del joven intelectual, es también una fabricación; al hacer que

los monstruos ataquen a un judío, Borges y Bioy pretendían vincular al peronismo con el nazismo, pero el peronismo nunca se caracterizó por una persecución sistemática de los judíos —y si de antisemitismo se trata, éste era tanto o más marcado entre los militares que derrocaron a Perón y en la clase a la que Borges y Bioy pertenecían. “La fiesta del monstruo” no ayuda en mucho a entender el peronismo, pero es infinitamente rico en enseñanzas en lo que al gorilismo se refiere.

La noción del peronismo como ‘piedra de toque’ se aplica no sólo al presente y al futuro sino también a la historia anterior: “Para Borges el peronismo se convirtió con el tiempo en una vara casi excluyente con la que medía el pasado de la Argentina [...] Inventa entonces, según nos cuenta Bioy, la palabra *ur-peronista*”.¹⁶⁶ Si en “Historia de la eternidad” se burlaba de las salvaciones y condenas en modo potencial (“Hércules convive en el cielo con Ulrich Zwingli porque Dios sabe que hubiera observado el año eclesiástico, la Hydra de Lerna queda relegada a las tinieblas exteriores porque le consta que hubiera rechazado el bautismo”), no le tiembla la mano a la hora de aplicárselas al peronismo —a veces con humor, pero nunca en broma—; así, condena a José Hernández: “Era federal. Hoy sería una especie de peronista”,¹⁶⁷ y a su Martín Fierro: “Sería, si viviera en el contexto del peronismo, otro peronista más”, y llega a sostener, de un comentario de Unamuno sobre *Martín Fierro*, que “bulle de peronismo *avant la lettre*”.¹⁶⁸

La pregunta, ahora, es la siguiente: si lo que Borges necesitaba era un punto fijo en medio del caos multiplicatorio, un centro de laberinto que volviera el caos en cosmos, ¿por qué eligió el peronismo? ¿Por qué no el nazismo, el comunismo, el vegetarianismo, el futurismo, el sufismo o cualquiera de los tantos agrupamientos aleatorios en los cuales gustan de amucharse las gentes?

En este punto aparecen los argumentos *ad hominem*, algunos pertinentes —la pertenencia de clase de Borges, la humillación a que lo sometió el gobierno de Perón, nombrándolo inspector de gallinas (o de aves y conejos o de abejas, las versiones difieren),¹⁶⁹ el arresto domiciliario de su madre, la cárcel de Victoria Ocampo y de otros miembros de su grupo—, otros disparatados o malévolos —el supuesto odio o desprecio de Borges por lo popular y lo argentino—. Muchos de ellos —los de la primera lista— son irrefutables, y el propio Borges sería, y fue, el primero en admitirlos. Pero no alcanzan a satisfacer del todo. Así como el detective Lönnrot de “La muerte y la brújula” reclama, frente a un rabino muerto, “una explicación puramente rabínica”, yo reclamaré una explicación puramente borgeana del gorilismo¹⁷⁰ de Borges.

Una de las acusaciones más frecuentes que Borges lanza contra el peronismo es la de su carácter irreal, característica que comparte con el nazismo (“el nazismo adolece de irrealidad”),¹⁷¹ el arte (“Hladík preconizaba el verso porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte”)¹⁷² y el infierno (“el horror del infierno es su irrealidad”)¹⁷³. La inclusión de un término que Borges sin duda valoraba positivamente, el arte, en esta serie nefasta quizá requiera de alguna elucidación; de lo que abomina Borges es de la irrealidad del arte aplicada a la vida; de la vida, cuando usurpa las prerrogativas del arte. La otra acusación, tal vez un mero corolario de aquélla, que Borges hace al peronismo, es la de su carácter ilusorio, de mera representación o simulacro. Ambas acusaciones se conjugan magistralmente en un texto breve de 1957, titulado precisamente “El simulacro”; en julio de 1952, en el Chaco, un hombre que se hace pasar por Perón exhibe “un cajón de cartón con una muñeca de pelo rubio” y recibe las condolencias y contribuciones

de los campesinos. Borges encuentra en esta historia “la cifra perfecta de una época irreal”:

[...] como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en *Hamlet*. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.

En este texto, Borges está elaborando una idea que ya había avanzado dos años antes en “*L’Illusion comique*”, que se publica en el significativo número de septiembre-octubre de 1955 de *Sur*, para festejar la caída de Perón:

Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página.¹⁷⁴

Esta ‘segunda historia’ resulta detestable no sólo por el *uso* de la ficción (ocultar crímenes atroces) sino también por su calidad; es una ficción mala, ‘crasa’, inverosímil; a lo largo del texto se repiten las frases que fundamentalmente acusan al peronismo de hacer *mala literatura*: “Más curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama”. “El 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba...” “En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo.”

Inútil multiplicar los ejemplos, básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del antiguo régimen, que no podían ser creídas y eran creídas. Se dirá que la rudeza del auditorio basta para justificar la contradicción, entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la *willing suspension of disbelief* (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe

poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría en el primer acto y en Roma el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas, pertenecen a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades. Pertenecían al orden de lo patético y de lo burdamente sentimental; felizmente para la lucidez y la seguridad de los argentinos, el régimen actual ha comprendido que la función de gobernar no es patética.

Lo patético, asociado con la función de gobernar, es otro vínculo entre peronismo y nazismo. El doctor Eduardo Zimmermann, en “Guayaquil”, es un historiador alemán “arrojado de su país por el Tercer Reich” que escribe

[...] una suerte de ensayo que sostiene que el gobierno no debe ser una función visible y patética. Este alegato mereció la refutación decisiva de Martín Heidegger, que demostró, mediante fotocopias de los titulares de los periódicos, que el moderno jefe de Estado, lejos de ser anónimo, es más bien el protagonista, el corega, el David danzante, que mima el drama de su pueblo, asistido de la pompa escénica y recurriendo, sin vacilar, a las hipérboles del arte oratorio.

Paralelamente, en “*L’Illusion comique*”, Borges abomina de la teatralidad, de la visibilidad, del personalismo, de la emotividad del peronismo. En tanto anarquista, había preconizado una y otra vez como ideal “un mínimo de gobierno”; en tanto liberal, propone que ese mínimo sea también invisible. La Revolución Libertadora de 1955, con cuyos objetivos y métodos coincidía Borges sin reservas, se entregaría a un furor iconoclasta en el cual toda representación de la pareja presidencial y de sus símbolos, fuera verbal o icónica, debía ser borrada de la faz de la tierra. No alcanzaba con que el peronismo dejara de ser; su objetivo de máxima era lograr que nunca hubiera sido, borrarlo no sólo de la realidad sino de la imaginación y del recuerdo. La postulada ‘irrealidad’ del peronismo le permitía a Borges soñar con esta utopía, como en este texto de 1957, titulado “Martín Fierro”:

Dos tiranías hubo aquí. Durante la primera, unos hombres, desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata, pregonaron duraznos blancos y amarillos; un chico levantó una punta de la lona que los cubría y vio cabezas unitarias con la barba sangrienta. La segunda fue para muchos cárcel y muerte; para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

En 1957 podía imaginar que el peronismo estaba tan muerto y enterrado como el rosismo, pero el diagnóstico, como la obstinada realidad del peronismo se encargaría de demostrarle, no pasaría de *wishful thinking*.

Otro escritor de la época que entendió el peronismo en términos de ilusión y teatralidad fue Julio Cortázar; el protagonista de su cuento “La banda”, Lucio Medina, concurre en febrero de 1947 al Gran Cine Opera para ver una película de Anatole Litvak, pero en lugar de la película sube a escena la Banda de Alpargatas, una orquesta femenina que “era un enorme camelo, pues de sus ciento y pico integrantes sólo una tercera parte tocaba los instrumentos”, pero aun así es entusiastamente aplaudida por “señoras preponderantemente obesas” con “el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas [...] acompañadas por una prole más o menos numerosa”. Y entonces Medina tiene su epifanía peronista:

De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir, lo falso.

Pero aquí, donde parece haber máxima coincidencia con Borges, aparece la máxima diferencia. Para Borges lo que parecía real se revela como falso, teatral, simulacro; la función llega a su fin el 16 de septiembre de 1955, el peronismo era una pesadilla de la que podemos despertar (Borges no podía tener epifanías peronistas, sólo gorilas). En Cortázar, lo que parecía falso (el peronismo) se revela como verdadero, y lo que parecía verdadero —la Argentina como país civilizado donde la gente concurre al cine para ver

películas de Anatole Litvak— es una tenue ilusión apabullada por el bochinche de la Banda de Alpargatas. Perseguido por esta revelación, Lucio Medina se va del país, a ‘Roma o Birmingham’, a lugares donde la realidad pueda consistir en ir al cine a ver películas de Litvak. La historia, por supuesto —se considere al peronismo pesadilla o sueño realizado— daría la razón a Cortázar.

El 17 de octubre, que Borges ve como farsa y simulacro, es descrito así por Ezequiel Martínez Estrada en su apropiadamente titulada *¿Qué es esto? Catilinaria*:

Perón nos reveló no al pueblo, sino a una zona del pueblo que, efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de octubre volcó a las calles un sedimento social que nadie había reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo, eran nuestros hermanos harapientos...

La frase “qué es esto” puede usarse en dos sentidos distintos, a veces antagónicos; uno es la pregunta sincera (¿qué es esto?) y el otro, la exclamación de indignación moral, generalmente precedida de ‘pero’: ‘¡[Pero] qué es esto!’ Si bien el subtítulo ‘Catilinaria’ apunta a este segundo sentido, el que predomina en el incontinente exabrupto de Martínez Estrada —que tiene más de un punto en común con “La fiesta del monstruo”; al parecer uno de los efectos más notables del peronismo es el de enloquecer el lenguaje de sus adversarios—, hay momentos, como el citado, en que se abre paso el primero. Martínez Estrada ve eso nuevo que ha invadido la plaza, *acepta su realidad*, y se pregunta, sinceramente, ‘qué es esto’ que está ahí ante sus ojos. Borges es constitutivamente incapaz de hacerse esa pregunta.

La obra teatral *Borges y Perón*, del uruguayo Enrique Estrázulas, pone en escena el encuentro imaginario y el diálogo imposible entre ambos personajes (más imposible, habría que aclarar, del lado de Borges que del

de Perón, que en estas cosas se mostraba siempre más campechano que fanático). Más que el contenido de la obra, lo que me llama la atención es la propuesta, o más bien la premisa: la idea de que pueda colocarse en un plano de igualdad a un político que cambió para siempre la realidad y la idea del país y a un escritor que garabateó unas cuantas páginas. ¿No son entidades de distinto orden? ¿O nos tomaremos en serio por una vez la premisa de este libro, y afirmaremos que la literatura es tan poderosa, a la hora de influir sobre la realidad del país, como la política de Estado? ¿No sería más sensato escribir una obra titulada ‘Perón y Balbín’ y otra ‘Borges y Arlt’, por ejemplo? Estos dos ejemplos demuestran que no. No hay ningún político argentino que pueda ponerse al lado de Perón, como tampoco un escritor que pueda parangonarse a Borges. Considerado desde una perspectiva mundial, el peronismo es la única idea política que la Argentina ha tenido en sus doscientos años de historia —más allá de que se la considere una idea buena o una mala—, y Borges es el único escritor que la Argentina ha dado a la literatura mundial (el único escritor argentino sin el cual la literatura mundial sería otra cosa de la que es). En esa dimensión, al menos, son sin duda conmensurables.

No es la primera vez que observamos, en nuestra historia, este empardamiento del escritor y el estadista; ya lo vimos en el caso de Sarmiento y Rosas, y en aquel caso, como en el de Borges y Perón, la construcción era en principio una fabricación del escritor, quien creaba una ficción de oposición que el ‘tirano’, al responderle, convertiría en verdadera (con la diferencia, no menor, de que Sarmiento aspiraba a *reemplazar* a Rosas). En la construcción de este lugar, el *role-model* de Borges es sin duda Sarmiento. Me apresuro a aclarar que no estoy sugiriendo que la ‘cíclica batalla’ entre civilización y barbarie revive en la oposición Perón-Borges: dejo tales fantasías para las cíclicas batallas entre liberales y

reversionistas. Propongo algo menos metafísico; en la construcción de su duelo con Perón, Borges recurre deliberadamente al modelo sarmientino; si Perón es Rosas, él será Sarmiento. Que Borges creyera —en algunos de sus textos— en estas recurrencias cíclicas y en la reencarnación de la figura de Sarmiento en la suya, le da más potencia retórica a sus argumentos:

Es él. Es el testigo de la patria,/ el que ve nuestra infamia y nuestra gloria,/ la luz de mayo y el horror de Rosas/ y el otro horror y los secretos días/ del minucioso porvenir. Es alguien/ que sigue odiando, amando y combatiendo./ Sé que en aquellas albas de septiembre/ que nadie olvidará y que nadie puede contar/ lo hemos sentido [...]/ Sarmiento el soñador sigue soñándonos. [“Sarmiento”.]¹⁷⁵

El “otro horror”, qué duda cabe, es el peronismo, y septiembre, para Borges, es el mes más gorila, cuando del peronismo se trata; “las albas de septiembre”, en otros textos “las lluvias de septiembre”, son las de la Revolución Libertadora. Y en el significativo año de 1972 dirá al diario *La Razón*:

Sarmiento es un contemporáneo, está en la batalla, al lado nuestro; si bien las formas actuales de la barbarie son distintas, están ahí.

El cuento era tan bueno que hasta los peronistas se lo creyeron; el padre Hernán Benítez, confesor de Eva Perón, le escribe:

De sus libros, Borges, no se recogen sentimientos que nos consuelen de nuestra angustia y de nuestras preocupaciones vitales. [...] Ha tenido usted, en lo literario, las posibilidades de Perón en lo político. Por eso me pregunto si su resentimiento contra Perón no le brotará de un freudiano resentimiento contra usted mismo.

Y como si no alcanzara con parangonarlo con Perón, el padre Benítez agrega al Che Guevara: “¿A quién cree usted, Borges, que admirará la mayoría de los argentinos en el año 2000?, ¿a usted o al Che Guevara?”¹⁷⁶ En línea con el maniqueísmo que Sarmiento nos inculca y Borges cada

tanto refrenda, al padre Benítez no se le pasa por la cabeza la posibilidad de que los argentinos del 2000 puedan admirar a ambos. Su honestidad intelectual le permite, sin embargo, evitar el triste subterfugio de los mediocres que descubren que las ideas de Borges no coinciden con las suyas e *ipso facto* diagnostican que se trata de un mal escritor; reconoce que es una figura que estaba —o, según él, que pudo haber estado— a la altura de Perón. David Viñas, en un artículo publicado en 1981 por *Les Temps Modernes*, desarrolla la intuición del padre Benítez pasando revista a las similitudes estructurales, antes que a las diferencias obvias, entre Borges y Perón, y concluye pensando a ambos desde la lógica combinatoria:

Borges y Perón ‘son dos burgueses’. Dos grandes burgueses. Y si se quiere, los dos burgueses más célebres que ha producido Argentina. Con ellos culminan la literatura y la política concebidas en el núcleo programático inicial de 1845, dado que Perón y Borges son la concreción perfecta de esta conciencia posible. Lo que quiero decir es que las variantes a las que puede llegar el pensamiento burgués son infinitas. Infinitas sus posibilidades de combinación, pero finitos los ingredientes a partir de los cuales han sido formuladas la teoría y la proposición programática; y, lo que hoy me preocupa, agotadas.

Muchos de los hombres que a partir de 1845, o tal vez de 1852, empezaron a decidir sobre los destinos nacionales habían sido hasta esa fecha predominantemente escritores; la literatura y el periodismo eran su manera de hacer política y vivieron la entrada en el mundo de la política como una continuación natural y una consecuencia lógica de sus tareas literarias y periodísticas, la política como continuación de la literatura por otros medios. Hasta la época del Centenario, los escritores son políticos y los políticos son escritores; como resume un personaje de “Fotos” de Rodolfo Walsh: “Política, ¿eh? No olvide las musas. Nuestros grandes políticos llevaban un tintero en el chaleco”. El radicalismo ofrece la novedad de una política que ya no se deja escribir por la vieja literatura, y las aguas empiezan a dividirse; los políticos y las musas reconocen sus

legítimos fueros pero ya no se acuestan juntos. Aparecen los escritores profesionales y también los políticos profesionales, cuyas credenciales se basan en el trabajo efectivo antes que en apellidos o antiguas fortunas; los de Arlt e Yrigoyen son los casos más notables, pero distan de ser los únicos.

El paso siguiente lo dará el peronismo, que ya no se declarará diferente sino indiferente y hasta hostil a la literatura. El peronismo no sólo consiste en acción de gobierno, también desarrolla un relato nuevo que no es una mera continuación o traducción del relato de los orígenes; se crea una batería de símbolos, eslóganes y emblemas, construye una imagen, es decir una ficción, de un país posible —la revista *Mundo Peronista* propone, ya desde el título, que la Argentina es sólo el primer paso: es la Enciclopedia de Tlön de los peronistas—,¹⁷⁷ reescribe el mapa de la patria, dotándolo de nuevos nombres, escribe una novela en la que Perón y Eva son los protagonistas excluyentes; funda, como Borges señala, una mitología, no por crasa menos creída. En suma, el peronismo es él mismo una literatura y no necesita de otra que le haga sombra, ni que lo acompañe siquiera. De hecho, podría afirmarse sin temor a exagerar que la frase ‘escritor peronista’ es una *contradictio in adjecto* o un oxímoron; no porque los peronistas sean brutos, bárbaros, incultos o prefieran las alpargatas a los libros —como les gustaba y les gusta repetir a sus detractores—, sino porque el peronismo viene a reemplazar a la literatura, la vuelve superflua. Una de las manifestaciones más radicales de esta prescindencia es su costumbre de decirles a los representantes de la ‘otra’ literatura que se vayan a hacer puñetas; el peronismo, más que combatir u hostigar a los escritores —que es lo que ellos quisieran— los ningunea, como Urquiza hacía con Sarmiento; mucho más irritante, para Sarmiento, que la persecución de Rosas. Por algo el nombramiento de Borges como inspector de aves de corral ha quedado como símbolo y cifra de una convivencia

imposible (Ricardo Piglia no pierde oportunidad de festejar esta broma tan borgeana, y propone que el funcionario responsable debe de haber leído “Arte de injuriar”).¹⁷⁸ Por eso en última instancia al peronismo de entonces le da más o menos lo mismo que los escritores sean leales u opositores. Plumíferos, tinterillos, escribas; tanto da Marechal como Borges. Después, a partir de los años sesenta, los escritores empezarán a adherir al peronismo, aunque el peronismo siga ignorándolos; sólo que ahora este ninguneo será justificado por ellos como el justo castigo por sus culpas individuales o de clase, e internalizado como duda, vergüenza y desprecio por su oficio. En este combo confluyeron, además, el pensamiento nacionalista, con su división neta del campo intelectual en patriotas y cipayos, y la inclusión de la mayoría de los escritores entre estos últimos, y el creciente antiintelectualismo de la izquierda, motorizado por la revolución cubana.¹⁷⁹ Rodolfo Walsh, que sufrió todo esto en carne propia, le confesaría en marzo de 1970 a Ricardo Piglia en famosa entrevista, hablando de Borges con reprobación pero también con algo de envidia:

Borges preservó su literatura confesándose de derecha, que es una actitud lícita para preservar su literatura y él no tiene ningún problema de conciencia. Vos viste que desde la derecha no hay ningún problema para seguir haciendo literatura.¹⁸⁰

Desde los años treinta al menos, y con renovados bríos desde los sesenta, pegarle a Borges desde la izquierda, el nacionalismo o el peronismo se convirtió en uno de los grandes deportes de la cultura nacional. Borges, con esa pasión por la pendencia que lo caracterizaba, siempre recogió el guante que sus adversarios le arrojaban y muchas veces sobreactuó el personaje, para provocarlos, burlarse de ellos y darles letra. A partir de los años ochenta, la canonización de Borges ha hecho cada vez más difícil la crítica directa, y han surgido intentos de disculparlo; su conservadurismo sería una imposición de su madre, la dominante y castradora doña Leonor —cuando

es sabido que la dominante y castradora doña Leonor, de notorias simpatías radicales, lo *criticó* por afiliarse al Partido Conservador—. O de cargarle el fardo a otros; en su libro, Norberto Galasso le echa la culpa del abandono de sus posturas nacionales y populares a la oligarquía, el imperialismo, la revista *Sur* y, más específicamente, al pobre de Bioy (cuando está claro que, en lo que al gorilismo respecta, Bioy al lado de Borges era un monito tití). Lo cierto es que Borges siempre asumió su gorilismo de manera gozosa y consciente, y no abjuró de él ni siquiera en los últimos años. La palinodia en que se disculpa de sus anteriores exabruptos antidemocráticos, la ya citada nota del 22 de diciembre de 1983, es relativa; Borges se siente ‘refutado’ por la democracia argentina porque ganaron los radicales y no los peronistas, ¿debemos suponer entonces que si hubieran ganado los peronistas, se habría sentido ‘confirmado’ en su dictamen de 1976? Lo que escribe a continuación es deliberadamente ambiguo, sobre todo porque Borges se complace —a tono con la estrategia electoral del radicalismo— en confundir a peronistas y militares en una figura compuesta:

[...] es casi una blasfemia pensar que lo que nos dio aquella fecha fue la victoria de un partido y la derrota de otro. Nos enfrentaba un caos que, aquel día, tomó la decisión de ser un cosmos. [...] Nadie ignora las formas que asumió esa pesadilla obstinada. El horror público de las bombas, el horror clandestino de los secuestros, de las torturas y de las muertes, la ruina ética y económica, la corrupción, el hábito de la deshonra, las bravatas, la más misteriosa, ya que no la más larga, de las guerras que registra la historia.

Resulta difícil encontrar la punta del ovillo. ¿La opción entre caos y cosmos refiere a la opción entre dictadura y democracia, o entre peronismo y radicalismo? ¿La pesadilla es únicamente la de la dictadura, o la del gobierno peronista que la precedió? Si el último término de la lista, la ‘misteriosa guerra’, apunta indudablemente a los militares, el primero, las bombas, alude de modo igualmente inequívoco a la guerrilla, y los que

están en el medio podrían funcionar igualmente bien para el gobierno militar como para el peronista que lo precedió.

Para las mismas fechas, en una entrevista publicada por la revista *Gente* el 15 de diciembre de 1983, comenta, tras un encuentro con el nuevo presidente:

[...] estaba con una emoción increíble y sigo todavía maravillado de que haya ocurrido esto. Estaba seguro de que ocurriría lo contrario, que ganarían los peronistas; tenía miedo de volver al país.

Pero en la misma entrevista afirma haberse sentido defraudado por la Revolución Libertadora, y señala la diferencia entre aquélla y el momento presente (“ésta es una decisión que ha tomado el pueblo argentino”); y cuando le comentan que Alfonsín lo ha invitado a la ceremonia de asunción, responde: “Eso está muy bien. Lo mismo que la haya invitado a Isabel”, y aclara, para que no queden dudas, que “fue presidente constitucional. Creo que corresponde la invitación”. Esta ecuanimidad es tanto más sorprendente cuando recordamos que, para Borges, Perón nunca fue otra cosa que un tirano y un dictador, y Eva una prostituta a la cual ni siquiera le reconoció su condición de mujer casada: en “El simulacro” la llama deliberadamente “la mujer Eva Duarte”. Beatriz Sarlo, en *La pasión y la excepción*, llama la atención sobre este injustificable insulto: “Se trata de una sospecha y de una injuria sobre la legalidad del vínculo que unía a Eva con su esposo”. Aunque sabiendo lo taimado que podía ser Borges, también cabe pensar que tales contemplaciones hacia Isabel, una figura del peronismo a la cual todos los peronistas sin distinción de banderías le escapaban y escapaban como a la peste, haya sido una forma diabólica de burla.

En otros momentos de la entrevista se refiere a los desaparecidos, las visitas que le hicieron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a la

necesidad de realizar los juicios públicos a los militares involucrados en violaciones a los derechos humanos:

[...] en este caso si no se hiciera justicia es una forma de complicidad. [...] Creo que esa justicia tiene que ser pública. Lo que ha ocurrido aquí es realmente terrible. Cuando Hitler resolvió perseguir a los judíos, eso se hizo públicamente. Aquí todo se hizo clandestinamente. Creo que uno de los mayores defectos argentinos es la hipocresía. No importa que las cosas sucedan, lo importante es que no se sepa.

Borges no se quedó en declaraciones; el 22 de julio de 1985 concurrió al Juicio a las Juntas y escribió un texto sobre su experiencia, que fue publicado por el diario *Clarín*.

El poeta Juan Gelman, de quien no pueden sospecharse contemplaciones hacia la dictadura y sus secuaces, destacó el gesto de Borges en un texto significativamente titulado “Borges o el valor”. En éste pasa revista a la doble mitología de compadritos y cuchilleros, de guerreros anglosajones y celtas, nos recuerda que Borges siempre admitió no poseer el coraje de los guapos de sus cuentos, y luego concluye:

Es conocido el despiste y aun horror de las opiniones políticas de Borges. Elogió a Videla después de memorable almuerzo, se dejó condecorar por Pinochet, opinó en la España posfranquista que todo era mejor con Franco, decidió que a James Carter había que propinarle un golpe de Estado. Pero en 1981, en plena dictadura militar y antes de la guerra de las Malvinas, firmó la solicitada que las Madres de Plaza de Mayo lograron publicar en *La Prensa* en reclamo de sus hijos desaparecidos. A un agente de los servicios, presunto locutor, que lo interrogó al respecto a micrófono abierto, Borges confirmó que había dado su firma para la solicitada y la audición se interrumpió abruptamente. A diferencia de otros intelectuales, que nunca supieron reconocer sus agachadas frente a la dictadura militar, Borges reconoció sus errores; en el documental mencionado¹⁸¹ aclaró: “Al ser ciego y no leer los diarios, yo era muy ignorante. Pero la gente viene a mi casa, a contarme historias tristes sobre la desaparición de sus hijas, esposas, hijos, así que ahora estoy bien enterado. [...] Sí, mucha gente me ha acusado de no estar al día. Pero, ¿qué podía hacer yo? Vivo solo, no conozco mucha gente, no leo los diarios. Sólo escucho lo que mis amigos me dicen y ellos pertenecen a otra clase”.

Y luego de destacar que Borges defendió públicamente a Julio Cortázar tras su muerte en 1984, cuando muchos aprovechaban la oportunidad para criticarlo y ‘despegarse’ de sus posiciones de izquierda y pro cubanas, Gelman concluye: “Así responde la grandeza a la mezquindad, y a la cobardía, el valor verdadero”.¹⁸²

No hay, en todo esto, mucha confusión posible; Borges abjuró categóricamente de sus posturas y de sus declaraciones antidemocráticas y de apoyo a la dictadura, nunca de su antiperonismo. ¿Significa esto que los peronistas no deben leerlo, que “es el escritor de los otros, y punto”, como me retrucó una vez el oyente de un programa de radio en el que yo hablaba elogiosamente de Borges? Leonardo Favio lo admiraba enormemente y siempre andaba con sus libros encima. De todos modos, lo más penoso, en estas polémicas, no son las ‘denuncias’ del gorilismo de Borges —chocolate por la noticia— sino el derecho, que se arrogaron algunos intelectuales como Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui y otros, de condenar su literatura en nombre de sus posturas y declaraciones políticas. En “La literatura y la izquierda”, George Orwell propone:

[...] decir “X es un escritor de talento, pero como es mi enemigo político haré lo posible por silenciarlo” es bastante inofensivo. Aun si se termina silenciándolo con una ametralladora, no constituye un pecado contra el intelecto. El pecado mortal es decir: “X es un enemigo político; por lo tanto, es un mal escritor”.

La literatura no es un partido de fútbol ni una elección partidaria; lo que importa no es si el escritor está de nuestro lado o del contrario, sino qué zonas de la realidad su escritura ilumina; bien puede iluminar la nuestra, precisamente porque abomina de ella. Cortázar, a pesar de sus imposibilidades y limitaciones, o sobre todo a causa de ellas, ayuda a entender —y aun a justificar— el peronismo; Borges hace lo propio con el gorilismo, que es el misterio más oscuro, y sin el cual intentar comprender

el peronismo sería tarea vana. Ambos, desde la radicalidad que les permitía a uno su perplejidad y al otro su intransigencia, lo iluminan más y mejor que muchos intelectuales favorables al movimiento y a su ideología. Cabe recordar, también, que los tiempos de la literatura, al menos los de la buena, son más largos que los de la vida y la política. Andando el tiempo, acusar a Borges de gorila resultará tan ocioso como resultaría, hoy, acusar a Dante de güelfo.

158 Bioy Casares, que lo conocía mejor que yo, opinaba parecido: “Me siento esclavo de mi verdad y Borges acepta la verdad que le parezca mejor para el texto”. Citado en Villordo, Oscar Hermes, *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Eudeba, 1983.

159 “Los teólogos”. Si no hubiera sido escrito por Borges en 1947, este cuento podría leerse como alegoría de las luchas internas del peronismo de los tempranos años setenta (no ya a partir de 1973, cuando, como bien sabemos, ‘Dios’ optó por uno de los dos bandos).

160 Panesi, Jorge, “Borges y el peronismo”, en Korn, Guillermo (ed.), *ob. cit.*

161 Citado por Galasso, Norberto, *Jorge Luis Borges, un intelectual en el laberinto semicolonial*, Buenos Aires, Colihue, 2012.

162 Citado por Galasso, N., *ob. cit.*

163 Borges, Jorge Luis, en *L’Événement du Jeudi*, nº 85, 19 de junio de 1986. Citado por Galasso, N., *ob. cit.*

164 Borges, Jorge Luis, en *Pregón*, 20 de marzo de 1964. Citado por Galasso, N., *ob. cit.*

165 Borges, Jorge Luis, en Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973. La cosecha más abundante de frases gorilas se halla sin duda en el *Borges* de Bioy Casares, que recoge momentos de las conversaciones privadas de ambos y algunos de sus amigos. Pero son citas que deben manejarse con cuidado, no porque dudemos de la palabra de Bioy, quien sin duda registraba todo con probidad, sino porque son citas de segunda mano, que no tienen valor probatorio sino apenas ilustrativo —no se trata de textos publicados o aun de declaraciones a medios, sino de conversaciones privadas. ¿Quién de nosotros no ha dicho las cosas más abominables sobre los peronistas, o las mujeres, los hombres, los negros, los chinos, la pederastia, la trata de personas o los gordos, simplemente porque estaba entre amigos? Al convertir la palabra privada en palabra pública, el libro de Bioy le da una resonancia del todo impropio.

166 Panesi, J., *ob. cit.*

167 Revista *Primera Plana*, 30 de mayo de 1972. Citado por Galasso, N., *ob. cit.*

168 En Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

169 La investigación más exhaustiva sobre la cuestión ha sido realizada por Jorge B. Rivera. Véase su “Borges, Ficha 57.323”, en Dubatti, Jorge (ed.), *Acerca de Borges*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1999.

170 A lo largo de este capítulo utilizo las expresiones “gorila” y “gorilismo” en el sentido estricto de ‘antiperonismo’ no en el sentido extendido de “facho, reaccionario, derechista” con que se usan a veces; pues este sentido ampliado, además de llevar a la contradicción de tildar a los peronistas de derecha de ‘gorilas’, daría la idea equivocada de que el gorilismo de Borges era sensible a las diferencias internas del movimiento, cuando lo cierto es que siempre detestó por igual a todos los peronistas sin distinción de banderías.

171 “Anotación al 23 de agosto de 1944.”

172 “El milagro secreto.”

173 “Anotación al 23 de agosto de 1944.”

174 Borges, Jorge Luis, “*L’Illusion comique*”, *Sur*, n° 237, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1955.

175 Posteriormente incluido en *El otro, el mismo* (1964), Buenos Aires, Emecé, 1969.

176 Citado en Galasso, N., *ob. cit.*

177 “No hay que perder de vista la idea final de Perón, que era la construcción de un mundo que sería un mundo peronista. En algunas viñetas que delatan evidentemente que de alguna manera estuvo la mano de Perón, como una donde está el escudo justicialista iluminando el mundo y dice ‘el mundo se convierte’, que era una sección fija de la revista *Mundo Peronista*. [...] Entonces la idea de Perón era hacer del justicialismo un movimiento universal.” Santoro, Daniel, *Manual del niño peronista*, Buenos Aires, La Marca, 2002.

178 Por ejemplo, en “Borges por Piglia”, clase 4 (TV Pública y Biblioteca Nacional, 2014).

179 Véase Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

180 Walsh, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (ed.), Buenos Aires, Seix Barral, 1996.

181 Gelman se refiere a un documental de Arts International grabado en 1982, es decir, mientras la dictadura seguía en el poder.

182 Publicado originalmente en *Página/12*, 1993. Incluido en Lafforgue, Martín (ed.), *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1999.

BORGES Y LOS ANGLOSAJONES

Quiero comenzar con una pregunta para la cual ningún énfasis parece ser suficiente. ¿Qué pudo llevar a un escritor sudamericano a interesarse en una literatura tan marginal, tan muerta y tan remota, y sobre todo tan *ajena*, como la anglosajona, hasta el punto de estudiar un idioma que, incluso dentro de la tradición de las lenguas inglesas, apenas unos pocos académicos especializados manejan? Y si esta pregunta tuviera respuesta, quedaría esta otra: ¿Cómo se explica que haya tenido éxito, es decir, que haya logrado habitar imaginativamente esa literatura y esa lengua muertas, hasta el punto de escribir a partir de ellas, de producir un corpus específicamente borgeano de literatura anglosajona, un corpus que los propios ingleses no pueden ignorar a la hora de estudiar la literatura de sus orígenes? Porque habría que aclarar que ningún escritor de lengua inglesa, en el siglo XX al menos, ha logrado recrear esta literatura con la convicción y la vitalidad con que lo ha hecho este habitante de un perdido arrabal sudamericano.

El propio Borges parece a veces perplejo, como confiesa en su poema “Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf”:

*A veces me pregunto qué razones
me mueven a estudiar sin esperanza
de precisión, mientras mi noche avanza,
la lengua de los ásperos sajones.*

Es indudable la relación vital y hasta personal que Borges mantenía con la imaginería de las literaturas nórdicas, hasta el punto de soñar con ella. En “La pesadilla”, conferencia incluida en *Siete noches*, afirma que su pesadilla más terrible fue la de “un rey del Norte, de Noruega. No me miraba: fijaba su mirada ciega en el cielo raso. Yo sabía que era un rey muy antiguo porque su cara era imposible ahora. Entonces sentí el terror de esa presencia”.

El mismo rey, que ahora es “de Nortumbria o de Noruega”, y el mismo sueño aparecen en el soneto “La pesadilla” de *La moneda de hierro*, que termina con estas palabras: “Sé que me sueña y que me juzga, erguido./ El día entra en la noche. No se ha ido”. “Juzga” debe leerse, entiendo, kafkianamente, como sinónimo de ‘condena’. ¿Por qué crimen juzga este rey anglosajón o noruego a Borges? ¿Y por qué pasa del sueño a la vigilia y permanece en ella, juzgándolo para siempre, como el cuervo de Poe?¹⁸³

Para intentar una respuesta a la pregunta inicial sobre lo que pudo haber llevado a este escritor argentino a transitar una literatura tan lejana como la anglosajona, podríamos empezar haciendo referencia al linaje anglosajón del propio Borges, a través de la abuela paterna, Fanny Haslam. Es lo que sugiere el poema “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”:

*Al cabo de cincuenta generaciones [...]
vuelvo en la margen ulterior de un gran río
que no alcanzaron los dragones del viking
a las ásperas y laboriosas palabras
que, con una boca hecha polvo,
usé en los días de Nortumbria y de Mercia
antes de ser Haslam o Borges.*

La hipótesis es simpática, pero no explica por qué Borges no manifiesta pareja devoción por *Os Lusíadas*, por los Borges, o por el *Poema del Mio Cid*, por los Acevedo y los Suárez. Además, si los ancestros fueran tan

poderosos, casi todos los escritores ingleses, norteamericanos y australianos deberían también haberse abocado a realizar parejas recreaciones de la literatura anglosajona. La ascendencia anglosajona es aquí más una excusa —casi diríamos un pedido de permiso— que una causa o un motivo. Borges intenta —conscientemente o no— legitimar su presunción ante un auditorio anglosajón imaginario y sus imaginarias censuras.

Otra respuesta, cara a las hipótesis de los estudios poscoloniales, sería que Borges intenta apropiarse de una de las literaturas centrales y dominantes, yendo a sus orígenes, agarrándola antes de que se haga grande. En el prólogo a la *Breve antología anglosajona*, afirma que “de las literaturas del Occidente la de Inglaterra es una de las dos más importantes”. La importancia de la literatura inglesa en la obra de Borges es tema muy conocido, por lo cual voy a detenerme apenas sobre uno de los aspectos de esta relación.

En *Evaristo Carriego*, en el cual funda las bases de su mitología de las orillas, Borges recurre una y otra vez a la gran tradición inglesa para enaltecer al poeta menor y su poesía; por ejemplo, utiliza la frase de *Macbeth*, “la tierra tiene burbujas, como las tiene el agua”, para definir las orillas; define el compadrito como *cockney* porteño, y culmina en la escandalosa homologación encubierta de Carriego y Shakespeare: “*Truly I loved the man, on this side idolatry, as much as any*”.¹⁸⁴ Hasta acá, lo previsible: la cultura menor y local (la argentina) se explica en términos de la mayor y universal (la inglesa).

Pero lo menos previsible es que Borges también invierte el procedimiento, definiendo la cultura europea y norteamericana en función de la sudamericana. En “Las inscripciones de los carros” (de *Evaristo Carriego*) habla de “el imperio montonero de Atila”; en “La poesía gauchesca” aparece la célebre comparación “el mar, pampa de los ingleses”,

y en *Historia universal de la infamia* el procedimiento se realiza de manera sistemática: “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, arranca con el fragmento titulado “Los de esta América” y cuenta el duelo de dos malevos; el fragmento siguiente se titula “Los de la otra” y sintetiza el libro de Herbert Asbury, *Pandillas de Nueva York*. Fiel a este inicio, Monk Eastman será un “malevo tormentoso” que se pasea con una paloma de plumaje azul en el hombro “igual que un toro con un benteveo en el lomo” y recluta “cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín”. En este capítulo se define sistemáticamente lo norteamericano en función de lo argentino, como si dijéramos ‘los cowboys son los gauchos de los Estados Unidos’, y en algún momento de la lectura de esta *Historia universal de la infamia* comprendemos que Monk Eastman, Bill Harrigan y los samurái que sirven al señor de la Torre de Ako son todos malevos disfrazados, y que la viuda Ching es la mujer cuchillera que la incurablemente machista mitología de los arrabales argentinos le negó a nuestro autor. Así, esta “historia universal” termina siendo sospechosamente local y, visto desde esta perspectiva —hay otras, claro—, “Hombre de la esquina rosada”, lejos de ser el cuento anómalo que rompe la serie, es su natural culminación: todas estas historias de malevos extranjeros le sirven de marco o pedestal al relato fundacional de la mitología orillera.

Volviendo a los anglosajones antiguos, es interesante considerar cuál es el corpus específicamente borgeano de la literatura anglosajona, es decir, qué textos selecciona y privilegia este autor. En sus *Literaturas germánicas medievales*, como corresponde al propósito de divulgación de la obra, es más general y abarcador; la selección es más acotada en la *Breve antología anglosajona* y directamente personal en su poesía y sus relatos. Se comprueba entonces que Borges se interesa sobre todo por las

composiciones realistas de las antiguas literaturas germánicas, lo cual lo lleva a preferir el modelo de las sagas islandesas por encima de poemas como *Beowulf* o *El cantar de los Nibelungos*, en los cuales es mayor la proporción de lo simbólico y lo mágico. “El arte medieval es espontáneamente simbólico”, escribe Borges en *Literaturas germánicas medievales*, “conviene recordar esta circunstancia para apreciar lo excepcional y asombroso de un arte realista como el de las sagas en plena Edad Media”.

¿Por qué Borges, el autor más importante de nuestra tradición fantástica (más aun, el que bien puede considerarse el inventor de nuestra literatura fantástica), se desinteresa de los aspectos mágicos y sobrenaturales de estas literaturas y atiende a las composiciones realistas antes que a las mitológicas? Una respuesta posible es que lo fantástico en la literatura anglosajona, al igual que en la celta, aparece bajo la forma general de lo maravilloso: dragones, monstruos, hadas, magos, doncellas que vuelan a caballo, dioses, etcétera. El género fantástico argentino, tal cual lo crean Borges, Bioy Casares y Cortázar, es en cambio heredero directo de los juegos conceptuales del Barroco, de ese encuentro conflictivo de dos planos de realidad, historia y ficción, sueño y vigilia, mundo y teatro, etcétera. Una anécdota que, como la de *Beowulf*, incluye un príncipe que se zambulle en un lago y nada durante horas, sin escafandra, para llegar a un palacio subacuático en el cual misteriosamente ya no hay agua, y lucha con la madre del monstruo que antes ha matado, no tiene mucho que ofrecer en este aspecto.

En este básicamente realista corpus borgeano de la literatura anglosajona hay una serie de rasgos que se repiten.

Por un lado, tenemos el culto del coraje, y la fe en la fuerza o en la habilidad guerrera, cifradas en un símbolo, la espada.

Encontramos, también, la obligación de lealtad al señor, y su inevitable reverso, la traición (como en el poema “Hengist Cyning”). Tenemos las exigencias del honor, como en “991 A.D.”, pero también encontramos la relatividad de ese código, que permite la existencia de los mercenarios (nuevamente, “Hengist Cyning”).

Es un mundo masculino, donde la mujer apenas aparece, y cuando lo hace, como en “Brunanburh, 937 A.D.”, aparece para cuestionar ese mundo y sus valores.

Es, en suma, un mundo a la vez feudal, machista y bárbaro, previo a la ley, o, ya que surge del derrumbe del imperio romano, un mundo en el cual la ley y las instituciones de la ley han sido olvidadas.

En la mayoría de los cuentos y poemas de Borges de la línea universalista o cosmopolita, o paterna, o letrada, predominan los problemas metafísicos o gnoseológicos. En los de inspiración anglosajona, en cambio, lo fundamental es el problema ético; son textos que se preguntan cuál es la conducta correcta (y esto independientemente de la medida en que esa conducta sirva o no para fundamentar un orden, una sociabilidad). A su vez, la cuestión ética permite responder a la pregunta por la identidad. El hombre sabe para siempre quién es cuando sabe qué hacer, cómo comportarse. Esta ética es, por encima de la del honor, la del coraje.

La ética del coraje es absoluta, no es relativa a si se pelea, o no, por una buena causa. Por eso es bárbara. En las palabras de Hengist Cyning:

*Yo sé que a mis espaldas
me tildan de traidor los britanos,
pero yo he sido fiel a mi valentía
y no he confiado mi destino a los otros
y ningún hombre se animó a traicionarme.*

Por eso apunto que la ética del coraje está por encima de la del honor. Hengist Cyning traiciona a su señor porque es fiel a un valor más alto que el de la debida lealtad: su valentía.¹⁸⁵

Habiendo dicho todo esto, la respuesta puede por fin esbozarse. Esta lista de características de la literatura anglosajona reescrita por Borges podría aplicarse sin modificación a sus cuentos y poemas sobre orilleros y gauchos. El uso que hace de la literatura anglosajona la coloca más cerca de la línea criolla de su obra, y ésta es eminentemente la línea realista, no fantástica, de Borges. Dicho en términos simplistas y, por qué no, efectistas: así como el mar es la pampa de los ingleses, los anglosajones de Borges son los gauchos y los malevos de las Islas Británicas.¹⁸⁶

En *Evaristo Carriego*, antes de escribir sus ficciones sobre malevos y gauchos, Borges establece las bases para fundar su mitología criolla en la epopeya tradicional; del capítulo XI proviene la idea de que las letras del tango puedan llegar a constituir nuestra épica (en la línea de la lectura lugoniana del *Martín Fierro*):

Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la *Ilíada*, antes de ser una epopeya, fue una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema.

Del mismo capítulo, la sección “El desafío” incluye una de las versiones más explícitas de tal filiación:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con sus mitologías y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir.

Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos. He escrito que es antigua esa religión; en una saga del siglo XII se lee:

—Dime cuál es tu fe —dijo el conde.
—Creo en mi fuerza —dijo Sigmund.

Y en “El tango” de *El otro, el mismo*, leemos: “Una canción de gesta se ha perdido [...] / En sórdidas noticias policiales”. Borges es, claramente, quien redime al malevo de esa existencia meramente periodística, quien reúne esa gesta dispersa y perdida y se convierte en el redactor de la Edda menor de nuestras letras.

En su poema “Snorri Sturluson (1179-1241)” de *El otro, el mismo*, Borges nos enfrenta a la ironía de que el creador de la Edda Menor original, y por lo tanto de estos valores, en el momento de la verdad, se supo cobarde. Y la gloria poética no salva a Snorri Sturluson de la deshonra:

*Tú, que fijaste la violenta gloria
de tu estirpe pirática y bravía,
sentiste con asombro en una tarde
de espadas que tu triste carne humana
temblaba. En esa tarde sin mañana
te fue dado saber que eras cobarde.*

(El caso de Sturluson es, de alguna manera, el reverso del de Dahlmann en “El sur”.)

Hasta ahora hablamos como si los textos de la llamada línea criolla o materna, que también es la de (declarada) inspiración oral, fueran sólo los relacionados con los gauchos y los orilleros. Pero esta línea criolla tiene dos vertientes fundamentales. La primera y más conocida, que podemos llamar la popular-literaria, corresponde al mundo social plebeyo (gauchos y malevos) y se escribe sobre todo en prosa, aunque ha dado series poéticas como *Para las seis cuerdas*. Pero también está —y es anterior— la que podríamos llamar la línea histórico-familiar, que se manifiesta bajo la forma del culto a los ancestros de pasado militar glorioso y se escribe en verso, ya

desde “Inscripción sepulcral” en *Fervor de Buenos Aires*. La actitud de ‘Borges’ ante estos antepasados —hablo de Borges en tanto yo poético— suele ser la de una vergüenza como la declarada en “*Dulcia linquimus arva*”, cuando al compararse con sus ancestros de a caballo dice: “Soy un pueblero y no sé de estas cosas”, y llega a su paroxismo en la Tanka N° 6 de *El oro de los tigres*:

*No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.
Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas.*

Y también en “Espadas” de *El oro de los tigres*: “Déjame, espada, ejercer contigo el arte,/ Yo que no he merecido manejarte”.

A partir de *El hacedor*, los textos que promueven este culto a los mayores empiezan a cruzarse con los textos de inspiración anglosajona en un mismo ámbito, en un mismo libro y, a veces, hasta en un mismo poema, como “Elegía del recuerdo imposible” de *La moneda de hierro*:

Qué no daría yo por la memoria de haber combatido en Cepeda/ [...] / con la alegría del coraje/
[...] / Qué no daría por la memoria de las barcas de Hengist/ para debelar una isla/ que aún no era
Inglaterra.

En este libro, que es de 1975 y parece hacerse eco de la violencia exterior, no menos de once textos —de un total de treinta y seis—, cuatro de ámbito anglosajón y siete latinoamericano, están dedicados a la celebración del coraje guerrero como valor absoluto. “No importa lo demás. Yo fui valiente”, leemos por ejemplo en “El conquistador”, donde “lo demás” es nada menos que la destrucción de las culturas precolombinas, la violación, tortura y muerte de millares de seres humanos. Ambas series, la épico-militar criolla y la anglosajona, comparten un símbolo único, la

espada; “fue suya la alegría de la espada en la mañana”, leemos en “Hilario Ascasubi (1807-1875)”. En la serie plebeya, en cambio, espada y puñal se oponen; la espada o sable del militar o policía contra el cuchillo o el puñal del orillero o del gaucho.

No sería arriesgado suponer, entonces, que en la figura de ese rey de Nortumbria que inapelablemente lo juzga, confluyen las figuras míticas del pasado remoto europeo y las no menos míticas del panteón familiar, del reciente pasado argentino.

Pero junto con esta figura terrible, las epopeyas y sagas del norte de Europa ofrecen a la culpa y a la vergüenza de Borges —que hoy, en la Argentina posdictatorial, cuesta un poco recuperar: el más grande escritor argentino avergonzado de no ser un milico más— el contrapeso que les faltaba, ofrecen la pareja rey guerrero-poeta, como vemos en el relato de ambientación irlandesa “El espejo y la máscara”:

Librada la batalla de Clontarf, en la que fue humillado el noruego, el Alto Rey habló con el poeta y le dijo:

—Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio.

Esta operación es todavía más clara en un texto tardío: “991 A.D.”, de *La moneda de hierro*, referido a la batalla de Maldon, tema a su vez del fragmento anglosajón “La balada de Maldon”. En la recreación de Borges, los campesinos anglosajones se disponen a morir como los samurái de *Historia universal de la infamia*, pues su señor ha muerto y el honor lo pide, pero el que los lidera, Aidan, salva a su hijo, a la vez de la muerte y de la culpa del sobreviviente, con estas palabras:

Tienes que renunciar a la contienda, para que perdure el día de hoy en la memoria de los hombres. Eres el único capaz de salvarlo. Eres el cantor, el poeta.

El joven Werferth primero cuestiona el mandato del padre, prefiriendo la muerte honrosa, pero luego lo acata y “los vio perderse en la penumbra del día y de las hojas, pero sus labios ya encontraban un verso”.

Borges, así, puede convertirse en el bardo o *skald* de sus antepasados, que se supone mirarán con mejores ojos a este descendiente tan manso y tan apocado, ahora que ha dedicado parte de su vida a salvarlos del olvido y celebrarlos.

Así se puede responder a otra de las preguntas iniciales: Borges es capaz de recrear la literatura anglosajona como modelo vivo, y no como mera letra muerta, a partir de un paradigma heterogéneo que incluye a la gauchesca y las historias familiares, que ha heredado, y a la literatura orillera que él ha creado. Borges lee la cultura inglesa —nada menos que los orígenes de la cultura inglesa— desde la cultura sudamericana — tengamos en cuenta que la creación de textos anglosajones sólo comienza cuando Borges ha escrito lo principal de su producción criolla. La literatura anglosajona, y el mundo emocional que evoca, están mucho más cerca de él que de los escritores ingleses actuales. Para el inglés moderno, la literatura anglosajona es —como sus artefactos— una pieza de museo. Para Borges, está viva, como esas espadas y esos puñales que esperan en una vitrina la mano que los empuñe.

Aceptada con mayor o menor convicción esta relación entre ambas series, falta conjeturar el propósito o el sentido de esta relación.

Han sido ya suficientemente destacados los procedimientos de subversión e inversión a los que Borges somete al ideograma fundante de nuestra literatura, la disyunción civilización/barbarie: en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en “El sur”, en el “Poema conjetural” y, sobre todo, en “Historia del guerrero y de la cautiva”, la superioridad y la deseabilidad del paradigma civilizado se ven relativizadas y cuestionadas. En “El sur”, dicho

sea de paso, encontramos una paradoja interesante. Dahlmann, quien tiene un linaje a la vez criollo y germánico, elige el de su antepasado romántico, o de muerte romántica, que es el criollo, “a impulso de la sangre germánica”. Es decir, hay que ser romántico —y recordemos que el romanticismo es un invento inglés y alemán— para preferir la barbarie criolla a la civilización europea.

Hablando de otro autor americano que también interrogó las diferencias entre América y Europa, Henry James, Borges dice que veía a los americanos como intelectualmente inferiores y éticamente superiores a los europeos. De manera análoga, los argentinos seríamos inferiores a ellos en términos de cultura y de costumbres civilizadas, pero superiores en autenticidad y vitalidad. La civilización nos ofrecería una aspiración, una meta, pero es fatalmente ajena, no nos otorga eso fundamental, la identidad.

Borges toma ese paradigma de civilización del siglo XIX, que era Inglaterra, y se remonta a sus orígenes. Descubre los orígenes bárbaros del gran imperio civilizador y, así, el núcleo de barbarie que necesariamente alimenta la empresa colonial. Esta operación, convengamos, ya había sido realizada en una de las novelas más admiradas por Borges, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Ésta nos presenta el caso de Kurtz, paradigma de la civilización europea, un hombre renacentista en sus variadas aptitudes, que se interna en el África en misión civilizadora y se hace salvaje. Pero Kurtz, más que volver a la barbarie inicial, la lleva a un plano superior, a una superación dialéctica que podemos llamar de civilización barbarizada (anticipando así el oxímoron mayor del siglo XX, la barbarie alemana, también conocida como nazismo). Y para prepararnos para esta (aparente) paradoja, antes de llevarnos río arriba por el Congo, al corazón de las tinieblas africanas, el narrador, Marlow, nos recuerda que el río de donde irradia hoy la luz de la civilización, el Támesis, fue una vez tan

salvaje como aquél: “Y éste también —dijo Marlow de repente— ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra”. Imagina al colonizador, al civilizador, al romano de entonces, perdido, anulado por la barbarie britana que lo rodea por todas partes, y sugiere que su situación es apenas distinta del europeo del siglo XX perdido en las selvas africanas.

Herman Melville, en su ya clásico estudio sobre las irreconciliables diferencias entre la justicia humana y la divina, titulado *Billy Budd, marino*, arriba a una conclusión semejante:

Billy Budd, como ya se ha dicho, era bárbaro de manera radical, tanto, a pesar de su vestimentas, como sus compatriotas los cautivos de Roma, trofeos vivientes obligados a marchar en el triunfo romano de Germánico.

Tampoco Borges se priva de llamar bárbaros a los ingleses. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, Stephen Albert dice de sí mismo: “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano”. Y en “El inmortal”, Joseph Cartaphilus, que fue Homero, descubre “en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Ilíada*” —la referencia es a la *Ilíada* de Pope. En ambos casos, el término ‘barbarie’ es, como debe ser, relacional; los ingleses son bárbaros con relación a las más antiguas y civilizadas culturas china y griega.

La vinculación entre barbarie medieval y barbarie moderna se vuelve por supuesto más clara en el caso testigo para todo el Occidente, que es el de la Alemania nazi. Es interesante comprobar que cuando Borges vincula barbarie anglosajona con barbarie criolla, la actitud suele ser de valoración o aprobación; ambas se justifican la una a la otra. Cuando vincula barbarie criolla con barbarie alemana, en cambio, cada una echa sobre la otra una luz negativa. En “Anotación al 23 de agosto de 1944” de *Otras inquisiciones*, leemos:

Para los europeos y americanos, hay un orden —un solo orden— posible: el que antes llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura de Occidente. Ser nazi (jugar a la barbarie enérgica, jugar a ser un vikingo, un tártaro, un conquistador del siglo XVI, un gaucho, un piel roja) es, a la larga, una imposibilidad mental y moral.

La referencia a la barbarie nazi, y la postulación de sus vínculos con la barbarie criolla, lo llevará, también, a cuestionar el culto a los mayores. El infame Otto Dietrich zur Linde, narrador y protagonista de “*Deutsches Requiem*”, comienza su relato con una lista de antepasados guerreros y lo cierra con estas palabras que tanto recuerdan a las de los poemas de Borges referidos al mismo tema:

Mañana... yo habré entrado en la muerte, es natural que piense en mis mayores, ya que tan cerca estoy de sus sombras, ya que de algún modo soy ellos.

Pero zur Linde no es un héroe ni un guerrero, es el subdirector de un campo de concentración, que atormenta a su más famoso prisionero, el insigne poeta David Jerusalem, hasta enloquecerlo y llevarlo al suicidio.

En un espíritu parecido, en esa especie de revisión global de la obra que es el *Epílogo a las Obras completas* de 1974, Borges escribe:

No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. [...] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas.

Las fechas no son inocentes. En 1974, este culto de los gauchos, de Artigas y de Rosas, es una manera elíptica de aludir al peronismo.

Pero esta aparente abjuración de Borges tiene algo de tramposa, porque de lo que abjura es del culto a la barbarie plebeya o gaucha, no del de sus

antepasados militares. Este “atolondramiento” del que habla lo habría llevado a deslizarse de un culto válido¹⁸⁷ (el de los familiares militares) a uno ilegítimo (el de los gauchos y los hombres del hampa).

Si en la obra de Borges hay una evolución, ésta es fundamentalmente estética, más que ética o temática. Y no hay evolución —en el sentido no de mejoría o crecimiento sino de cambio unidireccional y sostenido— porque el principio rector de la poética de Borges es la lógica combinatoria; dado un cuento como “Hombre de la esquina rosada”, tarde o temprano vendrá su reverso, “Historia de Rosendo Juárez”. De “La suerte de la espada” —ese poema dedicado al culto de los mayores que comienza: “La espada de aquel Borges no recuerda sus batallas”—, el autor aclara: “Esta composición es el deliberado reverso de ‘Juan Muraña’ y de ‘El encuentro’ que datan de 1970”, dos relatos que presentaban armas —cuchillos en esos casos— dotadas de memoria y conciencia, y que usaron a los humanos como instrumento. Sus temas y posturas van y vienen, en ciclos y retornos parciales, ensayando nuevas combinaciones, no pocas veces tratando de agotarlas. La “Historia de Rosendo Juárez” desarma el mitema de las orillas y sus bases éticas, pero esta crítica no es definitiva; el regreso del peronismo,¹⁸⁸ entre otras cosas, reaviva al Borges de la dura religión del coraje y de la espada, como evidencian los poemas de *La rosa profunda*. La lógica combinatoria que Borges pone en práctica en su obra no procede de manera meramente exhaustiva o mecánica, es sensible a los sucesos exteriores o contextuales. Si en “*Deutsches Requiem*” había mostrado cómo el culto del coraje y de la violencia puede desembocar en la barbarie del nazismo, esta comprobación o esta hipótesis no lo hace renegar para siempre de ‘la fe de la espada’, que volverá a celebrar en sus textos futuros.

Una aplicación rigurosa de la lógica combinatoria, como la que se lleva a cabo en “La biblioteca de Babel”, debería haber desembocado en el duelo

entre la espada y el puñal, entre un anglosajón y un criollo. Borges se abstuvo de imaginar esta improbable eventualidad, pero la historia, que a veces ensaya combinaciones más inesperadas que las de la ficción, se encargó de dársela. Y el texto que Borges escribe a partir de ella es, sorprendentemente, un texto pacifista. Es un poema, se llama “Juan López y John Ward” y se refiere a la Guerra de Malvinas. Es el poema que precede a “Los conjurados”, y de hecho están en páginas enfrentadas. Y “Los conjurados”, el poema que cierra el libro y con él la versión de sus *Obras completas* que Borges publicó en vida, es el que propone a Suiza como modelo para la humanidad, modelo de convivencia pacífica y razonabilidad, dos características que ciertamente nunca hizo suyas la barbarie.

Borges es presentado a veces como un autor que escribía su obra al margen del mundo contemporáneo, de la actualidad, de los sucesos exteriores. Y, sin embargo, su época más violenta va desde “El otro duelo”, que posiblemente sea su cuento más sanguinario y se publica en 1970 en *El informe de Brodie*, pasa por los poemas épico-patrióticos de *La rosa profunda*,¹⁸⁹ hasta el prólogo de *La moneda de hierro*, con la tristemente célebre frase: “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística”. Debajo agrega, como quien patea a un caído, la fecha: 27 de julio de 1976.¹⁹⁰

Pero en *Los conjurados*, de 1985, no hay ningún poema que celebre la violencia y la barbarie y apenas uno alude al culto del coraje, y esto de manera a la vez contradictoria y atenuada.¹⁹¹

Muchos, incontables hechos se dieron en el universo y en la vida de Borges en esos diez años; voy a señalar uno solo. En 1981, en plena dictadura, Borges firmó la solicitada que las Madres de Plaza de Mayo

lograron publicar en el diario *La Prensa* en reclamo por sus hijos desaparecidos.

183 Otra conexión personal, y para mí absolutamente misteriosa, es la que el propio Borges declara en otra de las conferencias de *Siete noches*: la conexión entre su estudio del anglosajón y su ceguera. Esta conferencia se llama justamente “La ceguera”: “Pensé: he perdido el mundo visible pero ahora voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores, aquellas tribus, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte [...] y que conquistaron Inglaterra”. Y agrega: “Así empezó el estudio del anglosajón, al que me llevó la ceguera”. Creo que el misterio es irresoluble porque esta conexión no es operativa en la literatura de Borges: ni los textos sobre ceguera iluminan sus textos de inspiración anglosajona ni viceversa.

184 “En verdad que amé a ese hombre, sin llegar a la idolatría, tanto como cualquiera.” Palabras de Ben Jonson sobre William Shakespeare, en *Timber: Or, Discoveries Made Upon Men and Matter* (1640).

185 En un documental de 1982, Borges dijo: “La gente tiene que adorar cosas. ¿Por qué no ha de adorar el valor? Eso lo hicieron bien los nórdicos y también los sajones. Adoraron el valor sólo por adorarlo. Y no por una causa o algún sacrificio o por morir por su país o por su fe”. Citado por Juan Gelman en “Borges o el valor”, en Lafforgue, Martín (ed.), *Antiborges*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1999.

186 Es notable cómo en ambos universos se repiten ciertos motivos puntuales, como el del valiente que elige el arma más corta porque, según dice un personaje de “*Undr*”, “de mi puño a su corazón la distancia era igual”; lo único que varía es si se trata de una espada o un puñal. De hecho, resulta instructivo cotejar la cantidad de cuentos y poemas dedicados al puñal (como “El puñal”, “El encuentro”, “Juan Muraña”, “Un cuchillo en el norte”) y los dedicados a una espada (como “Fragmento”, “Una espada en York Minster”, “Espadas”). Se trata sustancialmente del mismo poema, sólo son diferentes las armas, el siglo y uno o dos nombres propios.

187 Por supuesto, esta veneración tampoco puede ser unívoca o monolítica, pues la complica irremediablemente la figura del ‘antepasado bárbaro’ Juan Manuel de Rosas (véanse, por ejemplo, los poemas “Rosas”, “Diálogo de muertos”, etcétera). Trátese de compadritos (que, como bien se encarga de recordarnos Rosendo Juárez, no eran caballeros andantes sino matones de comité) o de antepasados militares, la ‘serie del coraje’ criolla nunca puede separarse de la serie política argentina. La ‘serie anglosajona’, en cambio, permite plantear estas cuestiones en su máxima pureza; en ella, la serie política simplemente no viene al caso.

188 El peronismo gana las elecciones el 11 de marzo de 1973, después de dieciocho años de proscripción, y Héctor J. Cámpora asume como presidente el 25 de mayo del mismo año.

189 En “1972” leemos “pero la Patria, hoy profanada quiere/ que con mi oscura pluma de gramático,/ docta en nimiedades académicas/ y ajena a los trabajos de la espada,/ congregate el gran rumor de la epopeya/ y exija mi lugar. Lo estoy haciendo”.

190 El golpe militar que dio comienzo a la más sanguinaria dictadura de la historia argentina tuvo lugar el 24 de marzo de 1976.

191 Se trata de la “Milonga del muerto”, en la cual se exalta el coraje de un concripto que muere en Malvinas: “Él sólo quería saber/ Si era o si no era valiente.// Lo supo en aquel momento/ en que le entraba la herida./ Se dijo *No tuve miedo*/ cuando lo dejó la vida.// Su muerte fue una secreta/ victoria. Nadie se asombre/ de que me dé envidia y pena/ El destino de aquel hombre”. Es innegable la connotación patriótica del género milonga, y también innegable la relación de ésta con el culto del coraje en la obra de Borges, como bien testimonian las milongas de *Para las seis cuerdas*. Pero hay elementos nuevos; Borges se cuida de marcar las diferencias entre estos jefes militares y los de antaño: “Se obró con suma prudencia,/ Se habló de un modo prolijo./ Les entregaron a un tiempo/ El rifle y el crucifijo.// Oyó las vanas arengas/ De los vanos generales”. A lo largo de las seis primeras estrofas, el poema debe más a la tradición de la poesía antibélica, sobre todo la inglesa de la Gran Guerra, que a la épica; recién en la séptima aparece el momento específicamente borgeano, en la cita que encabeza esta nota. En el poema coexisten incómodamente el momento crítico y la celebración del valor guerrero, disyunción que queda sin resolver en los sentimientos encontrados del anteúltimo verso, “envidia y pena”. También es notable que, a pesar de su parentesco formal con las milongas malevas, el poema evita el modelo del duelo; no sabemos qué causa la herida del innominado soldado, puede haber sido un soldado inglés pero también un disparo de artillería, un ametrallamiento aéreo; en todo caso, el adversario está elidido. No podría ser mayor el contraste con el otro poema de Malvinas, pues, ya desde sus nombres, Juan López y John Ward están cuidadosa e igualmente individualizados, porque lo que este poema promueve no es la ética bárbara del coraje sino la judeocristiana que promueve la hermandad y condena el asesinato: “Cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel”.

MARECHAL ENTRE JOYCE Y PERÓN

Los que salieron a pegarle a Leopoldo Marechal cuando en 1948 publicó su primera novela, *Adán Buenosayres*, lo hicieron predominantemente por dos lados: denunciándola como plagio del *Ulises* de Joyce y deplorando sus excesos escatológicos o más precisamente coprológicos. Así, Eduardo González Lanuza en *Sur*: “Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el P. Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante acabada del libro”.¹⁹² Enrique Anderson Imbert, por su parte, lo llamó un “bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarán de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce”.¹⁹³ Y Emir Rodríguez Monegal dictaminó: “En cuanto a las inmundicias con que cubre casi todas las páginas de su novela, sólo repiten con pueril fruición, las más fatigadas del idioma, esas que decoran las letrinas del orbe hispánico...”¹⁹⁴ Llama un poco la atención lo redundante del doble alegato; acusar a alguien de imitar el *Ulises* de Joyce y de abundar en obscenidades es como acusarlo por ser de Boca y venerar la azul y oro; también, que le prohíban al argentino lo que al irlandés le permiten. Con su habitual presciencia, Arlt había reducido al absurdo este ejemplo de doble moral, dieciocho años antes, en el prólogo a *Los lanzallamas*:

Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de *Ulises*, un señor que se desayuna más o menos

aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes.

Dejando de lado por ahora la cuestión de la justicia o injusticia de una u otra o ambas acusaciones, lo que llama la atención es el particular ensañamiento con que se formularon. La irritación de algunos pudo provenir del hecho de verse reflejados en los personajes de esta novela “en clave”; consciente del peligro, Marechal había abierto el paraguas en las páginas de su “Prólogo indispensable”:

Podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso, no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias; bien sé yo que, sea cual fuere la posición que ocupan en el Infierno de Schultze o los gestos que cumplen en mis cinco libros, todos los personajes de este relato levantan una “estatura heroica”; y no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel “humorismo angélico” (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres.¹⁹⁵

Pero ninguno de los críticos citados figura entre ellos, como sí lo hacen Borges (Luis Pereda), Scalabrini Ortiz (Bernini), Xul Solar (Schultze), Jacobo Fijman (Samuel Tesler) y tal vez Norah Lange (Solveig Amundsen), y aunque Borges pueda ser blanco de una u otra cargada (“una mano fofa de molusco le tocó la espalda: era el hombre fortachón y bamboleante como un jabalí ciego”) y Scalabrini de varias (“Es un enano charlatán”, “¡Al hablar se agiganta!”), no alcanzan para justificar tamaño ensañamiento. Sí, en cambio, puede pensarse que el autor carga un poco las tintas sobre Victoria Ocampo, a quien con el nombre de Titania ubica en el infierno burlesco del Libro séptimo, mofándose de su feminismo y de su práctica del mecenazgo y echándole en cara, con una poco saludable mezcla de mojigatería, misoginia y chovinismo, su costumbre de acostarse con los artistas o

intelectuales extranjeros que más admiraba: “Diga si es cierto que, no bastándole la producción local, se dedicó a la pesca en otros continentes, atrayendo a sí a numerosos ejemplares masculinos, todos afinados en el uso y abuso de la inteligencia”. La versión original, todavía más ofensiva (“diga si es verdad que, víctima de cierto furor bien conocido en la ciencia médica, se entregó a una cosecha bárbara del sexo fuerte”) fue al parecer suavizada a pedido (o ruego) de los editores de Editorial Sudamericana. Es costumbre deplorar tales intromisiones como actos de censura, pero a uno le dan ganas de faltar a la costumbre en este caso, porque el ataque no sólo era injusto e injurioso para con Victoria Ocampo, sino que por momentos trascendía su figura y abarcaba al género femenino entero:

Una mujer en el ejercicio del intelecto me da la misma impresión penosa que un oso tocando el violín, o un loro demostrando el teorema de Pitágoras.

Lo más oneroso que hallo en Titania es su manía, ciertamente aborrecible, de subordinar las cosas del espíritu a las vagas, exquisitas e inefables titilaciones de su “sexo”.¹⁹⁶

Y si la función hace al órgano, como lo asegura la ciencia, mucho me temo que los esculapios no tarden en descubrir células grises en el sexo de nuestra interesante acusada.

Tal vez por esto no deba sorprendernos que el epicentro del linchamiento pueda situarse con bastante precisión en la redacción de la revista *Sur* (de la que Marechal, dicho sea de paso, fue colaborador en los años treinta). Dejando de lado los agravios proferidos a su directora, que a fin de cuentas ocupan apenas dos páginas de las seiscientas cincuenta de la novela — aunque es cierto que a Salman Rushdie por poco más le cayeron con una *fatwa*— es evidente para cualquier lector bien predispuesto que la novela está escrita, para usar una expresión del gusto del autor, con buena leche, y que le contestaron con la peor que había en el mercado. Julio Cortázar da en el clavo cuando afirma: “Marechal retrata harto mejor a los que quiere que a

los que detesta”.¹⁹⁷ Si de algo pecó fue de ingenuo, como revela su desprevenida dedicatoria: “A mis camaradas martinfierristas, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia”; después de leer las reseñas, no sorprende que el autor la eliminara de la reedición de 1966. Lejos de las malas intenciones que sus detractores le achacaron, el proyecto era de una inocencia que desarma: escribir una historia de aventuras en la cual todos sus (viejos) amigos hicieran de personajes (yo mismo escribí una historieta así cuando estaba en 7º grado). *Adán Buenosayres* está concebido como una fiesta de la abundancia, un ágape o *convivio* al cual, en principio, están todos invitados, empezando por los antiguos camaradas; seguramente concibió el territorio de la ficción como el lugar donde podía reunirse lo que la vida y las posturas políticas habían separado. Así le fue. Posteriormente, Marechal diría, en “Las claves de *Adán Buenosayres*”:

Al escribir *Adán Buenosayres* me sentía, con obstinada juventud, en el mismo clima intelectual y temperamental de nuestra revolución literaria. Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido; su graciosa desenvoltura se había trocado en la “Solemnidad” literaria que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma.

Excluye explícitamente de esta acusación a Xul Solar, Scalabrini Ortiz y Oliverio Girondo.

Pero la acusación más importante, como suele suceder, es la que no se explicita; lo que ninguno de los escritores nucleados primero en *Martín Fierro* y ahora en *Sur* podía perdonarle a Marechal era que se hubiese hecho peronista. No es que las cargadas fueran irrelevantes; lo letal fue la combinación de éstas y la ‘traición’ de quien las realizaba. Sabemos que muchas veces la diferencia entre una cargada amigable y un insulto mortal se debe apenas a la relación entre las partes; lo que de un amigo acepto

entre risas, de un extraño lo respondo a balazos. Marechal pecó de ingenuo; él los cargaba como amigo, pero ellos ya lo consideraban un enemigo, y leyeron provocación en la chacota, ¿encima que se hizo un asqueroso peronista, ahora se da el lujo de tomarnos el pelo?

Antes de que esto se convierta en otro episodio de la ‘cíclica batalla’ entre peronistas y gorilas, conviene aclarar que a Marechal no le fue mucho mejor con los suyos. Como él mismo confesaría luego:

El movimiento me ignoró. Y lo justifico, porque estaba sobre todo preocupado por solucionar problemas económicos más perentorios. No creo, desde luego, que se deba hacer eso; una revolución debe solucionar todos los problemas paralelamente. Y se produjo un hecho muy curioso: la intelectualidad argentina, antiperonista en su mayoría, y que me conocía bien, personalmente, me excluyó de su seno. Por otro lado, los peronistas prácticamente ignoraron mi existencia: ponían el acento sobre los aspectos populistas de la cultura.¹⁹⁸

Y cuando se acordaban de él, a veces era todavía peor; en lo que puede o no considerarse ejemplo de ‘humorismo angélico’, la oficialista *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual* (número 61, 1950) lo congratuló por “haber realizado una feliz incursión por la novela en 1948 con *Galván Buenosaires [sic]*”.¹⁹⁹ En el mundo ideal de las ficciones, el funcionario responsable de esta injuriosa errata sería el mismo que nombró a Borges inspector de aves y corrales; la actitud del primer peronismo hacia la literatura y los escritores evoca menos las persecuciones de Rosas contra los plumíferos de su tiempo que las humillaciones con las que Urquiza ponía en su lugar al agrandado de Sarmiento. En esto al menos, el primer peronismo no tuvo nada de sectario, ninguneaba por igual a contreras y a leales.

El tercer término entre ataque gorila y ninguneo peronista lo ocupó, bien solito, el por aquel entonces ignoto Julio Cortázar —que firmó Julio Denis, por si las moscas— con una reseña para la revista *Realidad*, en 1949, que comienza: “La aparición de este libro me parece un acontecimiento

extraordinario en las letras argentinas”, y pasa a detallar los muchos méritos y los pocos defectos —señalados siempre de manera respetuosa y amable— de la novela. Pero aun esta postura ecuánime era problemática en el polarizado ambiente político-cultural de entonces, como Cortázar recordaría años más tarde:

Sucedió que estábamos en pleno peronismo y naturalmente tanto el grupo de *Sur* como, en principio, toda la inteligencia burguesa o pequeño-burguesa y liberal argentina era antiperonista, resueltamente antiperonista. Del lado del peronismo había muy pocos artistas y muy pocos escritores, entre los escritores estaba Leopoldo Marechal. Todos mis amigos y yo mismo considerábamos que su conducta, políticamente hablando, era insensata, puesto que estábamos en contra del régimen peronista. En ese momento aparece *Adán Buenosayres* y, como es natural y frecuente, la lectura del libro se hizo en términos políticos y entonces los mejores escritores del momento, los más conocidos, Eduardo Mallea, por ejemplo, reaccionaron violentamente contra el libro, le encontraron todos los defectos imaginables, no vieron ninguna de sus cualidades y entre tanto yo había leído ese libro y me había deslumbrado. [...] Entonces escribí ese artículo sobre *Adán Buenosayres* y Francisco Ayala lo publicó en *Realidad* y se produjo un pequeño escándalo en Buenos Aires. Durante quince días yo recibí amenazas e insultos telefónicos, por ejemplo, anónimos, de gente que me insultaba por todos lados porque consideraba que yo me estaba pasando al peronismo con ese artículo.²⁰⁰

La nota y las reacciones a la nota dan cuenta de la colocación incómoda de Cortázar en el sistema literario del momento: ni orgánico de *Sur* ni ajeno a ella, ni peronista ni gorila. Como evidencian muchos de sus cuentos de la época (“Casa tomada”, “Ómnibus”, “Las puertas del cielo”, “La banda” y la novela *El examen*, publicada póstumamente), a la par que lo escocía, el peronismo le interesaba como fenómeno y como problema, al punto de cuestionarse si no serían los peronistas los que estaban en lo cierto, o no eran más reales que él y los suyos. Era no peronista o incluso antiperonista, pero no gorila (explico lo que a mi entender es la diferencia decisiva: el antiperonista acepta que el peronismo existe y utiliza su arte e inteligencia para entenderlo y combatirlo; el gorila los usa para demostrar que no existe

ni existirá ni nunca ha existido ni debería existir si fuera posible que existiera).

Hasta aquí, entonces, un somero examen de las razones de la mala leche. Pero explicarla no implica haber refutado las acusaciones en sí. La de obscenidad o escatología apenas merece comentario. En lo que al sexo se refiere, Marechal es más pacato que una tía beata; en cuanto a lo coprológico, sus chistes tienen la inocencia de los de un nene de tres años o —lo que es más o menos lo mismo— la de la obra de Rabelais o Chaucer. Y cuando no la tuvieran, a esta altura del siglo XXI ya sabemos que la caca y los pedos son materia de tanta dignidad intelectual o literaria como cualquier otra.

Pasemos ahora a la acusación de plagio. Es indudable que *Adán Buenosayres* es una novela escrita a la luz del *Ulises*, ya sea por su plan general: una novela con ambiciones totalizadoras, escrita en una multiplicidad de estilos con fuerte presencia del monólogo interior, programáticamente urbana y moderna (una *summa* de poéticas vanguardistas), que transcurre en un tiempo acotado (un día en *Ulises*, tres en *Adán Buenosayres*) y, sobre todo, que recurre a lo que T. S. Eliot, a propósito de *Ulises*, llamó ‘el método mítico’, que consiste en tomar algún mito clásico como modelo estructurador y ordenador de los caóticos (por definición) materiales modernos; Eliot mismo lo aplicó en *La tierra yerma* y lo anunció como un procedimiento disponible para todos. Tanto Joyce como Marechal trabajan sistemáticamente los paralelismos entre las vidas de sus hombres comunes y alguna epopeya clásica, y éstas son las mismas para ambos: la *Odisea* —con mayor presencia de la *Ilíada* en Marechal— y la *Divina comedia*. En justicia hay que decir que además de tomar la idea o el método de Joyce, más de una vez Marechal le toma el texto; la descripción del quimono de Samuel Tesler, por ejemplo, evoca a la vez la

del escudo de Aquiles en la *Ilíada* y la de la “ristra de piedras marinas” que cuelga de la cintura del héroe celta del capítulo 15 (“Circe”) de *Ulises*; estamos ante una copia de la copia. Y hay muchos momentos de *Adán Buenosayres* que evocan la novela de Joyce sin evocar la *Ilíada* ni la *Odisea*, como el de Adán abriendo y cerrando los ojos para aniquilar y dar vida al mundo, que espeja la acción análoga de Stephen Dedalus en el capítulo 3 (“Proteo”) de *Ulises*.

La pregunta que se impone es, por supuesto, ¿y con eso qué? Si lo que importa es el procedimiento, tanto vale imitar la *Odisea* como el *Ulises*, ambos son clásicos. Pasó en otras tierras. *Ulises* desencadenó una serie de reescrituras que incluyen ejemplos tan prestigiosos como *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, *Bajo el volcán* (1947) de Malcolm Lowry y *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos. Aun así, Marechal respondería a esta y otras acusaciones en un texto titulado “Las claves de *Adán Buenosayres*”, que toma la forma de una carta personal a Adolfo Prieto. Éste había publicado en 1959 un artículo titulado “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*”, juzgado benévolamente por Marechal: característico del temperamento del autor es que respondiera a las críticas jodidas con un digno silencio, y sólo se viera tentado a revelar sus ‘claves’ ante una escucha simpática. Allí, Marechal propone que su novela y la de Joyce “son rigurosamente ‘opuestas’” y aclara:

[...] cierto es que Joyce, en el *Ulises*, toma de Homero la “técnica del viaje”; pero no toma, como yo, el “simbolismo espiritual del viaje”, que al fin y al cabo es lo que más importa. [...] Su héroe (Bloom), en un viaje de novecientas páginas, no va realizando ningún intento metafísico [...] y se “dispersa” en la multiplicidad de sus gestos y andanzas, yo diría que va dispersándose hasta la “atomización” [...] la “unidad humana” de Bloom se pulveriza casi, es devorada por la “multiplicidad” [...] Adán Buenosayres, en cambio, es un viajero que se desplaza con un objetivo determinado: el fin o finalidad de su viaje. Surca el océano de lo múltiple, no para dividir y atomizar su ser en el maremagnum de las contingencias y diversificaciones, sino para rescatar, a flor de agua, la unidad misma de su ser trascendente.

En esto el alegato de Marechal importa un diagnóstico preciso: si su *Adán Buenosayres* sigue los pasos de *Ulises* es para desandarlos. Joyce había escrito, entre otras cosas, un manual de instrucciones para enseñarles a los hombres a vivir sin Dios. Su *Ulises* es una Biblia secular en la cual una Trinidad terrena y profana (Bloom, Molly, Stephen) reemplaza a la santísima y divina. Si hay una convicción que informa el *Ulises* es que con esta vida —con esta infinitamente variada vida— es suficiente, que lo terreno no necesita justificarse ni culminar en lo divino. Marechal, en cambio, escribe *Adán Buenosayres* para probar exactamente lo contrario, que no podemos vivir sin Dios y que la hermosa realidad del mundo, si no se resuelve y realiza en Él, es una ilusión y una trampa.

Todo lo cual nos lleva a la acusación de ‘tomista’, no por absurda menos fundada, y la única con la cual el autor mostró estar plenamente de acuerdo, asumiéndola y doblando la apuesta en sus “Claves”, donde propone que si en algo pecaron sus acusadores fue en quedarse cortos. A esta acusación se sumó Cortázar, si bien fue entre líneas y con el propósito no de condenar a Marechal sino de salvarlo; salvarlo de sí mismo podría decirse, modernizándolo o, más precisamente, existencializándolo:

[...] una gran angustia signa el andar de Adán Buenosayres, y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos. [...] Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo. [...] De muy honda raíz es ese desasosiego; más hondo en verdad que el aparato alegórico con que lo manifiesta Marechal; no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea. Mal que le pese, su horrible náusea ante el Cristo de la Mano Rota se toca y concilia con la náusea de Roquentin en el jardín botánico y la de Mathieu en los muelles del Sena.

Lo que su reseña se propone es separar la paja del trigo; la paja es toda la disquisición teológica; el trigo, lo específicamente novelístico:

Ya que el número dos existe (“con el número dos nace la pena”), ya que hay un *tú*, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la novela, y *Adán Buenosayres* entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras...

El diagnóstico es inequívoco; si hay que elegir entre la salvación del alma de Adán o la salvación de la novela, Cortázar elige salvar a novela. Eventualmente, encarará una revisión más profunda, escribirá *Rayuela*. Las dos tienen mucho en común, pues son novelas de ambición totalizadora, enciclopédicas y textualmente heterogéneas; y bien podríamos postular a partir de ellas —y de *Sobre héroes y tumbas*, al menos en grado de tentativa— el género del gran novelón argentino, análogo local de obras como la *Divina comedia* o *Gargantúa y Pantagruel* —si nos avenimos a tomarlas como novelas—, *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Moby-Dick*, *Ulises* y *Paradiso*. Las palabras con que Cortázar define al héroe de Marechal podrían aplicarse sin sensible pérdida a su Horacio Oliveira, así como el Club de la Serpiente puede verse como una versión parisina de la “Falange Santos Vega” en la que Marechal evoca al “Grupo Martín Fierro”. Hasta aquí las semejanzas.

Las diferencias también son notables. A diferencia de la búsqueda existencial de Oliveira, la de Adán es ‘tomista’ y, por lo tanto, cerrada; tanto la meta como el camino han sido fijados de antemano. No hay sorpresa ni suspenso, pues desde el comienzo sabemos, no sólo que será salvado, sino cómo: con haber hecho el catequismo nos alcanza. La búsqueda metafísica de Oliveira es abierta, no sabemos en qué parará, ni si logrará la meta anhelada; a través de él, el Adán de Marechal se acerca al Roquentin de Sartre y al Mersault de Camus, y se aleja de San Agustín, Santo Tomás y Dante.

La pregunta de Cortázar, sobre la viabilidad del ‘tomismo’ de *Adán Buenosayres* en la literatura moderna, depende de otra más general: ¿cómo es posible, en el siglo XX, una novela católica o aun cristiana? El único drama que puede poner en juego la novela cristiana es el de la salvación o perdición del alma, como sucede por ejemplo en las distintas versiones de la leyenda de Fausto. Pero desde el siglo XX, si no desde antes, una novela fáustica se leerá como fábula moral o política —como las de los Mann padre e hijo, *Doktor Faustus* y *Mephisto*—; los protagonistas ‘venderán su alma’ al nazismo, al mercado, a la fama, pero ya no al diablo. El problema, entonces, no es tanto que no haya novelas católicas, sino que ya no quedan lectores católicos de novelas; incluso los católicos practicantes se secularizan apenas toman una novela entre las manos. Hitchcock atribuía el relativo fracaso de su película *Mi secreto me condena* (*I Confess*) a la dificultad de los no católicos para aceptar la premisa del film, la inviolabilidad del secreto de confesión; y las novelas más católicas de Graham Greene, como *El revés de la trama* (*The Heart of the Matter*) y *El fin de la aventura* (*The End of the Affair*), con sus conflictos puramente doctrinarios, dejan fríos a muchos lectores, que en cambio se entibian cuando pueden traducir el conflicto religioso a uno moral, ético o político, como sucede en *El poder y la gloria* (*The Power and the Glory*) y *El cónsul honorario* (*The Honorary Consul*). Hoy no veríamos en Santa Rosa de Lima un ejemplo de santidad sino un caso clínico. Lo mismo sucede —efectivamente sucedió— con la conversión de Samuel Tesler al catolicismo; por eso su rescate del loquero, que tiene lugar en *Megafón*, no es sólo físico sino metafísico; se trata de hurtar su caso del aparato de captura médico-psiquiátrico para devolverlo al ámbito religioso-político. La tradición local no ayudaba; si Francia contaba con un prestigioso rosario de autores católicos, y aun la protestante Inglaterra tenía los suyos (G. K. Chesterton,

Graham Greene), la literatura argentina había sido constitutivamente laica y anticlerical desde sus inicios, y los del grupo *Sur* recién se acordaron de la Iglesia cuando se peleó con Perón.

Según nos cuenta en “Las claves”, Marechal adoptó de Macedonio Fernández —cuya novela *Adriana Buenos Aires* inspiró el título de la suya— la definición “novela es la historia de un destino completo”; para un autor de novelas creyente, un ‘destino completo’ necesariamente debe incluir el ultraterreno. *Adán Buenosayres* es la historia de un alma, contada como peregrinación o viaje; y las etapas (o estaciones) de este viaje se ajustan rigurosamente a la ortodoxia católica y, a través de ésta, a la tesis platónica de la preeminencia del mundo ideal sobre el real. Como explica el propio Marechal:

[...] el “viaje de ida” por la calle Gurruchaga es el movimiento *centrífugo* del héroe que, abandonando la unidad de su mundo interior, va en busca de su amada Solveig, se dispersa en la multiplicidad de la calle y afronta el riesgo de sus tentaciones y batallas.

La realidad, en sus múltiples manifestaciones, y sobre todo en las más bellas, aparece como una red de tentaciones, un canto de sirena —la metáfora homérica se reitera a lo largo del libro—: “¿Hasta cuándo se dejaría envolver en la malla sutil de las criaturas?”, se pregunta Adán a poco de iniciado el camino. En un momento que evoca el de Stephen Dedalus en el capítulo 3 (“Proteo”) de *Ulises*, Adán aniquila la realidad cerrando los ojos, sólo para comprobar que el mundo sigue allí, aunque él no lo perciba. Si el experimento de Dedalus lo salvaba de su tentación idealista —más precisamente, berkleyana— y solipsista, y le permitía afirmar la primacía de lo real sobre lo ideal, de Aristóteles sobre Platón, la dialéctica de Adán es más compleja. Cierra los ojos y anula el mundo, luego los abre y ve que el mundo sigue ahí, pero es un mundo sujeto a mudanza y cambio, donde todo pasa y perece; vuelve a cerrarlos, y descubre que:

[...] la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera, [...] de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería.

De aquí a postular que debe haber una Mente eterna para la que nada se pierda ni cambie hay sólo un paso: el experimento gnoseológico de Joyce deviene prueba ontológica de la existencia de Dios. Una vez más, Marechal repite a Joyce para invertirlo y corregirlo.

Para Stephen no hay misión más alta que la del poeta, y para serlo renunciará a ser santo (*Retrato del artista adolescente*, capítulo 4). Adán intenta realizar el camino rigurosamente inverso: renunciará a lo que más ama, la poesía como celebración del mundo y de sus criaturas, para salvar su alma. Una publicación católica podría exaltar esta ascesis, y ofrecerla como modelo cristiano —fue lo que le impusieron a Sor Juana, por ejemplo, sólo que en lugar de salvarla la mataron—;²⁰¹ lamentablemente, éste es un ensayo literario, no una publicación católica, y de lo que puede juzgar no es de la salvación del alma de Adán, sino de la de su poesía. La pregunta que nos está permitido hacer es estrictamente literaria: ¿cuándo escribe Adán su mejor poesía, y su todavía mejor prosa? Justamente cuando comete el pecado de dejarse envolver “en la malla sutil de las criaturas”. Seguramente por eso, los cinco primeros libros, los más físicos, antes que los dos libros últimos, más metafísicos, son preferidos por la mayoría de los lectores, empezando por Cortázar, que propuso, en su reseña, “los Libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra, [...] carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha”.²⁰² En literatura al menos, la medida de la fuerza de las ideas y de la intensidad de los sentimientos la da la potencia de la prosa. Si el autor, al intentar expresar sus ideas trascendentes, escribe una prosa desmayada y ñoña como la de “Cuaderno de tapas azules” o de “Descenso y

ascenso del alma por la belleza”, y escribe en cambio sobre “la tierra que se viste y se desviste de sus esplendores como una prostituta” una prosa poderosa y conmovedora, quizá le haya llegado el momento de plantearse si no debería decir adiós a sus ideas trascendentes y quedarse con la prostituta. Cortázar señala como la contradicción más honda de la novela “la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra”, y agrega que “una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes”.

Así, cuando leemos: “¡Mirar otra vez las formas en sus carnaduras espesas, los colores jugosos, los pesados volúmenes! Bajar al polvo y revolcarse otra vez en él, como los gorriones y los caballos de Maipú. Anteo y la tierra, sí, un símbolo”, comprendemos que, en el sistema de Marechal, este llamado de regreso al polvo es una tentación que Adán debe vencer, si quiere completar su elevación trascendente; pero esa comprensión no impide que nos importen un bledo el sistema de Marechal y la elevación de Adán, y que lo que más nos guste del párrafo sea la gozosa e inocente revolcada de los gorriones y los caballos en el polvo de Maipú. La prosa de Marechal, como Anteo, cobra fuerza cuando está bien plantada en la tierra, y se vuelve más vaga y convencional y sosa cuanto más se aleja de ella. En el decisivo Libro quinto, perdido en un mundo fantasmal de viento y lluvia que recuerda el del tango “Garúa”, Adán se topa con un cabo de policía dormido sobre su caballo, y “pone su cara junto al hocico del bruto, la sola cosa tibia que le ofrece la noche; y respira su aliento: un puro aroma de hierbas trituradas”. Es un momento proustiano que desencadena la logradísima secuencia de recuerdos de la inundación de Maipú, narrada en una prosa física y carnal, y que culmina en la de la muerte del tío Francisco:

Atravesábamos los bajíos: alas blancas, rosas y negras batían el aire sobre nosotros; cimbraban los juncos en flor y relucía el espejo ferruginoso de los cañadones. Pero la cabeza del tío Francisco, zarandeada en el viaje, sonreía y se balaceaba en un continuo movimiento de negación, como si, aleccionado ya en una realidad más honda, tío Francisco renunciase a la hermosura visible de este mundo por otra hermosura que sólo ven los ojos entornados. A medida que se remontaba el sol, ascendíamos nosotros a las tierras altas, allá donde los trigos reían sí, donde las flores cantaban sí, donde rebaños y pastores decían sí. Pero la cabeza oscilante negaba y sonreía: en su barba se había enredado una mariposa verde.

El *no* a la vida del tío Francisco convence, en parte porque su negación del mundo no es elegida —aunque nunca digamos *no* a la vida, tarde o temprano la vida nos dirá *no* a nosotros— pero sobre todo porque su movimiento de negación es físico, además de metafísico: lo produce el bamboleo de la carreta que se lo lleva de este mundo. Aun la poesía de la negación del mundo, si quiere ser convincente, debe encarnar en imágenes del mundo. Podría pensárselo, también, como otro ejemplo de cómo Marechal copia y revisa a Joyce; éste, sabemos, termina el monólogo de Molly Bloom, y con él su novela, con un crescendo rapsódico de *síes* de Molly: a la vida, a su cuerpo, a la belleza del mundo; en Marechal la secuencia de *síes* culmina en un gran *no*.

Otra instancia de enlace entre la prosa del mundo y la poesía del cielo ocurre algunas páginas después. Adán se ha confesado ante el Cristo de la Mano Rota (“Señor, ¿no puedo más conmigo! Estoy cansado hasta la muerte”) y, como en el final de *Contra viento y marea* de Lars von Trier, el cielo se llena de campanas:

Las campanas del cielo han comenzado a redoblar, y redoblan a fiesta. Voces triunfales estallan en los nueve coros de arriba; porque vale más el alma de un hombre que toda la creación visible, y porque un alma está peleando bien junto a la reja de San Pedro. Pero Adán Buenosayres no las oye, y es bueno que no las oiga todavía: con sus ojos puestos en el Cristo de la Mano Rota, vuelve a esperar el anuncio de Alguien que tal vez lo haya escuchado. Y otra vez le contestan el silencio que mana del cosmos, el silbo de las palmeras aventadas y el canturreo de la lluvia. Su voluntad se quiebra entonces: desciende su mirada, gira él sobre sus talones y permanece allí como anonadado,

frente al círculo de luz que un farol proyecta en los adoquines de la calle. Un perrito negro anda por allí, sentándose acá y allá sobre sus patas traseras, gimiendo y olfateando lugares, en el tormento de una deposición trabajosa; y Adán Buenosayres, muerto para sí mismo, sigue ahora con ojos todavía mojados las alternativas de aquel pequeño drama.

Sólo Marechal podría empezar un párrafo en las campanas del cielo y concluirlo en un perrito esforzándose por hacer caca, puede ser lo primero que piense el lector, pero se equivocaría; es un párrafo que podría haber sido escrito por Joyce. Pero en Joyce los afanes físicos del perrito importarían una disminución, una burla y una parodia de los metafísicos de Adán (en el capítulo 13, “Nausícaa”, de *Ulises*, por ejemplo, los fieles de la Iglesia Estrella del Mar adoran a una Virgen celeste mientras en la playa vecina Bloom se masturba frente a una terrestre). La apuesta de Marechal es otra, busca ‘la armonía en lo disímil’, quiere enlazar —y en este caso, asombrosamente, lo logra— en una sola figura o continuo las campanas celestes y el perrito constipado, como en las metáforas vanguardistas de su poesía, aunque en este caso el vínculo es menos arbitrario de lo que parece: ‘deposición’ es el término técnico, en la iconografía cristiana, para las imágenes del descenso de Cristo de la cruz, y no debe ser casualidad que a renglón seguido Adán se encuentre con Él, en la figura de un linyera. El juego con la palabra continuará en “El poeta depuesto” y también en *Megafón*, textos en los que Marechal se llamaría a sí mismo “el poeta depuesto” por analogía con el ‘tirano depuesto’ Perón, aclarando: “las ‘deposiciones’ de una contrarrevolución idiota no suelen ir más allá del significado médico fisiológico que también lleva la palabra”.

Oponer al Marechal terrestre el Marechal celeste no es del todo injusto, pero es insuficiente. Con ánimo de enaltecer la lucha de su héroe contra los lazos del mundo, Marechal pinta los lazos del mundo de colores tan vivos que terminamos enamorados de ellos. (Alguna vez, Joyce cayó en el error opuesto y complementario; con el propósito de denunciar los métodos que

los jesuitas usaban para aterrorizar a los niños, pintó tan bien los horrores infernales en el sermón del capítulo 3 de su *Retrato* que muchos lectores *volvieron* a los brazos de la Madre Iglesia, aterrados.) No *a pesar*, sino *a causa* de ‘las normas espirituales que rigen su universo poético’ y que lo instan a alejarse del mundo, su pintura del mundo es mucho más vívida y rica que la de muchos autores más mundanos. Marechal no es escritor de dicotomías, sino de armonías y de síntesis; su Adán no nos propone tanto una renuncia ascética al mundo sino un viaje a través de la diversidad hacia la unidad, un ascenso que no deje al mundo atrás sino que lo eleve con él. En esto se terminan pareciendo el Adán de Marechal y el Stephen de Joyce: ambos se proponen salvar al mundo y sus criaturas de la tiranía del Tiempo devorador, elevándolos hasta la Eternidad de Dios —pero el Dios de Joyce es la literatura. Una de las imágenes más logradas de esta progresión es el juego del “‘viaje al silencio’, a través de ‘la selva de los ruidos’”, que Adán practicaba en su infancia de Maipú para conjurar sus terrores nocturnos y poder dormirse:

El oído del turista encontraba su primer obstáculo en el torear de los perros a la luna levante o a la luna poniente; más allá distinguía el bullir de las ovejas apretadas en el corral, o el mugido de alguna vaca insomne, o el rascarse del caballo nochero en el palenque; todavía más lejos daba con la música de los bicharracos lacustres que hacían oír en el cañadón sus guitarritas de cristal o sus violines de agua; en un plano de mayo lejanía escuchaba el deslizamiento de algún tren remoto que perforaba la noche; después algo indefinible que podía ser una conversación de gallos lejanísimos [...] o el rumor de a tierra que giraba sobre su eje; y al fin el silencio puro, el silencio medicinal que llenaba los oídos, se hacía canto y arrullaba; porque el silencio es principio y fin de toda música, tal como el blanco es principio y fin de todos los colores. [Libro primero, I]

Cerca del final de la novela (Libro quinto, III) y del final de la búsqueda metafísica del personaje, se retoma este momento:

El silencio no es la negación de la música, sino toda la música en su posibilidad infinita y en su gozosa indiferenciación. [...] ¡Ah, todo en Uno! La tristeza nace de lo múltiple.

El tema del amor al mundo y sus criaturas corre paralelo al del amor carnal. En sus “Claves”, Marechal se declara seguidor de la doctrina de los “*Fedeli d’Amore*” (“fieles de amor”) italianos (Dante, Bocaccio, Petrarca) quienes “celebraron, en lenguaje amoroso, a una Dama enigmática” que “simboliza el intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse a Dios”. La doctrina de los ‘fieles de amor’ deriva del *Simposio* o *Banquete* de Platón, en el cual Sócrates propone pensar la relación entre amor carnal y amor espiritual no como oposición sino como evolución, arguyendo que el primero es un paso o peldaño —ineludible— en el ascenso al segundo. Los ‘fieles de amor’ toman este modelo pero salteándose el peldaño carnal, ya que su Dama —derivada de la figura de la Dama del amor cortés— es por definición inalcanzable; pero siguen a Sócrates/Platón en hacer del amor terreno el primer paso en el ascenso al amor espiritual o divino. En otros textos, como el *Fedro*, Platón propondrá esquemas dicotómicos, siendo el más famoso el de la imagen del alma como un carro alado tirado por dos caballos, uno blanco que tiende a las alturas y uno negro hacia la tierra, al que también hará referencia Adán en el Libro primero, I (“¿Hizo él, según su costumbre, algún símil poético de tan molesta dualidad? No necesitó inventar símil alguno, pues le salió al encuentro el inimitable de Platón...”).²⁰³ También en Marechal coexisten y combaten el esquema ‘evolutivo’ y el ‘oposicional’; si hay un amor carnal que nos aleja del espiritual, como el deseo de Adán por Irma/Eva —que Tesler llama, si bien jocosamente, “mujer infernal”— o por Ruth/Circe, y que culmina en el prostíbulo (Libro cuarto, II), el amor por Solveig se ajusta al paradigma dantesco: la inalcanzable Solveig terrestre servirá de materia prima para la elaboración poética de la Solveig celeste. El tránsito de un esquema binario de oposición y lucha a uno armonizador y evolutivo se presenta, resumido, en el primer capítulo del Libro primero. Adán recuerda

el beso —y probable encuentro sexual— con Irma en la pasada primavera, y siente “el deshonor del pobre monstruo que, destinado en su origen a la beatitud paradisíaca, se había venido escandalosamente al suelo y se chamuscaba, como los insectos nocturnos, en cualquier vislumbre o simulacro de su felicidad primera”; enseguida, como para compensar esta caída en la carnalidad, evoca la “batalla contra el mundo” de Santa Rosa de Lima, que al crucificarse, calzarse una corona de puntas metálicas y yacer sobre cascotes y vidrios rotos, “se destruía en sí para reconstruirse en el Otro”.²⁰⁴ A renglón seguido evoca el encuentro con Solveig Amundsen en el invernáculo de las rosas blancas, donde comprende que su belleza física no es mucho más duradera que la de las flores, y decide renunciar a la consumación terrena de su amor, para que Solveig celeste viva de ahí en más en él, “libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto” (Libro sexto, XII).

El hábito de amar a mujeres inalcanzables por indiferencia o muerte (Adán a Solveig, Lisandro Farías a Cora Ferri, Severo Arcángelo a María Confalonieri, Megafón a Lucía Febrero) es un rasgo que los héroes de Marechal comparten con los de Borges; el triángulo Adán-Solveig-Lucio Negri es isomorfo con el de Borges-Beatriz Viterbo-Daneri en *El Aleph* (donde la Beatriz de Borges, como la de Dante, es inalcanzable por indiferencia y muerte). Borges y Marechal, compañeros de generación y, por algún tiempo, de estética (el ‘martinfierrismo’) y de política —fueron respectivamente presidente y vice del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes—, trabajaron la materia común de las dicotomías nacionales (civilización/barbarie, campo/ciudad, criollismo/inmigración, nacionalismo/cosmopolitismo, Europa/América, siglo XIX/siglo XX, clasicismo/vanguardia) buscando zonas de conciliación y compromiso —las orillas, el campo como mítico lugar de origen, el viaje a Europa como

operación de sutura— y zonas de resolución definitiva. Ambos postulan la mente de Dios como lugar en que resuelven todas las contradicciones, pero con una diferencia importante: el agnóstico Borges no cree en Dios, y el que aparece en sus escritos es un postulado gnoseológico cuya principal función consiste en dar la medida del falible conocimiento humano, mientras que el Dios de Marechal quiere ser una realidad mucho más concreta que el mundo en que vivimos. Tal vez por esto la mente de Borges sucumba cíclicamente a la tentación de esquemas binarios como el que da título a este libro, mientras que la de Marechal seguirá obstinadamente persiguiendo las Terceras Posiciones que son privilegio de la mente divina. También por esto, la búsqueda de Borges es teológica, más que religiosa: coquetea con las herejías, imagina sectas, prodiga apóstatas: es, en suma, libre y abierta. La de Marechal se parece menos a la libertad que al libre albedrío, pues el hombre podrá tener la libertad de hacer lo que quiera, pero si no hace lo que Dios quiere se condena. Aun así, hasta 1945 al menos, era mucho lo que compartían: toda una pena que Perón haya separado lo que Dios había unido.

Incluso en cuestiones ‘puramente literarias’ como la de la metáfora saltan a la vista las diferencias. Borges opone tajantemente la metáfora vanguardista, que busca la originalidad y la sorpresa, enlazando arbitrariamente realidades disímiles, a la metáfora clásica, que declara afinidades íntimas o necesarias (“Las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte”) y prefiere las segundas a las primeras, que había practicado en sus mocedades ultraístas. Menos dicotómico, Marechal ensaya la pirueta lógico-retórica de reconciliar clasicismo y vanguardia buscándole una justificación teológica a la metáfora vanguardista, como hace Adán cuando expone su teoría estética²⁰⁵ en la glorieta *Ciro* (Libro cuarto, I):

Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad. De primera intención, en esos dos nombres la inteligencia ve dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, analógico...

Pero toda propuesta armonizadora, sea en política o en literatura, encuentra tarde o temprano su límite en lo inconciliable y lo refractario a la síntesis. Pueden reconciliarse criollos e inmigrantes, vanguardia y clasicismo, ciudad y campo, pero ¿cómo se alcanzará la síntesis, en esta tierra al menos, de cristianos y judíos? La cuestión se plantea abiertamente en el capítulo III del Libro cuarto, en la conversación entre Adán y Samuel Tesler. Tesler ha aludido a la inclinación de su raza a la sensualidad y al lujo, y Adán concuerda:

Y los hombres de tu raza la vienen cultivando muy hábilmente. ¡Que lo digan los Sabios de Sión! [...] El oro, por ejemplo, debería ser en sus manos un simple recurso de dominación. ¡Y lo toman como un fin! [...] Por eso [...] nunca llegarán a la dominación que sueñan.

Con su mejor benevolencia el lector quiere tomar en sentido irónico, o como cargada de amigo a amigo, esta referencia al panfleto antisemita *Los protocolos de los sabios de Sión*; pero como no aparecen las necesarias apoyaturas textuales del tal sentido irónico, la benevolencia del lector debe apechugar como puede. Ésta empieza a sentirse todavía más solita cuando Adán, llegando al pie de su figura tutelar, el Cristo de la Mano Rota, le espeta a Tesler la “razón teológica” de la dispersión del pueblo judío: “La maldición del crucificado”. “Supongo que no hablarás en serio”, le contesta Tesler, y suspiramos aliviados; era todo *chiste* (¡salud, joven Lamborghini!). Poco nos dura el respiro: “El que hablaba en serio era el Otro —le contestó

Adán—. Predijo la ruina y la dispersión de tu raza. ¿No se ha cumplido?” “¡Fue una obra del Imperio Romano! —tronó Samuel—. Una maniobra política.” “El imperio cayó hace veinte siglos, y la maldición continúa.” “¿Y hasta cuando seguirá tu maldición famosa?” “Hasta que los judíos reconozcan en masa que crucificaron a su Mesías”, contesta Adán muy suelto de cuerpo y agrega, como para que no queden dudas: “Según parece tuvieron al Mesías delante de sus narices y no se dieron cuenta”. Como para suavizar este ríspido intercambio, el capítulo culmina en una resplandeciente visión de “Philadelphia, la ciudad de los hermanos” y la “muchedumbre pacífica y regocijada” que “frecuentará sus calles: el ciego abrirá sus ojos a la luz, el que negó afirmará lo que negaba, el desterrado pisará la tierra de su nacimiento y el maldecido se verá libre al fin”.²⁰⁶ El habitual tono zumbón y autoparódico del narrador (“En Philadelphia los hombres no se llevarán por delante, ni dejarán abierta la grille de los ascensores, ni se robarán entre sí las botellas de leche...”) no alcanza a ocultar la seriedad con que anhela este reencuentro fraterno de judíos y cristianos, como tampoco la condición que debe cumplirse para hacerlo posible: los que tienen que convertirse son los judíos, reconociendo en Cristo a su Mesías.

‘La conversión de los judíos’ era (¿es?) una vieja superstición cristiana fundada en el Evangelio (Romanos 11:25-26), que fue especialmente fuerte en sectores de la Iglesia protestante (véase *Shakespeare and the Jews* de Karl Shapiro). También aquí Marechal invierte y corrige a Joyce; en la novela de éste, el católico (apóstata) borracho, caído, es levantado y llevado a casa por el judío; en la de Marechal, es el cristiano el que guía al judío caído y borracho y a punto de convertirse.²⁰⁷ la contraparte real de Tesler, Jacobo Fijman, se convertiría al catolicismo en 1930 (es decir, después de la acción de la novela, pero antes de la publicación).

Todavía más difícil de digerir es la historia de don Moisés Rosenbaum y sus hijos, del capítulo VIII, el ‘Viaje a Cacodelphia’, ya deplorada por Cortázar en su reseña (“todavía más barato y pueril su Rosenbaum, que parece arrancado de un editorial de hojita nacionalista”). Previsiblemente, ésta transcurre en el círculo infernal dedicado a los avaros (“El Plutobarrio”) y es pródiga en tópicos antisemitas que van desde lo físico (“aquellos músicos de nariz hebrea, dientes áureos, gruesos anteojos y color mortecino”) a lo moral: Rosenbaum hace bautizar a sus doce hijos “ante serios testigos que al parecer aún conservan sus prepucios intactos” para poder casarlos con jovencitas de linajes ilustres, y durante la ceremonia sopla las velas para que no se gasten (“¡El infeliz no puede con su genio!”). El *Ulises* también abunda en análogas caricaturas estereotipadas del ‘judío de pantomima’, como la del capítulo 15 (“Circe”) en que Rudolph Bloom se le aparece a su hijo Leopold “vestido con el largo caftán de un sabio de Sión” y en un cocoliche inglés-yiddish lo reta por malgastar su dinero; pero en *Ulises* esto no constituye burla de los judíos sino de los antisemitas. El *Ulises* hace del antisemitismo su piedra de toque; su héroe es judío y los personajes más odiosos (el inglés Haines, el Sr. Deasy, el Ciudadano) son antisemitas convencidos, y el sinuoso Mulligan, si no lo es, se lo pasa haciendo chistes y comentarios antisemitas. En esto también Marechal invierte el *Ulises*, pero de la peor manera. Es verdad que sus ligeras burlas no se comparan con el antisemitismo rabioso de un Julián Martel o un Hugo Wast; pero mantener esas burlas ligeras en una novela concluida y publicada tres años después de 1945 manifiesta, en el mejor de los casos, cierto descuido.

Llegamos ahora a la última acusación, la acusación de acusaciones, la no dicha —en 1948 no podía decirse— pero que informa y da sentido a todas las expresadas, la de peronista. Marechal era peronista, qué duda. Pero ¿lo

era también su novela? ¿En qué medida puede decirse que *Adán Buenosayres* es una novela peronista? Referencias inequívocas hay sólo una; en el capítulo III del Libro séptimo, Schultze señala al “Demos” (pueblo) que corre de aquí para allá sin ton ni son:

[...] la mayoría nuestra que, inclinada igualmente al bien y al mal, sigue la dirección de cualquier viento. Sus actos y voces anuncian a las claras que hoy la solicitan vientos despreciables. Pero con ese mismo barro un Neogogo hará maravillas.

La metáfora del modelador de barro era una de las favoritas de Marechal, recorre el proceso de transformación de la Solveig terrestre en Solveig celeste y preside el capítulo de Juan Robles (*Adán Buenosayres*, Libro tercero, II) e informa su epitafio:

Aquí yace Juan Robles,/ pisador de barro./ El pisador celeste/ lo está pisando/ bajo las patas invisibles/ de su caballo.

Este Neogogo, podemos presumir, se opone al ‘conductor primitivo’ o Paleogogo (Satanás) con el que cierra el libro, cuya característica definitoria es su carácter amorfo, “una gran masa como de gelatina, que daba la sensación de un molusco gigante”. Hacer del Neogogo un modelador del barro humano implica acercar su figura a la de Dios formador, cercanía que se refrenda y refuerza al oponerlo al amorfo Paleogogo-Satanás; en *El banquete de Severo Arcángelo*, esta figura reaparecerá en clave metalúrgica, como la del “Viejo Fundidor de Avellaneda” que refundirá la escoria de los viejos hombres en hombres nuevos, y en sucesivas transmutaciones de alquimia humana remontará las cuatro edades del hombre desde el hierro hasta el oro. El autor declararía luego en “El poeta depuesto” que “la gran virtud del justicialismo fue convertir una “masa numeral” en un “pueblo esencial”. El Neogogo o Líder aparece así, según la dualidad que recorre las novelas del autor (*Solveig celeste y terrestre*, Patricia Bell y Lucía Febrero,

las batallas terrestre y celeste de Megafón, etcétera) como la contraparte terrestre de Dios.

Pero aun este dualismo es asediado por la búsqueda de síntesis o de terceras posiciones que lo llevará, en *El banquete de Severo Arcángelo*, a agregarle un tercer caballo al carro de Platón:

Si el carro del alma, según Platón, era tirado por dos corceles, uno de tierra y otro de cielo, ¿no quedaba una “tercera ubicación” entre las dos extremas [...]? Sí, quedaba una tercera ubicación, la mía: un vaivén armonioso que iba de lo terrestre a lo celeste y de lo celeste a lo terrestre: un “movimiento de lanzadera”, capaz de tejer lo alto con lo bajo y desarrollar el tapiz de una existencia humana sin contradicciones.

Tercera ubicación, existencia humana —es decir, sociedad— sin contradicciones, armonía, sutura entre ‘lo alto’ y ‘lo bajo’, difícil no vincular todo esto con el imaginario del primer peronismo, como hicieron entre otros David Viñas y Sylvia Sáitta:

[...] es, a mi entender, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, la novela que trabaja con el imaginario que abre el peronismo en los años cuarenta. En la novela de Marechal, si bien la acción transcurre en los años veinte, irrumpe la sociedad moderna de los años cuarenta, con una ciudad abierta al mundo, y en cuyas calles se concentran las masas, los medios de transporte. Es una ciudad “en marcha”; es una ciudad de la industria y el comercio; es la ciudad del imaginario peronista de la producción y del trabajo. Por eso es una novela de integración y no de conflicto. Es una novela donde la resolución de los problemas de la Argentina se da en la conciliación de clases sociales, de religiones, de lenguas.²⁰⁸

El problema, que tantas veces ha surgido y seguirá surgiendo en las páginas de este libro —aunque según la tesis que lo recorre, no sería problema, sino corroboración de ésta—, es que *Adán Buenosayres* comienza a escribirse hacia 1930, cuando el peronismo no era siquiera una posibilidad imaginaria, y por más extensa que haya sido la revisión de 1947, este ‘movimiento de lanzadera’ no pudo ser un agregado de último momento, porque constituye su dinámica misma, el punto de partida y aun

la premisa de su escritura. Habría que pensar, entonces, que *Adán Buenosayres* anticipa (tesis débil) o crea (versión fuerte) el peronismo; tal vez, lo mejor sería proponer que *Adán Buenosayres* era, ya desde los años treinta, cuando Marechal comienza a escribirla, una novela en busca, o a la espera, del peronismo, y el advenimiento efectivo de éste pudo ser el catalizador que llevó al autor a concluirla y publicarla. El mismo Marechal propiciaría la asociación cuando se autoproclamara, después de 1955, “el poeta depuesto”. Y en el mismo ánimo, pero siempre bajo el paraguas del *Als Ob*, resulta tentador establecer analogías entre los parecidos destinos del movimiento y de la novela; ambos se ofrecieron, en principio, como un ecuménico ágape o convite al cual estaban todos invitados; la novela, al menos, con buena voluntad y hasta ingenuidad,²⁰⁹ y en ambos casos el convite fue automática y violentamente rechazado por buena parte de los invitados, que lo vivieron como una ofensa imperdonable. Sin pretender que la lapidación de *Adán Buenosayres* en 1948 sea conmensurable con los bombardeos de Plaza de Mayo en 1955, llama la atención en ambos casos la desmesura entre las ‘provocaciones’ que suponían la novela y el movimiento, y la ferocidad con que éstas fueron castigadas.

En su siguiente novela, escrita y publicada durante los años de proscripción del peronismo, el poeta depuesto imagina un banquete al que ya no están todos invitados, sino apenas treinta y tres elegidos, y para que esta vez no lo agarren con la guardia baja, la “Organización del banquete” incluye una “Oposición al banquete” liderada por los payasos Gog y Magog, “calculada por sus mismos organizadores”. Treinta y tres son también los capítulos de *El banquete de Severo Arcángelo*, los de la edad de Cristo y los cantos de cada una de las tres partes de la *Divina comedia*.²¹⁰ La novela tiene una clara estructura alegórica —a diferencia de *Adán*, que incluye momentos o conglomerados alegóricos dentro de la estructura más

vasta y compleja de la novela-río— que invita a la decodificación y el desciframiento; en el plano religioso se declara como una alegoría de la Última Cena y de la Redención; en el político, Megafón ha sido asociado con Perón; su banquete, al peronismo mismo, por Graciela Maturó²¹¹ entre otros. Los dos planos se llaman el uno al otro; una de las unidades que la obra de Marechal postula y trabaja sistemáticamente es la de catolicismo y peronismo. Al igual que sucedía con su *Adán*, Marechal se dedica en la nueva novela a aligerar o matizar —pero no a subvertir o cuestionar— la carga alegórica a través de la burla, el recurso a lo bajo, lo ridículo y lo grotesco, que alcanza uno de sus momentos más logrados en la escena del estaqueamiento de los payasos apocalípticos, Gog y Magog, los saboteadores del banquete. Comenta el narrador y protagonista Lisandro Farías:

Claro está que yo, personalmente, al estudiar su condición de matrones estaqueados, los habría preferido de botas de potro y chiripá, según la manera criolla, o con los torsos desnudos, a lo Miguel Ángel, y no envueltos, como los vi, en detonantes piyamas a bastones amarillos y verdes.

En su revisión paródica de los tópicos de nuestra literatura decimonónica, gastados y vueltos inocuos a fuerza de repeticiones y recreaciones, el estaqueamiento en piyama de Gog y Magog es análogo al zapatillazo del pesado Rivera en *Adán Buenosayres*. (A diferencia del lector peronista y del lector católico, más me gusta Marechal cuando menos en serio se toma, y esto suele suceder cuando se ocupa de la literatura.) Aun así, el tono de base de *El banquete* es —como su título anuncia— más serio y sombrío; la inocencia adánica de la primera novela empezó a perderse en 1948, y se perdería definitivamente en 1955; a partir de este año una inocencia como aquélla ya no será posible en la literatura argentina. Lo edénico, en *El banquete*, no está en los orígenes sino en los fines, o más allá de ellos, en la mítica “Cuesta del agua” a la que no acceden Lisandro Farías ni la novela.

Tampoco asistimos a su paso previo, el banquete; apenas nos es dado leer las palabras “entonces sucedió el Banquete” que preceden a lo indecible de éste. En la Última Cena, Cristo ofrece a los comensales de su cuerpo y de su sangre; en *El banquete de Severo Arcángelo* se esboza un par de veces la análoga figura del festín caníbal: “¿En el Banquete nos darían a comer las tostadas asaduras de Severo Arcángelo, previa su autoinmolación?” “El Banquete no sería, en el fondo, sino una execrable ceremonia de antropofagia.” ¿Consumen, efectivamente, los comensales, la carne y la sangre de Severo Arcángelo? *El banquete* no da una respuesta unívoca, pero ésta tal vez se insinúa en la novela siguiente, la última del ciclo.

En “Las claves de *Adán Buenosayres*”, Marechal proponía que la epopeya clásica implica una realización espiritual o experiencia metafísica que se traduce mediante el “simbolismo de la guerra” (la *Ilíada*) o el “simbolismo del viaje (la *Odisea*, la *Eneida*). Si su *Adán* recurre al segundo, es evidente, ya desde el título, que *Megafón, o la guerra* elabora el primero. En ella vuelve a aparecer Marechal como personaje, pero ahora involucrado en la acción; los vínculos con el peronismo dejan de ser alusiones o alegorías y coagulan en referencias explícitas: el fusilamiento de Valle, la masacre de José León Suárez. En consonancia con los tiempos que corren —la novela se publica en 1970—, el protagonista, Megafón, lleva a cabo una serie de acciones de guerrilla cultural o pedagógica, invadiendo los espacios de los enemigos del movimiento; se suceden, así, el “Asedio del Intendente”, la “Operación Aguja” —hacer pasar al rico por el ojo de una aguja—, la “Invasión al Gran Oligarca”, el “Atraco al alma del general González Cabezón”,²¹² la “Biopsia del Estúpido Creso”, la “Payada con el Embajador” —de los Estados Unidos, claro—, que comportan la “batalla terrestre” del héroe. Su “batalla celeste” se centra en la búsqueda y el rescate de la “Novia Olvidada”, Lucía Febrero, transparente transposición

del cadáver de Eva Perón según algunos exégetas; rescate que Megafón pagará con la muerte y el posterior desmembramiento de su cuerpo. Su ‘novia terrestre’ Patricia Bell se propondrá “reconstruir el dividido cuerpo de Megafón” y lo logrará, “excepción hecha de sus órganos genitales que ningún explorador había logrado encontrar”, ante lo cual “hizo modelar y cocer un falo de terracota que después ubicó ella misma en el cuerpo del héroe restituido a su unidad”. La figura del cuerpo del héroe o dios despedazado y reconstituido es común a numerosos mitos antiguos y a los cultos derivados de ellos, como los de Orfeo y de Dionisios; más precisamente, el relato de la mujer que reconstituye el cuerpo de su amado, salvo el falo, recrea puntualmente la leyenda de Isis y Osiris. ¿Cómo se leyó esta versión del mito en la Argentina de los años setenta? Para la mayoritariamente joven militancia peronista, la lectura resultaba unívoca: el falo era el fusil, y el llamado de Megafón, un llamado a la guerra, a la lucha armada.²¹³ La novela de Marechal no avala este curso de acción —las incursiones de Megafón son una guerra simbólica, nadie muere en ellas— pero tampoco lo obtura, como tampoco lo hacía Perón por aquellos tiempos.

El peronismo fue, desde su legendario comienzo del 17 de octubre, un gran generador e imán de mitos; ninguno de los otros partidos o movimientos políticos argentinos se le acerca ni remotamente, ni siquiera los del siglo XIX: los mitos de Facundo y de Rosas son construidos por sus adversarios; el peronista, en cambio, es una creación integral del peronismo, que los mitos gorilas meramente aderezan y decoran. El método mítico es algo que comparten Joyce y el peronismo, y por eso Marechal puede moverse tan cómodamente entre ambos. En esto, una vez más, Borges tuvo razón: privativo del peronismo es haber generado, crasa o no, una mitología, o más bien, porque lo sigue haciendo, de haber logrado configurar una matriz generadora de mitos. En la obra del artista plástico

Daniel Santoro, por ejemplo, la iconografía peronista se viste de símbolos herméticos y cabalísticos: Eva es sucesivamente Perseo que decapita a la Gorgona-Braden, la Esfinge, Lilith, Kali y la Bella durmiente; y los cuadros incluidos en su libro *Manual del niño peronista* muestran al doctor Ara construyendo “el Golem justicialista” y a Perón como San Jorge combatiendo al dragón de la sinarquía internacional, o derrotado, guiado por Dante, huyendo río arriba hacia la selva oscura. Podría argumentarse que muchas de estas fusiones o adherencias no son orgánicas al peronismo y corresponden meramente a los caprichos del artista, pero lo interesante es que esta serie de caprichos funciona, subyuga, inquieta; si quisieran adosarse al radicalismo, al liberalismo o al socialismo, no pasarían de dislates sin consecuencia.

Dos *mitemas* o elementos míticos compiten, o quizá cooperan, en las dos últimas novelas de Marechal: el del dios, padre o héroe sacrificado y devorado por sus hijos o fieles; el del dios, padre o héroe despedazado, disperso y luego reunido por éstos. Las dos figuras se tocan, y a veces se combinan. En las cosmogonías de la mitología griega, esta lucha entre padres e hijos asume distintas formas: el dios Urano es castrado por su hijo Cronos, cuyo nombre romano es Saturno; para evitar una suerte semejante, Saturno devorará a sus hijos; pero uno de ellos, Zeus, logra engañarlo, y eventualmente lo hará vomitar a sus hermanos, a quienes liderará en la lucha contra éste, fundando eventualmente la dinastía olímpica. En la recreación de Freud en *Tótem y tabú* (1913), los hijos que componen la horda primitiva destrozan al padre primordial y luego lo devoran, incorporando así su potencia; el parentesco de esta configuración mítica con las fantasías de la juventud peronista acerca de Perón es demasiado evidente para necesitar señalamiento. Sin embargo, la realidad no se correspondió,

como suele suceder, con sus deseos, y fue el viejo Saturno el que los devoró a ellos.

Todo esto puede parecer mera simbología, y muy alejado de la realidad política. Pero la realidad política, y más si se trata de la peronista, está entretejida de una compleja trama de símbolos. Como señala Lisandro Farías cerca del final de *El banquete*:

Me respondí que un símbolo, al fin y al cabo, sólo era el soporte ideal de una meditación [...] ¡Cuán errado andaba yo al formular esas distinciones! Más adelante, y en la Cuesta del Agua, me hicieron entender la energía viviente de los símbolos. Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran. Hay símbolos que muerden como perros furiosos o patean como redomones, y símbolos que se abren como frutas y destilan leche y miel. Y hay símbolos que aguardan, como bombas de tiempo junto a las cuales pasa uno sin desconfiar, y que revientan de súbito, pero a su hora exacta [...] Y símbolos que nos atraen con cebos de trampa, y que se cierran de pronto si uno los toca, y mutilan entonces o encarcelan al incauto viandante.

En este terreno, el de los símbolos vivientes, el de los símbolos-trampa, los de la obra de Marechal se entrelazan con los del peronismo, que los continúa y corrige: si un padre es capaz de devorar a sus hijos, los límites de la realidad y los de sus representaciones se amplían más allá de lo pensable, y todo se vuelve posible. Todo, hasta la última dictadura.

¹⁹² González Lanuza, Eduardo, “Adán Buenosayres”, *Sur*, n° 69, noviembre de 1948. La referencia al padre Coloma aporta la yapa de una tercera acusación, de beato o chupacirios. Como para que no queden dudas, remacha Lanuza: “El autor estaba persuadido de estar escribiendo una novela genial y en los hechos sólo imita torpemente a Joyce; el autor abusa de un lenguaje coprológico innecesario con el superficial propósito de escandalizar, pero de hecho es tan aburrido que el crítico no alanza a comprender cómo él soportó la lectura de tantas prescindibles páginas, el autor es malintencionado respecto de sus semejantes, pero en el fondo no es más que un engreído, un resentido y un tomista”. (La culminación de esta escalada de injurias es demasiado genial para el resfriado ingenio de Lanuza; se la debe haber dictado Borges.)

193 Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, FCE, 1954.

194 Rodríguez Monegal, Emir, “Adán Buenosayres: una novela infernal”, en *Narradores de esta América*, vol. 1, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1976. El texto se publica originalmente en 1949, en *Marcha*, nº 466.

195 Cito por la edición crítica de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor, 2013. Sus notas dan cuenta de las omisiones y alteraciones.

196 Esta oración sobrevive en el original, pero con el significativo reemplazo de “sexo” por “sensibilidad”.

197 Cortázar, Julio, “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, *Realidad*, nº 14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949.

198 <http://www.elforjista.com/leopoldomarechal.htm>.

199 Citado por Sebastián Hernaiz en “Adán Buenosayres: la armonización tutelada”, en Viñas, David (ed.), *Literatura argentina siglo XX. El peronismo clásico (1945-1955)*, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

200 Citado en De Navascués, Javier, “Sobre novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*”, *Rilce*, VI, 1, Universidad de Navarra, 1990.

201 Véase *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz; también el film *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg.

202 Como en el “Prólogo indispensable”, el autor nos avisa que los cinco primeros libros son de su pluma y los dos últimos, de la de Adán, otra manera de verlo, más simple pero menos interesante, es que Leopoldo Marechal es mucho mejor escritor que Adán Buenosayres.

203 La técnica de esta sección sigue la del catecismo del capítulo 17 (“Ítaca”) de *Ulises*.

204 El Libro quinto agrega la cereza del postre: “Rosa de Lima, bebiendo los humores de la úlcera para humillar la rebeldía de su cuerpo tan mortificado ya”. Adán decide imitarla aspirando los humores podridos de la curtiembre “La Universal”, y vomitando. Momentos como éste hacen que muchos lectores corran a refugiarse en las páginas de *Los siete locos* de Arlt: “A instantes su afán era de humillación, como el de los santos que besaban las llagas de los inmundos; no por compasión, sino para ser más indignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verles buscar el cielo con pruebas tan repugnantes”.

205 Esta secuencia tiene su correspondencia joyceana en la exposición que hace Stephen de su teoría estética en el capítulo 5 de *Retrato del artista adolescente*.

206 Como tanto en la novela de Marechal, esta imagen tiene su contraparte en *Ulises* de Joyce; en el capítulo 15 (“Circe”) Bloom imagina así “la nueva Bloomusalén”, ciudad de la armonía y la ausencia de conflictos, “unión de todos: judíos, musulmanes y gentiles [...] Lavaplatos eléctricos [...] Dinero para todos, amor libre y una iglesia libre y laica en un Estado laico y libre” (traducción de Salas Subirat).

207 Esta instancia de inversión de *Ulises* ya fue señalada por Javier de Navascués en su edición de *Adán Buenosayres*.

208 Saítta, Sylvia, “Roberto Arlt: la conspiración de la literatura”, *ob. cit.*

209 En el caso de Perón, en cambio, es difícil determinar si las apelaciones de sus discursos iniciales a todos los argentinos obedecen a la ingenuidad o al cálculo. Véase Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, *Perón o muerte*, Buenos Aires, Legasa, 1986.

210 El *Infierno* tiene treinta y cuatro, pero suele considerarse al primero una introducción o proemio del poema entero.

211 Véase su *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999, y también “El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal”, en http://www.elortiba.org/pdf/Maturo_Marechal.pdf.

212 Los devotos de las previsiones rigurosamente fácticas no dejan de ver en este episodio una anticipación, hasta en sus mínimos detalles, del secuestro de Aramburu. Es llamativa la proximidad de los hechos: Aramburu es secuestrado el 29 de mayo de 1970 y asesinado el 1º de junio; Marechal muere el 26 de junio, y la novela se publica en julio.

213 En *El país de la guerra* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014), Martín Kohan llama la atención sobre la coma del título, que no es *Megafón o la guerra* (donde Megafón = guerra) sino *Megafón, o la guerra*, que convierte a Megafón en la *alternativa* a la guerra. Esta tramposa sutileza, digna de Perón mismo, parece haberse perdido en la generación de la militancia peronista, fuera de derecha o de izquierda (sintomáticamente, todo a lo largo de su *Marechal, el camino de la belleza*, Graciela Maturo escribe *Megafón o la guerra*, omitiendo la insidiosa coma).

ADOLFO BIOY CASARES Y LA LITERATURA DE EVASIÓN

Entre 1940 y 1954, Adolfo Bioy Casares escribe una serie de relatos que postulan la escisión de la realidad en dos o más planos, uno de los cuales suele corresponder al orden de lo que habitualmente llamamos ‘real’, y el otro, a alguna instancia de representación de lo real: la percepción subjetiva, la memoria, la imaginación, los sueños, la fotografía, el cine y otras formas de reproducción mecánica... El trabajo del relato consiste en efectuar el pasaje, frecuentemente ilegítimo o escandaloso, de un orden a otro; el protagonista de *La invención de Morel* logra dejar su vida —es decir, morir— para insertarse en la ficción cíclica que la máquina de Morel proyecta; el de *Plan de evasión* descubre que el gobernador de una isla-prisión ha modificado quirúrgicamente el cerebro, los tejidos y el aparato locomotor de los condenados para que crean moverse en libertad por el espacio abierto mientras permanecen confinados en la estrechez de sus celdas; en “La trama celeste” se postula la existencia de mundos paralelos, y su héroe, un piloto de pruebas, logra pasar de uno a otro haciendo pases mágicos con su aeroplano; en “El perjurio de la nieve”, un rígido padre danés logra crear un islote de eternidad en medio del fluir temporal, encerrando a sus hijas en su estancia y estableciendo una férrea rutina de repeticiones cotidianas para que el tiempo se detenga y una de ellas, aquejada de una enfermedad terminal, no muera.

En todos ellos se hace posible dejar atrás una realidad insoportable pasándose a otra más benigna o al menos más tolerable. No hace falta hurgar demasiado en la mente del autor para saber qué era lo insoportable para él en aquel momento histórico; en 1976, a poco de caído el gobierno de Isabel Perón, escribiría en *Descanso de caminantes*:

Había soñado en un ratito la última pesadilla de tres años y recordado la otra, la anterior y espantosa, que empezó en el 43 y concluyó en el 55. Qué país raro, capaz de producir siete millones de demonios.

La literatura de los principales cultores del relato fantástico argentino — que yo prefiero llamar ficción barroca—, a saber, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, ha sido frecuentemente leída como reacción a la irrupción del peronismo, irrupción que había vuelto patente el ocaso de la clase dirigente a la que ellos pertenecían (con salvedades en el caso de Cortázar). Un mundo ordenado, armónico y reconocible desaparece y otro hostil, incomprensible y caótico toma su lugar. Esta irrupción del peronismo —como señala Andrés Avellaneda en su fundamental *El habla de la ideología*— es experimentada y procesada mediante el tópico general de la *invasión*. Los cuatro autores difieren y se singularizan en sus respuestas a la *invasión*. En Borges, una de ellas es, como cabe esperar, la de dar pelea; en la pesadilla titulada “Ragnarök”,²¹⁴ la universidad es ocupada por falsos dioses mulatos que los profesores y quizá también los alumnos terminan matando a tiros; en *Invasión* (1969), la película de Hugo Santiago guionada por Bioy y Borges, unos pocos hombres valientes defienden la ciudad de Aquilea —históricamente, uno de los últimos bastiones de Roma contra las invasiones bárbaras— contra el ataque de fuerzas extrañas y tal vez infinitas. En sus actos públicos, declaraciones y conferencias, Borges también favoreció el modelo criollista del duelo y la pendencia, y se veía a sí mismo como un nuevo Sarmiento que luchaba mano a mano contra un

Rosas redivivo. En otros textos de Borges (“*L’Illusion comique*”, “Anotación al 23 de agosto de 1944”, “El simulacro” y “Martín Fierro”), el fenómeno peronista es elaborado según el tópico barroco del mundo como teatro: es una farsa, una ilusión; su característica definitoria —que comparte con las pesadillas, el nazismo y el arte— es la irrealidad, y bastará con mirarlo de frente para que la tenaz pero tenue pesadilla se disipe como humo en el aire. Victoria Ocampo también elegirá el camino declamatorio y pendenciero, y junto a Borges terminarán conformando, seguramente a pesar de ambos, una pareja aguerrida y batalladora, opuesta y simétrica a la de Perón y Eva. La otra pareja, la de la hermana y el amigo, Silvina y Bioy, elige en cambio la estrategia inversa o complementaria de esquivar el bulto y pasar inadvertida; la más sedentaria Silvina optará por el ocultamiento y el disimulo; como ella misma recordaría años más tarde: “A Victoria le gustaba pelearse. Yo, en cambio [...] hice de todo a escondidas. ‘La escondida’ es un juego precioso”.²¹⁵ Más dinámico, su marido cultivará, en su ficción, las tramas de fugas y búsquedas de vías de escape: “Yo tengo la obsesión del viaje. Siempre creo que voy a solucionar todo yéndome”,²¹⁶ dijo alguna vez (los objetos persecutorios que producen estos impulsos en Bioy, valga la aclaración, son básicamente dos, el peronismo y las amantes). En Cortázar, finalmente, reaparecerá la figura borgeana de la teatralidad, pero con una diferencia radical: el protagonista de “Las puertas del cielo” o el de “La banda” llega a sospechar que los otros (el peronismo, la mersa, la negrada) son más reales que él, y que *su* existencia es puro teatro; ante esta comprobación, la respuesta puede ser asimilarse, como en “Ómnibus”, o irse, como sucede en “La banda”, “El otro cielo” y la póstumamente publicada *El examen*. En la búsqueda empecinada de túneles, pasajes y portales que nos saquen de aquí y nos lleven a algún otro lado más vivible se parecen Bioy y Cortázar, pero con salvedades, pues el personaje de Bioy

pasa a otra realidad para seguir siendo él, y el de Cortázar descubre que muchas veces el precio a pagar es convertirse para siempre en el otro (“Lejana”, “Axolotl”). La asimilación o conversión al peronismo, de cualquier grupo y factor, les estaba vedada a Bioy y a sus personajes, no sólo ideológica sino ontológicamente; los de Cortázar, en cambio, vacilan; van y vienen entre el amor y el asco, como el narrador de “Las puertas del cielo”, y a partir de los años sesenta su creador comenzará a transitar tentativamente los numerosos pasajes, portales y vasos comunicantes entre la revolución cubana, que apoya sin reservas, y el naciente peronismo revolucionario.

Una tendencia crítica bastante boba que comenzó a surgir por aquellos años, y cuyos estertores todavía se dejan sentir cada tanto, propone que la literatura fantástica o policial cultivada por estos autores era una literatura de evasión, en el sentido de pasatista o escapista, una huida o distracción de la realidad circundante escrita para consumo de lectores frívolos e irresponsables. El título de la segunda novela buena de Bioy, *Plan de evasión*, parece elegido a propósito para darle la razón, o parodiarla. Lo cierto es que la literatura de ‘los cuatro fantásticos’, al plantear como norma la fractura, el quiebre y el desfasaje entre *todos* los órdenes de lo real, y no sólo el político-social, da cuenta del impacto del peronismo en la sociedad y la cultura argentinas de manera mucho más radical que las ficciones realistas que se escribieron sobre el tema, hoy mayormente olvidadas. La evasión que plantea esta novela de Bioy, junto con las de sus otros relatos, no es una distracción momentánea de la realidad, un placebo literario, sino exactamente lo que el título dice: el trazado minucioso de una ruta de fuga, la búsqueda de un espacio de libertad posible, lo cual no puede equipararse a desinterés o desconocimiento de esa realidad que lo oprime. Como cualquiera es capaz de imaginar, y como los testimonios de sobrevivientes

de la última dictadura ayudaron a corroborar, lo primero que debe hacer el preso que quiere huir es conocer a fondo la realidad de su cárcel: su topografía, sus rutinas, sus sistemas de vigilancia. Pocas cosas más reales que una cárcel, y nadie más atento a su realidad circundante que el preso que quiere fugarse.

La objeción principal a esta lectura, objeción válida sobre todo para *La invención de Morel*, es que fue escrita *antes* del peronismo; así, la tesis del género fantástico o la ficción barroca argentina como *respuesta* al peronismo arranca haciendo agua desde el vamos. Esta objeción ha sido inteligentemente contestada por Andrés Avellaneda en su libro, que lleva por subtítulo, justamente, “Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea”. La réplica literaria —observa Avellaneda con irrefutable sentido común— no es algo que se elabora a posteriori de los hechos, ni de un día para el otro. La matriz básica de estas ficciones venía elaborándose desde 1940 al menos; el peronismo impacta en esta matriz literaria ya constituida, y ésta se resignifica y modifica a partir de esta irrupción. Ninguno de estos relatos de Bioy es ‘sobre el peronismo’, ni literal ni alegóricamente; pero estos relatos condicionan, elaboran, conforman las maneras de percibir y entender eso nuevo, inquietante e incomprensible, el peronismo. No se trata tanto de que la literatura anticipe lo que va a suceder, sino que el suceso, lo nuevo, lo desconocido se capta según modos de aprehensión que la literatura había elaborado antes.

Característica de estas ficciones de Bioy Casares es la combinación del género fantástico, o de la ciencia ficción, con el policial. Dicho en forma muy esquemática, la realidad representada corresponde al orden de lo fantástico, y el modelo narrativo, al policial. Son misterios que se explican al final, luego de una investigación exhaustiva, pero a diferencia de la policial decimonónica, en la cual el detective se enfrenta a un misterio en

aparición sobrenatural, y logra explicarlo no sólo racional sino realísticamente (*Los crímenes de la calle Morgue* de Poe, *El sabueso de los Baskerville* de Conan Doyle), en Bioy Casares la explicación, igualmente racional en sus encadenamientos lógicos, sigue causalidades fantásticas, sobrenaturales o científico-futuristas, como en *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y “La trama celeste”. Es sabido que el auge de la policial clásica argentina coincide con el de la literatura fantástica; de hecho, son los mismos autores los que cultivan y también combinan ambos géneros: Bioy Casares y Borges. Esta combinación no tenía nada de necesario o predecible: los otros dos grandes maestros del fantástico argentino de la época, Silvina Ocampo y Julio Cortázar, no lo hicieron de manera tan sistemática; ella, apenas cuando seguía los pasos de su marido —en el relato sintomáticamente titulado “El impostor”—, y él, como autor de una de las variaciones magistrales en el álgebra de la policial analítica: si Agatha Christie había creado en *El asesinato de Roger Ackroyd* la novela en la cual el narrador es el asesino, procedimiento que imita Borges en su seminal “Hombre de la esquina rosada”, Cortázar escribe en “Continuidad de los parques” el casi imposible correlato, un relato policial en el cual la víctima es el lector.

Se da la casualidad (o no) de que estos años coinciden hasta cierto punto con los del primer decenio peronista. Los partidarios de la tesis —llamémosla así— del escapismo quisieron convertir la enconada búsqueda de estos autores en una huida de la realidad hacia el puro juego o el artificio. Lo que sí resulta indudable es que la realidad se había vuelto profundamente otra, problemática e incognoscible, *irreal* en suma. Con esto entra en crisis la representación realista: el peronismo es lo otro, lo siniestro, la realidad *no* entendida ni compartida por autores y público. El policial, con su capacidad casi infinita para reflexionar sobre las

limitaciones y los errores en el conocimiento de lo real; el género fantástico, con su propensión a insertar lo extraordinario en lo cotidiano, lo irreal en lo real, se convirtieron en los modos fundamentales de indagar esa realidad que desafiaba a la representación realista. La policial clásica crea un mundo que no puede confundirse con el real, que no guarda con él relaciones imitativas, pero sí de analogía o isomorfismo: el pacto de lectura no es un pacto mimético. Por otra parte, suministra herramientas de conocimiento para explicar y tolerar la duda, la incertidumbre, la sensación de habitar un mundo vuelto inquietante y extraño, la desconfianza en la propia capacidad de leer las señales de lo real.

Hay, de todos modos, en esta serie, un texto en el cual la relación con el peronismo puede establecerse no únicamente a partir de cierto isomorfismo estructural sino en referencias y alusiones más concretas: *El sueño de los héroes*. Nada menos que Borges se encargó de señalarlo, en la nota crítica que escribió para *Sur*:

[...] la amarga y lúcida versión que Adolfo Bioy Casares ha ideado corresponde con trágica plenitud a estos años que corren.

La novela, recordemos, cuenta los hechos de tres días de carnaval en 1927 que dejan en la memoria del protagonista, Emilio Gauna, el recuerdo imposible de una pelea a cuchillo con el caudillo de la banda, el siniestro doctor Valerga, que presentaría o prefiguraría a Perón, según la lectura de Borges. Tres años después, en otro carnaval, Gauna repetirá las rutas y rituales de aquel carnaval pretérito para descubrir que su amada Clara, cuyo padre, el Brujo Taboada, era clarividente, había logrado sustraerlo de la muerte heroica que lo esperaba. Y ahora Gauna retoma el destino perdido y muere, feliz y extático, enfrentando a Valerga puñal en mano. Ésta es la más borgeana de las novelas de Bioy, al conjugar la ambientación orillera, el motivo del culto del coraje y la trama barroca, combinación que Borges

ensayó en cuentos como “El sur” y “La otra muerte”. Y es, también, un texto que enriquece el modelo de la evasión de Bioy con el de la pendencia borgeana: Emilio Gauna fue hurtado de su destino —según un plan de evasión no suyo, sino de la mujer que lo amaba—, entrando en un tiempo y una vida paralelos; pero la vida (la muerte) que debió ser suya lo visita en sueños, perturbando su vigilia, hasta que encuentra la puerta o el portal para volver a ella y soñar el sueño de los héroes, enfrentándose cara a cara, cuchillo en mano, con el tirano *ur-peronista* que los obliga a todos a una lealtad que los humilla y los degrada. ¿Por qué Bioy modifica su estrategia, e interrumpe la huida para dar pelea? Puede que la incesante prédica de Borges haya hecho lo suyo, pero también hay que prestar atención a las fechas: la novela se publica en 1954, cuando el fin de la era peronista podía verse, si no como próximo, al menos como posible; más significativamente, la lectura de Borges, que empuja nuestra lectura en esa dirección, se publica en el número de *Sur* de julio-agosto de 1955, ocupando un lugar preciso entre los bombardeos de junio y las “lluvias de septiembre” (paráfrasis poética o *kenningar* con que Borges solía referirse a la Revolución Libertadora).

Todo esto, o casi todo, ha sido dicho antes; pero, frecuentemente, como acusación, denunciando un error, una limitación o aun una cobardía intelectual y estética en Bioy Casares. El hecho de que hayamos aprendido a ver el peronismo como un hecho positivo, o al menos inevitable, de nuestro presente y nuestra historia, no nos autoriza a exigirles a todos los hombres de entonces que bailaran en una pata y festejaran su advenimiento con bombos y platillos. De lo único que no puede prescindir el autor de ficciones, a la hora de escribirlas, es de sus pulsiones y repulsiones, y a éstas fue, como no podía serlo a sus mujeres, siempre fiel Bioy Casares. Las reacciones adversas que suscitó el peronismo, el desconcierto, el miedo, la

reprobación, la indignación, la repugnancia, son también su parte constitutiva, y eso tanto para sus detractores como para sus seguidores. Las revoluciones, o los movimientos que se proclaman como revolucionarios, sean del signo que sean, tienden a postular, o intentan construir, realidades no siempre totalitarias, pero sí totalizadoras: cuando eso sucede la literatura buscará inevitablemente los huecos, las grietas y las madrigueras en donde guarecerse o por donde fugarse. Cuando la única verdad es la realidad, para decir otras verdades hay que pasarse a otras realidades.

214 La lectura del texto en clave peronista es relativizada pero no refutada por Borges, quien le comenta a Bioy Casares el 17 de abril de 1959: “Cuanto leen mi cuento ‘Ragnarök’ creen que deben interpretarlo como una sátira contra el peronismo, como una sátira contra la violencia universitaria. No comprenden que pueda ser lo que es: un sueño, y como sueño *vagamente* simbólico” (Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006). Análoga coartada onírica invocó Cortázar para socavar la lectura en clave peronista (o más bien antiperonista) de “Casa tomada”.

215 Citado en Astutti, Adriana, *Andares blancos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

216 Citado en Núñez, Jorgelina, “El último escritor dichoso”, *Ñ*, Buenos Aires, 30 de agosto de 2014.

UNA ROSA PARA MANUCHO

Uno de los momentos más penosos de la producción cultural de nuestros años sesenta ocurre en la película *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, durante una secuencia dedicada a la escena cultural porteña: “Y ahora, vamos al salón Pepsi-Cola. Aquí Manuel Mujica Lainez”, anuncia la voz de un presentador, y a continuación escuchamos, en off, el siguiente diálogo:

—¿Qué influencia ejerció sobre usted la cultura europea?

—Y, la influencia que ejerció sobre mí ha sido muy grande. Yo soy un hombre de formación muy europea. Desde chico he tenido una formación clásica. Tanto es así que yo he hecho traducciones que no hubiera podido lograrlas si no hubiese sido por esa formación. Porque no se trata de saber inglés. Se trata de saber el inglés pero de tener el sentido isabelino... en fin.

—¿Dónde le gustaría vivir?

—Siempre será Venecia, hasta que me muera probablemente. Siempre será donde yo quisiera vivir.

—¿Cómo ve al país?

—Es tan complicado. Vivimos tan lejos de todo, ¿no? Yo creo que allá, qué fácil es, todos esos muchachos que tienen unas vacaciones, se toman un tren y se van a Venecia, o se van a Viena, o a Madrid, o a París, a donde sea. Tan cerca todo. Tan fácil. Acá vivimos tan lejos, ¿no? Y estamos tan a contramano.

Acompañan a este diálogo imágenes de la presentación de un nuevo libro del autor, que incluyen mucha señora bienuda, mucho señor paquete y varios primeros planos de las manos enjoradas de Manucho dedicando sus libros en esmerada caligrafía; como no hay sincronía entre palabra e imagen, es difícil saber si contestaba las preguntas capciosas con total

candor o les había sacado la ficha y les estaba actuando el personaje — probablemente lo primero, se lo ve muy contento en su presentación y debía andar con la guardia baja. De lo que no hay dudas es de lo que la película quiere hacer de él: exhibirlo como un ejemplar de una especie en extinción, como tipo de la decadente aristocracia argentina, delimitar contra qué y contra quiénes se está haciendo la revolución, qué cosas barrerá para siempre del mapa. Por si quedaran dudas, una voz femenina aporta a renglón seguido su comentario:

El pensamiento de Mujica Lainez es también el de una intelectualidad sumisa al poder neocolonial. La “intelligentzia” del sistema. Una élite que traduce al castellano la ideología de los países opresores. Su cultura de segunda mano tiene como coro griego a las capas medias intelectuales. Una elite híbrida, despersonalizada, siempre disfrazada de algo. De apoliticismo o de objetividad. De indiferencia o de inteligencia.

Lo único que lo salva un poco a Manucho es que en las escenas que siguen la película trata con el mismo desprecio sobrador y suficiente a los jóvenes que salen de los cines, bailan rock y miran discos por Lavallo, y a los que concurren comiendo bananas a un happening del Instituto Di Tella, contrastándolos, montaje ideológico mediante, con un entierro colla en Jujuy que presenta, debemos entender, la Argentina profunda y auténtica.

No soy capaz de ver esta escena sin abrigar la sospecha —tan imposible de corroborar como inútil— de que a Manucho también lo eligieron por maricón, además de por aristócrata y decadente: con lo machista que era la cultura militante de aquellos tiempos, casi va de suyo. Es otra de las razones por las que me cuesta digerirla; tomarlo de punto a Mujica Lainez, en aquellos tiempos, era como juntarse a pegarle en el recreo al maricón de la clase. ¿Por qué, me pregunto cada vez que la veo —masoquícticamente, lo hago cada tanto— no se buscaron un hueso más duro de roer, como Borges, Silvina Bullrich o Victoria Ocampo?

Pero las cosas no le fueron a Manucho mucho mejor en los ochenta. El siguiente diálogo ocurre en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela de 1981 que entre otras cosas se propuso —y logró en gran medida— redefinir el canon de la literatura argentina:

¿Quién sería, pregunto yo ahora, dijo Renzi, el escritor actual que podríamos considerar para decidir que la literatura argentina no ha muerto? Hay muchos, dijo Marconi. ¿Por ejemplo? dice Renzi. Qué sé yo. Por ejemplo Mujica Láinez [sic]. ¿Quién? dijo Renzi. Mujica Láinez, dijo Marconi. Es una cruza, dijo Renzi. Mujica Láinez es una cruza. Una cruza en el sentido que este término tiene en el cuento de Kafka titulado precisamente: *Una cruza*.²¹⁷ Una cruza, dijo Renzi, eso es Mujica Láinez. De Hugo Wast y de Enrique Larreta. Eso es Mujica Láinez, dijo Renzi. Una mezcla tilinga de Hugo Wast y de Enrique Larreta. Escribe bestsellers “refinados” para que los lea Nacha Regules. Por otra parte, y sin ánimo de ser rencoroso, es evidente que hay más estilo en una página de Arlt que en todo Mujica Láinez. ¿Terminaste? dijo Marconi. Terminé, dijo Renzi.

Podría argumentarse que éstas son las opiniones de Renzi, personaje de Piglia, y no de Piglia; pero Renzi suele funcionar como amplificador de la voz del autor. También podría decirse que el propósito de este diálogo es ensalzar a Arlt antes que denostar a Mujica Láinez; pero es indudable que en el loable propósito de defender el estilo de Arlt, Piglia se carga a Mujica Láinez. Así al menos lo entendió el escritor Sergio Olguín, quien se lo echaría en cara en 2004:

Yo fui una de las tantas víctimas de Ricardo Piglia en los años ochenta. Yo lo admiraba y repetía todo lo que decía. Y uno de los prejuicios a los que me había llevado Piglia había sido despreciar a Manuel Mujica Láinez. Yo había leído a los 14 años los cuentos de *Misteriosa Buenos Aires* y me habían gustado mucho. Pero Piglia, en *Respiración artificial*, decía que era una porquería, que era una mezcla de *Nacha Regules* y no sé qué más. Entonces yo tenía que repetir lo mismo. A fines de los noventa se reeditaron los cuentos completos de Mujica Láinez. Los leí con un prejuicio terrible. Para mi sorpresa, me encontré con un autor maravilloso, un autor que entre otras cosas discutía, o ponía en discusión, políticas sexuales. Yo me había perdido más de diez años por una cuestión de prejuicios.²¹⁸

Tampoco le había ido tantísimo mejor a Mujica Lainez con los miembros de su clase. Si bien mantuvo siempre relaciones cordiales con Victoria Ocampo y su séquito, nunca fue ‘escritor de *Sur*’ ni publicó sus libros en esa editorial. Solía explicar que era porque él escribía en *La Nación*, pero era sólo para esconder la herida. La estética de *Sur* era decididamente moderna, francófila o anglófila pero de vanguardia; no había demasiado lugar para el barroquismo hispanizante o el decadentismo *fin-de-siècle* de Mujica Lainez. Era, para ellos, un escritor que atrasaba.

Ni siquiera la cultura abiertamente gay que tentativamente asomó la cabeza en los setenta, y de modo más decidido y definitivo, tras el eclipse de la dictadura, en los tempranos ochenta, quiso reivindicarlo como prócer o precursor. Sus héroes fueron Manuel Puig y Néstor Perlongher; en las seiscientas páginas de *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, de Osvaldo Bazán, se le concede apenas una oración, y eso en una nota al pie: “El primer cuento de tema homosexual fue publicado recién en 1949 por Manuel Mujica Lainez y se llamó *El cofre*”. Mujica Lainez era demasiado oligarca y gorila, había sido un escritor celebrado durante la dictadura; el modelo de escritor homosexual ingenioso y decadente, pero que pertenece al *establishment*, se casa con una mujer y tiene hijos, pertenecía al siglo XIX y la primera mitad del XX, más que a ese tiempo; también en eso atrasaba.

Quienes nunca lo abandonaron fueron sus lectores. A diferencia de lo que sucede con Eduardo Mallea, a quien hoy no leen ni siquiera los correctos miembros de sus familias —diría Arlt—, sus libros siguen reeditándose y leyéndose. Puede que algunos lo hagan movidos por una comunidad de gusto, resabios clasistas, esnobismo de medio pelo o nostalgia por una literatura y una realidad argentina ‘señorial’ como la de la generación del ochenta: bien podemos considerar a Mujica Lainez un miembro tardío de

aquella generación, el último *gentleman* escritor, a condición de que lo situemos más cerca del dandismo autoirónico de Mansilla que del clasismo militante de Cané o Lugones, o aun de su admirado Enrique Larreta. Pero nada de esto explicaría el afecto, el cariño que tantos de sus lectores le guardan, un sentimiento que no puede reducirse únicamente a la adhesión ideológica o la coincidencia en el gusto. A mí, personalmente, el rasgo que más me atrae de su obra es una sensibilidad compartida —pero que yo no soy capaz, como él, de poner en palabras— hacia las casonas y mansiones de la vieja Buenos Aires, y sobre todo a los elementos figurativos de su decoración y arquitectura: ángeles, cariátides, acantos, medallones, vitrales, tapices, techos pintados, estatuas y cuadros; las casas típicamente suyas son las francesas, italianas o españolas construidas en Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, atiborradas de objetos y muebles, rebosantes de figuras, como la que narra y protagoniza su novela *La casa* (1953):

Cuando me construyeron, a fines del pasado siglo, los hombres, por lo que vi y deduje, se movían en un bosque de estatuas. Las había por doquier. Trepaban por las fachadas, se afirmaban en los balcones, sostenían las cornisas, se acomodaban en nichos, avanzaban por las escaleras, descansaban en mesas [...] Para nosotras, las casas, esas estatuas infinitas fueron otras tantas bocas, otras tantas voces por medio de las cuales nos expresamos y comunicamos. Ahora me han dicho que no hay estatuas en ninguna parte, que no las toleran las fachadas actuales, lisas, idénticas, ni lo bajísimos techos de los cuartos. [...] Las casas de hoy, gigantes por fuera y pigmeas por dentro, no tienen estatuas; son mudas. No dicen nada. No pueden decirlo.

Quienes manifiestan una sensibilidad más desarrollada para esta arquitectura personificada y animada son sin duda los niños, y si la mirada que el narrador pasea por esos ambientes señoriales sugiere a veces la de un *connaisseur* que evalúa, cataloga y segrega lo espurio de lo auténtico, ésa no es la mirada que importa, la que evoca en sus lectores lejanos y olvidados sentimientos, sino la del niño que se pasea maravillado entre esos

seres y esas figuras y los imagina dotados de vida. El animismo de Mujica Lainez es tan poderoso como el de Guillermo Enrique Hudson, sólo que él no anima a animales y plantas sino a los personajes de sus edificios.

En este sentido, uno de sus cuentos más recordados es “El hombrecito del azulejo”, en el cual un niño solitario convierte en compañero de juegos y confidencias al único azulejo del zaguán que representa una figura humana que, efectivamente dotada de vida misteriosa, lo salva distrayendo con sus cuentos y chistes a la Muerte que ha venido a llevárselo. *Bomarzo* (1962), su novela más ambiciosa, cuenta la historia del duque Pier Francesco Orsini, quien en el siglo XVI manda construir el manierista Parque de Monstruos de Bomarzo, y la menos conocida *Los cisnes* (1977) transcurre en una vieja mansión que reitera obsesivamente el motivo del cisne en sus ornamentaciones. Pero la que más se destaca en este aspecto es *La casa*, novela en que una antigua mansión de la calle Florida cuenta en primera persona, mientras las cuadrillas de obreros la van demoliendo, sus sesenta y ocho años de existencia, desde 1885 hasta 1953: la vida cotidiana de sus habitantes, de la que fue testigo privilegiada, y la vida mágica de sus figuras y objetos: la estatua de la hija del faraón, las doce figuras del techo italiano, las nueve figuras del tapiz del hall (“El rapto de Europa”), la estatua de Guillermo Tell, las dos esfinges cariátides del balcón de Florida, el Fauno de bronce del jardín; sus fantasmas —uno denominado el Caballero, que habitaba el predio antes de su erección, y Tristán, asesinado en la casa en 1888— y una *Presencia* angélica que la visita una vez, en 1921.

En el plano humano, *La casa* cuenta una historia mil veces narrada, la decadencia de una vieja familia aristocrática junto con la de la casa que la cobijó, el tema de *La casa de los siete tejados* de Hawthorne, “La caída de la casa de Usher” de Edgar Allan Poe, “Una rosa para Emily” y *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner, *Cien años de soledad* de Gabriel García

Márquez, y tantas otras. La historia de *La casa* es la del apogeo y caída de una familia argentina, que sucede en los tiempos acelerados de la historia social americana, apenas tres generaciones —son también los tiempos de las familias de Faulkner y García Márquez—, y su reemplazo por una runfla de advenedizos que la ocupan y degradan. En este plano, no es mucho lo que la novela de Mujica Lainez puede aportar de nuevo; si estuviera contada por un narrador omnisciente o, en primera persona, por uno o varios de los habitantes de la casa, sería una más de las ‘tantas otras’.

Lo que distingue a *La casa* es, por un lado, la existencia paralela del mundo mágico donde figuras y fantasmas cobran vida —lo cual podría haber servido para vendérsela como ‘realismo mágico’ a los países del primer mundo, pero llegó antes de que empezara la moda, y le faltan loros y bananas— y, sobre todo, el recurso de convertir a la casa misma en narradora.

La casa oye lo que se dice en el mayor secreto detrás de las puertas y se entera de lo que se hace a escondidas, con las puertas cerradas. Todo lo sabe: desde lo más mínimo hasta lo más terrible en el instante mismo de su nacimiento y elaboración.

En cierto sentido, *La casa* es un ejercicio en el ‘punto de vista limitado’ a la manera de Henry James: puede contar lo que sucede en sus habitaciones, en su jardín y en la porción de la calle Florida visible desde su fachada, puede escuchar lo que dicen sus habitantes y visitantes ocasionales, pero el resto de la historia le está vedado, a veces por limitaciones de su punto de vista físico, otras por esa óptica de clase que comparte con sus ocupantes:

Yo, la casa, era la capital de un reino para el cual trabajaban en distancias desconocidas ignorados súbditos, cuyos tributos llegaban hasta mí mensualmente...

La fecha de composición indicada al final del texto (“9 de enero-3 de agosto de 1953”), contemporánea con el final de la acción —la casa está

siendo demolida en 1953, precisamente—, vuelve tentador vincular este relato con otros que tematizan la invasión de los espacios de privilegio de la vieja oligarquía por parte de la chusma peronista, como el anterior “Casa tomada” de Julio Cortázar (1946) y el posterior *El incendio y las vísperas* (1964) de Beatriz Guido. Al igual que Cortázar, Mujica Lainez, por escribir y publicar en el país durante el régimen, no puede darse el lujo de ser demasiado explícito; si en “Casa tomada” la invasión se manifiesta sobre todo como ruidos en las habitaciones vecinas, a la casa de Mujica Lainez apenas le llegan, de lo que sucede en las calles, ecos y reflejos que prefiere no ver ni escuchar:

A veces los Apolos y las Esfinges (las figuras de la fachada, las únicas que dan al mundo exterior) me comunicaban alguna noticia [...] O me avisaban que toda la calle resplandecía de antorchas enarboladas por una multitud que coreaba nombres nuevos... y yo [...] me replegaba sobre mí misma y me esforzaba por desaparecer más y más, mientras el arabesco de las teas alteraba fugazmente la expresión de mi rostro gris.

Y los plebeyos que la invaden poco a poco nada tienen de peronistas — las dos hermanas que sirven a la señora Clara y la van envolviendo en sus lazos evocan a las de *Las criadas* de Jean Genet (1946), y su guapo de comité Leandro Vagnoli, que enamora a ambas, parece haberse caído de algún sainete de los años veinte y no haber encontrado el camino de regreso. En lo que respecta al habla de estas clases populares, suena tan artificial e increíble como la de los ‘monstruos’ de Bioy y Borges, con la diferencia de que en éstos no había pretensión mimética alguna. Desde sus inicios en “El matadero” y “La refalosa”, la literatura argentina sabe que los bárbaros meten miedo no tanto por lo que hacen sino por cómo hablan, y nunca vamos a tomarnos en serio, por más infamias que cometa, a un guapo capaz de decir: “¡Ah maula! ¿Te has creído que me vas a hablar así? ¡No te

mato porque te tengo lástima!” —a veces hasta los escritores se olvidan de que la literatura es una realidad hecha únicamente de palabras.

No es en esta recreación del mundo social y sus conflictos, entonces, que la novela alcanza sus logros fundamentales, sino en la evocación de ese mundo mágico que desaparece en cada generación para renacer en la siguiente, pues todos lo atravesamos siendo niños, y de vivencias y sensaciones que el adulto no puede explicarse pero aun así sigue sintiendo:

¿Será que sólo en determinadas casas hay espectros familiares, como —y eso los antiguos lo sabían muy bien— sólo hay náyades en ciertos arroyos y fuentes, como sólo tienen alma ciertos objetos (por ejemplo, dentro de mí, el retrato del padre del senador, el del escritorio, carecía de ella, y también las estatuas de los trovadores del piso alto)?

Entre sus pares latinoamericanos, el que más se le parece, por su barroquismo suntuario, su lenguaje hispanizante, su cultivado afrancesamiento y su afinada sensibilidad musical y arquitectónica, es sin duda Alejo Carpentier, cuyo cuento más celebrado, “Viaje a la semilla” (1944), narra también la historia de una antigua mansión familiar que está siendo demolida; en este caso, recurriendo a otro recurso mágico: el tiempo fluye hacia atrás, reconstruyendo lo que él mismo ha desmantelado.²¹⁹ Si Carpentier ha tenido mucha mejor suerte con la crítica, eso puede deberse a una combinación de factores bastante bizarra; por un lado, su adhesión para muchos oportunística a la revolución cubana y el régimen de Fidel Castro, y la redacción de una serie de novelas que los ensalzaban; por el otro, el hecho incontrovertible de que el exceso barroco es la norma de la literatura cubana del siglo XX y anatema en la literatura argentina, gracias sobre todo a la cruzada que Bioy y Borges emprendieron en su contra, tan deplorada por neobarrocos locales como Néstor Perlongher. El hedonista, barroco y amanerado Manucho quedó atrapado en un fuego cruzado, pues los ascetas

del lenguaje lo condenan u olvidan por barroco, los ascetas de la política por oligarca y los gays militantes por gay diletante.

No podemos pedirle a ningún escritor —ni siquiera a Borges— que nos dé todo. Sí podemos prestar atención a qué porción del universo ese escritor nos revela —es decir, crea para nosotros— mejor que ningún otro. Sin Hudson, la pampa volvería a ser el desierto que cantaban sus contemporáneos, porque los ojos de éstos no estaban educados para verla. Sin Mujica Lainez, la misteriosa Buenos Aires se despoblaría de ángeles y cariatídes y, con ellos, de buena parte de su misterio, tan decididamente como si se demolieran todas las casas que los albergan. Ésta es la defensa que ensaya la suya; que es también, la de la obra de su autor:

Yo fui una gran dama opulenta, decorativa, caprichosa, con muchos defectos y algunas virtudes, indudablemente “personal”, mientras que mi reemplazante será alguien adocenado, insípido, “funcional”, más útil que yo desde un punto de vista exclusivamente práctico, pero mucho menos útil si se tienen en cuenta otros valores en la balanza, porque también es útil y muy útil, a mi entender, lo que embellece de balde, lo que tiende líneas nostálgicas y sugerentes hacia el pasado siempre más fascinador, lo que habla por medio de una esfinge que sobrevive entre mil esfinges destruidas, o por medio de unos vidrios blancos y azules, intactos a través del tiempo, y con eso hace trabajar la imaginación y funcionar ciertos mecanismos poéticos.

[217](#) El relato de Kafka habla de “un animal singular, mitad gatito, mitad cordero”, criatura solitaria que no se da ni con los gatos ni con los corderos, tanto que su dueño piensa si no será mejor matarlo.

[218](#) Saítta, Sylvia, *et al.*, *Lo que sobra y lo que falta*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

[219](#) En “La escalinata de mármol”, cuento de *Misteriosa Buenos Aires* (1950), un francés que agoniza en la Buenos Aires de 1852 sube en el recuerdo los escalones que lo conducen a su infancia, cuando era Luis XVII.

EL PUTO EN LA LITERATURA ARGENTINA

Este ensayo consta de cinco momentos literarios y cuatro viñetas de la vida cotidiana. Para empezar, las cuatro viñetas de la vida cotidiana:

1. Siendo niño, diviso un grupo de niños reunidos alrededor de uno que cuenta un chiste. Al menos, yo creo que se trata de un chiste, y me acerco a escucharlo, pero sólo agarro el final: “Y entonces le dice: ‘Firmá, puto’”. Se hace un silencio reverencial. Nadie se ríe. No era un chiste. Uno de los oyentes se atreve a preguntar, finalmente: “Es el peor insulto, ¿no?”. El relator asiente con gravedad.
2. Ya de grande, manejo sobre la izquierda de una avenida. Por mi derecha se acerca un auto a toda velocidad (mi memoria lo eleva a la dignidad de Torino, aunque probablemente apenas se tratara de un Taunus), conducido por un metalero pelilargo, tocándome bocina para que lo deje pasar. Un poco maliciosamente, no lo hago. Se me pone a la par, veo que su rostro se frunce por el esfuerzo mental, hasta que al final se ilumina y me grita, antes de encerrarme y pasar: “¡Puto!”.
3. Nuevamente de grande, pero ahora peatón, me mando, en una esquina sin semáforo, por el cruce peatonal. Una moto viene a todo lo que da; aludo, con un gesto, al sendero de regulares bandas blancas, como para decir: en un cruce peatonal, como su nombre lo indica, el peatón tiene

prioridad. El motociclista acelera, tengo que apartarme de un salto para que no me atropelle, y antes de perderse en la distancia, para dejar sentado que lo suyo no fue un gesto de indiferencia sino una escena de enseñanza, me grita: “¡Puto!”.

4. El ómnibus de larga distancia hace una parada en la terminal de Rosario. Los pasajeros, de este y otros micros, son muchos, y los dos o tres mozos del bar al paso no dan abasto. Uno de ellos, un joven rubio, se afana más que sus compañeros, va y viene, corre, se desespera por atender todos los pedidos, pues la gente ya ha pagado en la caja y no se irá sin ellos pero tampoco es cuestión de que se les vaya el micro con todo su equipaje por una mísera medialuna, y entonces le reclaman agriamente, le gritan que se apure, le recriminan su falta de dedicación, a todo lo que él responde con más velocidad, más angustia, más disculpas; hasta que un taita oscuro y arrugado, que no había abierto la boca hasta el momento, pronuncia la palabra fatal: “¡Puto!”, que reverbera en la terminal súbitamente callada como si toda ella, y no sólo los clientes del bar, hubiera hecho silencio para escucharla. El joven rubio se paraliza en medio de su carrera. Se da vuelta lentamente. Se desata el delantal. Sin tomarse el trabajo de dar la vuelta, *pasa por encima de la barra* y queda parado frente al taita: “¿Qué dijiste? ¿Qué me dijiste?” El taita parece el más sorprendido de todos, nunca sabrá cómo esa palabra han salido de su boca. Pero lo ha hecho, y se planta, valientemente. No vayan después a decir que retrocedió ante un puto. La gente se olvida de sus reclamos. Interviene. Se interpone entre ellos. Tratan de calmar los ánimos. Lo logran y se dispersan, eventualmente, en silencio; muchos sin sus pedidos. Lo

ocurrido ha sido demasiado grave, demasiado trascendente, para andar reclamando por un cafecito.

Apenas en el tercero de estos cuatro casos encuentro alguna relación entre el significante ‘puto’ y su sentido habitualmente aceptado, así definido por Witold Gombrowicz en *Transatlántico*:

El Hombre que siendo Hombre no quiere ser Hombre y corre detrás de los Hombres y los Persigue como un obseso y a los Hombres adora, ay, y con los Hombres se excita, a los Hombres desea, a los Hombres mira goloso, les coquetea, los galantea, los adula, es llamado desdeñosamente por el pueblo de este país un ‘puto’.

‘Este país’ es, qué duda cabe, la Argentina. El motociclista de mi cuento, si lo entendí bien, estaba sugiriendo que acá, en la Argentina, cruzar por el cruce peatonal, y más aún, pretender que los vehículos que circulan le den paso al peatón, es de puto. La fórmula podría simplificarse a ‘respetar (o invocar) la ley es de puto’, en el sentido en que se le dice, al que no se anima, al que no se la banca, ‘dale, no seas puto’.

Aclaro, antes de que sea tarde, que no me propongo hacer una historia de la figura del homosexual en la literatura argentina, sino, mucho más modestamente, indagar en algunos usos peculiares de la voz ‘puto’. Es decir, que si en algún cuento, novela o poema aparece un puto al que no se le dice ‘puto’, cae fuera del objeto de este presente estudio. Así, no me ocuparé del “mancebo” de Roberto Arlt en *El juguete rabioso*,²²⁰ ni de *Los invertidos* de José González Castillo, etcétera.

Tampoco es mi intención —*omen absit*— hacer un relevamiento de nuestra narrativa, teatro y poesía para determinar qué obras presentan al homosexual de modo tolerante o aun positivo, y cuáles en cambio lo discriminan o dan de él una imagen negativa; es decir, hacer una historia políticamente correcta o ‘progre’ de nuestra literatura desde el punto de

vista de las políticas de género. Por un lado, porque, como propuse a propósito de Cortázar y el racismo, puede ser mucho más interesante un escritor que despliega, exhibe, problematiza, contextualiza y trata de entender su homofobia que uno que la oculta y se hace el *gay-friendly*, o aun el que es *gay-friendly* sincero. Por el otro, porque el objeto de mi indagación no es la homofobia o la homofilia, sino el uso de la voz ‘puto’. Es un intento puramente personal por resolver ese interrogante que me persigue desde la infancia: ¿Por qué es ‘puto’ el peor insulto? ¿Qué queremos decir cuando decimos ‘puto’?

La primera novela de nuestra literatura en sucumbir a la fascinación a la vez semántica y fónica de la voz ‘puto’ está —nada sorprendentemente— escrita en polaco: *Trans-Atlantyk* (1952) del ya mencionado Witold Gombrowicz.²²¹ Ésta transcurre en Buenos Aires durante los meses finales de 1939; Witold,²²² un escritor polaco de visita oficial en la Argentina, es sorprendido por la noticia de la invasión de Polonia por los nazis y decide quedarse, relacionándose con la comunidad polaca residente en la ciudad. También se vincula con Gonzalo, el puto del cuento, un millonario que le pedirá su ayuda para seducir a Ignacy, joven polaco del que está enamorado. Ignacy siempre anda acompañado de su padre Tomasz, un hombre que Witold describe como extraordinariamente bueno y decente, de rasgos sobrios y regulares, de extraordinaria amabilidad y prudencia, razonable y de extraña honradez, de evidente y extraordinaria pureza y rectitud, leal en todas las circunstancias, por todo lo cual siente horror ante la idea de traicionarlo, de “¡así traicionar por ese Puto al Padre y a la Patria!” Decide entonces revelarle las intenciones de Gonzalo, lo que da lugar a una riña en la que el Padre resulta herido por un tarro de vino que le arroja el Puto. Esa misma noche, Witold medita su vergüenza, “seguramente todos me consideraban ya como un Payaso, me ridiculizaban, me denigraban. No sólo

eso: el único que no me había negado su Aprecio y hasta cierta Admiración resultó ser un Puto”, y ve en las gotas de sangre que brotaron de la frente del Padre la sangre de la Patria avasallada: “Y mientras allá, de otro lado del océano se derramaba sangre, aquí también corría la sangre; la sangre de Tomasz había brotado por culpa mía”. Al día siguiente, el Padre reta al Puto a duelo y, cuando Witold intenta disuadirlo (“¿Cómo era posible retar a una Vaca?” “¿Cómo desafiar a un Puto?”), éste le contesta: “Debo desafiarlo, no me queda otro remedio que batirme con él a tiros, para que el asunto quede arreglado virilmente entre Machos. ¡Yo voy a hacer de él un Macho, para que no digan que un Puto anda tras mi Hijo!”, y acto seguido le pide a Witold que intervenga en los pormenores. Witold se presenta ante Gonzalo, que nuevamente hace vacilar sus lealtades, instándolo a optar por el hijo, y es aquí que pronuncia la palabra clave de la novela, el neologismo ‘Filiatria’ que reemplazará a ‘patria’ (‘tierra de los hijos’, en contraposición a ‘tierra de los padres’). Witold se indigna: “No sería yo un Polaco si alentara al Hijo a rebelarse contra su Padre. Debes saber que nosotros los Polacos lo que más respetamos en el Mundo es a nuestros Padres; así que nunca le pidas a un Polaco que aparte a un Hijo de su Padre y menos para Desviarlo”, pero vacila entre atender las demandas del honor y la decencia, apoyando al padre, o ceder a la tentación del mal y apoyar al Puto, y en principio acepta la propuesta de éste de engañar al Padre utilizando, en el duelo, balas de salva. Hechos dos disparos vacíos de cada parte, el duelo es interrumpido por una cacería también vacía —hay galgos y hay caballos, pero no hay liebres— en la que los perros atacan a Ignacy, que es salvado por Gonzalo, y así se reconcilian el Padre y el Puto. Pero más adelante, ya en la Estancia de Gonzalo, Witold confiesa al Padre el ardid de las balas, y éste, decidiendo que la sangre del Puto ya no alcanzará a lavar la ofensa, se decide a matar a su propio hijo.

Leída como literatura polaca, *Trans-Atlantyka* es una novela que pretende habérselas con las demandas del nacionalismo, en un momento —la invasión de Polonia por los nazis— en que éstas se hacen insoportables; y puede entenderse, en parte, como una autojustificación del propio Gombrowicz, por haberse quedado en la Argentina en lugar de volver a luchar por la patria. La trampa del patriotismo figura en la novela en la memorable secuencia de los residentes polacos que se encierran en un sótano, munidos de espuelas torcidas que se clavan unos a otros cada vez que alguno quiere evadirse o vacila en sus convicciones nacionalistas: el patriotismo convertido en un círculo del infierno, del cual todos quieren salir pero se lo impedirán mutuamente hasta el fin de los tiempos. Otra figura del patriotismo es la del Padre dispuesto a sacrificar al Hijo para satisfacer las demandas del honor nacional: la Patria es por definición filicida, y en el ritual que mejor la define, el de la guerra, los padres mandan a los hijos a morir por ella. Así, lo viejo entierra a lo nuevo, el pasado devora el futuro y los viejos eliminan el peligro que los jóvenes representan.

Pero ¿qué pito toca el Puto en todo esto? Es él quien pronuncia la palabra clave ‘filiatria’, y urde un complejo plan para que, matando a su padre, Ignacy la dote de pleno sentido. Hasta acá, la lógica es clara, y más bien simple; en tanto puto, el Puto no engendra, y se sale del orden natural, social y político de la familia —y de esa otra Familia metafórica que es la Patria. Pero hay un evidente exceso que rodea a la figura del Puto y que se concentra en la voz ‘puto’. ¿Por qué la amistad del Puto rebaja a Witold? ¿Por qué no se puede desafiar a un puto? ¿Por qué un Padre está dispuesto a sacrificar a su hijo, ya no porque un puto lo haya seducido sino porque lo corteje apenas? No soy un gran conocedor de la cultura y la literatura polacas, así que no tengo manera de justificar y menos de probar lo que voy a decir; pero me cuesta desprenderme de la sensación de que el aporte

específicamente argentino a la novela lo constituye la figura del Puto y, sobre todo, las reacciones desmedidas ante ella, y la obsesión con la voz ‘puto’. Si *Trans-Atlantyk* es la novela del patriotismo y el filicidio, *Transatlántico* es la novela del Puto. No debe ser casual que sea el único argentino²²³ perdido en una novela poblada de polacos.

En una novela políticamente correcta, el Puto sería un rebelde, un marginal al sistema o una víctima. Pero *Transatlántico* no es una novela políticamente correcta. Cada vez que Witold Gombrowicz se coloca en su propia obra como ‘Witold Gombrowicz’ —algo que hace de modo bastante sistemático— no es para bajar línea, sea moral o amoral, sino para vacilar y oscilar entre el bien y el mal, lo moral y lo amoral, la dignidad y la vileza. En este caso, duda entre ayudar al Padre contra el Puto o ayudar al Puto contra el Padre, y se nos hace difícil, a los lectores, hacer pie en este tembladeral axiológico, ¿se trata de una novela que se burla de los putos, asumiendo gozosamente las actitudes discriminatorias de la cultura machista argentina (“¿Cómo desafiar a un Puto?”) o de una novela que se burla de la homofobia machista argentina y la lleva al absurdo? ¿Es su postura en relación con la homosexualidad discriminatoria o defensoria? La pregunta no es, claro está, pertinente. Si de determinar la ‘postura’ de Gombrowicz respecto de la homosexualidad se tratara, pueden encontrarse indicios en sus diarios y correspondencia, por ejemplo en esta carta en que responde a las referencias de su amigo ‘Goma’ (Juan Carlos Flores) a su homosexualidad:

Sépalo, yo no soy ni nunca he sido un homosexual, sino que de vez en cuando suelo hacerlo cuando se me da la gana. Soy persona sencilla y, sobre todo en materia erótica, mi maestro es el pueblo, que muy felizmente desconoce totalmente la terrible homosexualidad y se acuesta con quien puede y como puede. Me gustaría que Uds., manga de degenerados, fuesen la mitad tan sanos como esos inocentes y encantadores niños del Ejército o de la Marina.

Aquí, al menos, Gombrowicz se sacude la etiqueta que quieren pegarle y cuestiona, en una sola frase brillante, y de entonación muy argentina, la discutible noción de que los actos sexuales determinan fatalmente las identidades sexuales; proponiendo en cambio que le corresponde a cada uno, si le viene en gana, definirse como homosexual, heterosexual, bisexual, o no definirse en absoluto. “Qué triste país, tan puto y tan torcido, donde nadie se atreve a darse el gusto”, resume en otro momento de la carta. Así Gombrowicz devuelve la acusación a los acusadores:

[...] les aconsejaría a todos que, en vez de dedicarse a interminables discusiones acerca de mi homo (el tema les interesa, según parece) se acostasen entre sí un día de estos para ver cómo es esto.

Puto es el que se preocupa por definir a los otros como putos; en fórmula argentina: ‘Puto el que dice puto’. Con su habitual ambivalencia — recordemos que se trata de un escritor maldito— en esta carta Gombrowicz no sana la voz ‘puto’, sino que la *fetea*: mantiene su sentido peyorativo, pero desprende el sentido de ‘homosexual’ y deja el de ‘cagón, reprimido, no jugado’:

[...] no hay cosa peor que no obedecer los santos mandatos del cuerpo [...] aprendan a ser valientes y libres y no se dejen asustar por palabras.²²⁴

El segundo momento literario corresponde a la célebre novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. En ella, Puig encierra en la misma celda a Valentín, un militante revolucionario para el cual la lucha de clases es no sólo la *ratio* última sino también única de todo conflicto social, y a Molina, un homosexual admirador de los films románticos, cuya máxima aspiración, una vez alcanzado el amor de un varón heterosexual, es convertirse en una señora de su casa. En el curso de sus diarias conversaciones, Valentín se moliniza y Molina se valentiniza; Valentín entiende que hay otras formas de

explotación y dominación, como la del macho sobre la hembra, y otras formas de lucha, que no tienen por qué supeditarse a la revolucionaria, ni que esperar su turno para cuando ésta se complete; Molina, que puede ser gay de modo muy femenino, y sentirse muy orgulloso de serlo, sin por eso aceptar, condonar y aun desear el lugar de debilidad y sometimiento que la cultura machista asigna a mujeres y maricas. La convivencia da lugar a la compañía, la compañía al intercambio y el acercamiento de ideas, éste a la ternura física manifestada, en un principio, en los cuidados que Molina prodiga a Valentín enfermo; plenamente sexual, eventualmente. Cuando Molina anuncia que será liberado en breve, Valentín le propone:

—Al salir de acá, vas a estar libre, vas a conocer gente, si querés podés entrar en algún grupo político.

—Estás loco, no me van a tener confianza por puto.

La historia entera del desencuentro histórico entre la militancia gay, que se inicia en 1971 con la fundación del FLH (Frente de Liberación Homosexual), y la militancia política argentina de los años setenta cabe en ese intercambio de frases: la de todos los intentos infructuosos del FLH —uno de cuyos miembros fundadores fue Manuel Puig, justamente— de dialogar o trabajar con las agrupaciones revolucionarias como FAR, FAP, ERP y Montoneros —apenas con los trotskistas del PST pudieron coordinar alguna acción conjunta— hasta la ruptura final que ni siquiera se da por una pelea entre el FLH y alguno de esos grupos —‘¿Quién se pelearía con un puto?’, diría Witold— sino entre la derecha y la izquierda peronistas: corre el año 1973 y el teniente coronel Jorge Manuel Osinde, aprovechando la presencia ‘tolerada’ del FLH y sus banderas en la asunción de Cámpora como presidente (25 de mayo de 1973), y en Ezeiza para la llegada de Perón (20 de junio de 1973), acusa a los militantes de la JP y Montoneros de homosexuales y drogadictos, y éstos responden con el tristemente

memorable cantito: “No somos putos, no somos faloperos/ somos soldados de Evita y Montoneros”. Cuando los machos se pelean, el puto paga el pato.

Continuando la tradición de las viejas izquierdas, las agrupaciones desconfiaban de los homosexuales, considerándolos blanditos dados a la delación. Osvaldo Bazán, en su *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, consigna la siguiente versión: “Los montoneros ejecutaron a dos compañeros homosexuales por considerar que todos los homosexuales eran ‘apretables’”. Como no se consignan los nombres, y la versión viene bajo las rúbricas “me lo contó mi compañero de entonces” o “oí de una exiliada monto”, todo tiene cierto tufillo a leyenda [de guerrilla] urbana, pero aun así no deja de ser válida como ficción, sea de lo que la militancia de izquierda pensaba de los homosexuales, sea de lo que los homosexuales creían que la militancia de izquierda pensaba de ellos. Por todo esto, puto que militaba debía ocultar su condición de tal y sufría doble represión, ése fue el caso del artista plástico Jorge Gumier Maier, dirigente del PRT: “Suelo confesar, con pudor, que para mí paradójicamente la dictadura significó un modo de liberación. Después del golpe dejé de militar. [...] Me quedé en bolas. En bolas para coger con quien quisiese”.²²⁵ El puto es indigno de ser guerrillero; decir ‘guerrillero puto’ es un ejemplo de *contradictio in adjecto*; en la memorable formulación de Fidel Castro: “La revolución no necesita de peluqueros”.

El episodio más revelador del poder cuasi mágico de la voz ‘puto’ en la literatura y la cultura argentinas figura en una página de *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini. Vale la pena consignarla por completo:

Voy muy seguido a un café de la calle Talcahuano. El ambiente es tranquilo, apacible y hasta se puede leer (pensar es casi imposible en todas partes). Ya no voy en realidad: pero iba, y me gustaba.

Un joven rollizo (un *culón*) era cliente habitual, hasta de la misma mesa y el mismo mozo. Siempre estaba de broma con el mozo y parecían divertirse mucho, también era evidente que se estimaban, más allá de una relación cliente-mozo. Éste era provinciano y hablaba con mucho acento, lo que hacía que sus chistes parecieran más graciosos de lo que eran en realidad.

El 18 de septiembre de 1978 era una tarde cualquiera y el café estaba tranquilo como siempre. Todo igual, hasta la parejita del reservado, que tomaban un café y se hacían caritas antes de ir al hotel alojamiento (es probable que tuvieran las piernas enlazadas bajo la mesa, viejo recurso de la calentura en público, pero eso nadie podía asegurarlo —sí: seguro que las piernas ensayaban ahí la milonga que luego bailarían en la cama, gente puta).

Llegó el *nalgudo*, *culón* o como quiera llamárselo. Se sentó en su mesa y, en seguida, empezaron las cargadas, mutuas, algunas pesadotas, con el mozo provinciano. El manteca pidió un porrón, y siguieron las bromas, todas en voz alta, nada de secretos. Eran el número vivo del café (yo dejé de ir después de la tragedia). El *nalgudo* le hizo un chiste tonto y grosero, como los que estilaban entre ellos. Sonriente, tranquilo, el provinciano retrucó:

—Pero callate, gordo puto.

Los que estábamos cerca, poco fue lo que vimos. El *culón* se paró y le vació un cargador completo de un calibre 45 en el pecho a su amigo, el mozo. Recuerdo la anécdota por dos motivos. Primero porque todavía los Tribunales me llaman a declarar de vez en cuando. Segundo, porque el que tiró del gatillo cuando se sintió llamado, sin intención especial de agravio, evidentemente, “gordo puto”, todos los días, sin molestarse, aceptaban el *culón* asesino, el *culón*, el clásico “pero si vos tenés más culo que cabeza” o “dejate de joder, no seas puto”.

Pero aquella tarde se juntaron esas dos palabras —*gordo y puto*— con resultados fatales. ¿Por qué un gordo no acepta el *acoplamiento* gordo/puto? Es un tema apasionante para investigar.

La anécdota me parece memorable por dos motivos. Por un lado, es una impecable fábula sobre el montaje, de cómo dos palabras —y, en este caso, dos imágenes— pueden engendrar, al yuxtaponerse, una tercera, que no puede reducirse a la suma de sus partes; Kuleshov no podría haberlo ilustrado, ni Eisenstein explicado, mejor que Lamborghini.²²⁶ Es, también, una posible definición de poesía: la yuxtaposición (el *acoplamiento*) de dos palabras más o menos inocentes con resultados letales.

El otro motivo, más específico a nuestra investigación, es su develación del poder mágico y misterioso de ciertas palabras, en este caso la voz ‘puto’. Pero —escucho ya la objeción del lector— el gordo no se molestaba cuando lo llamaban *puto* a secas. Verdad. Quizá la tomaba —y todos con él

— como interjección, o expletivo genérico, mientras que al estar sustantivada en ‘gordo’ perdía su impersonalidad y adquiriría una característica indeleble de su persona. (El gordo de la anécdota, es evidente, se asume como gordo, pero no como puto. Mientras las dos palabras iban sueltas, se sentía con libertad de elegir: esto sí, esto no. Pero tras el fatal *acoplamiento* a que las somete el mozo provinciano, basta que se asuma como gordo para que se vea obligado a asumirse como puto.) También puede suceder que la locución ‘gordo puto’ —que, me apuro a aclararle al lector extranjero, no es un hallazgo original del mozo, ni del autor, sino que pertenece al acervo de la lengua nacional— importa una imagen semántica y fónica particular que en efecto se usa *siempre* para indicar desprecio.

John Searle, que desarrolló y sistematizó la teoría de los actos de habla de John L. Austin, propone que hay palabras o frases —‘indicadores de fuerza ilocucionaria’, las llama— cuya función es indicar cómo debe tomarse un enunciado, es decir, si debe tomarse como pedido, promesa, amenaza, etcétera. Así, si le digo a alguien “negro” puede tomarlo como una manifestación de afecto, pero si le digo “negro de mierda” estoy aclarando que lo debe tomar como un insulto; la locución ‘de mierda’ funciona como indicador de fuerza ilocucionaria. El problema con el gordo de Lamborghini es que no sabemos si ‘gordo’ funciona como indicador de fuerza ilocucionaria de ‘puto’ o ‘puto’ funciona como indicador de fuerza ilocucionaria de ‘gordo’. Por suerte estamos haciendo crítica literaria, antes que filosofía del lenguaje; lo que importa, acá, es que estas dos palabras, que separadas pueden funcionar como índice de fraternidad, juntas componen fatalmente una ofensa que sólo se puede pagar con la muerte.

El Pibe Barulo se presenta como una indagación en el concepto de tragedia. La premisa es muy simple: hay ciertas personas a las cuales la naturaleza, o Dios,²²⁷ han dotado de glúteos especialmente adiposos y

prominentes; que nacen culones, en buen criollo. El culón no puede ser tomado seriamente, ni aun en la desgracia; su familia “también se ríe de él y lo utiliza para descargar sus malos humores”; para los “sádicos y psicópatas de toda índole [...] el culón ‘...viene a este mundo para sufrir dolorosas humillaciones, porque con algo hay que divertirse’”, y hasta para las mejores personas la cuestión se reduce “a encontrar el pretexto para nalguear al pan de Dios, pobre alma” (pues, como aclara Lamborghini, “el *Sabio Loco* se encargó de dotar a *Nal* de un carácter bonachón”).

La infancia de Nal está rodeada de presagios; el hermano le inventa motes que terminan en ‘ulo’, como ‘Barulo’ (“por lo de la rima, claro”) y el padre le advierte al uno, y pregunta al otro: “Terminaría transformándolo en un gordo puto. —¿A vos te gustaría ser un gordo puto?”. Nal acude a su primo Barto ‘en busca de apoyo’, a lo que éste responde abriéndose la bragueta y sacando “una enorme verga”: “Decime —se miraban a los ojos — ¿no te gustaría éste?”, y todavía le grita, cuando Nal se aleja corriendo, lloroso: “Qué festín se van a hacer con vos en la colimba, allí que andan todos recalientes, y vos ¡con ese orto! Y boludo encima. ¡Vas a ser la olla popular del regimiento!” La madre, reaccionando contra esta forma de tratar al niño, increpa al padre en su presencia, “era así como se fabricaban los locos, los neuróticos, los homosexuales, los drogadictos”, provocando la respuesta de éste: “¡Un momentito! ¿No me estarás acusando de volverlo puto al culón?” A raíz de la discusión, el padre muele a golpes a la madre, luego se la coge como nunca antes (porque lo hace con más pasión que nunca, y también porque se la coge por el culo). A la mañana siguiente, Nal se levanta temprano para consolar a su mamita, pero ésta, que todavía está ensimismada recordando “los pijazos de su marido”, ve en él únicamente al “causante de todos sus líos y alejamientos con esa poronga de novela” y le grita: “Ya me tenés podrida, siempre pegado a mis polleras, gordo puto”.

“Después de la condena de su madre”, *Nal* decide cambiarse el nombre, y cuando dibuja en la tierra, con un palito, un retrato de su ídolo, el arquero de Chacarita, “con un rictus de artista maldito, firmó: *Gordo Puto*”. Las leyes de la tragedia se cumplen inexorablemente: cuanto más se lucha contra ella, cuanto más se esfuerza el héroe por evitar su destino, más lo favorece. En *La causa justa*, relato en el que también figuran *Nal* y su condena, éste fantasea con poner fin a este constante oprobio: “asesinaría al próximo nalgueador”. Pero por ese crimen, reflexiona, irá a la cárcel, donde necesariamente “se relaciona con los otros reclusos. Le dan una tremenda importancia al hecho de que el crimen se realice por dinero o por otros motivos. *No les interesan los otros motivos*”.

La frase reclusa es terrible, Buenos Aires: “Mató por nada: sin duda, es puto”. Y después lo que ya se sabe: “*Vos tenés ganas de ir al baño*”, le dirían en la cárcel, una noche: además del chiste, culón, violado y puto.

Pero la condena más insidiosa, la condena inapelable, por su forma y por su origen, viene de dos niños de la calle, que piden limosna por el barrio:

[...] cada vez que lo sorprendían tranquilamente sentado en el umbral, empezaban: —¿Qué decís, gordo puto? Así que te la comés doblada, con moñito y todo... ¡Gordo puto! *Nal*, temblando de rabia impotente, se refugiaba detrás de la verja y les retrucaba: “¡Mentira, mentira! ¡Yo no me dejé por nadie, cirujas piojosos!”... El mayor se acercaba a la verja y le decía algo que lo hacía huir llorando hacia adentro de la casa. Se lo decía con asco, torciendo la boca: “Mirá pibe, vos sos gordo puto... aunque no te dejés por nadie, no hay caso, che, sos gordo puto, sos gordo puto, gordo puto aunque no te dejés garchar...”

Por su origen: el saber pertinente sobre el sexo desviado, sobre el cuerpo invertido, viene de abajo y de atrás (del culo de la sociedad, o de la ciudad: la villa, el conventillo, el suburbio obrero, de la gente que se acuesta con quien puede y como puede).

Por su forma: el niño proletario le está diciendo a Nal que ser puto es una esencia, una identidad tan *profunda y secreta* (y, sí) que uno puede ser puto sin saberlo (obsesión de la adolescencia, descubrir las *marcas* que permitan identificar ese destino trágico. ‘Si tenés los huevos a la izquierda sos puto’, era la fórmula en mi barrio). Uno podría pensar, al principio, que Lamborghini meramente juega con la noción de tragedia, para relativizarla o trivializarla, adosándola a una parte baja (el culo) y a un nada elevado destino trágico (hacerse puto). Pero, en realidad, está explorando la plena vigencia de la idea de tragedia en todo su esplendor; para *aquella* cultura argentina —seamos optimistas— no había peor destino que ser puto. Recordemos el más argentino de los chistes. Dos argentinos caen en manos de una tribu salvaje, cuyo jefe les ofrece como opción ‘la muerte o dunga-dunga’. Cuando se les revela que ‘dunga-dunga’ implica ser sodomizados, ambos exclaman a una: ‘¡La muerte, la muerte!’. Y el jefe de los nativos concede, magnánimo: ‘Está bien. Pero antes, un poquitito de dunga-dunga’.

El destino se cumple, inexorablemente; para ser puto no hace falta que te hayan cogido o que te hayas cogido a un puto, basta que estés destinado a ser cogido:

Pensó en la crueldad de los niños pordioseros, que no querían hacérselo ni lo acusaban de haberse dejado. Era más terrible aún su vaticinio. Nació culón y el Destino no perdona. [...] “¿Qué le vas a hacer, gordo puto? —recordaba las palabras de los mendigos— la vida es así y tenés que resignarte, gordo puto, no tenés escapatoria”.

Eventualmente, los sufrimientos de Nal llevarán a Lamborghini a hacer una de sus más profundas reflexiones sobre la vida en general:

La parte invivible de la vida es la vida misma [...] Lo soportable abunda más de lo que se cree, disfrazado de “horror”, como si dijéramos (lo estamos diciendo): los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, etc., sino —nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz.

La formulación ‘la parte invivible de la vida es la vida misma’ —no los accidentes, no las situaciones sin salida, no las enfermedades terminales, sino el invivible día a día, esa nadería de la vida cotidiana que Joyce en su *Ulises* se propuso celebrar para conjurar el terror que nos inspira— se evidencia en toda su exactitud —su estremecedora exactitud— cuando recordamos que en la Edad Media *no se conocía el maíz*, y por lo tanto la gallina de Lamborghini está efectivamente picoteando “nada, absolutamente nada”.²²⁸

El final del relato es previsible. Aprovechando la trifulca que se desencadena en medio de un partido de fútbol, el primo Barto arrastra a Nal hacia los matorrales y le rompe el culo, y a Nal le encanta, y respira aliviado porque al fin se ha cumplido su destino, y se hace maricón y habla de sí mismo en femenino, y camina “como con un contoneo, y como si se fuera relamiendo el culo por dentro”. Una interpretación benévola podría sostener que Lamborghini le da un final edificante desde el punto de vista de las políticas de género, mostrando como ese infierno tan temido por Nal, ese final trágico del que quería huir, era en realidad un lugar de libertad, de autoafirmación, de *orgullo*, si éste lo sabía asumir haciendo a un lado los prejuicios machistas de la sociedad burguesa. Pero esto sería incurrir en travestismo interpretativo. El final de *El Pibe Barulo* —si puede hablarse de tal cosa— es meramente tonto, una bufonada: Lamborghini se desentiende de sus personajes, y de su problemática, y se los saca de encima como puede²²⁹ (como la madre, como Barto,²³⁰ no sabe cómo sacarse de encima al gordo puto. ¿Quién se tomaría el trabajo de escribirle un final digno a un puto?, preguntaría Witold).

Otro problema de este final es que es incompatible con lo dicho en los primeros capítulos —el 4, para ser más precisos—; allí se nos dice que Nal lleva una vida normal, se ha casado, tiene hijos, tiene un empleo pequeño

pero seguro y bien pagado... Vida adulta que difícilmente se condice con la de “la nueva damita joven” que se aleja caminando “como si se estuviera relamiendo el culo por dentro”. *El Pibe Barulo* tiene así dos finales posibles, el del que es gordo puto aunque nunca se lo garchen y el del que es gordo puto porque se lo garcharon. Ambos conviven en el mismo relato, convirtiéndolo en la primera aplicación, en nuestra literatura, del método de Ts’ui Pên en “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges.²³¹

Pasando revista al catálogo de incluidos y excluidos de nuestra historia y nuestra literatura, puede aparecer en algún momento la tentación —llamémosla así— de componer, un poco a lo Frankenstein, el perfecto sujeto excluido, el puto de putos por así decirlo. A esta tentación se entrega Guillermo Saccomanno en *La lengua del malón*, cuyo protagonista y relator, el profesor Gómez, es cabecita —o sea, descendiente de indio—, pobre, puto y peronista.²³² El profesor cuenta la historia de los amores de Delia —también descendiente de india, aunque de clase alta— y Lía —judía, de simpatías boedistas-socialistas (es evidente que algunos de los rasgos malditos hubo que repartirlos entre varios personajes, pues hacer judío e indio al profesor, hacerlo comunista y peronista, lo hubiera perfeccionado en su abyección a costa de volverlo inverosímil) bajo los cada vez más cerrados nubarrones que se ciernen sobre el país: corre el año de 1955. *La lengua del malón* se publica en 2003, en tiempos de relativa recuperación, tras la debacle menemista, de la mística peronista, y está teñido de nostalgia por la época dorada en que el peronista era el puto de la política argentina (1955-1973). En la economía de la novela, indios, putos, lesbianas y peronistas forman un frente unido contra la oligarquía, la iglesia, los militares y la revista *Sur*. Delia, esposa de un marino envuelto en la conspiración contra Perón —los conspiradores se reúnen en la casa de Victoria Ocampo en San Isidro—, escribe una novela, *La lengua del malón*,

cuya protagonista, D., esposa de un militar de la frontera, es raptada por un malón y se convierte en cautiva, ese sujeto también maldito de nuestro imaginario decimonónico: La cautiva del siglo XIX era tolerable si resistía la vejación —como la María de Echeverría— o aparecía como víctima; las cautivas que se pasaban de bando, es decir, que se hacían indias, que no querían volver, que se convertían en *renegadas*, apenas figuran en la literatura de la época —como mucho pueden asomar, en un ángulo del cuadro, en la crónica de Mansilla, nunca como protagonistas.²³³ Habrá que esperar al siglo XX, y a “Historia del guerrero y de la cautiva” (1949) del siempre tan contradictorio Borges, para una presentación no demonizada de la cautiva renegada.

Por otros motivos, la cautiva es también un objeto incómodo para nuestro pensamiento actual, porque plantea un problema muy simple, pero de difícil solución: en cuanto blanca, pertenecía al bando de los dominadores; en cuanto mujer, secuestrada y violada por el macho, al de los dominados. El mayor anhelo, tanto de los dominadores como de quienes los combaten, es el de poder alinear todos los pares en un eje único; de un lado, blancos, varones, heterosexuales, gorilas; del otro, indios, mujeres, homosexuales, peronistas. Pero la complejidad de lo real no se somete fácilmente a la sencillez de la idea: se empeña en producir mujeres blancas, peronistas heterosexuales, gorilas putos —aunque estos sean los menos problemáticos, pues raramente asoman del clóset—, etcétera. Ésta, propuse en el capítulo correspondiente, era la utopía de Sarmiento: alinear los ejes, *ordenar* la multiplicidad de conflictos sociales en dos columnas perfectas, para poder barrer con una y entregarse a la ilusión de construir sobre la otra una sociedad estable (léase: sin conflictos). El pensamiento revisionista, a veces el progresista, para mejor oponerse al modelo sarmientino, adoptan su mismo esquema pero invirtiendo las valoraciones: todo lo que para

Sarmiento es malo es bueno, y viceversa; así, no sabe muy bien qué hacer con la cautiva decimonónica o con un antiperonista puto como Manucho,²³⁴ y opta por ignorarlos.

La cautiva renegada del siglo XIX, ese ser abyecto y maldito, se convierte en nuestro siglo en el bendito y políticamente correcto: las mujeres sometidas y los indios sometidos realinean, al aliarse, los ejes. Pero no todo se ha alisado; todavía queda un nudo problemático: ¿Qué hacer con la violación originaria que hizo posible esta alianza? ¿No nace viciada la alianza, si nace de la violencia de un sometido sobre otro? Así es como Saccomanno desata el nudo: su cautiva, en el momento iniciático de la violación, toma el cuchillo y fuerza al cacique Pichimán a realizarle un cunnilingus; más tarde, en el curso de sus amores, Pichimán entregará su ano a los dedos de su cautiva (“el indio, al entregar su orificio, se identifica con la cautiva”); el indio se hace mujer —y puto—, la blanca se hace india, y la alianza de los desposeídos contra los poderosos se hace posible. Claro que esta alianza, deliciosa para nuestro mundo, es monstruosa para el suyo, y será castigada cuando sean alcanzados por la campaña del desierto. Pichimán es ultimado por las balas de los Remington, y D., empuñando su facón —el mismo con que lo había conminado a hacer de la lengua fallo— se corta la suya: la amputación de la lengua como órgano del placer y de la palabra confirma una vez más el lugar del indio en la literatura argentina, el del sujeto sin voz (y por lo tanto, del no sujeto).²³⁵ Los amores de D. y Pichimán se reescriben en el siglo XX como los amores de Lía y Delia, y la analogía con el silenciamiento de la voz homosexual (“el amor que no osa decir su nombre”, “el pecado que no se puede nombrar”) es evidente: el primer cuento de tema homosexual fue publicado recién en 1949 por Manuel Mujica Lainez, indica la *Historia de la homosexualidad en Argentina* de Osvaldo Bazán; la primera aparición de una voz gay en

política data, como vimos, de 1973. De modo análogo, en la acción de la novela, Lía y Delia, intentando huir al Uruguay para poder vivir su amor prohibido, mueren junto a centenares de transeúntes —que la muerte convierte simbólicamente en peronistas, si no lo eran en vida— en los bombardeos del 16 de junio de 1955.

Suele decirse que las respuestas resultan menos interesantes que las preguntas, que rara vez la resolución del enigma está a la altura del enigma mismo, que en la búsqueda de la verdad importa menos la meta que los caminos. No será esta indagación una excepción a la regla. La respuesta a la pregunta inicial, “¿Por qué es puto el peor insulto?” o “¿Qué decimos cuando decimos ‘puto’?”, aparece en *La guerra de los gimnasios*, una novela del amigo y discípulo de Osvaldo Lamborghini, César Aira. Ferdie, el protagonista, concurre a un gimnasio de Flores con el propósito de perfeccionar su cuerpo de modo que provoque “miedo a los hombres y deseo a las mujeres” y termina envuelto en la guerra absurda del título, en la que su frase adquiere la fuerza de eslogan. En un momento cualquiera de la novela, Ferdie hace la siguiente reflexión:

[...] se dio cuenta de que era eso en realidad lo que había querido preguntarle a Marta cuando ella le elogió la figura: ¿soy un dios? Salvo que era una pregunta imposible, tan imposible como la afirmación opuesta y complementaria: soy un puto.

En mi recuerdo —el recuerdo pule y simplifica las citas, y también las modifica—, Ferdie se debatía, ya no entre dios y puto, sino entre puto y superhombre; así, la fórmula de Nietzsche, ‘como el mono fue al hombre, será el hombre al superhombre’, se reescribiría, en argentino, ‘el superhombre es al hombre como el hombre es al puto’; o, en síntesis lamborghiana, ‘como el hombre es al *tadey*’ (simio y puto).

La bufonada indigna con que terminaba *El Pibe Barulo* había abonado el terreno para esta respuesta: el puto es el indigno por antonomasia de una

etapa de la vida argentina. El lugar que ocupaba el indio en la literatura argentina decimonónica se lo cede, en la del siglo XX, al puto: es el no sujeto, el *musulmán* de Primo Levi, el *homo sacer* de Agamben, la parte maldita de Bataille, aquel a quien se le puede faltar la palabra, mentir, robar, asesinar sin culpa ni consecuencia, ‘total, es puto’. Este estado de cosas llega hasta 1983;²³⁶ con el fin de la dictadura, se produce cierto hartazgo (o saciedad) de la sociedad argentina respecto de ciertas formas tradicionales de represión, de ciertos objetos privilegiados de escarnio y discriminación, y lo puto empieza, lentamente al principio, vertiginosamente luego, a disolverse en lo gay, y lo gay a ser aceptado, y la cultura argentina a volverse *gay-friendly*, hasta llegar, en 2010, a la aprobación, sin demasiados obstáculos, ni siquiera de la Iglesia, de la Ley de Matrimonio Igualitario (mientras que la legalización del aborto sigue haciendo kafkiana antesala).

Teorizando el neobarroco, Severo Sarduy, quien lo definió para siempre con la fórmula kitsch-camp-gay, relaciona los usos utilitarios (referenciales, económicos, medidos) de la palabra con el sexo destinado a la procreación; los usos lúdicos, lujosos y excesivos con el erotismo no reproductivo. *All art is quite useless* (“el arte no tiene utilidad alguna”), decía el también puto Oscar Wilde. Como el sexo heterosexual es siempre sospechoso de utilitarismo —puede terminar en reproducción aun sin habérselo propuesto—, parece haber una simpatía natural entre homosexualidad y literatura. Desde esta perspectiva, la literatura sería el más puto de los discursos, tanto para quien la produce como para quien la consume, como resume el inmemorial grafiti: “Puto el que lee”.

Durante la mayor parte del siglo XX, la voz ‘puto’ y los distintos sentidos asociados con ella ocuparon el lugar, no de oposición, sino de negatividad, respecto de lo macho, lo patriótico, lo ejemplar, lo milico. No sabemos quiénes serán los putos del siglo XXI, pero algo es seguro: la tarea

de la literatura seguirá siendo la de poner la oreja a la lengua del malón, o —parafraseando a Mallarmé— la de dar un sentido más puto a las palabras de la tribu.

220 Faltó poco, una palabra apenas: “Entonces usted... vos sos...”. Pero era la palabra clave.

221 La voz ‘puto’ pudo entrar en la literatura argentina sólo cuando ésta fue escrita en polaco. Al decir ‘entrar’ no quiero decir meramente que apareció la palabra: bien puede haberlo hecho en obras anteriores a *Trans-Atlantyk*. Pero ésta es la primera obra que se obsesiona y encarniza sobre esta voz y sus sentidos y por lo tanto la incorpora a nuestra literatura. He aquí este glorioso momento inaugural: *Mężczyznę co, mężczyzna będąc, mężczyzna być nie chce, a za mężczyznami się ugania i za nimi Lata jak w Koszuli, ich uwielbia ach kocha, do nich się wdzięczy, mizdrzy, im się podlizuje, lud tutejszy wżgardliwa darzy nazwa: “puto”*. (Agradezco a Eva Jungman por haber rastreado la cita.)

222 El personaje de la novela se llama ‘Witold Gombrowicz’, al igual que el autor, pero para evitar confusiones usaré el nombre de pila para referirme al personaje, y el apellido para el autor.

223 Sí, ya sé, es “un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca”, pero en la economía de la novela funciona como argentino.

224 Carta escrita desde Berlín el 21 de junio de 1963. Citada en Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea, 2004.

225 Citado por Bazán, O., *ob. cit.*

226 Los autores de *Une terrible beauté est née*, el libro de la XI Bienal de Lyon, a saber, Rubén Mira, Victoria Noorthoorn, Alejandro Tantanian y un servidor, decidimos encabezar el montaje de imágenes artísticas y textos literarios que lo componen con este texto, titulándolo justamente “Una teoría del montaje de Osvaldo Lamborghini”.

227 Lamborghini, quizá para no enredarse en disquisiciones teológicas sobre la compatibilidad o incompatibilidad de tragedia y cristianismo, prefiere hablar de ‘*El Sabio Loco* del comic’. Thomas Hardy lo resolvió de manera análoga en su tragedia *Tess de los d’Urbervilles*; en lugar de ‘Dios’, habla del ‘presidente de los inmortales’.

228 Esta gallina medieval debe ser la antepasada de las que menciona César Aira en su Prólogo a *Novelas y cuentos* (Buenos Aires, Sudamericana, 2003). Lamborghini le había comentado su relectura de *David Copperfield*, treinta años después de la lectura de su infancia: “Había un pasaje en el que David acompañaba a su nodriza Peggoty a alimentar las gallinas; ella les arrojaba cereal y las aves picoteaban... Pero el niño miraba los brazos pecosos de la mujer y se maravillaba de que no prefirieran picar ahí. Ese pasaje le encantaba”. Las gallinas de Dickens picotean pecas, o sea, *nada*, o, en la formulación de Aira, van “a picar al punto verdadero, a la representación”.

229 “Los que le encuentran una ‘forma’ al destino, sólo son los personajes de las novelas, de esas que ahora ya no se escriben. Pero, no hay más remedio, a veces las cosas se complicarán un poquito. Algunos no le encontramos ninguna forma al —en fin— destino. Si se la encontráramos, hasta nos gustaría tener uno”, dice el narrador de Lamborghini. Lo curioso es que lo dice en *La causa justa*, relato en el que el protagonista —el japonés Takuro— encuentra, y da, forma perfecta a su destino, y por lo tanto al cuento que lo narra.

230 “Ahora se la chupaba y le pedía ‘papi, dame la lechita’, pero Barto, que siempre se lo quiso coger, ahora ya tenía las pelotas por el suelo.”

231 “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta —simultáneamente— por todas.” *El Pibe Barulo* es, como la mayoría de los papeles que Lamborghini dejó al morir, “un acervo indeciso de borradores contradictorios”.

232 No es una tentación exclusiva de nuestra literatura. En YouTube se puede ver, bajo el título “On Being Poor, Black, and Gay”, un fragmento de entrevista al autor estadounidense James Baldwin, en el cual se le pregunta si en sus comienzos como escritor, siendo negro, pobre y homosexual, lo agobiaba este cúmulo de desventajas. El autor responde: “Al contrario, sentí que me había ganado la lotería. La combinación era tan escandalosa que no se podía ir más lejos”.

233 Al respecto puede consultarse, de Marián Durán: “Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina”, en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/sal4.htm>.

234 En los años sesenta y tempranos setenta, cuando el respeto por lo gay era optativo y no formaba parte de la agenda revolucionaria, sea en la de la izquierda o el peronismo, las cosas eran mucho más simples: la película *La hora de los hornos* (1968) de Solanas y Getino no tiene empacho en exhibir a Mujica Lainez como un ejemplar aberrante y decadente —como un *tadey* tilingo, podría decirse— a la vez oligarca y puto. Esta homofobia anarco-boedista-izquierdista-peronista gozó de buena salud en nuestras letras por mucho tiempo —recordemos que el autor de la homofóbica *Los invertidos* profesaba el ideario anarquista— y encarnó de modo privilegiado en la figura del sano joven proletario o pequeñoburgués acosado por algún pituco maricón y enfermizo, como en *Reina del Plata* (1946) de Bernardo Kordon y “Como un león” (1967) de Haroldo Conti.

235 La escena puede evocar uno de los momentos emblemáticos del cine de la época de la dictadura: el final de *Tiempo de revancha* 1981 de Adolfo Aristarain, cuando Federico Luppi, después de hacerse pasar por mudo para cobrar una indemnización laboral, se corta la lengua para que no se le escape una palabra que lo delate.

236 Y no debe ser casual que los textos decisivos de Lamborghini sobre la cuestión, *El Pibe Barulo* y *La causa justa* se escriban en 1983, en la España destapada. Desde el futuro, Lamborghini dice un adiós por momentos nostálgico —se trata, recordemos, de un escritor maldito— a la Argentina criminalmente machista que culmina y se agota en la última dictadura.

LAS TINIEBLAS DEL CHE

El más famoso de los escritores argentinos es el gran ausente de la literatura argentina, a pesar de que sus cuatro obras narrativas, *Diarios de motocicleta*, *Pasajes de la guerra revolucionaria: Cuba*, *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo* y, sobre todo, *Diario del Che en Bolivia* figuran, a nivel mundial, entre las más leídas y comentadas. Me refiero, por supuesto, a Ernesto Che Guevara. Sí, ya escucho la primera objeción: el Che Guevara no es famoso por su literatura. A lo que yo respondo, ¿tan seguros están? Si el *Diario del Che en Bolivia* hubiera sido destruido, como correspondía —en la CIA todavía deben estar pateando traseros por el asunto—, si no hubiera llegado a nosotros ese registro vivo, directo, que nos coloca de cuerpo presente en el aquí y ahora de la experiencia guerrillera, ¿habría existido una generación entera imantada por aquel llamado a tomar las armas y morir luchando por la libertad de los pueblos en alguna selva perdida? En la primera década del siglo XXI, *Diarios de motocicleta* dio renovado impulso a miles de jóvenes para recorrer como mochileros los caminos de América, más o menos para la misma época en que *Los detectives salvajes* de Bolaño hacía lo propio con los de México, y la sección de viajes de muchas librerías ofrece la hoja de ruta del Che, para que los *backpackers* puedan seguir sus pasos sin perderse (el Che y el marketing nunca logran andar mucho tiempo separados). Sí, admito, fue el film de Walter Salles (2004) el que dio el impulso, pero a partir del film, *Diarios de motocicleta* empezó a venderse como pan caliente —tantas

veces un libro se convierte en clásico gracias a su versión fílmica... *Pasajes de la guerra revolucionaria: Cuba*, por su parte, llega a convertirse en el relato canónico de la revolución cubana, tanto como *Diez días que conmovieron al mundo* de John Reed lo es de la bolchevique.

Otra objeción posible, y otra posible respuesta, es que la obra del Che pertenezca a las letras cubanas, no a las argentinas.²³⁷ Pero de aquéllas, los *Diarios de motocicleta*, escritos antes de su viaje a Cuba, quedarían fuera. Y sólo *Pasajes: Cuba* es cubana en su tema y, en parte, en su léxico (más que en su lengua, que siempre es argentina). Aun así, los cubanos no tienen tantos remilgos, y lo han aceptado sin vueltas en su literatura; en la entrega de noviembre de 1968-febrero de 1969 de Casa de las Américas, por ejemplo, que conmemoraba los diez años de la revolución, el cubano Luis Pavón proclamaba: “Nuestra narrativa no conoce obra de mayor belleza, sinceridad y gracia que los *Pasajes de la guerra revolucionaria* del Comandante Guevara”.²³⁸ Sin duda, la inclusión del Che en la literatura cubana forma parte de otro juego, el de explicar por qué, si todo va mejor con la revolución, la literatura producida antes de ésta, o durante ésta pero por escritores ajenos u hostiles a ella (Alejo Carpentier,²³⁹ José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas) era tantísimo mejor que la literatura propiamente ‘revolucionaria’. Cuando Pavón pronunció este hiperbólico elogio de los *Pasajes*, lo hizo como parte de una estrategia destinada a denostar a los escritores ‘contrarrevolucionarios’ Virgilio Piñera, Antón Arrufat, Norberto Fuentes y sobre todo Heberto Padilla: quería usar al Che en contra de la literatura cubana. Parejamente, en el volumen *Literatura cubana (1959-1978)* compilado por el Ministerio de Cultura, se descartaría a *Paradiso* como “ejemplo de literatura prerrevolucionaria” —la novela, aclaremos, es de 1966— y se propondría como los mejores exponentes de las letras cubanas

a los discursos de Fidel Castro, empezando por “La historia me absolverá”, y también “las páginas testimoniales que tienen una de sus más conmovedoras realizaciones en el *Diario del Che en Bolivia*”.²⁴⁰ Flaco favor le hicieron al Che, que amaba la literatura y hubiera sido sin duda uno de los primeros en denunciar estos pronunciamientos como disparatados. La canonización estatal de un texto, por otra parte, así sea en Cuba, no hace mucho por recomendarlo como lectura de cabecera de jóvenes rebeldes.

Sus cuatro narraciones son relatos autobiográficos de experiencias puntuales y concretas; y su método de trabajo era siempre el mismo: llevaba un diario, y luego a partir de éste escribía el libro. Si el *Diario de Bolivia* no llegó a convertirse en *Pasajes de la guerra revolucionaria: Bolivia*, no fue por culpa suya sino del Ejército Boliviano y la CIA, que pusieron fin a un proyecto que se habría continuado en *Pasajes de la guerra revolucionaria: Argentina* para culminar, idealmente y en una realidad alternativa, en *Pasajes de la guerra revolucionaria: USA* (imposible, quizá, pero no disparatado; ya lo tenía a Malcolm X de aliado).

Por eso mismo, el estatus literario del *Diario de Bolivia* es el más paradójico: el texto más famoso y más leído del autor consiste en una serie de notas para escribir un libro. Pero ese mismo carácter de rastro directo de la experiencia, que se intensifica cuando se hojea el facsímil del manuscrito, lo convierte en único. ¿Cómo, se pregunta el lector una y otra vez, tenía la fuerza moral para escribir al final de un día en el que le había pasado todo eso que había escrito, y así día tras día? Cuando llegamos a la última frase, “la noticia parece diversionista”, y sabemos que a la noche del día siguiente ya no pudo escribir los hechos del día porque estaba esperando la muerte en la escuelita de La Higuera, esas palabras banales adquieren poderoso dramatismo y hasta resonancia poética. El azar, o la fatalidad, suplen en el *Diario* la tarea del poeta, que tantas veces consiste en emocionar no tanto

con palabras elevadas y altisonantes, y frases bien construidas, sino creando un contexto para que las palabras más simples y banales se carguen de emoción y fuerza poética.

Los dos libros de título parecido incluyen textos simétricamente opuestos. El *Pasajes* cubano constituye una epopeya, una demostración práctica de cómo la literatura puede ser movilizadada para construir la certeza revolucionaria; luego, en *La guerra de guerrillas* (1960), intentaría convertir el relato en receta, y en el Congo pondría la receta a prueba. El resultado fue el desastre más completo. Como anuncia la primera oración del *Pasajes* congoleño: “Ésta es la historia de un fracaso”, enmendada poco más adelante: “Más correctamente, ésta es la historia de una descomposición”. En el prólogo, quien fuera su esposa, Aleida Guevara March, se siente obligada a contradecirlo: “Aunque no estoy de acuerdo, entiendo su estado de ánimo, y es cierto que puede considerarse una derrota, pero personalmente pienso que fue una epopeya”. La cita de Marx,²⁴¹ una de las más traídas y llevadas y manoseadas del siglo XX, tendrá una vez más que hacer los honores del caso: la epopeya cubana se reescribe como farsa en el Congo y como tragedia —o más bien, como pasión cristiana— en Bolivia. En el Congo, su convicción de estar reescribiendo la epopeya cubana debió comenzar a flaquear bastante pronto; según uno de sus biógrafos, entre los libros que el Che pidió que le mandaran desde Cuba al poco tiempo de llegar figuraban la *Ilíada* y la *Odisea*.²⁴²

Por lo mismo, tal vez, a los cubanos les costó mucho soltar el texto. Otro de sus biógrafos, Jon Lee Anderson, escribía en 1997:

Este original de 153 páginas, del cual se dice que sólo se hicieron cinco copias, permaneció encerrado bajo siete llaves en los más altos niveles del gobierno revolucionario cubano durante casi tres décadas. Finalmente, unas pocas copias llegaron a manos de algunos investigadores, incluido el autor de estas líneas.

Recién se publicaría en 1999.

Desde el punto de vista literario al menos, lo más interesante del *Pasajes congoleño* es que el Che reescribió en él, probablemente sin saberlo, “acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana ha labrado”:²⁴³ *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Éste se centra en el personaje de Kurtz, un europeo también internacional (“toda Europa contribuyó a hacer a Kurtz”) quien también se interna en las selvas del Congo, en manos belgas por aquel entonces, para llevar la luz de la civilización a los salvajes africanos, y termina asolando la región al mando de una banda de nativos que lo adoran como un Dios. Kurtz es la primera manifestación plena, en la literatura occidental, de ese oxímoron que había entrevisto Sarmiento en Rosas, y el nazismo realizaría plenamente: el civilizado bárbaro.

En el camino río arriba hacia Kurtz, el narrador, Marlow, es testigo de la ingobernable ineficiencia y desorganización, y de todos los actos de rapiña, desidia e imbecilidad, en que la gran empresa colonial proclamada en Europa se descompone y degrada al contacto con la realidad africana: por la influencia del clima sin duda, y de las enfermedades,²⁴⁴ por el desorden que resulta de dismantelar las estructuras tribales e intentar incorporar los ‘individuos’ resultantes al orden blanco, pero sobre todo por la comprensión, por parte de los colonizadores blancos (‘peregrinos’ los llama Marlow, burlándose de sus pretensiones) de que, lejos de ser emisarios de la luz y el progreso, y de llevar sobre sus hombros “la carga del hombre blanco”, como quería Kipling, están participando en “el más vil manoteo de despojos que jamás desfiguró la historia de la exploración geográfica y de la conciencia humana”, como lo llamó Conrad en su ensayo “La geografía y algunos exploradores”. Naturalmente, son los idealistas como Kurtz los que más acusan el golpe; no es África quien los destruye, sino la imagen de sí mismos que ésta les devuelve. Todo se desintegra, todo se degrada, todo se

envilece; los blancos enferman y mueren, los africanos ‘contratados’ son explotados al límite y luego abandonados a su suerte —la descripción del moridero de negros, escalofriante, anticipa las de los campos de concentración de la Segunda Guerra—, y las máquinas europeas yacen en pedazos por todas partes, inservibles.

Parejamente, el Che descubre en el Congo que su enemigo más formidable no es el imperialismo, ni los mercenarios belgas o estadounidenses, con los que rara vez entran en combate, sino la total desorganización, desidia y falta de convicción, pero esta vez no de los colonizadores y sus agentes locales sino la de los líderes revolucionarios y sus seguidores:

Había días en que el *pombe* [licor que se destila a partir de una chicha de harina de maíz y de yuca] inundaba aquel campamento dejando una secuela de riñas, intoxicaciones, distintas faltas a la disciplina, etcétera.

Con el correr de los días se hacía más clara la imagen del caos organizativo; participé personalmente en el reparto de las medicinas soviéticas y aquello parecía un mercado gitano, cada uno de los representantes de los grupos en armas sacaba cifras, aducía hechos y razones para tener acceso a mayores cantidades de medicamentos. [...] Empezaron a barajarse sumas fabulosas de hombres: uno anunció cuatro mil, el otro tenía dos mil y así sucesivamente. Eran inventadas...

Si se atendían algunos heridos de balas, era de resultas de accidentes, ya que casi nadie tenía la más mínima idea de lo que era un arma de fuego y, jugando con ellas o por descuido, se disparaban.

Y éstas son apenas las impresiones iniciales, muy pronto sentirá que lo envuelve y lo ahoga un torbellino de furia entrópica que todo lo devora: “El caos comenzó a enseñorearse nuevamente de la base, ahora con un furor casi consciente, [...] sucediéndose armas y pedidos sin la más mínima traza de racionalidad”.

A veces, las similitudes se dan hasta en los detalles. Así, en Joseph Conrad:

Recuerdo que una vez nos encontramos con un barco de guerra anclado frente a la costa. No había ni un cobertizo allí, y estaban bombardeando la maleza [...] Allí estaba, en la vacía inmensidad de tierra, cielo y agua: incomprensible, disparando contra un continente. [...] Había algo de insensato en toda la maniobra; una sensación de lúgubre bufonada en el espectáculo, que no se disipó porque alguien a bordo me asegurara seriamente que había un campamento lleno de indígenas —¡los llamaba enemigos!— oculto en alguna parte. Le dimos su correspondencia (oí que los hombres en ese solitario barco morían de fiebre a razón de tres por día) y continuamos.

Fantasmagórica imagen que se espeja, invertida, en ésta de Guevara:

Allí había un cañón de 75 milímetros sin retroceso, emplazado en una loma; era la disposición más disparatada ya que el punto no tenía ninguna importancia estratégica, y lo único que podía hacer el arma era hundir algún barco que pasara cerca. Ya había disparado sus salvas, por supuesto sin dar en el blanco, pues los artilleros no conocían su manejo y las embarcaciones pasaban a distancia suficiente.

Estoy listo para nuevas objeciones. Lo que Conrad narra es la empresa colonial que implica el sometimiento y la explotación de los nativos; Guevara, la lucha anticolonialista destinada a liberarlos. Sí, pero esto es ver el asunto únicamente en una de sus dimensiones. Por un lado, porque en ambos casos los blancos creen que vienen a ayudar e *imponen* su ayuda; como el Che mismo admite:

No había comunicado a ningún congolés mi decisión de luchar en su país... Decidí, pues, presentar un hecho consumado... Estaba realizando un chantaje de cuerpo presente.

Por el otro, porque los conquistadores coloniales no se veían únicamente como invasores rapaces, y Kurtz menos que menos. “Tenía fe”, sostiene un periodista con palabras que podrían aplicarse sin demasiados cambios al revolucionario argentino:

[...] tenía fe. Podía hacerse creer a sí mismo cualquier cosa, cualquier cosa. Habría sido un espléndido líder de un partido extremista [...] Era un... un extremista.

Era también “un genio universal”, miembro de lo que sus colegas más prácticos (más rapaces) llaman despectivamente “la pandilla de los virtuosos”, y su convicción de estar llevándoles a los nativos la luz de la civilización no es tan distinta de la del Che Guevara, de estar llevándoles la luz de la revolución:

La idea que nos guiaba era la de hacer luchar juntos hombres experimentados en batallas por la liberación [...] con hombres sin experiencia y provocar, con esto, lo que nosotros llamábamos la “cubanización” de los congolese.

Pero, en ambos casos, el efecto no fue el esperado; es Kurtz el que termina ‘barbarizado’ por su experiencia en el Congo, y en cuanto al Che:

Se verá que el efecto fue diametralmente opuesto y cómo se produjo con el tiempo la “congolización” de los cubanos.

También Kurtz se congoliza, y se convierte en un salvaje, pero un salvaje sin las restricciones que las sociedades tribales imponen a sus miembros; pues en su caso ya no hay sociedad alguna que lo contenga:

No había nada ni sobre él ni debajo de él, y yo lo sabía. Se había desprendido de la tierra a puntapiés. [...] Estaba solo.

Se narra, también en ambos casos, el encuentro —el choque— entre la racionalidad occidental —de la cual el colonialismo positivista y el marxismo-leninismo son apenas capítulos— y la organización mental y emotiva propia de sociedades tribales. De todas las manifestaciones de ésta, hay una que persigue al Che como una maldición, la *dawa*, brebaje preparado por el hechicero que protegería a los combatientes de las balas:

El teniente coronel Lambert, simpático, con aire festivo, me explicó cómo para ellos los aviones no tenían ninguna importancia porque poseían la *dawa*, medicamento que hace invulnerable a las balas.

—A mí me han dado varias veces y las balas caen sin fuerza al suelo.

Lo explicó entre sonrisas y me sentí obligado a festejar el chiste [...]. A poco me di cuenta de que iba en serio, y que el protector mágico era una de las grandes armas de triunfo del ejército congolés.

Para que la *dawa* surta efecto —le explican—, el hombre no puede robar ni tocar mujer ni sentir miedo, lo que motiva su comentario escéptico:

La solución a cualquier falla es muy sencilla; hombre muerto: hombre con miedo, hombre que robó o se acostó con alguna mujer; hombre herido: hombre con miedo. [...] Como el miedo acompaña a las acciones de guerra, los combatientes encontraban muy natural achacarle la herida al temor.

Cuando el Che intenta convencerlos, no ya de lo irracional, sino de lo pernicioso de esta creencia, “los más evolucionados políticamente dicen que es una fuerza natural, material y que, como materialistas dialécticos, reconocen el poder de la *dawa*”. Preciso es decir que en esto, al menos, los africanos han captado lo esencial de la razón occidental: su carácter meramente instrumental, el hecho de que le sirve a cualquiera para argumentar cualquier cosa para cualquier lado (quienes así argumentaban habían ido a estudiar en la Unión Soviética, China o Bulgaria, y volvieron, no purgados de sus supersticiones, sino con una justificación marxista de ellas). Más adelante, apelando al proverbial ‘si no puedes vencerlos...’, el Che se consigue un hechicero para que acompañe a la tropa en sus marchas y los provea de su dosis diaria durante dos semanas; el hechicero, al que no le gusta nada la idea de oír silbar las balas tan cerca, le explica que no hará ninguna falta que vaya pues “él les iba a hacer una *dawa* reforzada que duraba quince días”.

Uno de los rasgos más persistentes de la revolución latinoamericana como la concebía el Che Guevara —y, después de él, y debido a él, como la concibieron las juventudes revolucionarias de toda Latinoamérica— era la

decisión y la capacidad de diferir la satisfacción de las necesidades y de los placeres; todo vendrá para después de la revolución. Sería ocioso recalcar la raíz cristiana de esta idea: la propuesta de dejar todo ‘para después de la revolución’ convierte a la sociedad revolucionaria en un equivalente terreno del reino de los cielos. No es, en cambio, una característica inherente a los alzamientos populares, que generalmente estallan cuando los pueblos se hartan de semejantes diferimientos: piénsese, para no ir demasiado lejos en el tiempo o en el espacio, en la revolución mexicana. La idea de una revolución encabezada por cuadros de conducta moral irreprochable es una idea moderna, que quizá se inaugure con los jacobinos, y se prolonga en los siglos XIX y XX en anarquistas, socialistas y comunistas. No hace falta enfatizar el altísimo grado de civilización —en el sentido que le da Norbert Elías al término—²⁴⁵ que esto requiere; uno de los rasgos fundamentales de la civilización es la capacidad cada vez más minuciosa de controlar las emociones y los impulsos por medio de la razón y de la voluntad. En el Che, esta tendencia alcanza su punto más alto: convierte la práctica revolucionaria en una ascética, y el remedio que les propone a los campesinos para las privaciones que sufren es enseñarles a autoimponerse privaciones adicionales.

Este ascetismo y esta contención son esencialmente ajenos a los congoleños con los que el Che convive, no tanto a los campesinos, que están contenidos por las estructuras sociales de la tribu, sino a los desmadrados soldados de los ejércitos de liberación, liberación que los congoleños entienden en un sentido algo distinto del que viene a proponerles este inconcebible asceta sudamericano: para ellos significa la satisfacción de sus deseos aquí y ahora. Tras el exitoso ataque a un camión, el primero —y último— de una efímera campaña liderada por los cubanos:

[...] se encontraron los flamantes vencedores con que lo máspreciado de todo estaba arriba del camión: botellas de cerveza y de whisky. Mbili [cubano] trató de hacer cargar los comestibles y destruir las bebidas pero fue imposible; a las pocas horas todos los combatientes estaban borrachos ante la mirada asombrada y admonitoria de nuestros hombres, a quienes no se les permitía beber. Luego se reunieron en asamblea y resolvieron que no se quedarían en el llano para hacer otras acciones, como estaba programado, sino que regresarían a la base; ya habían hecho bastante.

No sólo el alcohol tienen prohibido los sufridos cubanos; antes de la llegada, su jefe les advierte:

[...] el que le metía mano a una africana por supuesto tendría que cargar con ella, y era separado de la guerrilla. Que él no garantizaba el tiempo que pasaríamos allí, que quizás en cinco años se pudiera plantear una sustitución del personal.

Resulta algo asombrosa, por no decir alarmante, la conjunción de ambas frases. ¿Qué pretendía que hicieran sus hombres con la libido, durante cinco años, masturbarse continuamente? ¿Tener relaciones entre ellos, como en el ejército espartano? Y casi tan sorprendente como la admonición, es la respuesta: “Finalmente pidió que si alguien quería renunciar lo dijera entonces. Nadie se retiró”.²⁴⁶

Pero con los africanos no marcha tan bien la cosa, y las reacciones del Che ante sus excesos no difieren demasiado de las de las de las damas victorianas de *El corazón de las tinieblas*, las que instan a Marlow a “arrancar a esos millones de ignorantes de sus horrendas costumbres”: al constatar que los congoleños se lo pasan cruzando ida y vuelta el Lago Tanganyka para concurrir a los prostíbulos de Kigoma, el Che se pregunta: “¿Quién pagaba a esas mujeres?, ¿con qué dinero?, ¿cómo se gastaban los fondos de la Revolución?” Y ni hablar de las borracheras que se pegan los congoleños y sobre todo sus jefes: “Los jerarcas se pasaban el día bebiendo en tal forma que caían en borracheras increíbles sin preocuparse siquiera de ocultarlo a la población, pues lo consideraban un acto natural de ‘hombres’”. Tan ‘natural’ era esta conducta que cuando tras una larga

espera el máximo líder de la revolución congoleña, Laurent Kabila, se digna aparecer por la base, sólo para irse a los pocos días, uno de los cubanos comenta con sorna: “¿Y para qué este hombre había traído tantas botellas de whisky como trajo, si se iba a quedar cinco días?”

El Che quería convertir al guerrillero no sólo en una eficiente arma de combate sino en ejemplo, en el modelo del hombre nuevo; la noción de emulación, de lejanos orígenes heroico-caballerescos, nunca está lejos de su mente. Así, por ejemplo se dirige a los cubanos que lo han acompañado:

Nuestra experiencia debe ser transmitida de una u otra forma a los combatientes; el afán de enseñar debe primar en nosotros, pero no de una manera pedante, mirando desde arriba a los que no saben, sino haciendo sentir el calor humano que vaya en la enseñanza impartida. La modestia revolucionaria debe dirigir nuestro trabajo político y debe ser una de nuestras armas fundamentales, complementado por un espíritu de sacrificio que no sólo sea ejemplo para los compañeros congoleños sino también para los más débiles de nosotros.

Pero el ejemplo, para funcionar, debe hacer pie en el terreno firme de los valores compartidos. Los soldados congoleños consideraban que hacer labores de carga estaba por debajo de su dignidad de soldados, así se trataba de cargar su propia comida, armas, heridos o muertos, y obligaban a los campesinos a hacerlo. El Che les explica lo nocivo de esta práctica, pues el ejército popular no debía ser parasitario sino “el espejo donde se miraran los campesinos”, y aduce el ejemplo de los cubanos, que cargan con todo ellos mismos. La respuesta de los congoleños no se hace esperar:

[...] si a la gente se le daba algo para cargar decía: *Mimi hapana motocari*, que quiere decir “Yo no soy camión”; al ver el ejemplo de los cubanos, pasaron a decir: *Mimi hapana cuban*, es decir, “yo no soy cubano”.²⁴⁷

Los cubanos se convierten en ejemplo, sí, pero negativo:

Algunos ruandeses que se habían acercado a nosotros, y que habíamos admitido en la tropa sujetos a la disciplina cubana, habían sido relegados y tratados por hostilidad por sus compatriotas.

Si no surten efecto la emulación ni el ‘refuerzo positivo’ de la pedagogía moderna, tampoco le sirve de mucho el refuerzo negativo. Conocida es la afición del Che a las filípicas, a las que sus hombres en Cuba temían más que a las armas enemigas; en el Congo, cuando intenta algo parecido, le sale el tiro por la culata:

Tras una de las frecuentes transgresiones (se habían negado a trabajar, lo que era otra de sus características) les hablé en francés, enfurecido; les espetaba las cosas más terribles que podía encontrar en mi pobre vocabulario y, en el colmo de la furia, les dije que había que ponerles faldas y hacerles cargar yuca en una canasta (ocupación femenina), porque no servían para nada, que eran peor que mujeres; prefería formar un ejército de mujeres antes que con individuos de esa categoría. Mientras el traductor vertía la “descarga” al swahili, todos los hombres se miraban entre sí y se reían a carcajadas, con una ingenuidad desconcertante.

Parecida suerte sufre su teoría del frente de combate como escuela de soldados —el soldado no se forma en una academia, sino en el frente, era uno de sus caballitos de batalla—; en Sierra Maestra, cuenta, “lográbamos aproximadamente un soldado de cada cinco reclutas entrenados y uno bueno por cada cinco soldados”. Pero estas matemáticas no resultan ser universales, porque en el Congo siempre le dan cero, como en esta desopilante carta sobre el ataque a Front de Force que, si el autor no nos asegurara que la escribió el compañero Azi, parecería compuesta por Woody Allen como parte del guión de *Bananas*:

Al salir a cumplir la misión, coloqué el mortero, el cañón y la ametralladora antiaérea [...] Siguiendo con 49 ruandeses y cinco cubanos [...] al pasar el río se le escapó un tiro a un ruandés desorganizándose la tropa y perdiéndose cinco de ellos, quedando 44. A las cinco horas, como estaba previsto, rompió fuego el cañón [...] A las siete horas [...] me desplazé un poco y noté que faltaban muchos ruandeses [...] a las ocho y cuarenta y cinco tenía dos muertos ruandeses [...] el personal del centro y el grupo de la izquierda se habían retirado por su cuenta, incluyendo dos oficiales ruandeses, me quedaban 14 ruandeses [...] A las diez horas me quedaban cuatro ruandeses, entre ellos un oficial. Aguanté hasta las doce horas [...] En la emboscada sólo quedábamos cubanos.

No le va mucho mejor con los congolese, como parece sugerir este otro párrafo:

De los 160 hombres, 60 habían desertado antes de comenzar el combate y muchos más no llegaron a disparar un tiro. A la hora convenida los congolese abrieron fuego contra el cuartel, tirando al aire casi siempre, pues la mayoría de los hombres cerraban los ojos y oprimían el disparador del arma automática hasta que se acababa el parque.

Los ruandese tienen otra táctica: al iniciarse el ataque disparan en dirección al enemigo, sí, pero corriendo *hacia atrás*, hiriendo de ese modo a los de su propio bando; los intentos de remediar esta poco idónea táctica de combate fueron a veces peores que la enfermedad:

Un soldado ruandés salió corriendo apenas sonaron los primeros tiros (disparados por nosotros mismos, porque no hubo combate); uno de nuestros hombres, en función de celador, ya que cada cubano acompañaba a un ruandés, lo tomó del brazo para detenerlo; el muchacho, despavorido, le dio al cubano un tremendo mordisco en la mano.

Para el Che, la unidad mínima del ejército guerrillero, que luego pasaría a ser el ladrillo con que podía construirse la sociedad revolucionaria, era el hombre nuevo, y el método de selección aprendido en Cuba (“recoger, disciplinar y botar”, “Un soldado cada cinco reclutas, y uno bueno cada cinco soldados”) era un método de selección de *individuos*; pero en África, se dará cuenta, “los hombres no se catalogan por sus cualidades personales, sino que están englobados dentro del concepto tribu; cuando una tribu es amiga, todos sus componentes lo son; cuando es enemiga, sucede otro tanto”. Y luego agrega, con indecible melancolía —y esa fina ironía suya ante la permanente degradación quijotesca de sus sueños:

Claro que estos esquemas, además de no permitir el desarrollo de la Revolución, eran peligrosos, pues como se demostró luego, algunos miembros de las tribus amigas eran informantes del ejército enemigo y, *al final, casi todas se convirtieron en enemigas nuestras*. [Mi destacado.]

En un momento de desesperación, el Che pide que le envíen campesinos sin experiencia militar previa, pues ésta sólo servía para anular su potencial guerrillero:

Era doloroso constatar que esos mismos hombres que mostraban una genuina confianza en nosotros e interés en trabajar, se pudieran transformar, al entrar en el Ejército de Liberación, en ese soldado indisciplinado, haragán y sin espíritu de lucha que teníamos enfrente. Las agrupaciones militares, en vez de ser factores de desarrollo de la conciencia revolucionaria, eran un vertedero donde todo se pudría.

El internacionalismo es otra de las bajas que la teoría del Che sufre en tierras africanas: Ya en Dar es Salaam se había entrevistado con los '*freedom fighters*' de numerosos países, tratando "de hacerles ver que aquí no se trataba de lucha dentro de fronteras, sino de guerra contra el amo común, omnipresente tanto en Mozambique como en Malawi, Rhodesia o Suráfrica, el Congo o Angola. Nadie lo entendió así". En el terreno, los ruandeses se niegan a combatir junto a los congolese y éstos, junto a los ruandeses. Sólo en una cosa coinciden, en dejar que los que vayan al frente sean los cubanos.

Para peor, el Che les hablaba en francés, el lenguaje de los colonizadores, y ni la boina ni la barba podían disipar la sensación de los africanos de que se hallaban ante otro *bwana* que venía a batirles la justa y/o cagarlos a pedos. "Por incompatibilidad completa entre mi carácter y las lenguas", afirma, nunca logró aprender el swahili, lo que hubiera ayudado algo, quizá no mucho. En Bolivia intentaría remediar el error, con poco éxito: instituyó cursos de quechua, del que poco y nada llegaron a aprender, en una zona en que se hablaba mayoritariamente el guaraní.

En esto, como en tantas otras cosas, su fe en el internacionalismo le jugó una mala pasada, quizá porque lo tomó como premisa o punto de partida, cuando en el mejor de los casos sólo puede ser una meta. El Che es un

héroe (trágico) de una ilusión moderna que arranca en algún momento del siglo XIX y muere más o menos en la década del setenta: que clase e ideología son los pilares fundamentales de la identidad, y que frente a ellos se disuelven en el aire pálidas supercherías como nacionalidad, religión, lengua, raza y tribu. Que los campesinos indígenas bolivianos pudieran sentirse más identificados con los militares indígenas bolivianos que con un grupo de cubanos barbudos catapultados a la selva, era algo que no entraba en sus cálculos. La experiencia cubana, que para él fue el modelo de toda experiencia, material y moral, había sido, en este sentido, engañosa; los guajiros eran blancos pobres que hablaban español; su otredad era mucho menos marcada. En el Congo, esta fe lo volvió ciego a la barrera decisiva de su piel blanca, significativo privilegiado del odiado colonialismo. Ya en El Cairo, el legendario líder egipcio Gamal Abdel Nasser le había advertido “que sería un error participar directamente en el conflicto, y se equivocaba al pensar que podía cumplir el papel de ‘Tarzán, un hombre blanco que conduce y protege a los negros’”.²⁴⁸ Empezará a darse cuenta cuando sea demasiado tarde:

Sentía ante ellos la impotencia que da la falta de comunicación directa, quería infundirles todo lo que sentía, convencerlos de lo que sentía realmente, pero el transformador de la traducción y, quizá, la piel, lo anulaba todo.

Y cuando los africanos empiezan una campaña de desprestigio sistemático de los cubanos, admitirá sin reservas:

[...] el hecho, despreciable como era, tenía sin embargo, las atenuantes de un trato realmente fuerte que habíamos llevado contra los jefes, su ignorancia, su superstición, su complejo de inferioridad, las heridas que había infligido a su susceptibilidad y, quizás, el acontecer doloroso para sus pobres mentalidades de que un blanco los increpara, como en los tiempos malditos.

El momento más estremecedor de *El corazón de las tinieblas* es aquel en que Marlow hojea el manuscrito encargado a Kurtz por la “Sociedad

Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes”. En él, éste argumentaba que los blancos, desde el nivel de desarrollo que hemos alcanzado, “tenemos, necesariamente, que parecerles (a los salvajes) seres sobrenaturales; nos acercamos a ellos con el mismo poder que una deidad”, y que “por el simple ejercicio de nuestra voluntad podemos tener un poder benefactor prácticamente ilimitado, etcétera”.²⁴⁹ Este escrito, nos dice Marlow, sigue por diecisiete páginas:

[Sin] alusiones prácticas que interrumpieran la corriente mágica de las frases, a menos que una a modo de anotación al pie de la última página, evidentemente garabateada mucho después con mano insegura, pueda ser considerada como la exposición de un método. Era muy simple, y al final de aquella conmovedora apelación a toda clase de sentimientos altruistas le deslumbraba a uno, luminoso y aterrador, como un relámpago en un cielo sereno: “¡Exterminar a todos los salvajes!”²⁵⁰

El Kurtz de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, agrega un matiz contemporáneo: “*Drop the Bomb! Exterminate the brutes!*”, donde ‘the Bomb’ se refiere, por supuesto, a la bomba atómica. *Pasajes: Congo* está atravesado por momentos en que la exasperación del Che llega a límites semejantes:

Ya durante la retirada de Front de Force algunos compañeros [cubanos] habían manifestado que con esa clase de gente no peleaban más y se retirarían de la lucha.

Son botones de muestra que indicaban la magnitud del camino que tendríamos que recorrer para poder hacer un ejército de esta masa informe de hombres.

Es casi imposible hacer pelear a este grupo en las condiciones actuales y los cubanos solos tienen que hacerlo todo.

[Tampoco Soumialot] se digna venir por estas tierras malditas de Dios.

Los congoleses y los ruandeses se habían ido. ¿Podía exigirles a los cubanos que murieran en sus trincheras para defender este pedazo de nada?

Hay que tener el espíritu realmente bien templado para aguantar las cosas que suceden aquí; no se trata de hombres buenos, aquí hacen falta superhombres.

No podemos liberar solos un país que no quiere luchar, hay que crear ese espíritu de lucha y buscar los soldados con la linterna de Diógenes y la paciencia de Job, tarea que se hace más difícil cuantos más comemierdas²⁵¹ que le hagan las cosas encuentre esta gente en su camino.

¿Qué frase habría escrito el Che en el margen de sus notas congoleñas si, como Kurtz, se hubiera pasado de la raya? Acaso la frase que no hubiera podido escribir sin dejar de ser quien era: *con estos negros de mierda no se puede hacer la revolución*. Por suerte para él, y para todos nosotros, no llegó a tanto. A diferencia de Kurtz, retiró el pie antes de que fuera demasiado tarde.

Tanto *El corazón de las tinieblas* como *Pasajes: Congo* provienen de experiencias directas, que produjeron en sus autores profundas crisis de vida y conciencia. Si bien Conrad eligió darle la forma de la ficción, ésta se basó en su experiencia como piloto de un barco en el río Congo, y de la resultante crisis moral, que fue también política aunque su narrador, Marlow, la formule como metafísica e identitaria:

[...] fue el punto culminante de mi experiencia. Parece haber proyectado como una luz sobre todo a mi alrededor, y sobre mis mismos pensamientos. Fue bastante sombrío también —y miserable—, sin nada de extraordinario, y tampoco muy claro. No, no muy claro. Y aun así parecía proyectar una especie de luz.

También para el Che, la del Congo fue una experiencia límite y ‘no muy clara’, pues lo llevó a dudar no sólo de su proyecto revolucionario sino de sus convicciones más profundas: su fe en la voluntad como motor de cambio y sostén de la acción, en el revolucionario como modelo del hombre nuevo, en el valor didáctico del ejemplo, en la ética y en la ascética como brújulas de la conducta humana. Y al dudar de ellas, vacilaba el sentido mismo de su identidad. Comentaré tras la debacle definitiva:

La forma en que los compañeros congolese veían la evacuación me parecía denigrante; nuestra retirada era una simple huida y, peor, éramos cómplices del engaño con que se dejaba a la gente en tierra. Por otro lado, ¿quién era yo ahora?

Diarios de motocicleta y Pasajes de la guerra revolucionaria: Cuba eran novelas de aprendizaje; *La guerra de guerrillas: un método y Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo* querían ser libros de enseñanza; pero en el Congo, la fe del Che en la pedagogía fue puesta severamente a prueba, y hay momentos en que recuerda al profesor Pangloss tratando de convencer a su discípulo Cándido, y convencerse a sí mismo, en medio de una incesante tormenta de calamidades, de que vivimos —viviremos, en el caso del Che— en el mejor de los mundos posibles.

Para casi todos los que, antes de 1999, leímos sus obras y seguimos el curso de su vida, había algo que faltaba: ¿Cómo se llegaba de Cuba a Bolivia? El camino, entendemos al leer estos escamoteados *Pasajes*, pasaba por el Congo. Dos opciones le quedaban al Che después de su experiencia africana: dudar de su método, de sus convicciones, de sí mismo y de la humanidad entera, o doblar la apuesta y volver a poner todo aquello nuevamente a prueba. La excepción congoleña bien podía probar la regla, y la farsa reescribirse como epopeya o tragedia.

Una de las ideas que guían este libro es la afirmación de Borges —que se puede presentar como pregunta—: “¿Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, sería otra nuestra historia, y mejor?” La pregunta que hago ahora no tiene que ver con las elecciones, sino con el destino. Si el *Diario de Bolivia* se hubiera perdido, como sin duda estaba destinado a perderse, y *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo* se hubiera publicado en su lugar, para la misma época, ¿cómo hubiera sido la historia de Latinoamérica? No me atrevo a decir si mejor o peor, pero otra sin duda.

La historia de la literatura moderna está atravesada por la discusión acerca de la relación entre literatura y acción política. Stephen Dedalus, el alter ego de Joyce en *Retrato del artista adolescente*, opone la emoción despertada por la literatura cinética, que se resuelve y completa en la acción, a la emoción estética que es estática y se basta a sí misma. Pero el mismo Dedalus cierra su novela con las palabras: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”. Y ya había defendido a su *Dublínese*s frente al editor que pretendía censurar ciertos episodios con estas palabras: “Considero seriamente que usted retrasará el curso de la civilización en Irlanda si no le permite a los irlandeses echarse un buen vistazo en el espejo que he pulido de modo tan esmerado”. La ambición de todo escritor ambicioso, lo confiese o no, no es meramente la de sumar unas palabras a la historia de la literatura, o que su nombre sea recordado, sino cambiar el mundo. En ese sentido, no difiere mucho de un revolucionario.

Pero también es cierto que hay una larga tradición que vincula escritura y fracaso. La felicidad, le gustaba repetir a Borges, se basta a sí misma, no necesita ser escrita; lo mismo podría decirse del éxito o el triunfo, dos de sus más banales sucedáneos. El éxito no lleva a hacerse preguntas muy interesantes; lleva a escribir *Pasajes de la guerra revolucionaria: Cuba y La guerra de guerrillas*. El fracaso, el desconcierto, la duda de las propias convicciones y de sí mismo llevan a escribir *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*, que desde el punto de vista literario al menos, es mucho más interesante y, además, resulta uno de los grandes libros cómicos de nuestra literatura (la comicidad y el humor, también, se llevan mucho mejor con el fracaso que con el éxito).

En el terreno de la acción, por otra parte, todo éxito es parcial, toda victoria temporaria; las revoluciones, aun las triunfantes, suelen devorar a

sus padres, o a sus hijos, y resolverse en su opuesto; los ideales, frustrarse y corromperse. Y en última instancia, hasta la vida más feliz y exitosa termina en muerte. Para reconciliarnos con todo eso, ayudarnos a entenderlo, o al menos a aceptarlo, o a aguantarlo, existe entre otras cosas la literatura. En ese sentido, su lema bien pudiera ser ‘hasta la derrota siempre’.

Los escritos del Che han sido propuestos, sobre todo desde Cuba y desde las diversas izquierdas latinoamericanas, como modelo de literatura comprometida, de escritura que lleva a la acción política por el camino más directo. Pero lo cierto es que la lectura era, para el Che, lo mismo que para la mayoría de nosotros: un escape. ¿Quién aguanta el peso de la realidad veinticuatro horas por día, o dieciséis, si descontamos las de sueño, los 365 días del año? Sobre todo la clase de realidad que debía soportar el Che Guevara, a la que se sumaba la enorme responsabilidad —autoinfligida, es cierto— de ser el espejo en el que se miraban no sólo sus hombres sino el mundo entero. Una de las fotos más famosas lo muestra en Bolivia subido con un libro a lo alto de un árbol. Lo que la foto dice es clarísimo: ‘Se van todos a la mierda y me dejan leer tranquilo’. En la autocrítica que hace hacia el final de *Pasajes: Congo*, llega a incluir la lectura entre sus vicios, como el tabaco:

[...] mis dos debilidades fundamentales estaban satisfechas en el Congo: el tabaco, que me faltó muy poco, y la lectura, que siempre fue abundante. [...] Sobre todo el hecho de retirarme a leer, huyendo de los problemas cotidianos, tendía a alejarme del contacto con los hombres.

Pasajes: Cuba es el libro de un hombre de acción en acción, y *Pasajes: Congo*, el de un hombre de acción que ve cerrados todos los caminos de ésta, y que cada vez que actúa, fracasa; el Congo aleja al Che de Coriolano y lo acerca a Hamlet. Otra manera de verlo: si *Pasajes: Cuba* es su *Amadís de Gaula*, *Pasajes: Congo* es su *Don Quijote de la Mancha*. La paradoja,

para el lector, es la misma en ambos casos: una y otra vez don Quijote y el Che fracasan ante la dura realidad; sus fracasos, la más de las veces, no son heroico-sacrificiales —como lo será el de Bolivia— sino ridículos y grotescos; y con cada fracaso, después de reírnos de ellos —el Che, además, se ríe de sí mismo—, los admiramos y, sobre todo, los queremos más que antes. Proféticamente, pero quizá sin entender el sentido de la profecía, el Che había escrito a sus padres, antes de partir al Congo: “Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo”. Como señala Ricardo Piglia en *El último lector*, el Che es quijotesco no tanto en el sentido que la palabra ha tomado en el saber común, ‘el que lucha contra los molinos de viento’, sino en el más específicamente cervantino del lector heroico —porque quiere llevar lo que lee en los libros a la vida real, porque lucha por hacer coincidir las imágenes de la literatura con las de la realidad, por reescribir los libros que lee, pero en su vida misma. Paradigmático en este sentido es el momento en que el Che es herido durante el desembarco del *Granma*:

Inmediatamente me puse a pensar en la mejor manera de morir en ese minuto en el que parecía todo perdido. Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista apoyado en el tronco de un árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte, por congelación, en las zonas heladas de Alaska.

Un hombre se está muriendo, y se decide a emular a un personaje de ficción, ¿qué mejor ejemplo del poder de la literatura? Y este hombre es nada menos que aquel que ha sido propuesto como el hombre de acción por antonomasia del siglo XX.

La teoría del foco, que el Che formula a partir de la experiencia de Sierra Maestra, propone que la guerrilla establezca un territorio liberado donde la futura sociedad revolucionaria se haga realidad hoy, ya, convirtiéndose en foco de irradiación hacia zonas vecinas (un foco infeccioso, pero benéfico;

no por nada era epidemiólogo el doctor Guevara). El foco era una miniatura o, si se quiere, una ficción de la sociedad revolucionaria: la literatura nunca está muy lejos del Che, ni siquiera de su pensamiento político. Si bien el Che propone —en contra de todas las escuelas marxistas previas y posteriores— que pueden crearse las condiciones revolucionarias allí donde no estaban presentes, y el foco es el encargado de hacerlo, en el Congo comprende que alguna mínima base material es necesaria. Como comenta en el epílogo, la zona donde operan está casi deshabitada, y los campesinos tienen acceso a toda la tierra que necesitan: no hay explotación capitalista, ni siquiera feudalismo. Siendo esto así, ¿qué motivo tendrían para hacer la revolución? Los problemas de los campesinos empiezan *después* que aparecen los ejércitos de liberación, no antes. En el Congo se revela con mucha mayor claridad el carácter del foco como ficción revolucionaria, pues allí pasa de ficción realista a ficción fantástica.

¿Cómo entrará el Che Guevara, pero el Che Guevara escritor, en la literatura argentina? Si pensamos que el armado del canon nacional es una operación crítica y pedagógica —y lo es en parte— habría que, en principio, situar al Che en alguna de las líneas de la literatura argentina, trazar sus filiaciones y parentescos. El propio Che no nos es de mucha ayuda, pues rara vez se refiere a la literatura argentina y no parece tenerla muy presente, como tradición, cuando escribe. En esto también era internacionalista a ultranza.

El Che no se insertó conscientemente en la literatura argentina, pero eso no quiere decir que no esté insertado. Si la hipótesis que guía nuestra lectura no es del todo falsa, y la literatura nos provee de una educación sentimental, intelectual y perceptual, no hace falta haber leído los textos canónicos para ser modelado por ellos; basta haber leído los textos que éstos engendraron, basta con ir al cine, ver televisión, leer el diario, *vivir* en

una sociedad determinada. Se puede señalar qué textos han dejado su marca en él y cuáles no, aunque nos conste que no ha leído ni los unos ni los otros.

Es indudable que el *Facundo* no está muy lejos de *Pasajes: Congo*, que cuenta una nueva edición del conflicto entre civilización y barbarie, y los esfuerzos del Che por crear un ejército moderno a partir de las montoneras congoleñas son tan denodados como los de Sarmiento en promover el modelo del ejército de línea en contra del desorden de la caballería gaucha.²⁵² En ambos, el carácter de su misión y de su prosa es fundamentalmente didáctico. La noción de la ciudad como *foco* que irradia su influencia y su *ejemplo* civilizador sobre la campaña, central a *Facundo*, reaparece, *mutatis mutandis*, en la teoría del foco del Che Guevara. Pero todo esto sólo quiere decir que Ernesto Guevara se plantea algunos problemas similares a los de Sarmiento, no que sus escrituras estén verdaderamente emparentadas. Sí lo están las del Che Guevara y Lucio V. Mansilla, sobre todo la de *Una excursión a los indios ranqueles*: el mismo énfasis topográfico en la construcción del espacio, la misma mecánica del diario que se vuelve libro, pero también cierto empaque de niño bien y cierta reducción irónica de la propia figura, cuando toca cotejar sueños y aspiraciones con los logros efectivamente alcanzados. Este parentesco o cercanía ya fue señalado por Ricardo Piglia en “El último lector”:

[...] ese uso libre y desenfadado de la lengua es la marca de una tradición de clase. En esto Guevara se parece a Mansilla y a Victoria Ocampo [...] habría que decir que escribe como habla su clase y en eso se parece a Lucio Mansilla (y no sólo en eso).

Nuevamente, creo que el texto decisivo es *Pasajes: Congo*, la versión siglo XX de *Una excursión a los indios ranqueles*. Pasajes como éste parecen salidos de la pluma de Mansilla:

Lo importante era organizar el *show*; el general Moulane se puso su atuendo de combate, consistente en un casco de motociclista con una piel de leopardo arriba, lo que le confería un

aspecto bastante ridículo, haciendo que Tomaini lo bautizara como el *Cosmonauta*. [...] En Mbolo... se organizó una parada militar culminada con un discurso del general Moulane. Allí lo ridículo alcanzó una dimensión chaplinesca; tenía la sensación de estar observando una mala película cómica, aburrido y con hambre, mientras los jefes daban gritos, patadas en el suelo y tremendas medias vueltas y los soldados iban y venían, desaparecían y volvían a aparecer, haciendo sus evoluciones.

Así como estas escenas del capítulo LIX de *Ranqueles* podrían haber salido de la pluma de Guevara:

Se habían arrollado los calzoncillos hasta los muslos, la camisa se la habían quitado; se habían pintado de colorado las piernas, los brazos, el pecho, la cara; en la cabeza llevaban plumas de avestruz en forma de plumero, en el pescuezo collares que hacían ruido y las mechas les caían sobre la frente [...] Mareaba verlos girar en torno del mogote, agitando la cabeza a derecha e izquierda, de arriba abajo, para atrás, para adelante, se ponían unos a otros las manos en lo hombros excepto el que hacía cabeza, que batía los brazos; [...] se dislocaban, pataleaban, sudaban a mares, hedían a potro, hacían mil muecas, se besaban, se mordían, se tiraban manotones obscenos, se hacían colita; en fin, parecían cinco sátiros beodos, ostentando cínicos la resistencia del cuerpo y la lubricidad de sus pasiones.

Pero Harold Bloom, en *El canon occidental*, sostiene que en última instancia no son los críticos sino los escritores quienes arman el canon, y lo hacen no recomendando una obra o postulándola, sino reescribiéndola. La pregunta sería entonces, ¿cómo han trabajado los escritores argentinos posteriores la *literatura* del Che?

El primer intento del que tengo noticia es el de Julio Cortázar en su cuento “Reunión”, incluido en *Todos los fuegos el fuego* (1966, es decir, antes de la muerte del Che). En éste, el narrador asume la voz del Che Guevara, nunca nombrado, para volver a contar el episodio del desastroso desembarco del *Granma*, en esa forma tan característica de muchos cuentos de Cortázar, un monólogo que oscila entre lo interior y lo exterior, un chorro de palabras que puede sugerir tanto la corriente del pensamiento como la del relato oral, como en “Torito” o “El otro cielo”.

La ‘reunión’ del título es, en el nivel más literal, la del Che y Fidel, separados temporariamente tras el desembarco; pero también es la re-uniión de las armonías creadas por los hombres —representadas por el cuarteto *La caza de Mozart*— y las de la naturaleza:

Lo pienso, lo repito, lo canturreo en la memoria, y siento al mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantean una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía [...] Y todo eso es también nuestra rebelión, [...] también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncós cuernos de caza, que sea ese alegre final que sucede al adagio como un encuentro con la luz. Lo que se divertiría Luis [Fidel Castro] si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que tramará amistad con la copa de los árboles, con la tierra devuelta a sus hijos.

Hay otra reunión en juego, como se ve, no ya la del hombre y la naturaleza, sino la de la política y el arte, o más precisamente, la de la vanguardia política y la artística, ese oscuro objeto de deseo de todos los artistas de vanguardia (y, bastante menos, de los políticos de vanguardia). Esperanza despertada por la revolución bolchevique, luego por la cubana, siempre cruelmente defraudada a medida que los artistas de vanguardia eran silenciados, o mandados al exilio o al Gulag, y los huecos que dejaban eran rellenados con realismo socialista. El cuento de Cortázar, más que un diagnóstico, es una expresión de deseos, casi una plegaria elevada al hombre en quien se encarnaba la esperanza de esta unión, el revolucionario-poeta, el guerrero-lector Ernesto Che Guevara. Y quizá no casualmente, el romance de los escritores latinoamericanos con la revolución cubana se acabaría poco después de su muerte; en 1971, el sonado ‘caso Padilla’

dividió las aguas. Cortázar, que en un primer momento se inclinó a defender al poeta Heberto Padilla de la acusación de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias, ideó y redactó, con Juan Goytisolo, una carta en su defensa, que concluía ratificando la solidaridad de los firmantes:

[...] con los principios que guiaron la lucha en la Sierra Maestra, y que el Gobierno Revolucionario de Cuba ha expresado tantas veces, a través de la palabra y la acción de su Primer Ministro, del comandante Che Guevara y de tantos otros dirigentes cubanos.²⁵³

Fidel, en respuesta implícita, pronunció un discurso en el que básicamente mandaba a los intelectuales (“esos basuras”, “agentillos del colonialismo cultural”) a hacer puñetas, y les aclaró que se acabaron los “concurritos” en los que se daban el lujo de hacer de jueces: “¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad!”. Y en respuesta explícita, el gobierno cubano hizo circular la autocrítica de Padilla, que parece —y quizá fuera— una burda parodia de las que solían amenizar las purgas stalinistas. Alarmados, los intelectuales escribieron una segunda carta, que ya era una declaración de guerra y ruptura; ésta, Cortázar se abstuvo de firmarla. Separándose del grupo, prefirió escribir un poema, “Policrítica a la hora de los chacales”, en el que apostó, una vez más, a reunir poesía y revolución. Un gesto audaz, tomó las palabras de Fidel Castro contra la poesía y los poetas y con ellas hizo un poema:

Tienes razón, Fidel: sólo en la brega;/ hay derecho al descontento [...] es ahora que ejerzo mi derecho a elegir/ a estar una vez más y más que nunca/ con tu revolución, mi Cuba, a mi manera.

Por este poema, Juan Goytisolo le otorgó a su otrora compañero de epístola la palma de lo “deleznable y grotesco”.

Rodolfo Walsh escribió su cuento “Un oscuro día de justicia” en las semanas que siguieron a la muerte del Che Guevara, y él mismo admite que

puede establecerse alguna relación entre los hechos que tienen lugar en el internado para niños irlandeses y los sucesos bolivianos; pero su cuento se halla más a gusto dentro de la serie de ‘cuentos de irlandeses’ —que incluye los también deslumbrantes “Irlandeses detrás de un gato” y “Los oficios terrestres”—, y leído como alegoría sobre el Che Guevara es más lo que pierde que lo que gana.

Así como había incluido el “Romance de la muerte de Juan Lavalle” en *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sabato insertó en *Abaddón el exterminador* (1974) un análogo romance de la muerte del Che, que tomó la forma de un collage armado a partir de los diarios del Che, recortes de la prensa, partes del ejército boliviano y el relato oral de un personaje llamado Palito, sobreviviente ficcional de la gesta boliviana. El resultado es un *Diario de Bolivia* saneado; la edición de Sabato recorta todos los elementos grotescos, absurdos e incongruentes que están entre los mayores logros del Che escritor, y deja sólo lo solemne, lo pomposo y lo edificante, como puede ilustrar este contraste de citas:

En el Río Grande, Benjamín tuvo dificultades con la mochila, porque como te decía era muy débil y estaba muy agotado, realmente era una pena verlo arrastrarse de ese modo. Íbamos por una faralla y no sé qué falso movimiento lo hizo caer al río, que venía muy correntoso y crecido, así que ni siquiera tuvo fuerzas para dar algunas brazadas. Rolando se tiró al río pero no lo pudo agarrar y ya no lo vimos más. Todos queríamos a Benjamín, era un compañero de primera. El Comandante no dijo nada, pero durante todo ese día no habló, iba silencioso y con la cabeza baja. Cada vez que hacíamos un alto o cuando nos reuníamos a comer algo alrededor de una fogata, siempre nos hablaba, enseñaba cosas. Esa noche [...] no dijo una palabra de Benjamín, pero su voz esa noche era distinta, y además todos sentimos que en lo que explicaba algo tenía que ver con Benjamín, con su manera de aguantar el sufrimiento. Porque muchas veces lo habíamos visto ayudar a Benjamín, a aliviar su carga, ya que él, el Che, llevaba siempre la carga más pesada y hacía las cosas más arriesgadas.

Hasta aquí la versión del Palito de Sabato. La del Che Guevara es más brutal y sobre todo, menos preocupada por autoexculparse —no se pierde

de sugerir que lo que precipitó la tragedia fue su negativa a dar descanso a un hombre agotado— o por halagar nuestras buenas conciencias progresistas con guerrilleros de peluche:

Benjamín se había quedado atrás, por dificultades en su mochila y agotamiento físico; cuando llegó a nuestro lado le di órdenes que siguiera y así lo hizo; caminó unos 50 mts. y perdió el trillo de subida, poniéndose a buscarlo arriba de una laja; cuando le ordenaba a Urbano que le advirtiera la pérdida, hizo un movimiento brusco y cayó al agua. No sabía nadar [...] Era un muchacho débil y absolutamente inhábil, pero con una gran voluntad de vencer; la prueba fue más fuerte que él, el físico no lo acompañó y tenemos ahora nuestro bautismo de muerte a orillas del Río Grande, de una manera absurda.

En 1974, con diecisiete años de dictaduras a la espalda y la revolución que tantos creían inevitable a la vuelta de la esquina, esta recreación biempensante y edulcorada del *Diario* podía, si no justificarse, al menos tolerarse; leída desde hoy resulta bastante inamable. Inevitablemente, uno se pregunta por el sentido de la operación de Sabato; no podía ser el de difundir un texto secreto o prohibido, porque para la época que salió *Abaddón*, el *Diario de Bolivia* era más leído que el diario del día. Por momentos —aciagos sin duda— da la sensación de que Sabato está tomando el *Diario* como un ‘material’ al que la sola inclusión en su novela elevará al rango de ‘literatura’, como si se le hubiera subido a la cabeza la carta que el Che le había escrito, en la cual, recordando su lectura de *Uno y el universo* en 1948, le había confesado: “En aquel tiempo yo pensaba que ser un escritor era el máximo título al que se podía aspirar”. Y si el propósito del autor era ‘amplificar’ la gesta del Che y su poema, incluyéndolo en el contexto ‘más amplio’ de su novela, en verdad el resultado es muy otro, pues tanto el texto como la figura del Che resultan extrañamente disminuidos.

A mi entender, la recreación más interesante de los escritos del Che en la literatura argentina, hasta el presente, ha sido *Guerrilleros (una salida al*

mar para Bolivia) (1993), única novela publicada de Rubén Mira, que podría describirse, en principio, como una versión del *Diario de Bolivia* reescrito por William Burroughs. Lo cual no es poco. *Guerrilleros* lee la realidad (la alucinación) argentina desde ese espejo oscuro que le ofrece la boliviana, recorriendo el puente entre ambas que trazó el Che Guevara, y traza, también, puentes entre las revoluciones latinoamericanas y la contracultura estadounidense de los años sesenta. Experimento que resulta en algo que al ojo no avisado —europeo, digamos— podría parecerle realismo mágico, pero que está más cerca de un *cyberpunk* tercermundista y latino. Burroughs fue de hecho el creador de una matriz irremplazable para leer la cultura latinoamericana, sobre todo la andina, en clave *beat*, basta leer *Queer*, las *Cartas del yagé*, o algunas páginas pertinentes de *El almuerzo desnudo*, y Rubén Mira es el primero en reapropiar esa lectura para las letras latinoamericanas. *Guerrilleros* es también una novela-puente entre generaciones, en ella están los setenta vistos a través del cristal de esos noventa que, en un principio —hasta leerla—, aparentemente les eran antagónicos en todo. En sus páginas conviven, no siempre de manera pacífica, los guerrilleros que viajan por Bolivia disfrazados de cholas, la empresa Bonzai Animales S.A. y sus miniaturas, la historia de amor entre un combatiente llamado Chino y su iguana, el concurso en que los Marines deben romper una gigantesca galleta marinera con sus sexos erectos, los guerrilleros que se mueren sumidos en la nostalgia del olor de la ropa interior de las hermanas (“Polyana 555. Lavanda Fulton, jaboncitos y fragancias... aquellas bombachas, aquellos corpiños de mis hermanas mayores. Al abrir el cajón se inflaban como capullos estrujados”) o de los sándwiches de milanesa de la madre (“el pan rallado es de panadería, hay ajo y hay perejil, un poco de pimienta, toque de nuez moscada. No habría tanto amor si no estuviesen envueltos en papel”). Y, por supuesto, está

también la *Gran Marcha*, que ya no es (¿o sí?) la de Mao sino la de los bolivianos que van por primera vez al mar cargando:

[...] todo su mundo íntimo... bikinis doradas, sombrillas publicitarias, heladeras de telgopor donde las viandas flotaban en el hielo derretido, lonas, toallas, palitas de plástico, baldes y moldes con formas de animalitos, relucientes aun, destinados a dejar asombros con forma de castillos sobre la arena...

Rubén Mira hace literatura con el *Diario de Bolivia*, pero no al modo monumental de Sabato —incorporando las ruinas de la escritura del Che al monumento que sería su novela— sino intersticial, y con cuidadoso y respetuoso amor va rellenando los hiatos y agregando capas a las escuetas notas del Che, creando un palimpsesto en el que el *Diario de Bolivia* va entrelazando sus hilos en la trama de la literatura argentina, modificándose y modificándola. Y así ocurre el milagro: leído a través de las sucesivas capas de la literatura de Burroughs —de las malas traducciones españolas de Burroughs—, de la experiencia vital de Rubén Mira —la historia familiar marcada por la pertenencia al PC argentino, por ejemplo— y de todo lo que pasó en la Argentina y el mundo desde la muerte del Che en adelante —la derrota de la mayoría de los proyectos revolucionarios en Latinoamérica, su ambiguo triunfo en Vietnam y Camboya, la ola de dictaduras amparadas por los Estados Unidos, la caída del Muro y el colapso de la Unión Soviética (pavadas)—, el *Diario de Bolivia* engendra otro texto que prenuncia —si no en su escritura, sí ciertamente en su tema y tono— o mejor dicho descubre, pues ya estaba escrito, aunque oculto, ese otro texto que podía leerse al trasluz en el *Diario de Bolivia*: el de *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*.

237 Pertenece a las letras latinoamericanas sin duda; este internacionalismo literario va de la mano con su internacionalismo político. Pocos como el Che apostaron a la identidad latinoamericana como algo más fundamental, *previa* a las identidades nacionales, en lugar de constituida a posteriori de éstas.

238 Citado por Gilman, C., *ob. cit.*

239 Sí, ya sé, se plegó a la revolución, y se dedicó a celebrarla en sus novelas; pero era un escritor formado y consagrado antes de ésta.

240 Citado por Gilman, C., *ob. cit.*

241 “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra como farsa.” *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*.

242 Taibo II, Paco Ignacio, *Ernesto Guevara, también conocido como el Che*, Buenos Aires, Planeta, 2006.

243 Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

244 En nuestra literatura, Horacio Quiroga escribió un hipnótico relato sobre un blanco devorado por las fiebres del Níger y por el crecimiento vegetal desbordante y desenfrenado de todo lo que siembra, irónicamente titulado “Gloria tropical”.

245 Véase Elías, Norbert, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

246 Citado en Anderson, Jon Lee, *Una vida revolucionaria*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

247 Igual de brillante es su respuesta cuando se les pide que cavén trincheras: “Yo no soy un muerto para estar haciendo huecos”.

248 Anderson, Jon Lee, *Che. Una vida revolucionaria*, Buenos Aires, Emecé, 1997. Si bien se entiende la necesidad de Nasser de ser irónico y hasta hiriente para remachar su buen consejo, la figura que probablemente estaba más cerca de la imaginación del Che era la de Lawrence de Arabia. No hay que minimizar el papel del exotismo y de los relatos de aventuras, es decir, una vez más, de la literatura, en la formación del Che Guevara: “África por las aventuras, y después se acabó el mundo”, le había escrito a su madre diez años antes de llegar al Congo, según cita el mismo Anderson. El que hubiera tomado la decisión de que todos los demás cubanos fueran negros indica que era muy consciente del problema, y aun así no pudo resistir la tentación de regalarse su aventura africana.

249 Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, Buenos Aires, Alianza, 1992. Traducción de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo.

250 Conrad, J., *ob. cit.* “Exterminate the brutes!” en el original.

251 Es decir, los propios cubanos. Esta cita proviene de una carta en la que el Che intenta convencer a Fidel de *no* enviar más ayuda monetaria, armas y hombres a los africanos.

252 Si al Che se le hubiera dado por la intertextualidad, bien podría haberle puesto, a su libro, “Campaña en el ejército congoleño”.

253 Citado en Gilman, C., *ob. cit.*

¿RODOLFO WALSH O MANUEL PUIG?

La manera en que irrumpe la política en la escritura de Rodolfo Walsh es bien conocida, ha sido narrada por él mismo y se ha convertido en leyenda:

La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. [...] Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa, Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Pero seis meses más tarde, como él mismo nos cuenta, escucha la frase “Hay un fusilado que vive”. Cuando conoce a ese hombre, ve los agujeros que dejaron en su cuerpo las balas, ve “los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte” se siente, nos dice, insultado, y comienza la investigación que dará origen a *Operación masacre* y también a la transformación de Rodolfo Walsh en escritor político.

Porque Walsh es sin duda el modelo de lo que en los años sesenta y setenta se entendía por escritor político, modelo que puede definirse a partir de cuatro coordenadas: el testimonio, cuya equivalencia estética con la ficción Walsh proponía; la denuncia, que debía ser también clandestina, como lo fue en el caso de *Operación masacre* y la *Carta abierta de un escritor a la junta militar*; el compromiso, que Walsh asume tanto en su obra como en su vida, cuando posterga su novela para dirigir el periódico de la CGT; y la militancia, que Walsh asume plenamente con su ingreso a Montoneros y con su encono por abandonar el modelo del intelectual crítico

y asumir el de intelectual orgánico, subordinado a la línea del partido. En la última etapa de su vida, Walsh estaba dispuesto a abrirse y retornar a la ficción y a la denuncia: comenzó a escribir su primera novela tantas veces postergada y redactó la *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*, que firmó con su nombre, y ya no con el de alguna organización o grupo. La carta llegó a destino, no así la inconclusa novela, que fue secuestrada por las fuerzas armadas y permanece, como su autor, desaparecida.

Walsh es el ejemplo de todo lo que debía y podía llegar a ser un *escritor* de izquierda en los años setenta, por todo lo anterior y porque nunca cayó en la tentación de la *coartada moral*, la creencia —el subterfugio— de que la corrección ideológica o la urgencia política excusan al escritor de elaborar sus textos hasta el límite de sus posibilidades. Esta búsqueda de perfección formal tenía justificación no sólo estética sino política, como explicó a Ricardo Piglia en una entrevista:

Es evidente que el solo deseo de hacer propaganda y agitación política no significa que vayas a elegir la literatura [...] porque hay otras maneras: si por ejemplo el cuero o el tiempo no te dan podés hacer política de otra manera, no necesitás ponerte a escribir una mala novela que le dé la razón a la derecha, que diga: “Ven, esos tipos no saben escribir novelas”.²⁵⁴

Walsh ha sido justamente reivindicado, ensalzado y prácticamente canonizado por la crítica a partir de los ochenta. Sin embargo, su suerte crítica no ha sido acompañada por una comparable influencia literaria. Dicho en términos muy simples, los escritores que hacen literatura política a partir de los ochenta no escriben según el modelo de Walsh. Y los que lo intentan no obtienen resultados comparables.

Hay quienes dicen que esto se debe a que la literatura ha renunciado a la eficacia política, y proponen que veamos en ello otra victoria de la dictadura. Pero un diagnóstico tal dice más sobre quienes lo formulan que sobre los que lo padecen, adolece seriamente de autocomplacencia

setentista. Lo cierto es que pocas de las predicciones de Walsh se cumplieron: la literatura siguió centrada en la ficción, y el testimonio, a pesar de la enorme importancia que tuvo en la posdictadura, no volvió a apostar a la eminencia literaria que había alcanzado con él. La denuncia recurre a la literatura en tiempos de censura; fuera de ellos, se ejerce mucho mejor en los tribunales, la televisión o la prensa. Las discusiones sobre qué es literatura burguesa y qué es literatura proletaria resultan, leídas retrospectivamente, ociosas y bizantinas, cuando no siniestras, y la figura del intelectual orgánico no pasa, hoy, de broma stalinista. Por último, el modelo que la obra de Walsh propone es decididamente realista. A partir de los ochenta, la literatura relaja el imperativo de dar cuenta de la realidad política y pasa a ocuparse cada vez más de la imaginación y de los mitos políticos.

Por creer que no había un modelo alternativo de literatura política que ese comprometido y realista, muchos autores y ensayistas terminaron abjurando de ella. Nació así el mito de la posmodernidad apolítica de los ochenta-noventa, mito que se ha prolongado a la actualidad. Sin embargo, quiero proponer que ese modelo no sólo existe, sino que fue formulado también en los setenta, y de manera casi contemporánea a la obra de Walsh.

Si bien el trabajo sobre materiales políticos, fundamentalmente discursivos, aparece en la obra de Manuel Puig desde el comienzo, es en los setenta, cuando el discurso político asume muy suelto de cuerpo el desafío de explicar la totalidad de lo real, incluyendo todos los otros discursos, que Puig se propone escribir una literatura explícitamente política, entre otras cosas como respuesta a ese pretendido imperialismo discursivo.

Puig construye *El beso de la mujer araña* (1976) como un diálogo, lo cual ya es toda una declaración de principios. Un diálogo entre Valentín, un preso político, que sueña con cambiar el mundo, y Molina, un preso común,

que sueña con ser una señora burguesa, y cuenta películas. En pleno auge de las lecturas reductivas al estilo de *Para leer al Pato Donald* de Dorfman y Mattelart, Puig se plantea un desafío de máxima: justificar, desde el punto de vista emotivo y estético, un film de propaganda nazi.

Molina, en su relato, lee la película según una clave excéntrica: en lugar de leer ideológicamente una obra de arte, lee estética y emotivamente un producto ideológico. A la vez, su lectura supone que ya no es lo sociopolítico el contexto en que se leen los productos del arte, sino que el arte, la forma de arte, es el contexto para la lectura ideológico-política, como ilustra el siguiente diálogo:

[Valentín]: ¿Vos sabés lo que eran los maquis?

[Molina]: Sí, ya sé que eran los patriotas, pero en la película no.

La otra operación, ya no de Molina sino de Puig, estriba en sugerir que la estructura dramática de este film es la misma que la de muchos films progresistas: para hacer del execrable film nazi un encomiable film revolucionario bastará con reemplazar al nazi por el guerrillero, al maquí por el militar o el hacendado; así nace el culebrón guerrillero que Molina le cuenta a renglón seguido a Valentín, para disculparse del film nazi y complacerlo, una película sobre un joven idealista cuya conciencia burguesa no le permite pasarse al campo del pueblo. (Todos los escritores de izquierda, hacia 1970, estaban escribiendo esa película, en forma de novela: la de Paco Urondo se tituló *Los pasos previos*, la de Walsh habría de titularse *La punta del diamante*.) En la lógica que propone Puig, esta película es el riguroso reverso de la anterior: una película ‘mala’ con una ideología ‘buena’.

A la violencia, no sólo tolerada sino celebrada por la tradición revolucionaria de los sesenta y setenta, Puig la saca de la serie social y

política que la justifica y explica, y la coloca en otra serie, la de la violencia masculina, machista o patriarcal, ejercida sobre sujetos otros: niños en *La traición de Rita Hayworth*, homosexuales en *El beso de la mujer araña*, mujeres en *Pubis angelical*. Esta indiferencia, animosidad o, en el mejor de los casos, condescendencia de la militancia setentista hacia los otros sujetos sociales, y sus formas específicas de sometimiento y lucha, queda resumida en este inmortal intercambio entre los protagonistas:

[Valentín]: Al salir de acá, vas a estar libre, vas a conocer gente, si querés vas a poder entrar en algún grupo político.

[Molina]: Estás loco, no me van a tener confianza por puto.

En ese sentido es significativo que Molina sucumba no a las balas policiales sino a las de la guerrilla. Puig nos permite que lo entendamos como un accidente, si así lo queremos; en el film de Héctor Babenco, en cambio, los guerrilleros lo matan deliberadamente. Si bien no es imposible leer la muerte de Molina como resultado de su toma de conciencia y de su decisión de ‘hacer algo por la causa del pueblo’, el propio Puig se encarga de relativizar esta lectura:

No es que vayan más allá de todos los límites, Molina sigue siendo la heroína romántica, que elige una bella muerte, el sacrificio por su hombre.²⁵⁵

Molina muere, y ésta es una de las ironías más finas de la novela respecto de la lectura en clave ideológica, la muerte de Leni, la heroína del film de propaganda nazi.

Ésta es la manera en que Puig trabaja lo político, multiplicando las incertidumbres, invirtiendo los roles, sacudiendo sus certezas. ‘Subvertir a los subversivos’ parece haber sido su consigna. Personalmente, creo que la literatura hace algunas cosas mejor que otras, y que lo suyo pasa por minar, más que mimar, los procedimientos del discurso político. La primera vez

que leí una versión de este texto, hará cinco años, el escritor Carlos Liscano, que militó en Tupamaros y fue encarcelado durante trece años por la dictadura uruguaya, explicó: “Me hice escritor en la cárcel. Cuando me hice escritor, dejé de ser militante”.

La forma de conocimiento que supone la literatura política no es, ni debería ser, la del discurso político sin más. Un uso político de la literatura implica justamente trabajar a contrapelo del discurso político, introducir cuñas, demorar el paso de la palabra a la acción. Walsh quería para la palabra literaria la eficacia de la palabra política, buscaba entre palabra y acción la vía más directa. Puig, más cauteloso o más lento, se demoraba en los vericuetos que vinculan literatura y conciencia; el paso de la conciencia a la acción ya quedaba fuera de su esfera.

Puig acepta el presupuesto de que la explotación y el conflicto subyacen a todas las relaciones humanas, por eso entre otras cosas es un escritor político; pero no acepta la premisa de que la lucha de clases ofrece la *ratio* última para todas las otras luchas, y mucho menos que bastaría con eliminar la explotación capitalista para que todas las otras formas de explotación y opresión desaparecieran como por arte de magia. Con énfasis polémico, dijo:

Estoy convencido de que el sexismo es un problema más grave que las determinantes económicas o las luchas laborales. La escuela de la explotación está en la relación hombre-mujer.²⁵⁶

Puig explora esta idea en *Pubis angelical* (1979); la protagonista, Ana, es explotada sucesivamente por un marido seductor y adinerado, por un represor reprimido y, finalmente, por un militante de la izquierda peronista, quien por hacerlo en nombre de la revolución y de la libertad se permite ir más lejos que sus predecesores. *Pubis angelical* se plantea la revisión del discurso literario-político de su época desde dos lugares. En su trama

argumental, los hombres que luchan contra la explotación del proletariado no dudan en explotar a una mujer enferma, utilizando como cuña la culpa de clase. En su trama discursiva, Puig cruza el género prestigioso del momento, la literatura política realista, con uno temporariamente desprestigiado, la ciencia ficción: en este caso, una distopía feminista sobre la explotación sexual de las mujeres, a la manera de la posterior *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood.

En *El beso*, el enfrentamiento de posturas contrapuestas (intelectuales, vitales e ideológicas) no se resuelve dialécticamente. Molina y Valentín no llegan a una síntesis, lo que hay es un intercambio, una fertilización mutua. Paradójicamente, Puig propone el ámbito de la máxima represión —una cárcel argentina durante una dictadura argentina— como un espacio de posible libertad (de los roles, de los condicionamientos internos, de la falsa conciencia, de la historia personal y colectiva). El reducto paradisíaco de la cárcel, que en la última película de Molina deviene isla tropical, permite soñar con la realización de la utopía: gays y guerrilleros luchando juntos, aprendiendo unos de otros; intercambio mutuo entre la vanguardia pop y la política. En *Pubis angelical*, en cambio, no hay síntesis ni intercambio, y el final, con la muerte de Pozzi y la supervivencia inesperada de Ana, puede leerse como una profecía o diagnóstico de Puig sobre la razón y el destino de las formas de lucha que cada uno encarna. Quizá por esto resulte menos satisfactoria que *El beso*; los tres años como tres siglos que han pasado (1976-1979) no fueron en vano, y uno siente que Puig, ahora, juega con dados cargados: ‘¿Ven? ¿No les dije yo?’, parece que les refregara a todos los Pozzi que antes lo intimidaban. En *El beso*, la estrategia pasaba por seducir al guerrillero; aquí, lo castiga.

Hoy resulta fácil, por no decir inevitable, escribir sobre los setenta según el modelo Puig. Pero Puig publica *El beso de la mujer araña* en 1976 y

Pubis angelical en 1979, es decir, de manera contemporánea a los hechos, mientras todo está sucediendo, y mientras el paradigma de la literatura política realista y comprometida sigue siendo hegemónico. Puig no se separa únicamente de los discursos del Estado y de los medios masivos, que es lo menos que esperamos de la literatura: se abre de la literatura misma, en tanto ésta intente constituirse como discurso de verdad y de poder. Por algo le gustaba insistir que él, como escritor, venía del cine y no de la literatura; ésa era su manera de sacarse una pesada herencia de encima.

El modelo de Puig propone la escena literaria como una arena donde puedan encontrarse las teorías, posturas, mitos e imaginarios políticos, no para coexistir pacíficamente sino para enfrentarse. Estoy, por supuesto, aplicando a la lectura de Puig la noción de polifonía de Bajtín, pero aclarando que polifonía supone algo más que mera multiplicidad de voces —múltiples voces hay en “Fotos” y en “Cartas” de Walsh; pero al final la verdad es una—, supone la coexistencia, en el mismo espacio discursivo, de posturas y valoraciones diversas e incompatibles. La noción de polifonía tampoco implica que la postura personal del autor deba quedar fuera de la obra (en *El beso*, muchas de las convicciones de Puig están en boca de Molina; en *Pubis*, en la de Ana). Sí implica que la voz del autor sea una más, y que tampoco haya, sobre el final, una resolución dialéctica de las distintas posturas en una instancia superadora y, por lo mismo, monológica o definitiva.

La noción de polifonía tuvo gran auge en la Argentina de la posdictadura, porque se asoció, algo mecánica e ingenuamente, monologismo con autoritarismo y dictadura, y polifonía, con tolerancia y democracia. Pero, seguramente, la idea de yuxtaponer discursos de distinto signo ideológico en un mismo espacio discursivo tiene como efecto que las posturas se polaricen, se radicalicen, que estos discursos se enciendan con el roce, se

vean forzados a decir sus sobreentendidos y supuestos. La polifonía aplicada al discurso político no implica moderación sino exacerbación y extremismo.

Así, en los primeros capítulos de *El beso*, Valentín y Molina extreman sus posturas, y puede argumentarse que esta escalada es la etapa previa e inevitable a la búsqueda de puntos de encuentro, pero *no* puntos de encuentro en el sentido de negociación, tolerancia o punto medio, sino en el sentido sexual: zonas de cruce, de intercambio, de fertilización mutua. Hacia el final, los dos personajes no sólo han tenido relaciones sexuales en el plano físico; según el modelo cervantino —estoy pensando en el *Quijote*—, Valentín se ha molinizado y Molina se ha valentinizado. Han intercambiado sus verdades como han intercambiado sus fluidos, pero no ha predominado la verdad de ninguno.

La literatura que Walsh practicaba no permite esta dinámica. Hay en *El beso de la mujer araña*, como en *Operación masacre*, algo de novela de aprendizaje. Pero entre Molina y Valentín, la educación es mutua. En Walsh, el sujeto intelectual burgués es el educado por su contacto con el pueblo y las luchas populares; esta educación no implica un intercambio recíproco, sino el abandono y rechazo de la propia conciencia y la adopción de la del otro. El intelectual no tiene nada que aportar, excepto su renunciamento.

En Walsh, la multiplicidad de voces suele resolverse en una voz definitiva, la voz del narrador fundida con la de pueblo —ilustrativo en ese sentido es el final de “Un oscuro día de justicia”, con su moraleja explícita—, y verdad y simpatía literaria se corresponden rigurosamente con los índices de clase; en “Fotos”, por ejemplo, Mauricio, el hijo de inmigrantes, de clase media, es el joven rebelde, que no se amolda a las rígidas convenciones de la vida pueblerina, y Jacinto Tolosa, el hijo de estancieros,

es quien lo traiciona y destruye. Perfectamente podría haberse dado el caso de que fuera el hijo de aristócratas quien se dedicara a la fotografía, y el hijo de comerciantes el que se burlara de sus pretensiones artísticas. Pero no. En toda su obra narrativa, el esquema es, con variantes, el mismo: estanciero contra chacarero inmigrante en “Cartas”; traductor proletario contra editor burgués en “Nota al pie”, pueblo peronista contra militares y oligarquía en “Esa mujer” y *Operación masacre*; dirigentes obreros de base contra jefes traidores en *¿Quién mató a Rosendo?*

Los cuentos de Walsh son obras maestras de la condensación y el sobreentendido; estas audacias formales se apoyan, hasta cierto punto, en un consenso axiológico e ideológico entre autor y lector: se puede reponer lo no dicho cuando resulta fácil adivinar lo que va a decirse. Apenas en los llamados ‘cuentos de irlandeses’ se aparta Walsh de este esquema; en ellos no es posible deducir algebraicamente las simpatías del autor —y, por ende, las del lector— a partir del origen de clase de los niños, ni tampoco son siempre sádicos los profesores e inocentes los alumnos. El Gato, en ese sentido, es un personaje supremamente ambiguo, y puede verse como una metáfora sobre la colocación ambivalente del artista, sus tentaciones de aliarse con el poder, su repugnancia a fundirse con el pueblo. No resulta extraño, en ese sentido, que la retórica de estos cuentos sea otra, más explícita y declarativa; que se mueva, en las palabras del autor, “hacia un uso ampliado de la palabra”.

Difícil, hoy, hacer literatura política desde Walsh. Puede, tal vez, hacerse literatura política sobre Walsh, desde Puig. Walsh ofrece el objeto de admiración, perplejidad y análisis, y Puig, los medios, los instrumentos y la mirada.

254 “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, en Walsh, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.

255 Citado en Jill-Levine, Suzanne, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 244.

256 Torres Fierro, Danubio, “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”, *Eco*, n° 173, Bogotá, marzo de 1973.

JUAN JOSÉ SAER, POLICIAL Y DICTADURA

Puede decirse que *Nadie nada nunca* es la primera novela ‘de la dictadura’²⁵⁷ escrita por Juan José Saer. Lo es en distintos sentidos: porque fue escrita durante la dictadura, en Francia, y publicada en México en 1980, porque su cronología, vaga en la novela misma, puede fijarse de modo aproximado a partir de algunos textos anteriores y posteriores (el cuento “A medio borrar”, las novelas *Glosa* y *La pesquisa*) y porque aparecen referencias inequívocas a aquélla, como las ‘pinzas’ del ejército, la tortura de detenidos por razones políticas y la ejecución del comisario torturador por parte de la guerrilla.

Estas referencias son, al comienzo, más bien alusiones bastante vagas e imprecisas, escritas en clave, casi, para que sólo un lector argentino o sudamericano pueda descifrarlas: el inexplicable encierro del Gato Garay en su casa de Rincón, sobre el río; las reacciones —los silencios— del Gato y su amante Elisa ante el ruido del motor de un auto en el silencio nocturno; las calles desiertas del centro de Santa Fe, una tarde de sábado; la presencia de un asesino de caballos llamado Videla. Pero estos indicios también pueden serlo de cuestiones internas en el mundo de la ficción: el Gato está viviendo un período de depresión y retraimiento, y es la agorafobia lo que lo ha vuelto un recluso; el auto nocturno resulta no ser de los servicios —aunque sí de la guerrilla—; lo que vacía las calles del centro es el calor irreal de febrero, Videla es un borrachín inofensivo que termina siendo *víctima* de un interrogatorio violento, y resulta ser inocente. El clima de

muerte cotidiana, violencia encarnizada, alerta y sospecha permanentes está desplazado, como si se tratara de una pesadilla, a la figura de un asesino serial de caballos que asuela la costa, espectral y ubicuo. Es recién hacia el final que se adensan los significantes más explícitos (pinzas, tortura, atentado guerrillero). Pero éstos no pasan, o parecen no pasar, de ser meros indicios de época, que no afectan la acción principal, que es, como suele suceder en las novelas de este autor, casi nula.

Ésta abarca cuatro días, de viernes a lunes. El viernes, un muchacho llamado el Ladeado trae el caballo bayo de su patrón desde las islas hasta la casa del Gato, en el pueblo de Rincón, en la costa, donde creen que estará más seguro. El Gato soporta el casi inconcebible calor del verano santafesino, contempla a los bañistas del recreo, observa y es observado por el bañero, intercambia miradas con el caballo, que lo vigila siempre, receloso y tenso. El sábado llega Elisa, y dedican el fin de semana a hacer el amor, comer, bañarse en el río. El domingo reciben a Tomatis, que ha venido a cubrir la noticia del asesinato del comisario torturador, el Caballo Leiva, que también investigaba los crímenes de los caballos, y aprovecha para comerse un asadito con sus amigos (“El Caballo no había muerto en vano”). El lunes termina la agobiante ola de calor, y el Gato y Elisa, entre relámpagos y nubarrones, se preparan para volver a la ciudad. El enigma del asesino de caballos no se ha resuelto, el bayo se ha salvado, al menos por ahora —lo ha salvado una sustitución, también de naturaleza levemente pesadillesca; en lugar de matar a un caballo han matado al Caballo Leiva, que investigaba esos crímenes. El recurso del investigador asesinado recuerda a “La muerte y la brújula” de Borges, pero la figura, aquí, no es la de la inversión —el Caballo Leiva no es asesinado por el asesino de caballos— sino la del desplazamiento, un cambio de andarivel, de la serie policial a la serie política.

¿Afecta este desplazamiento toda la novela? ¿Qué nos autoriza, a fin de cuentas, a llamarla una novela de la dictadura? Muy poco, casi nada en un principio. Si de algo trata *Nadie nada nunca*, como tantos relatos del autor, es del carácter inasible de lo real: de la imposibilidad de aprehender, y por ende narrar, la percepción y el movimiento, ya que la primera se descompone en una serie de puntos inconexos, a la manera de un cuadro puntillista visto de muy cerca, y el segundo se congela en una serie de planos discontinuos, como en las aporías de Zenón o en los fotogramas de una película; de la imposibilidad de romper las barreras que nos separan del otro, aun en el acto sexual, encarnada en las uniones estériles²⁵⁸ del Gato y Elisa, en los pensamientos del Gato mientras considera los acoplamientos mecánicos y teatrales, “la noria carnal” de *La filosofía en el tocador* de Sade, que su hermano Pichón le ha mandado desde Francia; y también en el permanente recelo con que el Gato y el bayo se celan, pues el Gato envidia y ama “el aura cálida del caballo en la que hasta el calor mismo de febrero se dulcifica y cambia”, de la que se siente permanentemente excluido; envidia su animalidad compacta, “el gran cuerpo amarillento y palpitante, más denso que yo, más sólido, más inmerso en la vida”, su manera nada problemática de estar en el mundo: “Espeso, opaco, sin significación, empeñado en ser y prolongándola por la boca, la vida”. Incluso cuando lo monta, no hay acercamiento, sino violación y violencia: “Íbamos veloces por esa tierra muda sin otro fin preciso que el de acecharnos uno al otro y medirnos, en guerra sorda”.

Parece aventurado entonces decir que *Nadie nada nunca* ‘es’ una novela de la dictadura; pero perfectamente puede leerse como novela de la dictadura. Cuando lo hacemos, salta a la vista que esta estrategia de lateralización, de desplazamiento, de cambio de foco de la figura al fondo y viceversa, este recurso a hablar de la dictadura aparentando que se habla de

otra cosa, es característico de las novelas de la época; siendo el ejemplo más evidente *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, también de 1980, una novela tan inteligente y tan críptica que los militares nunca se dieron cuenta de que la cosa era con ellos. Pero la novela de Piglia fue escrita y publicada en la Argentina de la dictadura. Su carácter cerrado y elíptico no era una opción sino una necesidad de su autor, si quería eludir la certidumbre de la censura y la eventualidad de ser secuestrado, torturado y muerto. Pero ¿no sería la obligación, o al menos la opción, de Saer, que vivía cómodamente, o al menos seguramente, y también publicaba, en el extranjero, la de ser más explícito?

A esta pregunta puede dársele, de modo conjetural, una respuesta altruista y una egoísta. Se ha sugerido —lo escuché de labios de la escritora Laura Alcoba— que los que estaban afuera se llamaron a un silencio parcial a causa de los que seguían adentro; en algunos casos, sobre todo si se trataba de denuncias con nombre y apellido, para no ponerlos en peligro; pero, en otros, simplemente en solidaridad con su obligado silencio, renunciando a la ventaja injusta de estar a salvo y contar con toda la información que aquí se escamoteaba; un poco como el narrador de “Catedral” de Raymond Carver, que cierra los ojos para dibujar con un ciego. Esa misma solidaridad —si la hipótesis es válida— la extiende Saer a sus personajes: no sabe más de lo que ellos sabían, atrapados en la Argentina de la dictadura, no dice más de lo que ellos dirían, no piensa más, no teme menos. La frecuente alusión a mentes en blanco, el señalamiento persistente de un vacío donde otro autor menos avisado hubiera recurrido al monólogo interior, son algunos ejemplos de esta opción por lo no dicho o lo dicho a medias.

La explicación egoísta —como no resulta incompatible con la altruista, puede sumarse a ella— es que Saer y otros que como él estaban afuera

mimetizaban su literatura con la de los que se habían quedado en la Argentina para preservarla de las demandas de la inmediata eficacia política, de la mortífera exigencia de la verdad y el documento. En teoría, no debiera haber tal contradicción entre literatura y documento, pero casos como el de Rodolfo Walsh, que logró no sólo reconciliarlos sino quedarse con lo mejor de ambos mundos, son la excepción más que la regla, como prueba el contraejemplo de *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, texto que es a la vez encendida denuncia y apagada literatura. La apelación de tantos escritores a la *coartada moral* —a la excusa de que la importancia testimonial, política o ética de un tema los exime, de alguna manera, de trabajar sus aspectos técnicos y formales al máximo de sus capacidades— dejó, en los primeros años de la posdictadura, un tendal de obras de ficción —incluyo también, y muy especialmente, al cine— bienintencionadas y malísimas. Como dijo alguna vez Oscar Wilde: “Toda la mala poesía es sincera”.

Hasta 1985 al menos, al llegar al final de *Nadie nada nunca* uno podía cerrar sus páginas y suspirar con cierto alivio, pues nada les había pasado al Gato y Elisa, era todo paranoia nuestra (propia o inducida); era como mucho una novela en la que figura la dictadura, pero no una novela *de la* dictadura. Pero en ese año se publica *Glosa*, y en una cualquiera de sus páginas, la 154 para ser más preciso, sin previo aviso, Saer nos larga lo siguiente:

El año anterior [1978], en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos. Y para los mismos días, Leto, Ángel Leto,²⁵⁹ ¿no?, que desde hacía años vivía en la clandestinidad, se ha visto obligado, a causa de una emboscada de la policía, a morder por fin la pastillita de veneno...

Porque leí *Glosa* antes de *Nadie nada nunca*, me resulta imposible recuperar el azoramiento del lector ideal de la secuencia, el que leyó *Nadie nada nunca* en 1980 y tuvo que esperar hasta 1985 para enterarse de todo esto, así que tendré que recurrir al testimonio de uno de ellos, Beatriz Sarlo:

¿Quiere decir (me pregunté al leer la página 154 de *Glosa*) que durante años yo había pensado equivocadamente que el Gato y Elisa y quizá Leto seguían viviendo, en un tiempo, es verdad, sin existencia narrativa? Saer no había vuelto a ellos, pero tampoco había narrado o mencionado su muerte: estaban, por lo tanto, allí, en un abstracto tiempo virtual, totalmente subjetivo, interiorizado por los lectores. [...] Desconocer esos destinos mantenía la ficción abierta: había futuro narrativo en Elisa y el Gato y Leto.²⁶⁰

Y comenta a continuación cómo este párrafo de *Glosa* modifica nuestra lectura de *Nadie nada nunca* y la convierte, de hecho, en novela de la dictadura:

Recordar (releer) *Nadie nada nunca*, implica, después de *Glosa*, un saber sobre el Gato y Elisa que no puede dejar de afectarnos: es, en parte, una historia donde dos desaparecidos se encuentran en una casa sobre el río, intercambian algunas frases, se aman, comen un asado con Tomatis. Las acciones que el Gato realiza, esos movimientos distendidos y ausentes con los que se desplaza en el aire tórrido del verano, no tenían inscripto necesariamente ese final hasta que, en la página 154 de *Glosa*, leo que él y Elisa han desaparecido. Si todo parecía amenazarlos [...] esa amenaza no había terminado de cerrarse sobre ellos en *Nadie nada nunca*; se cierra, en cambio, con el chasquido seco de un dato (algo que debe saberse duramente, fuera, casi, del régimen moroso de la ficción saeriana) en *Glosa*. [...] Lo que supe del Gato y Elisa era, leyendo *Glosa* me doy cuenta, muy poco. Lo que ahora sé, después de *Glosa*, es casi tan poco como antes pero la desaparición lo ilumina de modo definitivo. Una sola frase de *Glosa* me obliga a releer *Nadie nada nunca* de un modo que antes no suponía que podía releerlo.

Voy a detenerme en la palabra ‘obliga’. ¿Modifica *necesariamente*, la información de *Glosa*, nuestra lectura de *Nadie nada nunca*? ¿No podemos, si queremos, seguir leyéndola como la historia de un largo fin de semana en el que *no pasa nada*, en la cual la dictadura y sus crímenes figuran como metáfora y como marco apenas? La respuesta puede depender de la que se

dé a esta otra: ¿Ya había decidido Saer, cuando escribía *Nadie nada nunca*, el destino fatal del Gato y Elisa, o es algo que se le ocurrió a posteriori, mientras escribía *Glosa*?

La respuesta empírica bien puede estar entre sus papeles, o en los recuerdos de sus confidentes, pero no es lo que me interesa indagar en este momento. En el plano tanto más estimulante de las conjeturas, la sospecha que dimana de la densa red de indicios, del clima enrarecido, de la tensión de inminencia —todo ello, claro está, poderosamente afectado por el efecto retrospectivo de la lectura de *Glosa*— es que la desaparición de ambos estaba decidida desde la primera línea.²⁶¹

Sí me interesa indagar la reacción de Sarlo: lo que se lee entre líneas, entre las obligadamente frías líneas que escribe la crítica Beatriz Sarlo, es la dolida exclamación de la lectora Beatriz Sarlo: ‘Me los mataste. ¿Cómo pudiste hacerme esto?’, y una reacción como ésta, quiero proponer, sólo es concebible en el espacio que se abre *entre* novelas, antes que en el interior de cada una. Cuando entro en el espacio de una novela, someto voluntariamente mis expectativas a los designios del autor: si me indigna que el protagonista muera en las últimas páginas, ése es mi problema: esa muerte *ya estaba ahí* cuando la abrí y empecé a leerla; cuando la *compré*, si de sentirme estafado se trata: no tengo derecho al pataleo. Pero en una serie, o una saga,²⁶² el espacio que media entre una novela y otras es mío, y con él, las vidas de los personajes (se trata, claro está, de una vivencia irracional e injustificable, mucho más emotiva que intelectual, y por lo tanto irrefutable). Si el autor se mete con *mis* personajes, y no me gusta lo que les hace, le pediré cuentas por ello. Es lo que le pasó al histórico autor Conan Doyle cuando quiso matar a Sherlock Holmes: sus lectores lo obligaron a resucitarlo. Es lo que le pasa al ficcional autor Paul Sheldon en *Misery* de Stephen King, cuando mata a la protagonista de la saga del mismo nombre:

una de sus lectoras lo secuestra y lo tortura para obligarlo a volverla a la vida.

Aquí es donde la construcción, por parte de Saer, de un entramado ficcional que no sólo ocupa el espacio de los textos sino que tiende sus hilos, virtualmente, entre texto y texto; donde la creación de vidas que se siguen viviendo entre novela y novela —como si se tratara de conocidos de los que nos llegan noticias únicamente cada tantos años— revela una potencialidad y una productividad difícilmente alcanzable por la novela aislada, cuando se trata de dar cuenta del impacto de un cambio histórico radical en la vida de un pueblo. La Historia (la del país, la del mundo), en un proyecto como el de Saer, le ocurre a personajes que *ya estaban ahí*: les sucedió a ellos al igual que nos sucedió a nosotros; mientras que en el caso de la novela aislada, historia y personajes son creados para insertarse en una Historia preexistente. En la novela aislada, el lugar ha sido elegido para que lo ocupe la dictadura; los personajes han sido creados para ser asesinados por la dictadura. No es que sus muertes valgan menos o nos conmuevan menos, pero desde la primera oración estaban, por así decir, predestinados a ello. En la obra de Saer, en cambio, la dictadura sucede en un lugar ficcional previamente constituido, le ocurre a personajes de ficción de existencia previa y altera sus vidas de ficción de modo permanente, o acaba con ellas. La dictadura entra en la *zona* saeriana, viola su espacio imaginativo, rasga la trama tan sutilmente tendida entre texto y texto. Difícil dar mejor cuenta de su enorme poder destructivo.

Pero no sólo en su negatividad —anomia, paranoia, muerte— es que *Nadie nada nunca* se deja leer como novela de la dictadura. También en sus antidotismos. La novela se cierra con una escena modesta y mínima que ofrece lo más parecido a una resolución clásica que esta novela nada clásica puede ofrecernos. Perdida en la doble maraña de una trama policial que no

se resuelve —o que se desplaza a la política— y en la atomización de un presente inasible, es comprensible que hasta el lector más avezado pueda perdersela, pero ahí está. En las páginas finales, el Gato y el bayo, que han estado celándose y recelándose el libro entero, finalmente se acercan:

Cuando entra en su aura —ha sabido, antes de llegar, que entraría en ella, en el aura de calor animal, de excremento, de pasto masticado, de sudor, de vida espesa—, el caballo, alerta, se inmoviliza, y cuando el Gato, sintiendo el pelo tibio y húmedo al contacto de su mano, comienza a acariciarle el cuello, algo en la tensión de los músculos, de los órganos, de la piel y de la mente, arcaica y sombría, se abandona a la mano, diminuta en relación al tamaño del cuello, que recorre el pelo amarillento.

Y el Ladeado, que una y otra vez, en la novela, era testigo, en su imaginación, del momento en que la mano asesina se acercaba al animal confiado (“Ahora está casi junto al animal que se mueve, indeciso. La mano, despacio, levanta la pistola, apuntando hacia la cabeza del bayo: no. No: no es posible”) contempla ahora la escena junto con Elisa y el Bañero, en un *tableau* que conjuga los cuatro puntos de vista desde los cuales se narró la novela, un *tableau* en todo como los de Sade, salvo que el sentimiento que se pone en juego en éste no es la árida excitación sino la curiosidad amable y la ternura:

El Ladeado ve cómo el Gato, de pie junto al bayo amarillo, acaricia, con dulzura, el cuello largo del animal que inclina la cabeza hacia el otro lado, con una tiesura delicada en la que se concentran los últimos vestigios de desconfianza. [...] Durante un lapso incalculable, al que ninguna medida se adecuaría, todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo, el pelo suave y sudoroso, la mano, la confianza, el alivio, la mirada, el gusto del café...

Este contacto significa para el Gato la disolución, así sea ínfima y fugaz, de la pared que le impedía tocar el mundo —y que la penetración de Elisa, en lugar de romper, profundizaba apenas—, del estado “en el que todo se presenta, a la yema de los dedos, con la misma accesibilidad que un barco en el interior de una botella”, de la pesarosa certidumbre de que “el mundo

estaba fuera de él, dentro de un gran diamante, y no existía ninguna abertura que le permitiese entrar; había que resignarse a tocar con los dedos la pared lisa”.

En la resolución no policial de esta novela que coquetea con el policial, entonces, no hay sólo desplazamiento —de los asesinatos seriales de caballos al asesinato del ‘Caballo’ que investiga— sino reparación, o al menos refugio; un hombre se acerca un caballo no para dispararle un tiro en la cabeza y tajearlo salvajemente, sino para entrar calmosamente en su aura y fundirla con la suya. Este acercamiento es reparador no sólo de la violencia de Estado metaforizada por el asesinato de los caballos sino también de la respuesta guerrillera a ésta, que contesta una serie de crímenes iniciando otra serie de crímenes (matando a un Caballo, justamente).

La pesquisa (1994) puede considerarse la novela melliza de *Nadie nada nunca*, entre otras cosas porque cada una tiene a uno de los mellizos Garay como protagonista. Pero su primer capítulo nos sitúa en una oscura París invernal, en vísperas de Navidad, y nada, o muy poco, llevaría a conectarla con la otra, apenas una serie de asesinatos de viejecitas, que podría evocar la serie de asesinatos de caballos, y la primera oración: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido”, que implica que se narra desde un ‘acá’ en otro hemisferio, donde las noches de diciembre llegan lento. Este ‘acá’ recién se precisa en el segundo capítulo, cuando descubrimos que es Pichón Garay quien les cuenta la historia de los múltiples asesinatos parisinos a su amigo Tomatis y a Marcelo ‘Pinocho’ Soldi, en un patio cervecero de la ciudad de Santa Fe, en una tórrida noche de marzo de 1986, durante su primer regreso en más de veinte años a su patria de origen.

Durante el día han realizado una excursión en lancha a la casa de Washington Noriega —quien murió de cáncer más o menos para la misma

época en que desaparecieron el Gato y Elisa— con el propósito de examinar el manuscrito (‘el dactilograma’) recientemente descubierto de una novela titulada *En las tiendas griegas*, que la hija de Washington, Julia, supone de la autoría de su padre, y los tres amigos de la de un autor no identificado hasta ese momento.²⁶³ Al regreso, la lancha pasa frente a la casa de Rincón y, al contemplarla a la distancia, Pichón se siente defraudado una vez más:

[...] la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia, pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero, de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido desplegarse, ni siquiera entreabrirse.

Este apelmazamiento existencial y emotivo lo persigue desde que ha vuelto, o quizá desde mucho antes:

En la época de la desaparición del Gato y Elisa, Héctor y Tomatis se ocuparon de hacer lo necesario para tratar de ubicarlos, sin ningún resultado por otra parte, pero Pichón se negó a venir, argumentando que de todos modos no reaparecerían, y que él tenía ahora otra familia en Europa que dependía de él, y de la que él dependía, y que no estaba dispuesto a separarse de ella. Héctor le informaba regularmente de las búsquedas hasta que por fin, sin obtener ningún resultado, las abandonaron, pero durante casi dos años, Tomatis y Pichón dejaron de escribirse. A decir verdad, Tomatis dejó de contestar las cartas de Pichón, que demoró unos meses antes de comprender la razón del silencio y abstenerse de seguir escribiéndole.

Pero la verdad es que lejos de resultarle indiferente, la desaparición de su hermano tuvo sobre él un efecto devastador, y mientras la lancha pasa frente a la casa cerrada y carcomida por la intemperie, Pichón recuerda “los tiempos terribles de la desaparición del Gato y Elisa. Sus dos hijos lo habían visto llorar por primera vez, y andar por la casa con los ojos enrojecidos, insensible a lo exterior, durante semanas enteras”. Pero Pichón se abstiene de enrostrarles su dolor a sus amigos, y de usarlo para justificar su inacción, y sería Tomatis, en la larga carta con que puso fin a la ruptura, quien lo justificaría con esta generosa conjetura:

Después de meses y meses de reflexiones amargas y contradictorias, había terminado por comprender que la prudencia excesiva de parte de Pichón era en realidad miedo, pero no miedo de correr, como se dice, la misma suerte de su hermano, sino, por el contrario, miedo de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido, tan diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre que le era imposible percibir y concebir el universo de otra manera que a través de sensaciones y de pensamientos que parecían provenir de los mismos sentidos y de la misma inteligencia, se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo.

¿Qué sucede, mientras tanto, en la invernal y oscura París, la de los asesinatos seriales de viejecitas? El comisario Morvan, de vida solitaria y maniática, cuyo padre, antiguo resistente comunista, le ha confesado, el año antes, que la madre, supuestamente muerta durante el parto, se había en realidad fugado después de éste con un oficial de la Gestapo, suicidándose, el padre, una semana después de revelarles el secreto; Morvan, cuya mujer lo ha dejado por otro, que resulta víctima de frecuentes ausencias en las que no sabe lo que hizo ni dónde estuvo, que a veces caminando por la calle pasa sin saber cómo de la vigilia al mundo de sus propias pesadillas, poblado de billetes que ostentan las efigies de monstruos como Quimera, Gorgona, Escila y Caribdis, y monumentos amorfos que sugieren altares donde se realizan sacrificios humanos —estos pasajes fluidos entre una realidad y otra, unidos a la atmósfera de una París acosada por misteriosos crímenes, sugieren un homenaje a “El otro cielo” de Cortázar—; Morvan, el hombre encargado de resolver el misterio de los crímenes de las viejitas —que ya ha solucionado, pues ha descubierto el fragmento de una carta destrozada ante sus propios ojos por su segundo, el comisario Lautret, en una de las escenas del crimen— se despierta, desnudo y cubierto de sangre, en el departamento de otra viejecita despanzurrada, Madame Mouton, en el preciso momento en que sus propios hombres, liderados por el comisario Lautret, irrumpen en el aposento. Morvan, que al escuchar la confesión del padre había reprimido todo sentimiento, veía en cada viejita, explicarán

luego los psiquiatras, a la madre que lo había abandonado, y al descuartizarla y hurgar en sus entrañas, no hacía sino explorar el misterio de ese cuerpo materno que “se había dejado fecundar para engendrarlo, alimentarlo, mantenerlo tibio y protegido durante nueve meses, y después dejarlo caer, inacabado y sangriento, abandonándolo definitivamente”.

Pero como es norma en la policial clásica, la explicación primera es puesta en duda, y el detective —muchas veces un mero razonador que escucha la historia, como el Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares— reordenará los hechos y construirá otro relato, tarea que, en este caso, corresponde a Tomatis:

El otro [Lautret], el viejo amigo. Y únicamente por placer, porque le gustaba vejarlas, violarlas, torturarlas y matarlas a las viejecitas. Por puro placer. Le gustaba hacerles creer que había venido a protegerlas, sacando un goce suplementario del terror, cuando ellas se daban cuenta de la trampa en la que habían caído. [...] Y todo esto sin ningún desdoblamiento ni nada parecido: perfectamente lúcido y satisfecho, reivindicando orgulloso para su persona, por la sola legitimidad de sus pulsiones, el derecho de engañar, de violar, de atormentar, de dar muerte.

Lautret, según la versión de Tomatis, quedó en cenar con Madame Mouton, le regaló una botella de champaña en la que había puesto un somnífero y se las ingenió para que Morvan acudiera en su lugar; llegó luego al departamento, encontrándolos dormidos, asesinó a Madame Mouton y dispuso los indicios para que Morvan terminara, no sólo inculpatado, sino convencido de haber cometido él mismo los crímenes, durante sus estados de desdoblamiento y ausencia.

Pero a diferencia de la policial clásica, donde el relato primero resulta ser plausible pero falso y el relato segundo, verdadero y definitivo, acá se trata apenas de dos versiones: no hay nada que lleve a los personajes, o a los lectores, a preferir la versión de Tomatis a la de Pichón o viceversa. Se trata de un mero juego de ingenio, como es connatural al género,²⁶⁴ un juego entre dos amigos que ya lo han jugado otras veces: “Creo que”, había dicho

Tomatis en algún momento del relato, y Pichón lo había interrumpido con un: “¡Shhtt! [...] Ya te va a tocar el turno. Pero por ahora silencio: aquí el que cuenta soy yo”. Cuando el momento llega, cuando Pichón concluye su relato, “una expresión casi cómica a fuerza de connotar desconfianza y esfuerzo mental aparece en su cara, [la de Tomatis] y Soldi, equidistante de los dos, observa que cuando lo ojos de Pichón advierten la expresión de Tomatis, se iluminan, discretos, con un brillo malicioso”. De manera análoga a *Nadie nada nunca*, la conclusión de *La pesquisa* ocurre de modo lateral, casi imperceptible, y consiste, también, en un acercamiento: el de Pichón y Tomatis en este caso, quienes tras veinte años de separación producto del exilio y de “la irritación de viejas llagas que los dos creían cicatrizadas y que, de un modo levísimo por supuesto, han empezado otra vez a sangrar”, han vuelto a soldar su amistad, recuperando uno de sus viejos rituales. Esa misma noche, pero en otro relato, la soldadura recibirá un refuerzo. Tomatis contará una historia que tiene por protagonista al más famoso y emblemático de los detectives de la policial clásica, Sherlock Holmes. El cuento se titula “Recepción en Baker Street” y está incluido en *Lugar*.

¿Qué se propone Saer en *La pesquisa*, al mezclar estos dos mundos y modos narrativos tan diversos? Si quería escribir cuentos policiales, ¿por qué no se limitó a Morvan y las viejecitas? Si quería escribir una historia de desaparecidos, ¿por qué ocupa más de la mitad de ésta con una inverosímil y artificiosa historia de asesinatos seriales parisinos? Una respuesta posible es que el trabajo de la novela —el trabajo que la novela lleva a cabo sobre nosotros— no se realiza en una u otra de sus historias, sino en la distancia —el vacío— que media entre ambas. Puede conjeturarse que *La pesquisa* es una novela de tesis sobre la irrisión del policial —clásico o negro, para el caso da lo mismo— cuando de los crímenes del Estado, de la desaparición

sistemática de personas se trata: Pichón y Tomatis resuelven dos veces el enigma del asesino de viejecitas, porque no pueden ni siquiera comenzar a resolver el de la desaparición del Gato y Elisa. *La pesquisa* ofrece una respuesta posible a la pregunta que me hice en mi ensayo “Para una reformulación del género policial argentino”, la pregunta de por qué la policial negra, dominante en las décadas del 60 y parte de los 80, cede su lugar en la posdictadura a la policial clásica: no porque sea mejor instrumento para indagar en ella, sino justamente porque tiene el permiso de no hacerlo, algo que la policial negra, nacida como género fuertemente vinculado con lo social y lo político, no puede darse el lujo de no hacer, y que tampoco puede plantearse hacer, porque la realidad de fierro de la dictadura rebasa las posibilidades del género y le queda grande por todos lados.

La pesquisa es, también, por supuesto, un cuento sobre el exilio y el regreso; Pichón trae la oscura e invernal París al tórrido y cegador verano santafesino (si hubiera llegado a Santa Fe en invierno, seguramente su cuento habría transcurrido en una París veraniega, ‘cuando acá es verano, allá es invierno’ es, después de todo, una de las fórmulas del exilio, y con ella comienza la novela: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido”). La versión de Pichón es un cuento policial parisino, con un siglo y medio de tradición policial a la espalda: Poe, Conan Doyle y Freud colaboran generosamente en el urdido de su trama y, sobre todo, en las explicaciones con que concluye. Tomatis le retruca con una explicación argentina: no necesitamos madres abandonadas, padres suicidados y desdoblamientos psíquicos. Basta con el deseo y la voluntad de matar, porque sí; basta con la posibilidad de hacerlo impunemente; basta con un hombre “perfectamente lúcido y satisfecho, reivindicando orgulloso para su persona, por la sola legitimidad de sus pulsiones, el derecho de engañar, de

violar, de atormentar, de dar muerte”. Esta motivación que podríamos llamar nietzscheana tiene también su prosapia artística, sin duda, es la que mueve a Raskolnikov (“para demostrar que es Napoleón, un estudiante debe asesinar a una vieja usurera”) y a los asesinos de “La sogá” de Hitchcock. Pero cuando decidimos leer *La pesquisa* como novela de la dictadura, quizá sea más útil pensar la respuesta de Tomatis como una explicación argentina del enigma parisino. La parisina es una versión tranquilizante: Morvan es un esquizofrénico, un monstruo como los de sus billetes y monumentos, un caso único. La de Tomatis inquieta, pues nos recuerda que, cuando los asesinos son miles, es ocioso y hasta improcedente —y políticamente inepto— buscar complejas explicaciones psicoanalíticas para cada uno; que a los hombres les ocurre querer matar y torturar cuando se les da la ocasión para ello. El asesino que nos propone Pichón es un complejo comisario parisino; el de Tomatis, un simple torturador argentino.

257 Se sobreentiende que hablo de la dictadura de 1976-1983. *Cicatrices* (1969) es también una novela de dictadura: la de Onganía.

258 No porque no tengan la procreación como meta, sino porque, como dice el Gato, “cuando terminamos, jadeando, echado uno sobre el otro, aplastados, como deshechos, no habíamos avanzado mucho, no; estábamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin”.

259 Uno de los protagonistas de *Cicatrices*.

260 Sarlo, Beatriz, “La condición mortal”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

261 La diferencia salta a la vista en “A medio borrar” (1971), que relata los últimos días de Pichón Garay en Santa Fe, previos a su partida definitiva a París. En él, la anomia del Gato y su encierro en Rincón aparecen como una cuestión personal que no tiene nada que ver —aún— con las circunstancias del país. Es un cuento, en comparación, relativamente despreocupado: la mecánica de la desaparición masiva y sistemática de personas no había sido inventada aun y no podía imaginarse siquiera.

262 Tomatis explica la diferencia en el cuento “En línea”; hablando de la relación entre la novela inédita *En las tiendas griegas* y un manuscrito con los mismos personajes que acaba de aparecer, aclara: “Ese texto breve y otros que pudieran existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir [...] un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general”. Por boca de Tomatis, Saer está hablando, por supuesto de su propia práctica literaria.

263 Al igual que el enigma de la autoría de los asesinatos de caballos en *Nadie nada nunca*, el de la autoría de *En las tiendas griegas* no se develará en el transcurso de este texto —ni en ningún otro del autor. En un cuento posterior, “En línea”, incluido en *Lugar* (2000), Soldi descubre más páginas del misterioso autor, que pueden corresponder a un fragmento desechado de la novela o a un cuento que puede considerarse un desprendimiento de ella (así como “En línea” es un desprendimiento de *La pesquisa*).

264 *La pesquisa* abunda en guiños a la policial clásica, sobre todo a sus relatos fundacionales, los cuentos del caballero Dupin de Edgar Allan Poe, y transcurre, como éstos, en París; la serie de brutales asesinatos de cuarto cerrado remite a “Los crímenes de la calle Morgue”, el fragmento de carta ministerial que se exhibe sobre la alfombra de una de las escenas del crimen, a “La carta robada”. Borges, en un ensayo sobre Poe titulado “El cuento policial” (en *Borges, oral*), propone: “Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París”. En la misma línea, Saer construye una París doblemente irreal, tan fantasmagórica como la Buenos Aires que Borges construyó para el más memorable de sus cuentos policiales, “La muerte y la brújula”.

RODOLFO FOGWILL:

LOS PICHICIEGOS O LA GUERRA DE LAS FICCIONES

El sentido común indica que la guerra tiene lugar en el frente y que los combatientes después, si sobreviven, vuelven y, si pueden, cuentan sus historias; luego, a partir de sus testimonios y del aporte de los historiadores, los autores de ficción escriben cuentos y novelas. El orden ideal es, entonces, primero el evento, después la historia y por último la ficción. Pero la experiencia no siempre viene a confirmar las reglas del sentido común, sobre todo en la guerra moderna. La Guerra de Malvinas, por ejemplo, fue ficción antes de ser historia. Una ficción urdida por la Junta militar y por el periodismo cómplice, y ávidamente consumida y creída, con correlativa complicidad, por casi todos nosotros. Ésa es la primera versión de la guerra, la que todos conocemos, admirablemente resumida en las tapas de la revista *Gente*, según las cuales estábamos ganando y seguíamos ganando hasta que, de pronto, perdimos. Quisiera en este sentido destacar dos cosas. Primero, que la prensa no se limitaba a reproducir los partes de la Junta, sino que elaboraba versiones delirantes, ficciones plenas, antes que meras exageraciones u ocultaciones; por ejemplo, el cuento publicado en revista *Gente* del 27 de mayo, del piloto de Pucará que actuando por cuenta propia dejó fuera de combate, él solito, nada menos que al portaaviones *Hermes*, un relato completo con los diálogos de cabina: “¡Huy... Huy... Huy... [sic], qué grandote que es este barco! ¡No se imaginan qué desparramo

armé acá abajo! No se dan una idea... Todos están corriendo... Allá voy otra vez. ¡A temblar, ingleses, que el Pucará les va a hacer otra visita!”, y reportajes al hermano del piloto desaparecido: “Lo de Daniel fue un acto heroico. Fue por propia decisión. Su acción tiene que servir como incentivo para su compañeros”. (El teniente Jukic murió, en efecto, el 1º de mayo en su avión, pero en la pista de Goose Green, sin llegar a despegar.) Segundo, que esto lo hacían sin que nadie les pusiera una pistola en la cabeza para obligarlos.

Ésta fue la primera guerra, setenta y cuatro días de ficción periodística, y era la única guerra que Rodolfo Fogwill conocía cuando escribió *Los pichiciegos*. En sus propias palabras:

En esa época yo vivía en un piso décimo, y mi mamá vivía en el quinto. Yo bajaba, al mediodía, y a la tardecita, a morfar algo, y estaba el televisor prendido todo el tiempo. Ésa fue mi única relación con Malvinas.²⁶⁵

Dentro de este marco se da la escena inicial de escritura, el momento en que empieza la novela:

Llego a lo de mi vieja, a las seis de la tarde —venía de mi oficina— y mi vieja estaba enferma, tenía cáncer, y me dice: “¡Hundimos un barco!”. Y entonces yo escribí en esa novela:²⁶⁶ “Mamá hundió un barco”. Y ahí arrancó *Los pichiciegos*.

Me interesa destacar esa última oración: *ahí* arrancó *Los pichiciegos*. Esta novela la escribe Fogwill como respuesta a las ficciones del poder, tanto a quienes las hacían como a aquellos que, como su mamá, las repetíamos.

Lo que voy a decir ahora es obvio y banal, y encima ha sido repetido hasta el cansancio por cuanto autor se haya ocupado del tema —George Orwell, William Burroughs, Thomas Pynchon, Ricardo Piglia, por nombrar apenas los primeros que me vienen a la mente—, el discurso del poder no es

un discurso de verdad, el poder es un productor de ficciones —pero de ficciones que deben ser tomadas por verdaderas y, en una dictadura, que no pueden ser cuestionadas abiertamente. No quiero caer en la ingenuidad de suponer que sólo las dictaduras generan ficciones; pero en las democracias pueden ser contestadas por otras, y del cruce y conflicto de todas ellas puede a veces surgir, como efecto secundario, eso tan elusivo que llamamos verdad. Hoy en día aun las dictaduras encuentran difícil ejercer un monopolio de la ficción tan absoluto: Internet, la TV por cable, Twitter hacen más fácil acceder a otras vías de información. En la Argentina de 1982, esto se hacía más difícil, aunque no imposible.

Cuando una dictadura y la prensa cómplice o sometida se abocan a la creación de ficciones y crean realidades alternativas, es común exigirles a los escritores que sean la voz de la verdad y, muchas veces, ellos se convierten en símbolos de la lucha contra la dictadura. No deja de ser paradójica esta situación, pues se convierte en garante de la verdad al mentiroso por excelencia, al contador de cuentos. Acabada la última dictadura, las artes narrativas, la literatura y el cine cayeron en esta trampa de la verdad, y el testimonio se convirtió por un tiempo en la forma hegemónica y casi obligada. Como se había ocultado la verdad de la manera más flagrante durante siete años, como el silencio había sido de ultratumba, era necesario contarlo todo, como fuera, y así la literatura y el cine, tanto de ficción como documental, produjeron en los años ochenta un torrente de textos, como *Los chicos de la guerra* y *el Nunca más*, cuyo valor principal era el de contar la verdad. Eso es lo que había que hacer, no se podía hacer otra cosa. Se estaba contando la verdad y nada más que la verdad. Y, como señala Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira*, la verdad es fatal para el arte.

La leyenda sobre la escritura de *Los pichiciegos* gira alrededor de la cantidad de días que le llevó a Fogwill escribirla, y la cantidad de cocaína. A veces ambas están en relación inversamente proporcional, lo cual tiene su lógica: a menos días, más cocaína. Pero en algunas versiones se fija la dosis diaria, y así con la cantidad de días aumenta la de cocaína, lo que también es lógico, claro. Siete días y veintiún gramos, propone el blog Algo de Libros; siete días, sin precisar los gramos, Wikipedia; tres días y tres gramos, equilibradamente, *Perfil* en una nota de septiembre de 2013. Ni siquiera en las entrevistas de Fogwill se puede confiar —sobre todo en las entrevistas de Fogwill no se puede confiar, pensarán algunos—; en 2006 afirmó que fueron siete gramos en dos días y medio; en 2009, doce gramos, divididos en tres días para escribirla y cinco para corregirla; en 2010, los gramos son los mismos, pero cambia la distribución: tres gramos por día durante tres días, y ahí se le terminó, cuando iba recién por la mitad de la novela; *había* comprado doce gramos pero los otros tres se los tomaron sus amigos. Confieso que la polémica no me quita el sueño. Cualquiera puede tomar mucha cocaína mientras escribe, pues para eso sólo necesita de una nariz, algo de dinero y un *dealer*. Lo de la velocidad importa un poco más, como índice de habilidad o virtuosismo, pero no en este caso, pues Fogwill no solía jactarse de escribir rápido, y mucho menos de escribir sin corregir —para eso estaba Aira. ¿Por qué, entonces, esta insistencia en la velocidad de escritura, en el caso particular de esta novela?

A *Los pichiciegos* la escribió rápido porque tenía que terminarla antes de que terminara la guerra, y alguien con una inteligencia tan poco atada a nada como la suya sabía que ésta duraría lo que un suspiro. Fogwill, en esos días de mediados de junio, se da cuenta de que debe llegar a la meta antes que los ingleses. Y no sólo tiene que terminar la novela antes, debe darla a

leer, debe tener testigos de su hazaña. Es llamativa y hasta conmovedora su insistencia al respecto:

La novela tuvo al principio unos catorce ejemplares, y después fotocopias, que se editaron en Brasil. Ponele que esos catorce ejemplares los hayan leído tres personas cada uno. Hay setenta y dos lectores del libro antes de que termine la guerra, antes de que el Papa llegue a la Argentina.²⁶⁷ Muchos de ellos eran periodistas de diarios, y todo lo demás. Ése es mi crédito.

Tanto le importa esto que no le interesa contradecir un registro incuestionable, al final de la primera edición de *Los Pychi-Cyegos* había escrito: “11-17 de junio 1982”, indicando que había terminado la novela tres días *después* del final de la guerra.

La historia de que la terminó antes de la guerra es falsa, entonces, pero como diría el narrador de “Emma Zunz” de Borges “se impuso a todos porque sustancialmente era cierta”. ‘Terminé la novela tres días después de que terminó la guerra’ no dice nada, como alarde es patético; ‘terminé la novela antes de que terminara la guerra, y lo que es más, hubo 72 (o 42) tipos que la leyeron antes de que terminara la guerra’, ésa es la materia de la que se hacen las leyendas. Pero además es ‘sustancialmente cierta’ en otro sentido: Fogwill la termina antes de que vuelvan los soldados y empiecen a hablar, antes de que comenzara el tiempo de los testimonios. Éstos no se hicieron esperar. El primer libro de testimonios de soldados de Malvinas, *Los chicos de la guerra* de Daniel Kon, se escribe a partir de entrevistas realizadas apenas terminada la guerra, entre junio y agosto de 1982, y se publica ahí mismo, en agosto; para cuando sale *Los pichiciegos*, en diciembre de 1983, ya lleva once ediciones. Así comentaba Fogwill sus sentimientos: “Para mí fue un golpe lo de *Los chicos de la guerra* [...] porque creó una mitología, muy parecida a la de Pichis, que podía impedir la venta de mi libro”. Esto de la venta, me parece a mí, es lo de menos y, como lo de la merca, forma parte de la mitología del personaje Fogwill. Si

no me equivoco, lo que realmente lo torturaba es que todos iban a pensar: ‘Ah, pero esto o aquello lo sacó de *Los chicos de la guerra*’.

Quizá por eso, en un truco digno de Cervantes, incluye *Los chicos de la guerra*, antes de que aparezca, en su novela. A partir del capítulo 7 de la primera parte empieza a manifestarse en ésta el marco narrativo: nos enteramos de que Quiquito, que después sabremos fue el único sobreviviente de los pichis, le está contando todo lo que leímos a un oyente innominado que lo graba y anota lo que dice. Entonces entendemos que *Los pichiciegos* transcurre en el futuro: la guerra ya ha terminado, los combatientes han vuelto —Quiquito se ha reintegrado a la vida civil, anda por la ciudad, se coge minas, etcétera.

Sabemos que el fin de la guerra permitió romper ese hechizo de silencio que había impuesto la dictadura, y que entre aquél y el final formal de ésta, en diciembre de 1983, se desencadenó una catarata de revelaciones, muchas desordenadas y confusas, que continuarían y continúan durante los gobiernos democráticos que la sucedieron. En *Los pichiciegos*, esto ya ha sucedido: la dictadura ya ha terminado, o al menos se ha quebrado. Es una novela que en junio de 1982 se atreve a hablar de las monjas francesas — que pasan de desaparecidas a aparecidas—, de Firmenich que asaltó el penal de Rawson y liberó a mil guerrilleros, de los quince mil “fusilados” de Videla, de un Santucho peronista que desfila en Tucumán todos los 17 de octubre “con trescientos Peugeot 504 negros, cada uno con cinco monos adentro”. Todo más o menos errado, más o menos distorsionado, hecho de rumores y retazos de rumores, según la lógica del teléfono descompuesto: las contraficciones del débil. Pero también ellas están resquebrajando el monólogo ficcional de la dictadura y son el modelo de *Los pichiciegos*.

De hecho, si nos ponemos estrictos, hay muchísimos aspectos en que *Los pichiciegos* no anticipa nada, o anticipa mal; en la guerra no hubo deserción

organizada, los soldados argentinos no pactaron ni comerciaban con los ingleses, los bombardeos no sucedían de día sino de noche, para no hablar de fantasías puras como “la Gran Atracción”... En un encuentro sobre la guerra al que asistí, que tuvo lugar en Londres para el 25 aniversario, un oficial inglés, entrenador de Gurkhas para más datos, se pasó todo el día señalando los ‘errores’ de la novela de Fogwill, publicada allí para esas fechas con el título de *Malvinas Requiem*, y sus intervenciones no hacían más que destacar hasta qué punto *Los pichiciegos* no se deja leer ni como reflejo ni como anticipo. *Los pichiciegos* no es ficción anticipatoria sino algo mucho más raro, es ficción simultánea, es ficción paralela. Fogwill tomó la máquina informativa de la dictadura y la convirtió en fuente de su propia fuerza narrativa. La inversión de la máquina ficcional de la dictadura, si no me equivoco, es uno de sus componentes. Pero no alcanza con esto.

El escritor que escribe sobre la experiencia pero no tuvo la experiencia, el escritor que escribe desde el punto de vista de los combatientes de Malvinas pero que no fue él mismo un combatiente de Malvinas, debe crear, a partir de la propia, un sucedáneo de la experiencia ajena: alcanzar una *experiencia ficcional* a partir del cruce de experiencias personales y saberes diversos. Así lo explica el autor:

Fue un experimento mental. Me dije “sé de...” Yo sabía mucho del Mar del Sur y del frío [...] Sabía de pibes, porque veía a los pibes. Sabía del Ejército Argentino, porque eso lo sabe todo tipo que vivió la colimba. Cruzando esa información, construí un experimento ficcional que está mucho más cerca de la realidad que si me hubiera mandado a las islas con un grabador y una cámara de fotos en medio de la guerra. Con la inmediatez de los hechos te perdés.

De yapa, Fogwill arroja un mentís anticipado a quienes proponen que para escribir sobre determinadas cuestiones, sobre todo las traumáticas, o incómodas, o polémicas, hay que dejar pasar mucho tiempo, diez, veinte

años (no casualmente, suelen ser los mismos que, pasados dos o tres años apenas, exclaman “hasta cuándo vamos a seguir siempre hablando de esto”).

La de Fogwill es una novela de desertores, de desertores que se organizan para hurtar su cuerpo a la guerra con el único e irrenunciable objetivo de sobrevivir el mayor tiempo posible. La deserción es el sueño o la fantasía de todo soldado, sobre todo del que no ha elegido ir a la guerra, pero también del voluntario arrepentido; aunque la mayoría nunca lo intente, la mera posibilidad de *imaginarla* ayuda a soportar el día a día de la guerra. Una de las más celebradas novelas sobre la guerra de Vietnam, *Persiguiendo a Cacciato* de Tim O’Brien —él mismo un veterano de esa guerra—, es toda ella la realización de una fantasía de deserción. El soldado Cacciato se harta de la guerra y decide irse caminando a París. El viaje puede parecer imposible, pero al menos resulta pensable; para comprobarlo basta mirar el mapamundi. Pero los combatientes de Malvinas ni siquiera tenían el consuelo de estas fantasías delirantes, pues estaban rodeados por agua, y por la flota inglesa, *aislados* en el sentido etimológico del término. Lo que hacen no difiere mucho de lo que hacían los perseguidos de la dictadura cuando no podían salir del país: enterrarse, *go underground* como se dice en las novelas de guerra y espionaje escritas en inglés. Aquí también Fogwill construye su Guerra de Malvinas con materiales de la guerra sucia. Gracias a él, desde el vamos, la literatura de Malvinas cancela toda posibilidad de discurso épico. Ni siquiera se ocupa de refutarlo, sino que, más radicalmente, se rehúsa a entrar en el juego, así como el desertor se rehúsa a entrar en el juego de la guerra. La de Malvinas es una literatura que deserta. A partir de *Los pichiciegos*, quizá también a causa de *Los pichiciegos*, los relatos iniciales sobre la guerra —por ejemplo, “El aprendiz de brujo” y “La soberanía nacional” de *Historia argentina* de Rodrigo

Fresán— adoptan las inflexiones de la picaresca y, ya se sabe, ésta es refractaria al heroísmo. Así, también, Fogwill se puso a salvo de otra epopeya naciente y prontamente abortada, la epopeya alfonsinista de la recuperación democrática. Si el libro de Daniel Kon no destaca valores militares como la obediencia, el coraje y el heroísmo, sí destaca los de la solidaridad, la cooperación, el compañerismo. Una y otra vez, ‘los chicos de la guerra’ expresan la esperanza de que su dolorosa experiencia sirva para algo, para la construcción de la sociedad y la nación futuras. Los pichis de Fogwill, en cambio, no quieren ser la base de nada ni piensan en el futuro, y si se ayudan entre ellos no lo hacen por razones éticas sino porque saben que juntos tienen más oportunidades que aislados; lo que construyen es una máquina darwiniana de supervivencia, que deja fuera a quienes comprometen las posibilidades del resto, entregándolos, por ejemplo, a los ingleses a cambio de víveres u otros enseres. Maquinarias de supervivencia casi idénticas fueron armadas en los campos de concentración de la Segunda Guerra. Si la pichicera anticipa algo, en relación con la sociedad argentina, no es tanto las idealizaciones de la recuperación democrática sino el cinismo y el sálvese quien pueda de la década menemista.

Al escribir *Los pichiciegos*, Fogwill no procedió como historiador o periodista sino, de modo ejemplar, como autor de ficciones: no fue en busca de la verdad para oponerla a las mentiras de la dictadura, no sintonizó la BBC, ni siquiera Radio Colonia. Con los mismos materiales de la ficción periodística que él, su mamá y todos nosotros consumíamos, elaboró una contraficción que en muchos aspectos era una ficción invertida; si la televisión y la prensa gráfica nos mostraban barcos y aviones, su novela nos hundía bajo tierra, más hondo que cualquier trinchera; si los soldados de la tele y las revistas se mostraban sonrientes y contentos ante la oportunidad que se les brindaba de morir por la patria, los suyos puteaban y desertaban;

si el enemigo era Inglaterra, en ella los ingleses resultaban aliados ocasionales y el verdadero enemigo era la oficialidad argentina. Con esto le respondió por anticipado a todos los que por aquel entonces —y todavía hoy— se justificaban con algún ‘no sabíamos nada, nos mentían’. No hace falta saber, propone Fogwill: basta con pensar, basta con sentir, basta con imaginar.

²⁶⁵ “Fogwill, en pose de combate”, entrevista de Martín Kohan, *Clarín*, 25 de marzo de 2006. Todas las citas de Fogwill corresponden a este reportaje.

²⁶⁶ Se refiere a otra novela, titulada *Amor a Roma*, que estaba escribiendo en aquel momento.

²⁶⁷ A mí, la cuenta me da 42; debe ser un problema de la calculadora de Fogwill o del grabador de Martín Kohan.

OSVALDO LAMBORGHINI:
LA CAUSA JUSTA Y LA GUERRA DE MALVINAS

El comienzo de *La causa justa* es bastante parecido al de *El Pibe Barulo*.²⁶⁸ nos reencontramos con Nal, el culón o nalgudo, sufriendo constantes humillaciones a manos de los nalgueadores compulsivos y acosado por oráculos que le auguran un ineludible destino de violado y puto, todo en frases, hasta páginas verbalmente idénticas a las de aquel otro relato. Sólo que este Nal ha logrado evadir su destino trágico de ser violado y convertirse en “el gordo sonrisa” o “gordo puto”, y vive la primera de sus dos vidas posibles.²⁶⁹ Se ha casado, tiene hijos, un trabajo estable y bien pago. Reaparece, también, el asado anual de la empresa, con el partido *Casados versus Solteros* en que Nal hace de arquero y es blanco de todas las bromas porque “con los pantaloncitos del equipo, las... resaltaban todavía más”. Reaparece, sobre todo, la situación del empedamiento fraterno, con la frase que por sí sola bastaría para asegurarle a Lamborghini un sitio de privilegio en la literatura nacional: “Mirá hermano, te quiero tanto que te chuparía la pija si fuera puto, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto”.²⁷⁰ Y en este punto el relato comienza su deriva.

Irrumpe en escena un personaje que nunca había sido mencionado antes, el japonés Tokuro, un extranjero que trata de entender este país tan extraño y, sobre todo, esta frase que parece condensar todo lo que de extraño tiene. Tokuro es presentado como un ‘fanático de la verdad’ y de la ‘palabra

cumplida'; para él, la frase de marras implica una promesa, y las promesas deben honrarse. "El que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Patria y Emperador." Ofuscado, Tokuro la emprende a golpes de karate contra sillas y mesas, obligando a sus veintinueve jefes y compañeros de trabajo a refugiarse en las duchas. Desde la ventana, parlamentan: "Pero cortelá, Tokuro, yo no faltaba a ninguna palabra, a ningún honor, tampoco traicioné. Y no me venga con su puto emperador", argumenta Heredia, "el que quería tanto a todos que les chuparía la pija (si fuera puto)". Tokuro entonces le pregunta si no quiere "a señor Mancini", a quien, concretamente, fue hecha la promesa:

Heredia: Eso no significa que vaya a chuparle la pija. Eso sería en el caso de que yo fuera puto.

Tokuro: Usted es puto.

Heredia: Mire, Tokuro, debe ser un lío que usted se hizo con el idioma.

Tokuro: Ningún lío con el idioma. *Usted es puto.* [Y luego, inflexible:] Yo lo obligo. Usted tiene que chupar pija a señor Mancini...

Heredia: ¡Pero cómo, cómo...!

Tokuro: Yo no sé cómo. Yo no soy puto.

Heredia: Señor Tokuro, todo era una broma. Usted entendió mal [...] Entienda, Tokuro, me encantaría chuparle la pija a Mancini si yo fuera puto, lo elegiría a él para que me rompiera el culo.

Tokuro: Es puto. ¿Por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?

Hasta aquí, las reflexiones de Tokuro son solidarias con las de *El Pibe Barulo*; trata de entender esa peculiar mezcla de machismo y homofilia que necesita exteriorizarse como homofobia, de culto de la amistad en modo indicativo y homosexualidad en modo subjuntivo que caracterizan a la cultura masculina argentina; como él mismo dirá luego: *complicadísimo*.

Los atrincherados de las duchas insisten con lo del chiste, y Tokuro entiende mal:

Era un país enorme y raro, lleno de chistes, pero la palabra se cumplía, pensó. [...] Gracias. Ayudaron a conocer a extranjero esta tierra. Algún día comprenderé la llanura de sus chistes. Pero me alegro porque la palabra será cumplida. Vengan, señor Heredia, gerente, señor Mancini [...] gracias: era chiste el intento de incumplir la palabra.

No es que Tokuro sea corto de entendederas o que no sea capaz de entender esta cultura otra: se niega a hacerlo.²⁷¹ Se ha cansado de tratar de entender “este país tan raro, Argentina”. Ahora, para cambiar un poco, ese país tan raro lo va a entender a él.

A esta altura, el relato ha vuelto a desviarse, ha adquirido otro centro — *La causa justa* es un relato de centros cambiantes—: deja de girar alrededor de la voz ‘puto’ y empieza a girar alrededor de la voz ‘chiste’. La Argentina ya no se define, como en Gombrowicz, como ese “triste país, tan puto y tan torcido” sino como “la gran llanura de los chistes”, el país donde nada es en serio, todo es en joda, donde las promesas se hacen en modo condicional y la palabra se da pero no se cumple, y el que se la tomó en serio, que se joda por boludo (sí, ya sé, dicho así suena a reflexión trivial y trillada sobre ‘cómo somos los argentinos’, pero es lo que suele suceder con las verdades de la literatura: apenas se intenta convertirlas en verdades de sentido común, se banalizan y mueren).

Aquí es donde entra en escena otro personaje que no había sido mencionado antes, el polaco Ezequiel Jansky, ‘casi amigo’ de Tokuro, que increpa a sus compañeros de encierro: “Lo que pretendía Tokuro era una inmundicia, y además era... ¿en serio iban a volverse putos?” Se ofrece para salir a pelear con Tokuro —es boxeador—, y éste termina matándolo con una serie de certeros golpes de karate. Triste, muy triste (“se habría abrazado al cadáver del pobre muchacho y hubiera llorado a lágrima viva si hubiera estado solo”), Tokuro se afianza en su decisión:

Tenía que lograr que la Palabra Fuera Cumplida o castigar a los criminales, o podría acusársele de haber matado a su amigo Jansky, nada más que para halagar su vanidad de combatiente.

Los cautivos hacen un último intento de ‘incumplir palabra’. “La Hiena Vergara”, jefe de Personal, sugiere que manden a Nal en lugar de Heredia. El gerente parece escéptico:

[...] se va a negar, seguro.

—Todos le dicen “Gordo Puto...”

—Pero en chiste.

—Si fuera hombre como se debe, ni en chiste se dejaría llamar “Gordo Puto”.

El argumento de Vergara es irrefutable; desde tiempos inmemoriales, el que recibe una injuria y no la contesta está condonando lo que la injuria propone; tan puto es el que se deja llamar puto como el que se deja a secas. Nal no puede ni siquiera pensar en incumplir la orden del señor gerente general, a quien venera como a una deidad: decide obedecer y suicidarse luego. Todos lo nalguean para darle ánimos, pero “la integridad moral del japonés” lo salva de cumplir con su destino trágico (que de todos modos ya había cumplido en *El Pibe Barulo*): “Ése es ‘Culón’, no el señor Heredia, ‘Palabra Incumplida’. Ustedes están haciendo trampa. Es el señor Heredia el que tiene que chupar”.

Heredia chupa, finalmente, pija del señor Mancini, quien “le acabó como medio litro”, y a pesar de sus mudas súplicas —no puede hablar, se entiende— debe tragárselo hasta la última gota por orden de Tokuro: “Palabra ahora Cumplida, ahora deshonorado como hombre, ahora geisha. Mañana quiero que venga a empleo vestido de geisha.” El gerente aprueba la idea entre carcajadas, pero luego aclara: “Sólo fue un chiste”. A Tokuro no le causa ninguna gracia: “Por favor, señor gerente, no me nombre nunca más esa palabra terrible: *chiste*. En este país llanura, *chistes* terminan con muertos —y miró el cadáver de Jansky”, sintiéndose “vencido, completamente vencido”.

Tratando de entender por qué mató a su amigo, recuerda un folleto “editado por La Casa Imperial” que él recibió en el frente —Tokuro es veterano de la Segunda Guerra, fue, de hecho, jefe de ocupación de Filipinas—; el folleto se titulaba “La causa justa”.

El razonamiento principal de aquella vieja *literatura* era que sólo se debía acudir a la violencia cuando existía una causa justa. Pero una vez tomada la decisión, todos, todos sin excepción los que se cruzaran en el camino entre el que reivindicaba su honra, su orgullo o su propiedad, debían recibir el trato que le cupiera al criminal cuando fuera hallado.

Al aliarse a Palabra Incumplida, a los criminales, Jansky se había convertido en su enemigo, discurre Tokuro consigo mismo, pero no está convencido.

Aquí el relato vuelve a desviarse, esta vez hacia atrás, y Tokuro recuerda los comienzos de su amistad con Jansky, cuando se juntaban a estudiar electrónica, “anotar lo que les parecía importante y desconocido en la inmensa llanura de los chistes” y, luego, ‘por lealtad’, entregarle un informe a la empresa (algo que, se sobreentiende, ningún argentino en su sano juicio haría. ¿Lealtad? ¿A la *empresa*?). También iban al zoológico para ver a los *tadeys*, “animal de continente remoto, casi igual a hombre, pero irracional y sin poder decir palabras”, parientes cercanos de los yahoos de Swift y de los de Borges sin duda, pero con algunos rasgos específicamente lamborghinianos, como el de ser “totalmente sodomitas durante el día, ni miraban a las hembras, totalmente normales de noche, y prolíficos”.

Jansky y Tokuro terminan de unirse —entre sí y contra los habitantes de la ciudad de la llanura— cuando empiezan a “Hacer teatro”, un juego en el que fingen encontrarse en cualquier esquina del centro y ponerse a discutir acaloradamente, cada uno en su idioma: “Entonces pasaba increíble, nada menos que en ‘enormes praderas de chistes’: gente empezaba a tomar partido”. Cuando habían logrado reunir una multitud de partidarios de uno y

del otro, dispuestos a matar o dejarse matar por el japonés o el polaco, “terminaban discusión y se iban, dejaban casi cien *llanuros* discutiendo, a punto de pegarse”. Lamborghini efectúa aquí una *reductio ad absurdum* de casi dos siglos de conflicto permanente: unitarios y federales, porteños y provincianos, peronistas y gorilas, peronistas de derecha y de izquierda se resuelven en estos dos bandos de ‘llanuros’ dispuestos a matar o morir por la *forma pura* de la discusión, sin objeto y sin discurso.²⁷²

Lo que me interesa destacar en este punto es que todo sugiere que nada fue planeado de antemano. Empezamos con el linotipista Sullo, que luego se desvanece sin pena ni gloria, luego pasamos a los planteos trágico-existenciales de Nal, que se integran al relato pero no llegan a dominarlo; cuando Nal se mezcla con sus compañeros de trabajo en el asado de fin de año y uno de ellos pronuncia la frase fatídica que parece al principio apenas una nota de color, como lo había sido en *El Pibe Barulo*, el relato abandona a Nal y sigue este otro camino: el futuro chupador y el futuro chupado adquieren nombre y apellido, aparecen de la nada un japonés fanático, luego un polaco indignado; el japonés mata al polaco y recién *después* — contra todas las reglas del arte dramático— se despliega la historia de su amistad (no es que el autor haya demorado el contarla, se ve que no existía antes). Por todo esto, más que hablar de la *estructura* de *La causa justa*, habría que hablar de su *deriva*; la escritura marcha siempre hacia adelante, pero la trama se desplaza hacia atrás y hacia el costado. Algunas palabras del prólogo de César Aira a *Novelas y cuentos* de Lamborghini refuerzan esta conjetura:

Recuerdo que Osvaldo tenía un método para escribir, cuando, por alguna razón, “no podía escribir”: consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos (como *La mañana*) están escritos así; y podría pensarse quizá que todo está escrito así.

Pero la evocación de la amistad de Tokuro con el hombre que acaba de matar pone fin a la deriva; a partir de ahora, el relato no abre más caminos, sino que todos ellos convergen sobre un único punto. “Yo me voy de *La Llanura de los Chistes*”, anuncia Tokuro a “los *tadeys* de las duchas (así pensaba ahora Tokuro de sus ex compañeros)”²⁷³ y dirige sus pasos hacia “un senderito de tierra que ya había visto venir, desde el ómnibus que lo trajo” [...]. “La manera de llegar al punto decidido, le parecía, no eran las carreteras amplias. Por un senderito.” El senderito “conducía a un hermoso pinar”, y una vez allí:

[...] buscó un pino, uno que le parecería hermoso, porque sólo había venido para eso: tal vez al mundo, para buscar ese pino. [...] Sentado con la espalda apoyada en el tronco del sencillo pino (sencillo, porque él había dejado de preguntar) corrió la cremallera de su bolso y lo abrió. Todo estaba en perfecto orden ahí dentro, y le pareció bien. Sacó su cuchillo para asados y vio que el instrumento no era del todo apto, le exigiría una gran esfuerzo...

Se lo exige, efectivamente, pero como él mismo dice: “Si se concentra con todas sus fuerzas, no podía fallar”, y no falla. El relato y su conciencia se extinguen juntos, con estas palabras:

¿Había amado a Jansky? Sí, lo amó: pero, muy complicado, él incapaz de amar. Los *celos*, el amor. Filipinas, y él *dibujado* ridículo. Complicadísimo ovillo, vergonzoso, y la pradera: *La Gran Llanura de los Chistes*.

El ovillo —esa figura recurrente en la literatura argentina, cada vez que alguien se propone descifrar este país *complicadísimo*— había aparecido en un párrafo anterior: “¿Había estado enamorado de Jansky? Creía que sí, y no se avergonzaba, no había ninguna complicación *tadey*”²⁷⁴ en ese ovillo, ovillo de sentimientos”; en el mismo párrafo aparecieron ‘la vergüenza’ y *los celos*. Tokuro, durante la guerra, hizo fusilar a un grupo de partisanos, y debió darles él mismo el tiro de gracia. Y mientras lo hacía sintió

[...] celos de no ser él el que yaciera sobre la tierra ensangrentada, sino una figura de *comic* (los que yacían eran los “verdaderos” hombres, pero nada que ver con el coraje, el patriotismo, la capacidad de sacrificio, virtudes de las que él no carecía).

Se sintió ridículo cuando uno de los condenados se rio de él, sintió vergüenza de estar “como dibujado por una sola, mínima partícula de ónix abyecta, introducida en el universo y sólo a él destinada”.

Fuera de estas vagas referencias al pasado militar de Tokuro, ¿qué tiene que ver todo esto con el conflicto de Malvinas? se habrá estado preguntando el lector hasta este punto. La única referencia explícita, que escamoteé hasta ahora, aparece cuando estalla el conflicto entre el japonés y los argentinos:

—¡Todo se trataba de un simple chiste!

—Pero claro, señor Tokuro. —Nal se atrevió (increíblemente) a contestar por todos. —Si somos amigos y trabajamos juntos, nos ganamos el pan en la misma Empresa, lo de prometerse esas cosas es una costumbre de nuestro amado país, la Argentina, ahora en guerra con el Imperio Británico.

Eufóricos, todos al unísono:

—¡Argentina, Argentina, Argentina!

Entonces, Tokuro confiesa:

—Mis simpatías todas argentinas, y yo voy a dar mi vida por este país tan raro, Argentina: ¡Todo era un simple chiste! Esto me alivia. Los iba a matar porque estaba triste por la deshonra de la palabra incumplida. Yo me alisté como voluntario para Malvinas.

Las Malvinas y su guerra no vuelven a mencionarse, pero lo dicho no se borra: la acción del relato es contemporánea a la guerra; el protagonista del relato, un samurái, un fanático del honor, estaba dispuesto a dar la vida por la Argentina y se hace el harakiri *con un cuchillo de asado* cuando comprende que todo, en el país llanura, es un interminable chiste que se extiende hasta el horizonte de una pradera cubierta de cadáveres (la ocupación de Malvinas no suele caracterizarse como ‘chiste’, sino a lo

sumo como avivada; pero al menos un personaje de nuestra literatura, también él extranjero, la definió como “un chiste de argentinos mal contado”). Es evidente que Lamborghini no concibió *La causa justa* como alegoría de Malvinas —mientras que sí es evidente que concibió *El fiord* como alegoría de las luchas del peronismo en los años sesenta—; la misma deriva del relato vuelve inviable esta hipótesis. *La causa justa* no es alegoría de nada. Pero es un relato que se escribe al año siguiente de la guerra, hay un momento en que se infiltran las Malvinas en él y, una vez que se meten, no hay manera de sacarlas: su contorno deja de ser reconocible a medida que la mancha se extiende, pero eso no quiere decir que ésta se haya borrado. El relato se parece a la guerra por su tono y por su tema, y también en su forma y su dinámica; más que un plan, la guerra siguió una deriva; una cosa llevó a la otra y de repente nos vimos envueltos en una guerra contra los restos del Imperio británico con toda la NATO a sus espaldas. No puede decirse que *La causa justa* sea un relato sobre Malvinas, como tampoco puede decirse que “Casa tomada” de Cortázar sea un cuento sobre el peronismo o *Nadie nada nunca* de Saer, una novela de la dictadura; pero es indudable que *La causa justa* tiene el sabor, el olor, el humor, el dolor que asociamos con esa guerra. Y sobre todo, su tristeza. La pregunta no es, entonces, ¿se trata de un relato sobre Malvinas? sino ¿qué pasa si elegimos leerlo en clave Malvinas? Sería ocioso enumerar ahora todos los ejemplos de bravatas inconsecuentes, de promesas incumplidas, de efímeras uniones nacionales y camaradería impostada que la marea de la guerra trajo y dejó, cuando Lamborghini/Tokuro lograron resumirlo todo en una frase: “En este país llanura, *chistes* terminan con muertos”. Como no se trata de una alegoría, no podemos establecer correspondencias puntuales, pero cada lector se verá asaltado por ráfagas de familiaridad: un conflicto que escala a partir de una cuestión de honor o de principios; un montón de

‘hombres sin mujeres’ atrincherados en algunas posiciones fijas mientras una poderosa máquina de guerra ronda allá afuera; generales o directores que mandan al muere a pobres diablos insultándolos por su cobardía mientras ellos se quedan a buen resguardo. En mi caso, los remilgos de Heredia a tragarse la leche una vez que señor Mancini le acabó el medio litro adentro evocan irresistiblemente los reparos del gobernador militar de las islas, general de brigada Mario Benjamín Menéndez, a firmar la rendición si su par inglés, el general Jeremy Moore, no tachaba la palabra ‘incondicional’. Menéndez tuvo mejor suerte, pues el pragmático inglés sacó su estilográfica y tachó a palabra conflictiva sin hacerse demasiada mala sangre. Si Menéndez hubiera tenido que rendirse ante Tokuro, otro pito habría tocado.

¿Por qué se suicida Tokuro? ¿Por culpa, a resultas de su amor imposible, porque “si Tokuro no entendió *La causa justa*, toda su vida fue el gran reguero de una vida equivocada”? Sí, sin duda, pero ésas son apenas las razones personales, psicológicas y existenciales de su decisión. Tokuro estaba enamorado de Janski, Tokuro no puede aceptar lo que siente por Janski, Tokuro mata —como el protagonista de “La balada de la cárcel de Reading” de Oscar Wilde— lo que amaba. En este plano —en el cual *tadey* = puto—, *La causa justa* sería la versión trágica de *El Pibe Barulo*. Tokuro sale del clóset demasiado tarde, para descubrir que el objeto de su deseo está muerto —por sus propias manos. Verdadero, tal vez, pero poco interesante.

La razón política —que es también la religiosa— convierte en cambio al harakiri de Tokuro en sacrificio. Tokuro se sacrifica para redimirnos de tanto ‘chiste’ —en el sentido trágico que le da el japonés al término— y de tanta ‘palabra incumplida’; Tokuro se mata por todos nosotros. En este sentido, *tadey* = argentino.

Podrá el lector argumentar en este punto que no le faltó capacidad de sacrificio a los argentinos de los años inmediatamente precedentes. Sin duda. Pero sería ingenuo leer *La causa justa* según la moral militante de la que —dicho sea de paso— siempre se burló Lamborghini, querer ver en Tokuro a un héroe cuya entereza moral destaca, por contraste, la chapucería de sus compañeros de oficina y, por extensión, de todos los argentinos. En *La causa justa* se encuentran lado a lado —o más bien espalda contra espalda— la venalidad²⁷⁵ de una Argentina posdictatorial, en la cual nadie se va a sacrificar por nadie, y el fervor sacrificial²⁷⁶ de la Argentina predictatorial, en la cual el sacrificio había dejado de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo. Una llama a la otra, pero pareciera que no tienen nada que decirse.

Tokuro se quita la vida “triste y lleno de pena en el corazón en esta inmensa llanura de muertos y chistes” en alguno de los días de mayo o junio de 1982. Poco lo sobreviviría Osvaldo Lamborghini. El domingo 17 de noviembre de 1985 se quejó de fuertes dolores abdominales —en 1982 había sido operado de una úlcera duodenal perforada—; el lunes 18, su compañera Hanna Muck regresó al departamento que compartían y lo encontró sentado en la cama donde solía trabajar, muerto. Desde mediados de 1983 se había encerrado a escribir, leer y beber, y en este breve período hizo las tres cosas casi sin parar. De ese ‘sitio en la habitación’ surgieron esos tres textos encadenados que están entre lo mejor de su obra: *Tadeys*, *El Pibe Barulo* y *La causa justa*. La autopsia no detectó una causa definida de muerte, su corazón simplemente dejó de latir. Hacía siete meses que no salía a la calle; en parte se debía a que era un inmigrante ilegal y temía ser detenido y deportado, pero esta razón tiene menos de causa que de excusa. Se encerró a escribir hasta morir, y se mató escribiendo. En alguna medida, su suicidio y el de Tokuro difieren apenas en el instrumento: la pluma (la

birome) o el cuchillo (a diferencia del suicidio occidental, donde sólo cuenta el resultado, el *harakiri* es un hecho estético, una escritura tan rigurosa en sus reglas como el *haiku*).

Tokuro no desata el nudo argentino, como quería Sarmiento, sino que, una vez más, lo corta con la espada:

La hoja era corta, el trabajo reclamaba toda su habilidad si quería desgarrar los órganos y provocar la muerte. Se trabajó el vientre con el filo de izquierda a derecha, al mismo tiempo que hacía girar el cuchillo entre los órganos como si se tratara de un tirabuzón.

Pero nos deja una reflexión, un hilo suelto para ayudarnos a salir de los laberintos circulares del pensamiento nacional: “Quien siempre se pregunta lo mismo, es porque comete el mismo crimen, siempre”.

268 Me salteo el primer capítulo, el del linotipista Sullo, que no está argumentalmente ligado al resto del cuento. Según Ricardo Strafacce (*Oswaldo Lamborghini, una biografía*), Lamborghini indicó a César Aira, a quien envió el primer manuscrito del relato, que el capítulo de Sullo sería el prólogo de un libro mayor y que no debía adosarse al relato aislado.

269 Véase el capítulo “El puto en la literatura argentina” de este libro. *La causa justa* es un desprendimiento de *El Pibe Barulo*, así como éste había sido un desprendimiento de *Tadeys*. Véase Strafacce, Ricardo, *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

270 Ésta es la formulación de *El Pibe Barulo*, la prefiero a la de *La causa justa* por sintética y contundente. Sí, lo sé, la frase no pertenece a Lamborghini sino a la lengua; todos la hemos escuchado, en alguna u otra de sus variantes. En esto radica el genio de Lamborghini, no en haberla inventado sino en haberla recogido, en haberla hecho entrar en la literatura. ¿Qué sería de nosotros sin ella? ¿Cómo, sin ella, podrían entendernos los argentinos del futuro? (Los extranjeros del futuro o aun los del presente, se sobreentiende, nunca podrán entendernos; de eso, entre otras cosas, trata este cuento.)

271 “No entendió ni quiso, tenía miedo ahora a que todo fuera ‘chiste’ y terminara mal”, dirá más adelante.

272 La película *Tierra de los padres* (2011) de Nicolás Prividera logra un efecto parecido. En la reiteración de discursos de enfrentamientos a muerte tomados de distintos momentos de la historia y

la literatura argentinas escuchamos al principio los contenidos y las consignas; pero poco a poco éstos se van disolviendo en un ronroneo monótono, en una discusión en japonés y en polaco, en la forma pura de la confrontación permanente. Contribuye a reducirlos al absurdo, en este caso, el ámbito de discusión, el Cementerio de la Recoleta, donde todos los que discuten están, como en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, muertos y enterrados.

273 Su cambio de óptica es solidario con el del capitán Lemuel Gulliver, que tras retornar a su mundo se refiere a sus congéneres como los ‘yahoos’.

274 ¿Tadey = puto? ¿Tadey = argentino? ¿Argentino = puto?

275 A grandes rasgos, se entiende.

276 A grandes rasgos, se entiende.

IMAGINANDO LA DICTADURA

Perdidos en algunas de las mil cien páginas de *El arco iris de gravedad* de Thomas Pynchon, un grupo de argentinos huye de los orígenes del peronismo. Cuando los encuentra Tyrone Slothrop, el protagonista de la novela, han logrado secuestrar un submarino alemán y planean pedir asilo político en la Alemania de posguerra. “Alemania. ¿Estás loco? ¡Pero si es un desastre!”, exclama, ante uno de ellos, el azorado estadounidense. “No tanto como el desastre que dejamos en casa”, replica imperturbable el argentino. “Pero Alemania es el último lugar en la tierra al que uno querría ir”, insiste Slothrop. “*Pero ché, no sós argentino*”, remata nuestro compatriota en español de bastardillas. En la novela hay muchas otras referencias a la Argentina y a su literatura: al *Martín Fierro*, a Lugones, a Borges, todas sorprendentemente pertinentes y precisas. Pero todo eso se aprende en los libros. Lo que sorprende y deleita es ese “*Pero ché, no sós argentino*”, porque aun con sus idiosincráticos acentos, afirma algo que todos nosotros (los argentinos) sabemos desde siempre: que sólo un argentino puede entender a otro argentino, y a los argentinos en su conjunto, que hay una lógica propiamente argentina a la cual sólo quien ha vivido desde siempre en este país, el nacido y criado en él, tiene acceso. La de Pynchon es, casi, la fórmula el ser nacional: hay tantas cosas que son imposibles de explicar a un extranjero... El problema, claro, es que el autor de esta fórmula es un estadounidense que, por lo que sabemos, nunca ha pisado nuestro país —aunque del misterioso Pynchon nada se sabe en

realidad, quizá viva en Canning (perdón, Scalabrini Ortiz) y Corrientes desde hace décadas, y nos cruzamos con él diariamente camino de la panadería.

Esta paradoja se me antoja el reverso virtuoso de otra que desde la adolescencia me atosiga: el recuerdo de mis compañeros de clase burlándose de un hipotético extranjero que sostenía “la capital de Brasil es Buenos Aires” o, en versión mejorada, “Buenos Aires es la capital de Río de Janeiro”, y mi perplejidad ante los contradictorios sentimientos que se entrelazaban en la sencilla anécdota: la humillada confesión de insignificancia (para el resto del mundo no existimos) y la orgullosa afirmación de superioridad (pertenece al primer mundo pero son más brutos que nosotros). En ese momento descubrí que, en algún punto, sentirnos tan mal representados nos provoca cierto goce; quizá porque sintamos que nos confiere alguna clase de poder, como cuando éramos niños y los adultos fingían no vernos.

¿Qué cimas no podrá alcanzar este goce perverso, entonces, cuando autores extranjeros se le atreven, en una lengua extranjera, a algo tan propio y tan *nuestro* —la gauchesca palidece en comparación— como la última dictadura y los desaparecidos (no inventamos la palabra acaso, que se dice así, en inglés, *the desaparecidos*)? ¿Podría un inglés, o un estadounidense, escribir un poema gauchesco? ¿O ‘una novela de la dictadura’? La respuesta a la primera pregunta es un categórico *sí*: tenemos sin duda gauchesca en inglés, *The Purple Land*, pero Hudson era un N y C, Guillermo Enrique, caramba. Para contestar a la segunda propongo examinar, por turno, cuatro casos testigo: cuatro novelas.

La primera se titula *Imagining Argentina* (1987) de Lawrence Thornton, y ya desde la tapa augura ilimitados deleites al lector argentino aquejado del antedicho goce perverso: dos papagayos, un flamenco, un ave de presa,

abundante vegetación tropical, una iglesia colonial, tres mujeres con rebozo y un hombre de guayabera y piel cetrina; sin duda, el título no podía estar mejor elegido (se salvaría, Thornton, si su novela transcurriera en Misiones o Formosa, y hasta podría recoger el guante: ustedes los argentinos piensan que el país termina en la pampa húmeda. Pero no, la Boca, Mar del Plata, las estancias de la pampa húmeda...). No culpemos al autor, todavía, lo único que podemos afirmar por ahora es que el ilustrador de tapa leyó *Cien años de soledad*, y no, quizá, su novela. Vamos al texto, lo que importa. La primera oración: “Aun hoy, seis años después de que los generales hubieran aflojado su apretón sobre la Argentina, después de que las blancas y delicadas gargantas de los desaparecidos fueran liberadas de sus manos tratadas por manicuras, y las puertas de ciertos edificios fueran cerradas bajo siete llaves, aun hoy el don de Carlos Rueda conserva mucho de su misterio”, indica a las claras que el autor también leyó a García Márquez, y parece prometer que a los dislates referenciales que augura la tapa, y que la novela confirmará abundantemente, el escritor sumará un peculiar don para la afectación retórica y la ñoñería estilística. Su protagonista también tiene un don que lo singulariza: Carlos Rueda descubre, tras la desaparición de su esposa, que es capaz de *ver* lo que ha sucedido con los desaparecidos (contra todo lo sabido sobre videntes, Rueda no sólo lo ve en imágenes, ve secuencias narrativas completas, incluyendo el nombre y apellido de los protagonistas, nombres y direcciones de calles, etcétera). Y todos los jueves, los familiares acuden a su casa —entre ellos, muchas madres de pañuelo blanco— para que éste les cuente las historias que satisfarán sus esperanzas o les pondrán término para siempre. Pero Carlos Rueda sufre, pues su don, tan generoso para con los demás, es mezquino con él; la única historia, la única ubicación a la que no puede acceder es a la de su esposa Cecilia.

Hasta acá, se entiende: Thornton toma un mítico tema argentino, el de los desaparecidos, lo cruza con *el* género latinoamericano arquetípico, el realismo mágico, pone primera y arranca. Uno la ve realizada y se da cuenta de que esta conjunción de realismo mágico con desaparecidos era, en cierta manera, inevitable. Uno hubiera querido, simplemente, que el asunto cayera en manos un poco más competentes que las de Thornton, que no resultara en este cambalache de Macondo con tango, de Google Earth con videncia. Y —esto es quizá lo más interesante— uno está ofendido en la superficie pero, en el fondo, secretamente gratificado, ¡qué más podía esperarse de un yanqui, al fin y al cabo! Y uno sigue leyendo, perdonándole al autor sus obvios Falcon verdes, sonriendo ante sus generales cubiertos de medallas salidos de un viejo film sobre países bananeros —quizá lo fue, el nuestro, durante la dictadura, pero nuestros generales tenían un estilo más austero—, tolerándole su incomprensible simbología —como convertir al Kilómetro Cero de la Plaza del Congreso, vaya uno a saber por qué, en símbolo del poder de éstos—; pero cuando uno llega a la secuencia en que un joven a punto de ser fusilado por un grupo de tareas es rescatado por seis gauchos que llegan cabalgando y disparando sus rifles, uno se siente finalmente habilitado —conminado, casi— a cerrar el libro con un bufido de sorna y arrojarlo lejos.

¿Por qué ofende, por qué indigna, la escena del rescate gauchesco? Por alguna de esas insondables leyes asociativas, al leerla me vino a la mente una escena de un libro de Gerald Durrell donde cuenta la discusión entre dos de sus hermanos (uno de ellos, el insufrible Lawrence). El otro hermano discurre sobre los peligros de la caza del jabalí, y Larry propone, con toda sencillez, que si éste arremete, puede saltar sobre él. El otro se indigna, se ofusca, se irrita, pero Larry se mantiene en sus trece: que salte. Esto, por supuesto, sólo puede decirlo alguien que nunca ha cazado jabalíes en su

vida: nada más fácil que *pensar* en saltar sobre un jabalí —no son tan altos, al fin y al cabo, ¿no?— o *imaginarse* haciéndolo. Nada más fácil, también, que imaginar un grupo de gauchos a caballo derrotando a los miembros de un grupo de tareas —están a caballo, son buenos tiradores, conocen el campo como nadie, ¿no? Pero aun sin la experiencia directa, apenas imaginando *responsablemente*, uno puede buscar una situación más cercana —imaginarse saltando sobre la moto que está a punto de atropellarnos, por ejemplo— y se dará cuenta de que la cosa tan fácil no era.

No sé cómo pronunciarme acerca del inane mensaje de Thornton —la imaginación salvará a la Argentina, los generales no pueden contra ella—, pero sí me arriesgo a decir que esta imaginación que tiene en mente condena irremediablemente su novela, es un ejemplo, si se quiere, de imaginación irresponsable.

Mi primera lectura no pudo saltar sobre esta llegada de la caballería gauchesca, y sucumbió bajo sus cascos sin una queja. Veinte años después, para redactar este texto, me obligué a terminar la novela, viéndome recompensado por otra secuencia memorable. Cecilia Rueda, tras meses de estar secuestrada, y ser violada y torturada, logra estrangular a su guardia con un pedazo de cuerda y huye corriendo a través de las pampas abiertas. Y de nuevo, la ofensa epidérmica y la gratificación inconfesable y secreta, ¡otra vez Thornton pisó el palito! Apareció la inevitable escena-del-presoque-vence-a-sus-capttores-y-huye, de la cual parecen constitutivamente incapaces de prescindir los films de Hollywood. La ofensa, claro, no es sólo a los lectores, sino a los miles que, en la situación de Cecilia, no supieron llevar a cabo una hazaña condigna. ¿Y ustedes? ¿Por qué no se despabilaron? ¿Vieron qué fácil era?, parece que Thornton les dijera.

Hay, en niveles más sutiles, ofensas más vastas; el secuestro de la hija, que es un resultado directo de las actividades del padre, *no registra*: los

Rueda vuelven a ser una pareja feliz, una vez superado el doloroso trance del secuestro, tortura, violación y desaparición de la jovencita. Por todo esto, a grandes rasgos puede decirse que la lectura de *Imagining Argentina* fue una experiencia feliz, y sobre todo, *reconfortante*, pues la singularidad argentina había quedado, una vez más, a salvo: estos gringos no entienden, ni pueden entender, nada. Hay que haber pasado por lo que hemos pasado para merecer entenderlo y contarlo.

No le fue mucho mejor a *Imagining Argentina* en el cine; tanto el habitualmente decente guionista-director Christopher Hampton como la generalmente infalible Emma Thompson mordieron el polvo tratando de volverla mínimamente creíble. La primera proyección en el Festival de Venecia de 2003 fue recibida con burlas y abucheos, en particular cuando un melodramático “¡Nunca más!” cerró la secuencia de títulos. Ninguna distribuidora se atrevió a estrenarla en nuestro medio, y la película pasó directamente a una edición en DVD en cuya cubierta figura la hilarante leyenda ‘basada en hechos reales’.

Debió ser por el efecto residual de *Imagining Argentina* que la lectura de *The Story of the Night* (1996) me agarró con la guardia baja. La novela sigue las peripecias de Richard Garay a través de los últimos años de la dictadura, el reinicio de la democracia y, finalmente, los negociados y las relaciones carnales con los Estados Unidos de los años del menemismo (Richard se vincula con una pareja de agentes de la CIA, y sólo una oportuna salida del placard lo salva de las garras de la señora). Más que urdir una trama, la novela sigue una deriva, la historia política a la latinoamericana —represión, guerra, terrorismo de Estado— va derivando hacia una historia de espías y finalmente se convierte en un romance que no deja de ser político, pero de corte político más bien del primer mundo, o del

tercero en los noventa: el amor trágico de Richard Garay y Pablo Canetto es condenado, no por la dictadura, ni por la sociedad machista, sino por el sida, que en aquellos años llenó la vida de tantos de terror, represión y moralina, tanto como cualquier acción directa del Estado o de las iglesias podrían haber hecho. Lo que logra Colm Tóibín no es en sí asombroso, su modelo son las novelas de ambientación tercermundista de Graham Greene, sobre todo *El cónsul honorario*; lo asombroso es que el discípulo esté a la altura (o casi) del maestro. Las referencias no fallan, la ambientación no falla, el tono no falla, la sintaxis no falla. La pregunta angustiada que se hace el lector argentino es, entonces, ¿cómo hizo?

En primer lugar, Tóibín es irlandés, y los irlandeses, sabemos, fueron durante siglos los negros y los sudacas de Europa, y su país, tan maldito y jodido —en su doble acepción— como el nuestro. No siempre es necesaria la experiencia personal para crear un verosímil de ficción, a veces basta con la experiencia colectiva, y no es imprescindible que esta experiencia colectiva sea contemporánea. Tóibín nació en 1955, no vivió la etapa de la dominación inglesa, ni la de la guerra civil que la sucedió inmediatamente, pero nació, creció y vivió en una sociedad que acusaba todas sus consecuencias, para la cual aquellos hechos eran memoria viva, es decir, memoria de personas que los habían vivido —de sus familiares más directos, en su caso; su abuelo fue miembro del IRA y participó en la decisiva revuelta de 1916; estas cosas se viven, o se maman en la leche materna. Pero si no se ha tenido la una ni la otra, más vale andarse con cuidado, pues el asunto puede quedar fuera de nuestros límites. Para penetrar imaginativamente en una situación, siempre es mejor un puente que el salto al vacío. Entendiéndolo muy bien, Tóibín tiene la mínima inteligencia de procurarse un punto de vista *posible*, no intenta meterse en la piel de un argentino sin más, no construye su narrador, como Thornton,

tirándose a la piletta de la otredad, sino que busca tender un puente, todos los puentes posibles. Su protagonista y narrador, Richard Garay, es uno de esos angloargentinos cuyos padres hablan de Inglaterra como *home*, y la novela arranca justamente en aquella fértil zona de encuentro y conflicto entra las dos culturas, la Guerra de Malvinas. Segundo, Richard es gay, como el autor, y la deriva de la novela la lleva a convertirse en una historia de amor gay que podría suceder en Buenos Aires y también en San Francisco, Nueva York o Miami, ciudades adonde la novela nos lleva. Tóibín es, por supuesto, mucho mejor escritor que Thornton, y conoce mejor la Argentina, pero eso no es lo esencial; lo esencial es la conciencia de sus límites, que le permite convertirlos en fuente de fuerza estética.

La fórmula de acceder a la realidad o a la imaginación de las dictaduras latinoamericanas a partir de personajes ‘mixtos’ ya había sido practicada y perfeccionada por Graham Greene, sobre todo, para lo que aquí nos interesa, en su ‘novela argentina’, *El cónsul honorario* (1973). No era, cuando la escribió, ningún reciénvenido al tercer mundo, como manifestaban sus novelas *El poder y la gloria* (1940) situada en México, *El revés de la trama* (1948) en Sierra Leona, *El americano impasible* (1955) en Vietnam, *Nuestro hombre en La Habana* (1958) en Cuba, *Un caso acabado* (1960) en el Congo, *Los comediantes* (1966) en Haití y aun *Viajes con mi tía* (1969), que termina en Paraguay. Sus hábitos de escritura lo llevaban a alternar novelas ‘serias’ (*El poder y la gloria*, *El revés de la trama*, *El fin de la aventura*) con lo que llamaba sus ‘divertimientos’ (*Nuestro hombre en La Habana*, *Viajes con mi tía*), que muchas veces son las mejores, por estar aligeradas de la pesada carga de moral religiosa que el autor se autoimponía. Pero es difícil encuadrar *El cónsul honorario*, un divertimento que se pone serio, una farsa que termina en drama, una

comitragedia; quizá lo mejor sea entenderla como una revisión seriocómica de *El poder y la gloria*. En ésta, un *whisky priest*, un sacerdote caído en desgracia, padre de un hijo ilegítimo, se enfrentaba a la persecución anticlerical del presidente Elías Calles, o más precisamente, intentaba seguir cumpliendo con sus deberes sacerdotales mientras era perseguido por un innominado teniente laico que terminaría fusilándolo. La oposición era la tradicional de aquellos tiempos, socialismo contra cristianismo, revolución contra religión, el reino de Dios contra el de este mundo. Pero la circunstancia latinoamericana de los años setenta es muy distinta. La herencia del Concilio Vaticano II, la iglesia tercermundista y la teología de la liberación, el ejemplo del cura guerrillero Camilo Torres, muerto en combate en 1966, hacían, si no posible, al menos pensable, un socialismo cristiano y una iglesia revolucionaria. El esfuerzo de tantos sacerdotes por reconciliar la fe con el ideal de una sociedad más justa, de combinar cristianismo y marxismo, redención y revolución, la lucha misma entre un ala de derecha y una de izquierda en el seno mismo de la iglesia de la época, que en esto se parece al peronismo de la época, no ha encontrado en nuestras letras la gran novela que merecía, salvo que nos resignemos a considerar a *La cruz invertida* de Marcos Aguinis como una gran novela. Estando así las cosas, la del inglés es lo mejorcito que tenemos.

En ella, el sacerdote de *El poder y la gloria* renace para bifurcarse en dos personajes; por un lado, el ineficaz, católico y alcohólico cónsul honorario Charley Fortnum; por el otro, el ‘padre arruinado’ León Rivas, que abandona la iglesia cómplice de la dictadura de Stroessner para unirse a un grupo guerrillero que planea el secuestro del embajador estadounidense en la Argentina y termina secuestrando por error al incanjeable Fortnum. Amigo de ambos es el doctor Eduardo Plarr, que acepta colaborar con la

guerrilla porque ésta ha puesto a su propio padre, desaparecido hace años en las mazmorras stronistas, entre la lista de prisioneros a ser canjeados.

Graham Greene sabía buscar por dónde meterse en una cultura ‘otra’; entra con cautela y respeto en sus ‘conciencias centrales’, Plarr y Fortnum, tanteando los caminos del parentesco cultural e idiomático y las corrientes profundas de simpatía. Fortnum es un típico angloargentino educado en colegio inglés; Eduardo Plarr, de padre inglés y madre paraguaya, se siente inglés a pesar de no haber estado nunca en Inglaterra, y por lo mismo doblemente extranjero: un exiliado inglés en Paraguay, un exiliado paraguayo en la Argentina. El padre Rivas, único ‘latinoamericano viejo’, es un católico que debido a la connivencia de la iglesia con los poderes más reaccionarios ha perdido la fe en ella y en sí mismo, aunque no en Dios; y es principalmente en esta crisis espiritual, más que a través de cualquier rasgo cultural o identitario específicamente paraguayo o latinoamericano, que Greene se atreve a imaginarlo —y con el pudor de no hacer de él uno de sus puntos de vista o conciencias centrales. Las convicciones religiosas y políticas de Greene importan, no tanto en sí mismas, sino en tanto se convierten en fuente de convicción ficcional; cree en la teología de la liberación, cree en las luchas contra la dictadura, se hace cargo de la responsabilidad de los diversos imperialismos en promoverlas y sostenerlas aunque, como ya había hecho en *El americano impasible*, su dedo acusador prefiera apuntar hacia los Estados Unidos, y la mayoría de sus novelas respire un aire de nostalgia por el viejo y aristocrático colonialismo británico, tanto más elegante y señorial que el chabacano imperialismo yanqui. Su Latinoamérica no es un escenario más o menos exótico para situar una novela, como en el caso de Thornton, sino un territorio donde se libran batallas para él fundamentales, al punto de intentar, mediante su escritura y sus declaraciones, influir sobre su resultado. Lo mismo vale para

su recreación del ambiente, pues la Corrientes de Greene está más cerca de la Santa María de Onetti y de la Santa Fe de Saer que del Macondo de García Márquez; aunque su ‘gran precursor’ no sea ningún latinoamericano sino el Conrad de *Nostramo*.²⁷⁷

Pero el lector argentino no se duerme, y su ojo avizor, engañosamente entrecerrado, estará atento a la menor metida de pata del gringo ignorante. Creerá descubrirla en el uso indebido del vocablo *machismo* —siempre en español, y en bastardillas, en el original— que los personajes masculinos usan en un sentido positivo, como usaríamos ‘hombría’ u ‘honor’. “Mi propio abuelo murió en un duelo”, dirá el doctor Saavedra, un autor de previsibles novelas *machistas* que terminan en previsibles duelos a cuchillo: “¿Dónde estaríamos ahora si nuestros padres no hubieran reverenciado el *machismo*?” Este improbable culto del machismo cunde también entre los militares, y también en la guerrilla. Pero no hay error que no ilumine alguna nueva zona de verdad; la pregunta interesante nunca es si se trata o no de un error, sino: “¿Por qué, habiendo tantos errores por cometer, el autor cometió éste, y no otro? ¿No será que Graham Greene vio algo que no vemos, o que no queremos ver?” Plarr acusa de *machismo* a los guerrilleros que quieren morir combatiendo; uno de éstos acusa a Plarr de *machismo* por querer salir, solo, a parlamentar con los milicos que los tienen rodeados. Chocolate por la noticia —pensará el lector argentino—, hace rato que venimos denunciando el machismo rampante de la cultura militante, evidenciado en cantitos otrora tan celebrados y hoy día tan deplorados como “Ni votos ni botas, fusiles y pelotas” y “No somos putos, no somos faloperos”. El detalle, claro, es que Greene lo vio en 1973. El otro detalle, por el cual no podía dejar de caerle simpático al autor y a los lectores de este libro, es que Greene hace responsable de este culto del machismo a una obra literaria: el *Martín Fierro*, qué duda. Cuando el doctor Saavedra se ofrece a ir como

rehén en lugar de Fortnum, para justificar su arrebatado *machista* propone que “la mayoría de los argentinos somos víctimas del *Martín Fierro*”.

Además del culto del coraje que profesa este agotado epígono de Borges, otra manifestación de este *machismo* es no hacerse cargo de los hijos que uno engendra. *El cónsul honorario*, además de ser una novela sobre la dictadura, la iglesia y la guerrilla, es una novela sobre la paternidad. Plarr colabora con la guerrilla porque piensa que puede ayudar a liberar a su padre, o al menos a averiguar qué fue de él, o al menos a aliviar la culpa de no haber hecho nada, en todos estos años, por averiguarlo; si existiera la categoría de *hijo ausente*, Plarr sin duda sería candidato a ocuparla. Pero los que predominan en la novela, como en la vida, son los padres ausentes. *El cónsul honorario* es una novela sin padres, o con padres perversos (Stroessner) o padres ausentes: el padre desaparecido de Plarr, el Padre desaparecido (Dios) de León Rivas; él mismo, que hace abandono del sacerdocio; sobre todo, la paternidad no asumida de Plarr, que tras embarazar a Clara, ex prostituta y ahora mujer de Fortnum, le propone que se haga un aborto. La excepción y el antídoto a todo esto está en Charley Fortnum, un ‘cobarde físico’, un *loser* completamente despreocupado de su imagen pública, sin una gota de machismo en las venas, que sólo espera de la vida diez años más “para ver crecer al pequeño bastardo” y que aun cuando se entera de que efectivamente lo es (un bastardo) lejos de repudiarlo le propone a Clara llamarlo Eduardo, en honor a su padre biológico: “Creo que lo llamaremos Eduardo. Porque de algún modo, yo amaba a Eduardo. Era lo suficientemente joven para ser hijo mío”. El sentimiento era recíproco; cuando Eduardo intenta recordar a su padre, lo ve con los rasgos de Charley Fortnum. “¿Nunca vamos a terminar con los padres (*fathers*)?”, exclama exasperado Plarr en algún momento.

Pero la previsión más importante de la novela, respecto del porvenir, está en la figura del doctor Plarr: la relación conflictiva con el padre que lo abandonó para luchar por sus ideales, para estar cerca del cual se ha mudado a Corrientes y trabaja en las villas, del que hace años que no sabe si está muerto o pudriéndose en una perdida comisaría de pueblo, para ayudar al cual termina colaborando con la guerrilla en la que no cree, menos por la esperanza de liberarlo que por sacudirse la culpa de no haber hecho en todos esos años nada concreto al respecto, hacen de Plarr el primer hijo de desaparecidos, y a *El cónsul honorario*, la primera novela narrada desde la perspectiva de un hijo de desaparecidos, de nuestra literatura, si nos avenimos a considerar la novela de Greene —como propongo— parte de nuestra literatura, precediendo en treinta años a la de la generación de los “hijos”, como los llamará Mariana Eva Pérez.²⁷⁸

Otra ventaja que nos traería la inclusión de *El cónsul honorario* en nuestra literatura: nuestros orígenes literarios han sido tan rabiosamente laicos que en dos siglos de vida independiente no hemos logrado producir muchos escritores religiosos de relevancia, o cuando los producimos, caso Marechal, no sabemos cómo leerlos. Escritores teológicos, sí; el que junto con Joyce ha sido uno de los más grandes del siglo XX: Borges, claro.²⁷⁹ Adoptar a Graham Greene como escritor argentino puede, si no remediar, al menos emparchar esta bruta carencia. Aunque esa dificultad no es privativa de nuestra cultura; en la novela de Greene, todo confluye en la misa que celebra el padre Rivas rodeado por las fuerzas policiales, a la manera de los cristianos primitivos en las catacumbas, escena en la que no es difícil leer la esperanza de que la iglesia latinoamericana estuviera desandando el camino de Roma; en la película de John Mackenzie (1983), con guion de Christopher Hampton —se ve que se estaba entrenando para su gran debut veneciano de veinte años más tarde—, la misa es barrida de un plumazo. Se

aplica, supongo, lo sugerido en el capítulo sobre Marechal: puede haber escritores católicos, o cineastas católicos, pero ya no quedan lectores ni espectadores católicos.

Algo más de diez años separan la novela de Greene de la de Thornton; poco menos de diez, a ésta de la de Tóibín; poco más de diez, a ésta de *The Ministry of Special Cases* de Nathan Englander, quien aplica un principio parecido al de Tóibín, pues sus protagonistas, Kaddish Poznan, su esposa Lillian, su hijo Pato, constituyen una típica familia judía inmigrante en tierras de América, como la del autor: para recrear el clima de persecución de la dictadura, éste recurre no a su memoria personal, ni tampoco a la memoria colectiva de sus contemporáneos, sino a la memoria histórica del pueblo judío. Su historia se centra, en principio, en las divisiones y discriminaciones internas de esta colectividad —su protagonista es hijo de una prostituta y trabaja borrando los nombres de las lápidas del cementerio judío de cafishios y prostitutas, por encargo de los descendientes de esos mismos cafishios y prostitutas; otra forma, más inocua, de crear NN. Una vez establecidos firmemente en nuestra imaginación este mundo y sus reglas, lo hace interactuar con su entorno más propiamente sudamericano: el terrorismo de Estado y sus efectos sobre la gente común. La astucia del autor también se manifiesta en la elección del precursor o guía; si Thornton se pone bajo la riesgósima égida de García Márquez, Greene bajo el ala más segura de Conrad y Tóibín bajo la de Greene, el precursor elegido por Englander es Franz Kafka; y nada es más kafkiano en su novela que el ‘ministerio de asuntos especiales’ que le da título, donde los familiares de los desaparecidos hacen eterna antesala, esperando sin esperanza alguna noticia de sus seres queridos, preguntándose siempre, como las autoridades del Estado y de la Iglesia les sugieren, si no sería mejor quedarse en el

molde y no hacer nada —el modelo son por supuesto las gestiones cada vez más contraproducentes de Joseph K. en la proféticamente titulada *El proceso*. Todos los argentinos sabemos que no hubo tal ministerio; sin embargo, la imaginación, en este caso, se nos ocurre como totalmente válida, y al terminar la novela nos parece que de hecho debió haber existido. La literatura corrige la realidad y la mejora, y esto es lo mínimo que podemos pedirle a la ficción política imaginativa: que entre en el núcleo del imaginario político, sea el de su racionalidad o de su locura — que a veces resultan indistinguibles—, y lo prolongue, y vaya más lejos, pero *en el mismo sentido*; en esto, quizá, radica la esencia del imperativo — que acabo de inventar— de la *responsabilidad imaginativa*.²⁸⁰ Otras imaginaciones de Englander siguen esta misma línea; por ejemplo, la madre que hace instalar una puerta blindada en su departamento, como barrera contra posibles incursiones nocturnas de los grupos de tareas; o la aseguradora que aprovecha el pánico de las desapariciones para subir sus primas; aunque no parecen corresponder a realidades recordadas de la última dictadura, por momentos los lectores argentinos dudamos, y nos preguntamos si el autor estadounidense no habrá tenido, en este caso, mejor información que la nuestra. Con Thornton pasa al revés; el aura de falsedad de su novela es tal que cuando empiezan a multiplicarse en ella los Falcon verdes empezamos a dudar de que hayan existido realmente. Englander, por otra parte, se hace cargo de lo que Thornton utiliza irresponsablemente: la desaparición de un hijo no tiene reparación, no es un lomo de burro tras el cual la vida de la familia sigue su camino; la familia Poznan queda destruida, la pareja de Kaddish y Lillian se disuelve, la madre queda esperando para siempre un retorno que el padre sabe imposible; el proverbial inútil de la literatura judía, el *schlemiel* —no otra cosa es Kaddish Poznan—, no se redime al final, las víctimas no se vengan ni

triunfan, la imaginación no nos salva de nada. Englander aprovecha las lecciones de su maestro Kafka sobre el arte de la espera inútil, y las aplica a uno de los casos más terribles que puedan imaginarse: la espera del regreso imposible del hijo desaparecido. Todo está en su novela: la identidad de la acción y la inacción, el tormento de la esperanza, la imposibilidad del funeral y del duelo cuando no hay cuerpo ni tumba. Apenas puede observársele cierta dificultad con los diálogos; en el que sostiene con Kaddish el marino arrepentido que quizás haya arrojado a Pato al río, el lenguaje y las ideas están, evidentemente, sacadas de *El vuelo*, pero más del lúcido análisis de Horacio Verbitsky que de la confundida confesión de Scilingo. Pero *El ministerio de asuntos especiales* se sobrepone a estos escollos y es, como *La historia de la noche*, una representación válida de la época de la dictadura, y de las experiencias personales de quienes la sufrieron; dos novelas que los lectores argentinos podemos leer con provecho, y aprender de ellas tanto como de las nuestras.

Algo más importante, la existencia de estas novelas, y de un género internacional de ‘novelas del Proceso’, con sus obras malas y sus obras buenas, como todos los géneros, permite esperar que la abrumadora experiencia de la última dictadura pueda pasar a formar parte de la memoria de la humanidad —eso es, entre otras cosas, la literatura— y no sólo de la nuestra. Es algo que podemos celebrar, entonces: la ‘pesada herencia de la dictadura’ quizá sea demasiado pesada para los hombros de un solo pueblo y de una sola literatura.

²⁷⁷ Como hijo de revolucionarios polacos en la colonizada Polonia, Conrad tenía, como Tóibín, una sensibilidad ‘natural’ hacia las oprimidas y tenaces repúblicas sudamericanas.

278 Véase el capítulo “Memoria sin recuerdos” en este libro.

279 Puede pensarse que ambos fueron grandes teólogos porque eran agnósticos, y sacaron la teología del ámbito religioso, donde ya había dado todo de sí, para darle usos seculares; hicieron de ella metafísica, psicología, ética, estética, etcétera.

280 Suelo sostener que la literatura puede hacer *cualquier cosa* y que intentar ponerle reglas y límites, amén de inútil —los escritores, por suerte, seguirán haciendo lo que se les dé la gana—, es más propio de comisario político que de crítico. Pero debe haber algún principio para distinguir la buena literatura de la mala, para condenar al bodrio de Thornton al infierno o al olvido: semejante mamarracho no puede, no debe quedar impune. En ese sentido, la noción de *responsabilidad imaginativa* me parece un instrumento más flexible y benévolo que las ya algo desgastadas y rígidas nociones de realismo o aun verosímil. Será cuestión de hacer la prueba.

SORDOS RUIDOS OÍR SE DEJAN

La literatura sobre la última dictadura necesariamente nació bajo el signo de lo espectacular y de lo explícito: campos que concentraban todos los horrores imaginables, hombres y mujeres arrojados al mar desde aviones, secuestros, saqueos, tiroteos, violaciones y torturas; por no hablar de una guerra internacional librada contra una potencia colonial algo decaída pero aun así todavía capaz de brindar, al decir de Fogwill, *Grandes Atracciones*. La literatura de la primera posdictadura —entendida en un sentido amplio que incluye textos como el *Nunca más* y el *Diario del Juicio*, novelas como *Recuerdo de la muerte* y una infinidad de notas periodísticas— gastó sus primeros cartuchos en contar las historias más vistosas del modo más directo. Era el momento de decirlo todo: lo indirecto, lo retaceado, lo sesgado, lo murmurado podía sugerir alguna forma de complicidad con los modos de ocultamiento o parcelamiento de la época dictatorial, un *tabicamiento* narrativo.

Pero la literatura —uso ahora el término en el sentido más restringido de obras que aspiran al mérito literario— no se ocupa solamente, ni aun predominantemente, de ‘rasgar el velo’ para mostrar lo que hay detrás, sino que se propone también ‘mostrar el velo’, indagar de qué está hecho, tarea para la cual está dotada de manera singular pues ella misma está hecha, como él, de palabras y de silencios. Hizo falta, quizás, un cambio generacional, que empezaran a escribir ya no los participantes directos sino los que eran demasiado jóvenes para el conocimiento de primera mano,

aquellos cuya experiencia de la dictadura fue, en primera instancia, mediada por sus mayores: el silencio que pasa de boca en boca, el secreto a voces, lo sabido pero no dicho; experiencia comprendida por la cita —por uno de los sentidos de la cita— de Wittgenstein en *Respiración artificial*: “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar”.

Así como los estudios y la literatura del Holocausto ampliaron eventualmente su campo de aplicación de los protagonistas directos, victimarios y víctimas, a los funcionarios subalternos, a los burócratas y a todos los ‘alemanes corrientes’ —cambio de foco anticipado en *Eichmann en Jerusalén* (1963) de Hannah Arendt y continuado en varios momentos del documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, en *Perpetrators, Victims, Bystanders* (1992) de Raul Hilberg, en *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto* (1996) de Daniel Goldhagen y en la respuesta a éste de *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva* (1999), compilado por Federico Finchelstein—, nuestra literatura de ficción empezó a interesarse en los rincones del sistema represivo y de los personajes subalternos que los habitaron; cambio que tiene una de sus primeras manifestaciones en *Villa* (1996) de Luis Gusmán, novela que introdujo la doble novedad de ser hablada por un represor y de que éste fuera no un gran malvado sino un pobre diablo, un médico subalterno que participaba en la Triple A de López Rega.

La primera de las novelas de Martín Kohan en adentrarse en este mundo de sombras y silencios, *Dos veces junio* (2002), comienza con estas palabras:

El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?”

El conscripto que la lee, protagonista y narrador de la novela, se ve perturbado, no por el contenido del mensaje, sino por la falta de ortografía, y no tendrá paz hasta que pueda “agregar el trazo faltante a la letra ese” y convertirla en zeta. Este joven menos preocupado por la ética que por la ortografía pasará buena parte de la novela —la primera parte, la más larga por lejos— buscando a su admirado doctor Mesiano, que se fue a ver el partido Argentina-Italia del Mundial 78 sin haber llegado a contestar la pregunta de marras, hecha por un colega que supervisa la tortura de una detenida y evalúa la posibilidad de seguir por la hija. Nunca cuestiona, el conscripto, la moralidad de esa acción, ni su propia participación en ella, más bien deplora la irresponsabilidad del hasta entonces irreprochable doctor Mesiano, que desaparece cuando todos lo necesitan, alterando así “la apreciada regularidad que nos permitía ser como engranajes de una máquina que nunca falla”.

El narrador es adepto, más que a las elipsis y a los circunloquios, al fraseo técnico o burocrático; para él, la tortura del niño se convierte en “el asunto médico” o “la consulta técnica”, para resolver la cual al doctor Mesiano “le bastarían un par de minutos, a lo sumo, con su experiencia y su pulso, para sopesar y decidir, para evaluar y descartar”. Y cuando justifica la participación de médicos en la tortura lo hace en términos deliberadamente abstractos, integrando esta ‘función’ a su definición de medicina: “Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía, [...] y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que el cuerpo puede ser llevado” (el narrador, escalofriantemente, ha decidido estudiar medicina para seguir el ejemplo del admirado Mesiano). Más que el ocultamiento deliberado, o la ceguera, lo que la novela explora son los mecanismos de desplazamiento: para dejar de ver algo pongo la vista, y la atención, en otra cosa; para dejar de

percibirlo o sentirlo, lo digo con palabras que lo convierten en algo aledaño o ajeno. Pero, sobre el final de esta primera parte, el soldado deberá enfrentarse, como haría un tiempo después la sociedad en su conjunto, a las palabras de la víctima, y entonces ya no le alcanzará con las frases técnicas y la mirada desviada, y deberá recurrir al expediente de toda dictadura que se respete: hacer callar mediante la amenaza o la violencia. “La voz ronca me fue diciendo cada cosa que le habían hecho. En un momento no quise escucharla más y le dije: ‘Callate vos. Callate la boca’”, “Te voy a romper esa boca de una piña, hija de puta”, “No hables más, hija de puta, no ves que ya estás muerta”. “Vos no sos uno de ellos”, responde y repite la detenida del otro lado de la puerta, como una letanía, como un conjuro, “en unos meses estás afuera y sos el de siempre”, dice, y en eso no se equivoca. Sí se equivoca en pensar que sólo “ellos” son inaccesibles a la compasión: subestima la predisposición de los ‘argentinos corrientes’ a identificarse con el terror de Estado y sus métodos, a ofrecer su participación activa, su colaboración o su aquiescencia, y subestima la potencia de contagio del campo, su capacidad de expandir sus redes a la sociedad en su conjunto. Como señala Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*:

[...] los campos de concentración, en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror. [...] La sociedad [...] funciona como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor, que permite la circulación de los sonidos y ecos de ese poder.

En ese sentido, la elección de la figura del conscripto es uno de los muchos aciertos de la novela. Ni en el núcleo íntimo del sistema represivo ni totalmente afuera, los conscriptos podían participar en la defensa del cuartel, en algún operativo ‘oficial’ y visible de las fuerzas armadas, pero los secuestros clandestinos, las torturas, los ‘traslados’ estaban reservados a los militares de profesión. En la novela que publicaría cinco años después,

Ciencias morales (2007), Kohan optaría por una figura similarmente liminar.

La última dictadura fue una empresa exclusivamente masculina en la que casi no participaron mujeres, ni en la ‘guerra sucia’ ni en la ‘limpia’ de Malvinas; la primera, de hecho, descargó sobre ellas una ferocidad sin límites, en parte porque liberar y validar la violencia de género es una de las razones de ser de las guerras; pero también porque la existencia, el mero concepto de la mujer militante y, más aun, combatiente, socavaba las bases mismas de ese machismo constitutivo de la mentalidad y de las prácticas castrenses, y era necesario ‘ponerlas en su lugar’; fue, por eso, un ejemplo de justicia poética —tan poco frecuente en el mundo real— que la lucha contra la dictadura fuera encabezada por las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. La ausencia de mujeres en el aparato represivo, de todos modos, le debe menos a la bondad inherente del género femenino que a la tradición machista de nuestras fuerzas armadas; en la Alemania nazi, ellas fueron integradas con éxito al manejo de los campos de exterminio.

Las primeras oraciones de *Ciencias morales* tratan justamente del ‘problema’ que suscita la incorporación de mujeres en un ámbito hasta entonces exclusivamente masculino:

Alguna vez este colegio, el Colegio Nacional, fue solamente de varones. En esos tiempos ya distantes, los tiempos del Colegio de Ciencias Morales [...] las cosas debieron ser, por necesidad, más claras y más ordenadas.

Quien esto piensa es la protagonista y ‘conciencia central’ de la novela, una preceptora novata llamada María Teresa, y resulta paradójal, y a la vez indicativo de lo que pronto se revelará como su conciencia fatalmente escindida, que sea justamente una mujer quien cuestione una medida sin la cual ella misma no podría estar ahí, pensando lo que piensa.

La novela transcurre durante la última dictadura, que vio en el Colegio Nacional un foco guerrillero y lo convirtió en blanco privilegiado de la represión. En la novela se alude elípticamente a este proceso que la precede; el jefe de preceptores Carlos Biasutto se refiere a “los años más difíciles para el colegio” cuando éste sufría “la penetración ideológica” de la subversión, y de él se rumorea, con tácita reverencia, que había confeccionado “las listas” —aquellas, se entiende, que marcaban a los alumnos para el secuestro y la desaparición. Otra marca del pasado: en uno de los baños María Teresa descifra una vieja inscripción “que es más fácil percibirla con los dedos que con la vista”: de la primera palabra reconoce apenas una erre o una pe, lo que sigue está más claro: “o muerte”. Una vez más, María Teresa se rehúsa a articular lo que sabe, y los lectores debemos hacerlo por ella; la inscripción, entendemos, resume otra de las grandes disyunciones nacionales, “Perón o muerte”, que fuera resuelta en su segundo término por los hechos, tantas veces más tajantes y netos que el pensamiento.

A lo largo de toda la novela, los gruesos muros del colegio crean un mundo aislado, claustal, “un desierto” en el centro de la ciudad y de la vida política del país (la Plaza de Mayo); filtran lo que sucede en el exterior, tanto lo visible (“una luz de día nublado flota siempre en los claustros del colegio; nada cambia que afuera brille el sol o no brille el sol”) como lo audible, que llega apenas como ecos lejanos, rumores, ruidos indistintos, “nada de lo que pueda sonar afuera alcanza a resonar adentro”. La primera manifestación masiva contra la dictadura, la marcha de la CGT del 30 de marzo de 1982, se registra apenas como “algún desorden” que se da “allí afuera, quiero decir en la calle” y cuyo único impacto sobre la rutina del colegio es que obliga a los alumnos a usar la salida de la calle Moreno en lugar de la habitual de la calle Bolívar. De modo más sorprendente, las

resonancias de la ocupación de las Malvinas, que tuvo lugar tres días después, y de la guerra subsiguiente apenas penetran el espesor de los muros y de las conciencias de quienes trabajan entre ellos, y cuando lo hacen es del mismo modo asordinado y elíptico. Este borramiento y silenciamiento de la guerra se verifica también en el retrato que la novela hace del mundo de afuera: en casa de María Teresa, la radio machaca “a toda hora” “con marchas rigurosas”, en la televisión pasan un “Festival solidario” con “vistas de banderitas argentinas”; el hermano de María Teresa, conscripto, manda postales desde destinos cada vez más australes; los periodistas extranjeros se acercan a los alumnos a la salida del colegio y les preguntan “*Qu’est-ce que vous pensez de la guerre?*”

Aquí es donde el lector memorioso puede hacer una pausa perpleja: la oposición a la dictadura, por ejemplo, o los rastros del pasado revolucionario fueron en efecto borrados o silenciados por ésta, como la novela refleja; pero la Guerra de Malvinas era algo de lo que no sólo se podía hablar, sino que se debía hablar; no se hablaba de otra cosa, de hecho.²⁸¹ Malvinas convirtió la maquinaria de silencio de la dictadura en máquina de locuacidad, lo cual constituyó, junto con la subestimación del poder militar de los ingleses y de su decisión de combatir, uno de sus más serios errores de cálculo; si la gente ocupa las plazas para vivir a la dictadura, seguirá en ellas para protestar y combatirla; si empiezan a hablar entre sí, en bares, calles y colegios, para aprobar la dictadura, seguirán haciéndolo para cuestionarla y criticarla.

Pero la novela de Kohan elige recorrer otro camino para llegar —más o menos— a la misma meta: recién al final de la guerra se habla abiertamente de ésta. Explica su autor:

En la novela me interesaba entrarle por ese lado, poniendo la guerra muy lejos, afuera, pero al mismo tiempo presente. Eso definía mucho la atmósfera del texto: cuando algo está demasiado

silenciado, termina estando más presente.²⁸²

Así, Kohan agrega, al recuerdo (relato) dominante sobre la guerra —la guerra en boca de todos, mostrada y dicha hasta el cansancio, más allá de que fuera falso lo mostrado y mentira lo dicho— un recuerdo ficcional, el de otra guerra posible, una ‘guerra limpia’ tan sórdida y silenciada como la ‘guerra sucia’, una ‘guerra subterránea’ también en el continente. Este procedimiento, en lugar de ignorar el cambio que supuso la guerra en esta dialéctica de lo silenciado y lo dicho, lo difiere y lo recalca incorporándolo a la textualidad de la novela; en su último capítulo, y ya desde la primera oración, ésta cambia su estrategia retórica, apostando ahora por lo informativo y explícito:

El lunes 14 de junio de 1982 cae Puerto Argentino. El general argentino Mario Benjamín Menéndez, gobernador de las islas, firma la capitulación ante el general británico Jeremy Moore, comandante de las fuerzas victoriosas. Concluye así el conflicto armado, setenta y cuatro días después de producirse la invasión argentina...

En esto, *Ciencias morales* exhibe un rasgo distintivo, de sí misma y de la literatura de la segunda generación —y luego de la tercera— de la posdictadura,²⁸³ que ya no pretende convertirse en reflejo fiel de la realidad, según el modelo o el ideal del realismo clásico, sino que se propone, más bien, construir un modelo o *analogon* de dicha realidad, sometiéndola a operaciones de modificación o aun deformación —ésta es la novedad— *deliberadamente arbitrarias*. Como explica, nuevamente, el autor:

En la novela, los estudiantes son buenos estudiantes, los profesores están enseñando bien. Esto es literatura; no es una crónica sobre la escolaridad. Entonces, yo digo: “A los profesores los voy a hacer funcionar así y así, y al profesor que venía del ejército no lo voy a poner, como tampoco pongo al preceptor macanudo”. Ahí es donde la literatura no es la continuación de la realidad por otros medios, sino que es tomar ciertas significaciones y combinarlas con otras. Esto nos permite ver cosas que, sobre el terreno de la realidad misma, no aparecerían.²⁸⁴

La novela se concentra en los dispositivos de vigilancia, sobre todo en la mirada, que en palabras del señor Biasutto debe ser “una mirada a la que nada le pasase inadvertido, pero que pudiese ser, ella misma, inadvertida”, ideal que remite al panóptico de Bentham, popularizado como modelo y símbolo de vigilancia a partir de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault. La mirada que Biasutto propone es una mirada por definición paranoica; la paranoia —tengamos en cuenta— es constitutiva de la mirada del poder más que de la de las víctimas; nunca se puede estar seguro de haberlo visto todo, siempre hay algún movimiento de resistencia, un gesto de rebeldía que puede haber pasado desapercibido —en esto, la mirada es mucho más paranoica que el oído— y aun si se pudiera estar seguro de haberlo visto todo, quedan las dudas sobre la interpretación de lo visto. Así, en el momento de la formación, María Teresa concentra su vigilancia en el punto de contacto entre la mano del varón y el hombro de la mujer, “ese eslabón tan conflictivo de la hilera, allí donde los dos varones primeros, que son los más petisos, suceden a las dos mujeres últimas, que son las más altas”, y elucubra:

[...] después de la reconvención de la otra tarde, [...] Capelán se ha puesto muy sutil; pero tal vez *demasiado* sutil, lo cual es también inconveniente. Ya no toca a Marré con la palma de la mano, sino con los dedos, que es lo preferible [...] Pero en ese acercamiento tan leve, tan retraído en apariencia, Capelán se dispone más a la caricia que al contacto, según distingue o cree distinguir María Teresa en su examen de la escena. Capelán ya no toca por demás el hombro de Marré, su compañera de adelante, pero a cambio de esa incorrección parecería aventurarse con descaro en esa otra: la de rozarla.

En mi primera lectura de *Ciencias morales*, esta y otras reflexiones de parecido tenor fueron precedidas por la sensación física de un escalofrío que me recorrió la columna vertebral de arriba abajo: *era así, era así, la dictadura era esto*. Siempre lo supimos, pero anegados por la avalancha de revelaciones macabras, y la consiguiente creación de una nueva memoria

signada por lo espectacular y lo dantesco, nos habíamos olvidado de lo microscópico, cotidiano y pedestre. *La dictadura era esto*; como diría Osvaldo Lamborghini, no los grandes terrores —no solamente los grandes terrores— sino lo invivable de la vida misma: tomar distancia, el cabello a dos dedos el cuello de la camisa, las medias azules de algodón —pero no de toalla, y sobre todo no con el logo del pingüinito—, el autocontrol permanente de cualquier gesto (ceño fruncido, sonrisa, bufido) que pudiera delatar un pensamiento o sentimiento de contrariedad o aun de escepticismo —el objetivo de la vigilancia constante no es, por supuesto, detectar el desliz que permita el castigo, sino la internalización de la vigilancia por parte de los vigilados: que los sujetos aprendan a volverse opacos e inescrutables a la mirada del poder no es una victoria de los vigilados sino de los vigilantes. Es verdad que muchas de estas prácticas de la disciplina escolar eran anteriores a la dictadura, y que no todas murieron con ésta, pero la dictadura supo rodearlas de una atmósfera y una vaga amenaza de muerte, no por solapada menos poderosa. Como teoriza el señor Biasutto:

Fumar en los baños del colegio, ¿qué es? [...] En otra época, y aun en otro colegio, responde él mismo, es una típica travesura: la típica travesura de la adolescencia descarriada. En este tiempo, y en este colegio, es otra cosa: es el espíritu de la subversión que nos amenaza.

El ojo narrador de *Ciencias morales*, cuya mirada escrutadora que nunca descansa, se superpone pero no se confunde con el de la preceptora, le debe mucho al del objetivismo francés, introducido en nuestra literatura por Juan José Saer. En esto, Kohan realiza una de las operaciones político-literarias más interesantes de la literatura de la posdictadura: toma un dispositivo narrativo determinado, el del objetivismo recreado por Saer, y lo pone al servicio (ficcional) de la dictadura. Saer, es verdad, había escrito una serie de novelas de la dictadura con el procedimiento de la minuciosamente obsesiva narratividad óptica; pero ésta no aparece en ellas como un órgano

de los dispositivos de vigilancia y control; a lo sumo, en *Nadie nada nunca*, la mirada del narrador puede verse como un *analogon* de la vigilancia que las fuerzas represivas están ejerciendo sobre los personajes, pero en ninguna de estas novelas el narrador y su mirada se identifican sin más con las fuerzas de la represión.

Sin embargo, no todo resulta accesible a la mirada, por más obsesiva que sea, y lo que alerta a María Teresa es otro sentido, el olfato, pues cree percibir en uno de los alumnos el olor del tabaco negro. Para identificar a los alumnos que presumiblemente fuman en el baño decide esconderse en uno de los retretes, donde empieza a sentirse a gusto y a pasar cada vez más tiempo; eventualmente, bajo la coartada de estar cumpliendo con su deber, afecta comportamientos crecientemente perversos: se saca la bombacha apenas entra en el cubículo, espía a los estudiantes que usan los mingitorios, orina al unísono con ellos. Eventualmente es descubierta en su puesto de guardia por el señor Biasutto, que tras reponerse de la inicial sorpresa decide aprovecharse de este regalito del cielo y algunos días después visita a María Teresa en su puesto de guardia y la somete a una patética violación digital (el imponente Biasutto resulta ser impotente). Por un momento, María Teresa hace suyos pensamientos y sentimientos que más de una vez expresarían los detenidos de los campos de concentración; tras su segunda violación:

[...] llega a la sala de preceptores, donde están sus compañeros, y le parece inconcebible que la vida normal siga su curso. Pero eso es lo que pasa, sin que nadie note nada: las demás cosas de la vida persisten en su canal habitual. El mundo restante, el mundo de los otros, no se altera por lo que ha pasado: no se descompone, no se desintegra, sigue su curso.

Pero María Teresa no sabe que eso es lo que les pasa a las detenidas en los campos de concentración, y si lo supiera —cuando lo sepa— seguramente no lo relacionaría con lo que le ha pasado a ella. Su cuerpo

vejado tiembla, pero su cabeza sólo le dice, bovinamente: “Tiene que ir al colegio a cumplir con sus obligaciones de preceptora”, que ahora incluyen la obligación de someterse a la periódica violación digital del señor Biasutto.

Y la novela no deja ninguna duda, ni un resquicio de duda, de que María Teresa seguiría cumpliendo con ésta y sus otras obligaciones laborales, si la derrota de Malvinas no llegara para interrumpirlas todas —las del colegio y las del país de la dictadura—, desencadenando la renovación de autoridades del colegio, incluyendo a Biasutto. La novela cuenta esta transición con palabras que evocan el célebre pronunciamiento de Videla sobre los desaparecidos.²⁸⁵

El jueves cada cual se encuentra con las nuevas autoridades, que ya están en funciones. Quienes los precedieron en esos mismos lugares sencillamente no están más. No están más, no vienen más, no se los verá nunca más por el colegio.

La película de Diego Lerman, *La mirada invisible* (2010), se presenta en un principio, y durante buena parte de su desarrollo, como una adecuada traslación fílmica de la novela de Kohan; la opticidad del *nouveau roman* ‘da bien’ en el cine, como prueban los films de Robbe-Grillet y Marguerite Duras, y la retórica del cine, con sus cambios de foco, de plano, de encuadre, permiten dar cuenta de esa mirada escrutadora y paranoica tan bien y, por momentos, mejor que la novela, necesariamente atada a lo verbal.

De los cambios argumentales, el primero en hacerse notar es el de la temporalidad histórica, pues la película transcurre en las semanas previas a la Guerra de Malvinas y termina más o menos donde empieza la novela, con la marcha del 30 de marzo de 1982. Pero el cambio decisivo aparece sobre el final; recién violada por el señor Biasutto, María Teresa lo apuñala con su lima de uñas, dejándolo en el cubículo malherido y tal vez

moribundo; luego marcha a paso decidido y con la frente alta hacia ese exterior desde el cual el clamor de la multitud que lucha contra la dictadura nos llega no ya como sordos ruidos sino con un son claro y distinto: “El pueblo unido jamás será vencido”.

Es un final claramente *upbeat* y ejemplar, pero que plantea problemas en varios frentes. Por un lado, el de la mera plausibilidad física: que el gorrioncito esmirriado de María Teresa —bien encarnado en Julieta Zylberberg e interpretado por ella—, con sus camisitas de volados y chalequitos de punto, sea capaz de atacar a un mastodonte como Biasutto —bien encarnado en Osmar Núñez e interpretado por él— cuya mano, en la escena de la violación, parece más grande que la cabeza de su víctima, que logre herirlo de gravedad y quizá matarlo, con una limita de uñas, pertenece al orden de lo inverosímil y casi al de lo imposible; tal vez consciente de este desmesurado acto de *suspension of disbelief* que les exige a sus espectadores, el director recurre al usual recurso de *plantar* imágenes de la lima de uñas desde el comienzo, para que vayan germinando en la mente del espectador —en una de las escenas iniciales, por ejemplo, María Teresa vuelve a su casa en el subte A, emparejándose las uñas con su lima—; pero la anticipación sólo sirve aquí para recalcar lo forzado, lo *guionado* del asunto.

También es problemático desde un punto de vista psicológico: lo que caracteriza a María Teresa es la sumisión, no desde el miedo o el sometimiento, sino desde la admiración por las figuras de autoridad y del sistema que éstas representan; desde su regocijo de niña sin padre al ser adoptada por el paternal Biasutto; desde el goce que experimenta en los baños, la llena de culpa y así ‘la hace merecedora’ del castigo cuando es descubierta. Que todo este complejo entramado psicológico-político se disuelva entero ante la afrenta, y la mosquita muerta se convierta en la Uma

Thurman de *Kill Bill*, sólo puede explicarse si pensamos que el film de golpe decidió dar prioridad a las (supuestas) necesidades emocionales del espectador antes que a las de los personajes y las situaciones que él mismo ha creado. A éste se suma un error político no muy distinto del que comete Christopher Hampton en *Imagining Argentina*, cuando hace que la detenida-desaparecida interpretada por Emma Thompson salte sobre su torturador, lo mate y huya a pampa traviesa. Ambas situaciones, la de Hampton y la de Lerman, importan un sojuzgamiento de todas las víctimas de la represión que soportaron mansas como corderitos la violación y la tortura, en lugar de enfrentar a sus torturadores y darles su merecido.

La novela de Kohan sorteaba una de las tentaciones más peligrosas de las obras sobre la dictadura, la de convertir a su colegio en una metáfora de la dictadura o, peor, en una alegoría: que los alumnos representen o simbolizen al pueblo oprimido, María Teresa a la colaboración de la clase media, Biasutto a Videla o Massera. En *Ciencias morales*, el Colegio Nacional Buenos Aires es el Colegio Nacional Buenos Aires, la preceptora María Teresa es la preceptora María Teresa, el jefe de preceptores Biasutto es el jefe de preceptores Biasutto. El colegio y sus ocupantes son, en todo caso, no una metáfora sino una sinécdoque de la dictadura, es decir, una parte que alude al todo del que es parte, pero que tiene leyes y características propias que no necesariamente corresponden punto a punto a las de ese todo. El film de Lerman se muestra insensible a esta sutil pero decisiva diferencia, y esta pretensión de convertir su colegio en una metáfora de la sociedad argentina lo lleva a incurrir en el error histórico de sugerir, por analogía con la reacción de María Teresa y los cánticos que la suceden, que la dictadura cayó por la lucha del pueblo, ficción halagadora de nuestro vapuleado ego, sin duda, pero con poca apoyatura en los hechos; sin desmerecer todas las formas de resistencia que se ejercieron, desde las

marchas de la CGT hasta las rondas de las Madres, sabemos que la dictadura cayó por la derrota militar infligida por una potencia extranjera (como también sucede en el mundo paralelo de *Ciencias morales*).

Y es, además, un error ético: la respuesta de la sociedad en su conjunto, y de cada uno de los afectados directos o indirectos por los crímenes de la dictadura, no fue la venganza personal y la violencia. Ésta fue una de las grandes derrotas de la dictadura, y de toda la historia argentina anterior, su partera: al confiar en la ley y en las instituciones, al no recurrir a la violencia ni a la venganza personal aun cuando aquéllas defecionaron temporariamente —con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida de Alfonsín y el indulto de Menem—, se pudo cortar la cadena de violencia —en algunos de sus eslabones al menos— que había recorrido nuestra historia anterior y parecía indestructible. Este aprendizaje de la sociedad toda se apoyó probablemente en la experiencia del período inmediatamente anterior a la dictadura, en el cual primó la lógica de la vendetta y del cinco por uno, lógica que inevitablemente favorece a quienes detentan los mayores medios de ejercer la violencia y que, si no fue causante del golpe, ciertamente dio argumentos a quienes lo gestaron, apoyaron o toleraron. En la producción de los “hijos”, por ejemplo, la tentación de la venganza aparece como fantasía —en *Los topos* de Félix Bruzzone, por ejemplo— o como objeto de reflexión —en la poesía y prosa de Nicolás Prividera abundan las referencias al dilema de Hamlet— pero nunca como realización y ejemplo.

Abarcador, quizá, de todos éstos, es el error cronológico: el de *La mirada invisible* es un final que atrasa treinta años, política y estéticamente. Podría haber resultado tolerable —aunque igualmente malo— en un film de 1984 o 1985, cuando la dictadura era una realidad cercana y todavía temida (‘pueden volver en cualquier momento’) y podíamos solazarnos con la idea de que su derrota había sido un logro del pueblo unido. Es un final catártico

en el peor sentido: los espectadores asisten a una resolución imaginaria de los conflictos y salen del cine reconfortados y con la conciencia tranquila; la clase de operación a la que el cine y la literatura de los “hijos” tratan de escaparle por todos los medios posibles. *La mirada invisible* procede como si el trabajo de éstos nunca hubiese ocurrido.

Lo más grave de este final no es que traiciona a la novela de Kohan — toda versión cinematográfica tiene en principio ese derecho— sino que en él la película se traiciona a sí misma. Y ni siquiera queda el consuelo de pensar que el director realizó este cambio por convicción estética o ideológica, sino, como tantas veces sucede en el cine, por subestimar la madurez y la capacidad de reflexión del público, y pensar que un final como el de la novela iba a deprimirlo y mantenerlo alejado de las salas de cine.

Ciencias morales y *La mirada invisible*, por todo esto, ganan cuando se consideran en conjunto: los errores de la película destacan por contraste los aciertos de la novela —tantas veces los aciertos están en lo que una obra *no hace*—; la novela, sobre todo al ser cotejada con la película, constituye un recordatorio palpable del enorme trabajo acumulado, de la ardua producción de saber por parte de todos los que se esforzaron y siguen esforzándose por representar con cada vez mayor complejidad y discernimiento una época que al principio sólo podía presentarse bajo las formas más fáciles y simplistas.

²⁸¹ Sin salirnos del campo de la literatura, un ejemplo puede verse en la novela *El director* (2005) de Gustavo Ferreyra, que empieza justamente dando cuenta del impacto de la guerra en la vida de un colegio.

²⁸² <http://www.me.gov.ar/monitor/nro16/conversaciones.htm>.

283 En el capítulo “Memoria sin recuerdos” hago un breve esbozo de la cuestión generacional. Reservo el término “posdictadura” para las obras que tratan el tema de la dictadura o remiten a ella, sin hacerlo extensivo a todas las escritas con posterioridad a la dictadura.

284 <http://www.me.gov.ar/monitor/nro16/conversaciones.htm>.

285 “Es un desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido.” Conferencia de prensa del 14 de diciembre de 1979.

MEMORIA SIN RECUERDOS

En su ensayo “Experiencia y pobreza”, Walter Benjamin famosamente dijo que durante la Gran Guerra los hombres “volvían mudos del campo de batalla”, y agregaba “no enriquecidos, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”. De eso que había pasado en las trincheras, los soldados que volvían no podían hablar, porque eso que habían vivido nunca había pasado antes. Borges nos recuerda, una y otra vez, que el lenguaje, para comunicar, requiere de experiencias compartidas. Palabras como ‘rojo’, ‘verde’ o ‘violeta’ nada pueden decirle a un ciego de nacimiento; ciegos también, y sordos, educados por tres milenios de literatura épica y relatos orales para concebir la guerra como el terreno privilegiado donde se desplegaban valores como el honor, la gloria o la hombría, eran los oyentes de los soldados que volvían de las trincheras.

Cuando estaba escribiendo mi novela *Las Islas*, que trata, entre otras cosas, de la Guerra de Malvinas, quise entrevistar a los que habían participado en ella. Mi descubrimiento personal fue que los soldados volvían de Malvinas no mudos sino lacónicos. Me miraban como si supieran de antemano que yo no iba a entender, que las mismas palabras significarían, para nosotros, cosas diferentes. Entre ellos, en cambio, se entendían perfectamente. Cada palabra que usaban, como ‘frío’, ‘pozo de zorro’, ‘balas trazadoras’, ‘bombardeo naval’, desbordaba de paisajes, situaciones y vivencias definidas y precisas, infinitamente ricas y sugerentes, aterradoras, intolerablemente vívidas. Uno de ellos las

pronunciaba; los otros asentían, generalmente mudos. Para hablar conmigo, todas las palabras parecían insuficientes; para comunicarse entre ellos, las palabras eran casi innecesarias: lo mismo valían los silencios y los gestos.

Yo me había acercado a ellos con timidez, casi con vergüenza. ¿Cómo iba yo, que no había estado en la guerra, escribir desde el punto de vista de un ex combatiente? ¿No estaban ellos, los que *habían estado*, mucho más capacitados para hacerlo? Pero estos encuentros que tuve con los ex combatientes paradójicamente sirvieron para infundirme confianza. Tuve una intuición, en ese momento. Sentí que ellos no necesitan hacer real esa experiencia mediante el lenguaje. Yo, el que no estuvo allí, yo, el que nada ve y el que nada siente ante esas pobres palabras en que destila todo lo que vieron y vivieron, me veo obligado a construir esa experiencia con ellas; debo hacerla verdadera para mí, primero, y si lo logro, hay una buena probabilidad de que logre hacerla verdadera para mis lectores; y quizá, quién sabe, verdadera, de modos nuevos, incluso para ellos, los que estuvieron. Ése fue mi primer descubrimiento, obvio tal vez, pero una de esas verdades que sólo valen si uno las descubre por su cuenta: que la pobreza de la experiencia puede ser suplida por la riqueza de la imaginación y, sobre todo, por el trabajo de la escritura; que no siempre el que ha tenido la experiencia vivida será el que mejor la cuente, o quizá, que la experiencia de escritura es, de modo diverso, tan válida como la de vida.

Se cuenta, entonces, una experiencia que no es enteramente propia; pero para tener la urgencia y la necesidad de contarla —y sin esta urgencia y esta necesidad no hay literatura posible— tampoco debe ser completamente ajena. ¿Por qué quería yo contar la Guerra de Malvinas? Hasta donde alcanzo a ver, mis motivaciones personales no eran ningún misterio. Soy clase 62, la clase que fue a Malvinas. No fui a Malvinas. En ese sentido, Malvinas me dejó la sensación de una vida, quizá también una muerte,

paralela, fantasmal —la mía, si me hubiera tocado ir a la guerra. La ficción no sólo existe en la literatura, existe en cada uno de nosotros, en esas otras vidas posibles que se desarrollan paralelamente a la que nos tocó o elegimos. Ése fue mi segundo descubrimiento: la literatura puede ser autobiográfica en negativo, la historia no de lo que nos pasó sino de lo que nos pudo haber pasado.

Cuando mis novelas ya fueron varias, y mi afición a tratar en ellas el pasado reciente, es decir, vivido por mí, una rutina, un lector se acercó a preguntarme: ¿Y? ¿Para cuándo la novela de la crisis de 2001? Me hice la pregunta a mí mismo. Ese infortunado período sin duda me había marcado, como a la mayoría de nosotros. Viví cada una de las angustias de ese tiempo, mis padres perdieron sus ahorros, yo me separé, perdí mi casa... Y sin embargo es algo que no caló con la profundidad necesaria, me lastimó la piel, me magulló los músculos, pero no se revolvía en mis tripas ni se me alojaba en la médula de los huesos. La escritura necesita de raíces más profundas. Se nutre sobre todo de lo que no logramos percibir, o entender, en su momento; por eso, éstas se hunden tantas veces en la adolescencia, la infancia temprana, e incluso la época anterior a nuestro nacimiento; a veces, también, claro, ya de adultos, en esas vivencias que nos convierten en otro, que nos cambian para siempre. Éste fue mi tercer descubrimiento: hay experiencias que nos afectan, y experiencias que son la materia misma de la que estamos hechos. Estas últimas son el más poderoso motor de la escritura.

La literatura argentina sobre la dictadura pasó hasta ahora por cuatro etapas, etapas más lógicas que cronológicas. La primera fue la literatura producida durante la dictadura, cuando cualquier revelación sobre lo que estaba sucediendo sería no sólo censurada, sino, con toda probabilidad, castigada con la tortura y la muerte. Las estrategias habituales para eludir la

censura, como la elipsis, el desplazamiento, la alegoría más o menos evidente, se extremaron en esta situación de *censura de muerte*. Ejemplar en este sentido es *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), novela tan críptica e inteligente que estaba garantizado que los militares no podrían entenderla, y en la cual la desaparición forzada de las personas, ya que no podía decirse, se *realiza*, haciendo desaparecer a un personaje del texto de la novela. La literatura del período necesariamente tuvo una elaboración diferente en los escritores que vivían en el exilio obligado o voluntario y publicaban en el extranjero. Pero Juan José Saer en *Nadie nada nunca* (1980), Osvaldo Soriano en *Cuarteles de invierno* (1982) y Héctor Tizón en *La casa y el viento* (1984) también optaron por versiones más o menos indirectas o metafóricas; pareciera que los exiliados, por solidaridad mimética, podrían haber limitado voluntaria o involuntariamente su propia libertad de expresión a imagen y semejanza de los que se habían quedado en situación de riesgo.

La etapa siguiente comienza con el retorno de la democracia, y estuvo marcada por la producción discursiva de los participantes directos, siendo los más conspicuos los militantes y los sobrevivientes de los campos de concentración y exterminio de la dictadura. La forma privilegiada fue el testimonio; lo sucedido en aquellos años había sido escamoteado, negado, borrado, desaparecido, y era esencial rescatar la historia, oponer la verdad a las ficciones de la dictadura. En lo discursivo, recordemos, la dictadura y el periodismo cómplice fueron sobre todo creadores de ficciones: estábamos librando la tercera guerra mundial contra el comunismo, los desaparecidos estaban vivos en Europa, estábamos ganando día a día la Guerra de Malvinas. Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad; la imaginación era innecesaria, casi irreverente. El *Nunca más* (1984) fue el texto fundacional del período, un

informe cuyo fin principal era establecer la verdad de los hechos, pero también una colección de relatos, o más bien un gran relato anónimo y colectivo, *Las mil y una noches* de los años oscuros. En esta etapa aparecen también novelas que oscilan entre la ficción y el testimonio, como *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso y, posteriormente, ese otro gran relato colectivo, ahora de los años de la militancia, *La voluntad* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita (1997-1998). Posteriores, también, pero asimilables en algunos aspectos a la producción de aquellos años, fueron *Villa* de Luis Gusmán (1995) y *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996), novelas en las cuales la novedad radicó en haberles dado voz los victimarios y en adoptar su punto de vista —como el médico que trabaja para López Rega, en la novela de Gusmán, o la militante secuestrada que pasa a colaborar con la represión, en la de Heker.

Paralelamente se va elaborando la literatura de los que empiezan a escribir después de la dictadura y que podríamos llamar los testigos, aunque quizá les convenga mejor la palabra inglesa *bystanders*, que designa al testigo-observador más que al testigo-participante: niños o como mucho adolescentes tempranos cuando aquel fatídico 24 de marzo de 1976, demasiado jóvenes para la militancia y más aún para la guerrilla.

Testigos a veces directos, como Laura Alcoba en *La casa de los conejos* (2008), novela que narra, desde la perspectiva de una nena de siete años, la vida cotidiana en una casa operativa de Montoneros, casa que buscan con fervor los militares, pues en ella se oculta la imprenta de la organización clandestina. La nena se adapta perfectamente a la rutina de su mundo: debe usar un nombre y documentos falsos, no debe hablar con los vecinos, no debe decir nada comprometedor a sus compañeritos de juegos, incluso a los que, como ella, son hijos de otros militantes montoneros; para ir al colegio debe tomar el colectivo ella sola, hasta la casa de los abuelos, que luego la

llevarán a la escuela para que nadie sospeche; debe jugar, en la calle, jueguitos infantiles para poder darse vuelta sin llamar la atención y vigilar si los siguen, y si la mandan a comprar el pan es para descubrir posibles emboscadas de la policía. La educan con fábulas montoneras, apropiadas a la situación en que vive: un niño de dos años señaló a la policía el lugar donde se ocultaban las armas en una casa parecida, y ahora todos están presos; ella no debe ser como ese niño. Aun así, a veces se equivoca: le señala a su mamá el negocio donde compraron la muñeca, cuando su mamá va con los ojos cerrados para no reconocer el camino; para no revelar a una vecina su apellido, le dice que no tiene ninguno y despierta sus sospechas; va al colegio con un blazer que tiene el apellido de su tío cosido en el bolsillo. Cada uno de esos errores desencadena retos severos y aun violentos, sobre todo de parte de los compañeros varones, y a cada reto la nena reacciona con miedo, mucha culpa y la promesa de ser más cuidadosa en el futuro. Es incapaz de cuestionar las disposiciones de estos adultos; si alguien está en falta, seguramente será ella.

Éste es el acierto fundante de la novela de Alcoba: no salirse casi nunca de la perspectiva de la nena, ofrecer como una infancia normal la abrumada por responsabilidades de peso inaudito: nada menos que el riesgo de causar, a cada paso y por una distracción mínima, la muerte de todos sus seres queridos, su propia orfandad, su caída en manos de monstruos terribles. Con todo su realismo y aun realidad, ya que es un relato en el cual son verdaderas hasta las direcciones de las casas y los nombres de los protagonistas, *La casa de los conejos* también está escrita con la materia de las fábulas, la de la niña que abre la puerta prohibida, desobedece o meramente se distrae, y desencadena la catástrofe y la ruina. Todos pasamos nuestras infancias acosados por tales fantasías, pero en el caso de la niña de esta novela no se trata de fantasías sino de certezas. Henry James inventó

para siempre la figura del narrador que no sabe y no entiende, a veces por ser niño y no entender a los adultos, como en *Lo que Maisie sabía*, a veces por ser adulto y no entender a los niños, como en *Otra vuelta de tuerca*, y son su misma ignorancia e incomprensión los que desencadenan la reflexión y la comprensión de los lectores de sus cuentos; *La casa de los conejos* es digna heredera de esa tradición tan fructífera.

Otras veces, los testigos lo fueron meramente de los silencios, las verdades a medias o, directamente, las mentiras que los mayores nos impartían. En esta etapa regresa la mirada indirecta, los testimonios sesgados y refractados de la primera, pero ahora no por necesidad práctica sino por elección estética, como la más adecuada a la naturaleza incompleta, bloqueada, *turbia* de aquella experiencia; como en las novelas *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan, con su énfasis en el comportamiento de los que, como un colimba o una preceptora de escuela, habitan rincones remotos del aparato represivo; o como en *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, cuyo protagonista rememora el golpe chileno a través de múltiples filtros y mecanismos de distanciamiento: su escasa edad —trece años—, sus lecturas, su carácter de mero observador —más precisamente, de mero televidente— y la emotividad escasa o ausente —el llanto del título es justamente lo que no sucede—; y también en *La ley de la ferocidad* (2007) de Pablo Ramos, en la cual la violencia estatal es referida, metafórica o más bien metonímicamente —porque no se trata de un juego de analogías sino de contagios mutuos—, por la cadena de violencia familiar, y el hijo golpeado y humillado, al ver cómo el padre agacha el lomo bajo el castigo de la dictadura, en lugar de condolerse se regodea en que a éste, por una vez, le haya sido dado “sentir en carne propia la ferocidad interminable de un sistema invencible”.

Y por último —por ahora— llegó la literatura de los que no tienen recuerdo personal alguno; que saben porque escucharon las historias familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido; o porque fueron víctimas directas de la dictadura, pero víctimas sin recuerdos directos de lo que vivieron; aquí debo hablar también de cine, porque algunos de los ejemplos más destacados, y sobre todo más tempranos, se dieron en este campo e influyeron luego en la literatura.

La obra de ruptura y apertura —ruptura que se evidencia en las polémicas que suscitó y apertura, en las películas y la literatura que vinieron después— fue *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, documental-ficción o film autoficcional sobre, en un principio, la desaparición de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso. El título de la película alude a la decisión de estos intelectuales de clase media de ‘proletarizarse’ y mudarse a un barrio de trabajadores, donde pasan a ser ‘los rubios’ aunque no lo sean literalmente, visibilidad extrema que será causa de su secuestro y muerte cuando una vecina, cuya casa es invadida por las fuerzas represivas, mencione que ‘los rubios’ están en una casa vecina.

Desde el vamos, Carri procura subvertir y desautomatizar el género documental-testimonio. Analía Couceyro se presenta como una actriz que hará de Albertina Carri, pero no reemplazándola sino actuando a la par de ella, y muchas veces se las ve juntas en escena;²⁸⁶ la obra propiamente dicha documenta, más que la ‘búsqueda de la verdad’, la realización de la película misma, la convivencia y las discusiones del equipo de filmación; es un documental, pero uno que toma como modelo una ficción delirante, *Cecil B. DeMented* (2000) de John Waters —cuyo póster aparece de fondo en numerosas escenas—, film en el cual un grupo juvenil de cine-guerrilla muy similar al de Carri secuestra a una estrella de Hollywood y la convence de actuar en su película.

Dos tareas básicas de la memoria, hacer presente lo ausente, revelar la verdad, no se cumplen o se cumplen imperfectamente en esta “película sobre la ausencia, sobre la ficción de la memoria”, como la define la directora en una entrevista.²⁸⁷ En primer lugar, porque ella, a diferencia de sus hermanas mayores, no tiene recuerdos precisos de aquel episodio, pues tenía tres años. “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso, contaminado por todas estas versiones”, dirá en un momento de la película. La frase cifra su doble dificultad; su memoria es borrosa, parcial, llena de huecos, y además nunca puede estar segura de cuándo es suya y cuándo de otros, es una memoria vicaria, hecha de pedazos de memorias ajenas. Ése también era el caso de los soldados de Malvinas que llegué a entrevistar; sus recuerdos personales eran relatos basados en la experiencia propia pero también en las de sus compañeros, en todos los libros que habían leído y en los documentales que habían visto desde entonces.²⁸⁸ En su influyente *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*, Marianne Hirsch acuñó el término de ‘posmemoria’ para las memorias de segundo grado que elaboran los hijos sobre la experiencia de los padres, por ejemplo quienes son, como ella, hijos de sobrevivientes del Holocausto; Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado*, cuestiona la utilidad del término: toda memoria, nos recuerda, está hecha de retazos ajenos; toda memoria es vicaria, y no habría por lo tanto diferencia entre memoria y posmemoria. Comentando el biodrama *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, en el cual hijos de desaparecidos, de militantes y aun de represores de los años setenta intentan reconstruir en escena la juventud de sus padres, Mariana Eva Pérez desbarata, si no el concepto de posmemoria, sí su pertinencia al caso de los hijos de desaparecidos, tantas veces secuestrados junto a sus padres, mantenidos en centros clandestinos de detención, despojados de su identidad y entregados a familias sustitutas: “Éstos no son sólo los hijos de

las víctimas directas; son ellos también víctimas directas; no son una segunda generación, sino la primera generación de víctimas de esos crímenes”.²⁸⁹

En ese mismo sentido, lo que Carri está tratando de reconstruir no es tanto lo que les pasó a sus padres, sino lo que le pasó a ella. Muchas de las acusaciones que se les han dirigido al film y a su directora —narcisismo, infantilismo, incompreensión, indiferencia hacia sus padres y la generación de sus padres— parten del supuesto de que éste es un film de una hija de desaparecidos sobre la desaparición de sus padres. En realidad, *Los rubios* es un film de una hija de desaparecidos sobre la experiencia de ser hija de desaparecidos, sobre Albertina Carri antes que sobre Roberto Carri y Ana María Caruso, sobre el presente antes que sobre el pasado. La película de Carri es de las primeras en formular el reclamo: no somos, o somos mucho más que, ‘hijos de’ padres que sufrieron la represión; fuimos niños que sufrimos la represión en carne propia, y somos jóvenes que seguimos sufriendo sus consecuencias. Tan naturalizadas por los discursos institucionales y mediáticos están estas categorías de ‘hijo’ y ‘nieto’, y sobre todo, tan virtuosas y políticamente correctas parecen (¿acaso no se llamaron a sí mismos, HIJOS?)²⁹⁰ que requiere de un gran esfuerzo advertir hasta qué punto pueden resultar reductivas y paralizantes. De eso se burla el protagonista de *Los topes* de Félix Bruzzone, proponiéndole a su novia y a su amiga, que militan en HIJOS a pesar de no ser hijas de desaparecidos, que funden SOBRINOS o NUERAS; contra ellas se rebela Mariana Eva Pérez cuando en su *Diario de una princesa montonera* define así a un compañero: “Es de los que se dejan llamar de ese modo que los infantiliza”. (El contexto es muy significativo; la Princesa quiere ir al velorio de Néstor Kirchner en la combi de las Madres, acompañando a su abuela Site, y el compañero grita: “Sólo las madres”, y agrega que la Princesa “no es

madre”). Como señala Gonzalo Aguilar: “Uno de los temas de *Los rubios*, y de Albertina Carri en particular, es justamente ése: por qué me miran siempre como hija”; investigar “cómo fue construido ese cuerpo mirado de hija eterna condenada al duelo”. De hecho, buena parte del malestar que generó *Los rubios* puede deberse a que Carri blindó su film contra los espectadores que venían dispuestos a sentir compasión o pena por la huerfanita: “La piedad, en definitiva, desemboca en un efecto perverso: exige que el otro asuma la pose del dolor y, si no lo hace, considera que se trata de un indolente”.²⁹¹

Los rubios también cuestiona el uso necesariamente simplificado del concepto de memoria en el discurso de la militancia y los derechos humanos, lo que Carri denomina en numerosas entrevistas “memoria de supermercado”. Como señala Martín Kohan:

La mera oposición entre la memoria y el olvido hoy por hoy tan sólo perdura en el fervor de las consignas (consignas del tipo: “Por la memoria, contra el olvido”), ya que por serlo, y para serlo, las consignas precisan justamente de esa clase de simplificaciones. Toda consideración más detenida sobre este mismo asunto no dejará, en cambio, de subrayar hasta qué punto la memoria, antes de oponerse al olvido, se entrelaza con él [...]. El enfoque propuesto por Hugo Vezzetti para analizar las representaciones sociales de los años de la represión ajustó precisamente este aspecto, porque, partiendo de la base de que “no hay ni memoria plena ni olvido logrado, sino más bien diversas formaciones que suponen un compromiso de la memoria y el olvido”, consiguió evidenciar que no era una lucha entre la memoria y el olvido lo que tenía que encararse, sino una lucha —más difícil, más lúcida, más crucial— entre memorias diversas.²⁹²

Al mismo tiempo, nos recuerda Kohan, en algunos casos la oposición memoria/olvido, la vinculación de memoria con verdad y de olvido con mentira no pierde vigencia; como en el testimonio de la vecina que en un principio le dice a Albertina²⁹³ —actuada por Carri— “ahora me acuerdo de vos” e inmediatamente se desdice, asegura no acordarse de nada y pasa a hablar de Carri, que sigue frente a ella, en tercera persona. Como comentan

luego en una reunión del equipo de rodaje, “no quiere contarnos lo que se acuerda”.

Una de las acusaciones que Kohan lanza contra la película, y por extensión contra su directora, es la de descortesía o destrato hacia los compañeros de militancia de sus padres y hacia sus testimonios; efectivamente, mientras éstos se proyectan en un televisor, Analía Couceyro hace otra cosa, se distrae, les da la espalda, los tapa incluso de nuestra vista. Beatriz Sarlo agrega otra acusación, la de reducirlos al anonimato; no se los identifica mientras hablan, y recién en la secuencia de títulos finales aparece una lista de nombres que los espectadores no tenemos cómo hacer corresponder con aquellas imágenes. En relación con esta acusación, cabe observar que en *M* de Nicolás Prividera, un film que da un lugar preponderante a los testimonios de los compañeros de militancia de su madre desaparecida, se repite el procedimiento, testimonio sin identificación y lista de nombres al final; todo sugiere que en ambos casos se trata de un procedimiento narrativo antes que de una operación ideológica. La diferencia que sí puede señalarse es que ‘Prividera’, en *M*, escucha atentamente a los compañeros de su madre, aunque luego los critique abiertamente —por lo general frente a su infinitamente paciente hermano— y a veces hasta intenta discutir con ellos frente a cámara. Podría argüirse que esta actitud es más cortés y más valiente que la de Carri, pero el precio a pagar es muy alto. Porque Prividera quiere pelearlos en el propio terreno, el de la argumentación y la polémica, y ya se sabe que los miembros de la generación de la militancia eran argumentadores natos: todos parecen haber nacido con los *Diálogos* de Platón bajo el brazo. El enojo, la tenacidad y el notable intelecto de Prividera le permiten tenerlos a raya, y salvar a su film de lo que le sucedió a María Inés Roqué con el suyo (en palabras de Gonzalo Aguilar: “si Roqué inicia su trabajo de duelo con la

idea de que el padre la abandonó, los diferentes testimonios insisten tanto en su heroicidad que el abandono pasa a un segundo plano y su padre se instala finalmente como monumento, inspirando respeto, distancia y aun algo de temor reverencial”).²⁹⁴

En relación con la acusación de Kohan, caben también lecturas más amables; lo que vemos es a la directora mientras trabaja; quizás esté escuchando estos testimonios por décima vez, para decidir en qué momento los pone, cómo los edita, etcétera, etcétera. Por otra parte, si está harta de escuchar siempre lo mismo, como sugieren los comentarios posteriores del equipo —en el discurso de los compañeros de los padres está “todo armadito” y “hacen pasar todo por la política”—, está en su derecho; el suyo es un hartazgo no sólo individual sino generacional, no sólo emotivo sino estético y político, supone no sólo una crítica de los testimoniantes sino del género ‘documental sobre la dictadura’ realizado, hasta el momento, casi exclusivamente por esa generación, la de sus padres. Además, estas escenas de ‘escucha desatenta’ son partes del dispositivo que Carri construye para desarticular la ecuación testimonio = verdad. Como observa Joanna Page: “Raramente se nos da una toma directa y frontal de los entrevistados, lo cual, de acuerdo a las convenciones cinematográficas, sirve para asignar valor de verdad al testimonio”.²⁹⁵ Y, fundamentalmente, es uno de los recursos de los que se vale la directora para desactivar los mecanismos de identificación y catarsis por parte del público, que incluyen el reclamo de que el artista haya hecho su propia catarsis para así poder irse del cine con la conciencia tranquila. Art Spiegelman resumió admirablemente esta exigencia en una sola viñeta de *Maus II*; un periodista que lo entrevista a propósito de *Maus I* le pregunta: “¿Fue catártico hacer *Maus*? ¿Ahora se siente mejor?”. La deliberada y justificada descortesía es,

en última instancia, hacia los espectadores, que verán seriamente frustradas sus expectativas de asistir a una *feelgood movie* de hijos de desaparecidos:

Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están.²⁹⁶

Uno de los recursos más comentados, y que suscitó más polémicas, fue el de dramatizar la vida de los padres en la casa operativa, y su posterior secuestro, con figuritas de Playmobil, mediante la técnica de animación conocida como *stop-motion*. En su artículo, Kohan se quejó de que el uso de los uniformes muñequitos Playmobil no permitiera diferenciar víctimas de victimarios, observación que mereció la airada respuesta de Carri:

¿Pero qué clase de necedad es pensar que los militares deberían estar representados por otro tipo de muñeco? Eso es Caperucita y el lobo, es un tipo de pensamiento que deja a la generación de mis padres como unos borregos que fueron al matadero. Versión a la que me opongo fervientemente.

A la objeción de Carri cabe objetarle que Spiegelman, en *Maus*, hizo precisamente eso: los alemanes son gatos; los judíos, ratones; los polacos, cerdos... Y no puede decirse que *Maus* haya dado una versión despolitizada o simplificada del Holocausto. Pero es ajustada en relación con la sobreinterpretación de Kohan: los muñecos están ahí porque corresponden a la niñez de Carri; lo fundamental de la escena es mostrar cómo una niña que no tiene recuerdos, y a la que le explicaron todo tarde y de manera confusa, intenta con su juego dar sentido a la inconcebible frase: “Tus padres desaparecieron”. Kohan observa que en una primera versión del secuestro un arma larga emerge de uno de los autos de los secuestradores, y concluye: “Los ojos de este ‘niño’ despolitizan el secuestro, y no por inocencia (porque con plena inocencia no habría habido nunca un arma en el relato)”.

Con análoga convicción podríamos afirmar que el juego²⁹⁷ —que, como la de la memoria, está hecha de permutaciones, experimentos y tanteos— ensaya la variante del arma, y no convencida por ella —algo tan pequeño no puede dar cuenta del hecho más enorme del mundo, la desaparición de mis padres— necesita algo tan enorme e incomprensible como el hecho mismo: un OVNI.

El recurso a la mirada, o más bien a la voz infantil, aparece también en la escena en que Couceyro, en el campo, actúa una y otra vez, con deliberado distanciamiento brechtiano, un grito desesperado, mientras escuchamos en *off* a la voz de Carri; escena que es así comentada por Sarlo: “Como si hablara de ese lugar infantil, en *off* se escucha: ‘Me cuesta entender la decisión de mi mamá. Por qué no se fue del país’”, y agrega:

La comprensión de los actos paternos, que “le cuesta” a la actriz, tampoco la alcanza el film, ya que las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán definitivamente mudas.

El diagnóstico es acertado, no así el tonito didáctico (tonito no sólo individual sino generacional contra el cual, justamente, se levanta el grito de Couceyro/Carri). Carri busca exactamente eso, ser la niña que no entiende ni quiere entender, que está cansada de entender y de que los adultos le digan que, como es muy chica para entender, ellos van a explicárselo, de que quieran enseñarle cómo debe sentir y cómo recordar, en última instancia. De ese lugar ‘infantil’ surge también la descortesía ante los testimonios de los compañeros de militancia: me tienen podrida con sus explicaciones. ¿Qué tal si, en lugar de tratar de hacerme entender, tratan de entender algo ustedes? ¿Tengo que gritar para que entiendan? Lejos de despolitizar, esta estrategia de deliberada incomprensión infantil es de lo más político que tiene *Los rubios*, algo que también podría decirse de *La*

casa de los conejos de Alcoba y, en menor medida, del film *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila.

Otra diferencia con obras anteriores, aunque menos inmediatamente visible, está en la forma y la dinámica narrativas. Muchos documentales de hijos de desaparecidos, como *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué y *M* (2007) de Nicolás Prividera, tienen estructura de búsqueda o de policial: la hija o el hijo inician una investigación para tratar de averiguar qué pasó con sus padres, cómo murieron o quién se los llevó, dónde estuvieron secuestrados, dónde están sus cuerpos; en *M* este parentesco genérico²⁹⁸ se refuerza con la imagen de Prividera recorriendo la ciudad, vistiendo o cargando el clásico impermeable a lo Philip Marlowe, haciendo a todos, con su adusto rostro de serie negra, preguntas incisivas, en su búsqueda de la solución del crimen. Así, estos relatos tienen una estructura típicamente circular: la verdad estaba en el pasado, y el film se propondrá llenar ese hueco sin lograr otra cosa, la mayoría de las veces, que trazar con mayor precisión sus contornos. En *Los rubios*, la instancia de ‘la solución’ es bastante dramática: asistimos en vivo y en directo al momento en que Albertina Carri descubre quién los delató a todos, por boca de la delatora misma. Pero la película no se detiene en esa contemplación fascinada, sino que sigue adelante, con sus recreaciones de Playmobil, escenas en ‘el campito’ donde las hermanas Carri fueron a vivir con sus tíos, un allanamiento invertido en el cual la patota cinematográfica invade la comisaría donde estuvieron secuestrados sus padres, hasta la escena final que nos devuelve al campo por el cual los miembros del equipo de filmación, todos con pelucas rubias, caminan hacia un horizonte abierto siguiendo una serie de huellas mientras suena “Influencia” de Charly García. Kohan elige esta escena para dar su veredicto:

Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave.

Una interpretación menos severa es igualmente posible: ellos son ‘los nuevos rubios’, y las ‘poses’ del equipo de cine-guerrilla son a la vez marca de filiación y de distancia, de rebelión y de homenaje; el horizonte hacia el que caminan es abierto pero las huellas por las que caminan son las que han dejado los que pasaron por allí antes; ‘el campito’ es un lugar de libertad, pero es también prolongación y consecuencia del campo de concentración. La letra de Charly García apunta en ambas direcciones: a la aceptación — pero no incondicional— por parte de ‘Albertina’ del lugar que ya no tanto la sociedad sino la vida le ha asignado: “Yo no voy a correr ni a escapar/ de mi destino [...] Si fue hecho para mí/ lo tengo que saber”, y a la negativa a someterse a los mandatos del pasado: “Pero es muy difícil ver/ si algo controla mi ser/ puedo ver, y decir y sentir/ mi mente dormir/ bajo tu influencia”, y también recordarnos todo lo que tiene de intransferible su lugar de enunciación: “Si yo fuera otro ser/ no lo podría entender”.

El primer libro de cuentos de Félix Bruzzone se titula, significativamente, 76, el año de golpe, el año del nacimiento del autor, el año de la desaparición de su padres; y el libro entero puede entenderse como un infructuoso intento de sacudirse ese número que se le ha adosado como un estigma o una marca de ganado; como dice el protagonista de “Lo que cabe en un vaso de papel”: “Ella sabía que mis padres habían desaparecido en la dictadura —decir eso suele ser mi carta de presentación”. El protagonista de “Otras fotos de mamá”, después de encontrarse con Roberto, un ex novio de su madre desaparecida, anuncia:

Pensaba escribir en mi cuaderno de cosas de mamá todo lo que había dicho Roberto y después emborracharme. Siempre que averiguo algo sobre mamá compro dos o tres botellas de vino y las tomo solo en el patio.

También de Cecilia, la mujer de Roberto, espera revelaciones:

Yo había llegado a pensar que ella podría revelarme algo fuerte, algo como que Roberto era mi padre o que él había tenido algo que ver con la muerte de mamá. Siempre que un desconocido me habla de mamá espero ese tipo de historias.

Pero nada de eso sucede, y el protagonista termina comprando sus dos botellas de vino en el chino, pero una tormenta lo obliga a quedarse ahí y terminan, él y el siempre sonriente dueño, tomándose las dos botellas, y luego varias más, sin cruzar una palabra, hasta que llegan el amanecer y el fin de la tormenta. Este final, de claras reminiscencias carverianas —en “A Small Good Thing” una pareja pasa en una panadería de shopping la primera noche tras la muerte de su pequeño hijo, acompañados por un panadero desconocido que les va dando de probar de los panes que saca del horno—, se resignifica y politiza en el contexto de la posdictadura: pasar la noche con alguien que no sepa de mamá, que no sepa que soy hijo de desaparecidos, que no sepa qué son los desaparecidos, que no sepa castellano, que sonría, que me acompañe y no me hable; emborracharme, después de saber de mamá, para no seguir sabiendo de mamá, pero ya no solo. El protagonista de “El orden de todas las cosas” sufre extrañas amnesias sobre todo lo relacionado con la desaparición de su padres, y luego sobre su propia vida; el olvido, lejos de ser el reclamo de los victimarios, es un lugar de refugio de las víctimas de los excesos de la memoria, del momento en que, según Carri, ‘la memoria obstinada se convierte en un mero capricho’. “Fumar abajo del agua” plantea en cambio la huida hacia adelante o huida menemista. El protagonista, que en las dos primeras frases nos da su ‘carta de presentación’: “En marzo del 76

desapareció papá. En agosto nació yo, el 23. Y en noviembre, dos días antes del nacimiento de mi prima Lola —con quien me casé a los 27— desapareció mamá”, ha logrado, hacia el final, invertir el dinero de la indemnización en una venturosa operación inmobiliaria y en inventos como pañales para perros y cigarrillos que pueden fumarse bajo la lluvia sin apagarse, comprarse un departamento en Puerto Madero, un velero, una amarra y una pequeña cupé para ir a visitar a su abuela, “así que en adelante, con las cosas al fin ordenadas, todo fue planear un futuro de felicidad”.

Ninguna de estas salidas convence, sin embargo, y esto por una razón muy simple, aunque no muy fácil de explicar: puede que los personajes encuentren vías de escape en el plano de la acción; pero los textos, en tanto textos, están obligados a girar sobre sí mismos y a morderse la cola, atrapados como están en la forma cerrada del cuento corto. Recién en la forma-novela, y más precisamente, en la novela de deriva continua, a la manera de Osvaldo Lamborghini, o de abandono de la trama,²⁹⁹ a la manera de César Aira, encontrará Bruzzone una forma textual que sea ella misma una fuga, que siga una deriva a la que el protagonista no tendrá más que abandonarse para terminar en una costa desconocida, mucho más alejada del punto de partida de lo que él mismo hubiera sido capaz de imaginar o aun, al menos conscientemente, desear.

Los topos empieza con la negativa del protagonista, hijo de desaparecidos, a integrarse a HIJOS, y con las reconvenciones de su novia, que milita en la agrupación a pesar de no tener ni un mísero primo segundo desaparecido, y que lo insta a imitarla porque ‘le iba a hacer bien’. Como alternativa, él fantasea con planes de venganza personal: “A veces hasta pensaba en pedirle a Lela los papeles del auto [...] venderlo, comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares”. Lela, su abuela, está

convencida de que él tiene un hermano apropiado, y se muda frente a la ESMA para “estar cerca del último lugar donde había estado mamá y de donde había nacido su último nietito”; el protagonista, entretanto, se da en imaginar que éste es un travesti llamado Maira, al que ha comenzado a frecuentar. El incesto entre parientes separados por la dictadura era —se da uno cuenta a poco de pensarlo—, más que una eventualidad, una fatalidad del género, tanto por las favorables circunstancias creadas por los desaparecidos y apropiadores como por la tentación de recrear algún prestigioso clásico —en lo posible, tragedia griega— en un contexto ‘fuerte’ y políticamente progresista; lo que hacen, de manera bastante truculenta, Fito Páez y Alan Pauls en el film *Vidas privadas* (2002). Bruzzone, al actualizar esta eventualidad en la figura de dos hermanos, uno de ellos travesti, nos coloca, más bien nos descoloca, en un lugar en el que no podemos agarrarnos de ningún clásico, en un lugar en que jamás imaginamos que podíamos estar, que jamás imaginamos posible, y así empieza la novela a trabajarnos, a reformatear nuestro cerebro para asimilar nuevas verdades. Ser hijo de desaparecidos va más allá de extrañar a papá y mamá y tenerle bronca a los milicos, es vivir acosado por fantasías como ésta: el travesti que te estás cogiendo bien puede ser tu hermano perdido. Además, el protagonista empieza a sospechar que Maira pueda ser un doble agente —uno de los tantos ‘topos’ de la novela—, luego un matapolicías (lo que la convertiría en un doble que realiza sus fantasías, una especie de Hyde a su Jekyll). Su búsqueda lo lleva a Bariloche, donde en lugar de encontrar al hermano se hace travesti él mismo y termina formando pareja con el Alemán, un probable asesino de travestis y ex represor, que lo adopta y le paga las tetas. Todavía pisaríamos en firme si la relación resultara claramente ser la de victimario-víctima, pero el Alemán se termina convirtiendo en una figura tierna y protectora, del cual el protagonista

termina enamorado, viéndolo a la vez como amante y como padre (“Ese era el pensamiento guía cuando sentía miedo: ‘Alemán papá’”). A esta altura, lo único que podría salvar a esta novela, o más bien, salvarnos de esta novela, piensa el lector todavía imperfectamente transfigurado, es que el protagonista asuma lo equívoco de su posición, tal vez cuando la violencia del Alemán vaya en aumento —siempre es así, con los abusadores, ¿no?—, que el protagonista se rebele y lo mate —como la María Teresa de *La mirada invisible*— o al menos huya. Pero no. Todos viven felices por siempre en la casa del lago; el protagonista ha encontrado un lugar máximamente alejado de aquel departamento con vista a la ESMA donde vivía al principio, un lugar donde ya no es hijo de desaparecidos, o al menos es irrelevante que lo sea o no lo sea; aunque siempre se puede estar un poco más lejos, claro, y por eso pasa los días en ensoñada contemplación de la otra margen del lago:

Las casas, con la luz encendida, eran como fueguitos al otro lado del agua. Soñé dos o tres veces con llegar a una de ellas y quedarme a vivir ahí. Gente buena que me cuidaba y a la que, llegado el caso, yo tenía que cuidar. Pero al despertar me daba cuenta de que el sueño era tan parecido a mi situación en la cabaña que para qué, si así estaba bien.

Algunos lectores, y críticos, tienen la certeza de que el protagonista se engaña, que está preso, y que tarde o temprano el Alemán se deshará de él como se deshizo de sus predecesores, que lejos de cambiar, ha repetido la historia, pues va camino de convertirse en desaparecido como sus padres. Puede ser. Pero esta lectura dice más sobre las necesidades del lector que sobre las del personaje. *Los topos* debe ser una de las pocas narraciones en las que, a medida que se acaban las páginas y el final feliz parece inevitable, el lector gime y se retuerce pidiendo: ‘¡No, por favor, que pase algo horrible! ¡Que no termine *bien!*’. Pero termina bien; o tal vez, habría que decir que se vuelve una novela más interesante —y subversiva— si

consideramos que termina bien; porque este final nos sugiere que terminar de travesti en una cabaña sobre un lago, viviendo con un ex represor redimido, es mejor que ser un eterno hijo de desaparecidos y vivir frente a la ESMA; o porque este final inconcebible e improbable resulta menos inconcebible e improbable que aquel otro final que es el sueño y el centro secreto del género, el sueño evocado en la escena en que Couceyro-Carri sopla las velitas, recordando cómo siempre pedía lo mismo, lo único que podía pedirse, no tres deseos sino tres veces el mismo deseo, que vuelvan mis padres, y pidiendo, ahora, ya no volver a pedir ese deseo triplicado; el sueño realizado en la escena de la boda de la Princesa y Jose al final del *Diario de una princesa montonera*:

Y entonces, el día antes de la boda, los padres vuelven. Pasaron treinta y dos años, pero siguen siendo padres jóvenes. Casi no tienen arrugas. Él tiene el pelo entrecano y un poco largo, lo que le da un aire bohemio, y apenas algo de panza disimulada por la altura y la elegancia. Ella se tiñe pero de su color y está un poco más gordita. Viste bien. Camina con tacos como si hubiera nacido con ellos. Se maquilla mucho pero sabe cómo hacerlo. Es hermosa.

Una de las muchas novedades de *Diario de una princesa montonera (110% verdad)*, de Mariana Eva Pérez, es la forma-diario —como el título indica—, que lo sustrae del dilema que plantea la forma-relato —¿cerrado o abierto?, ¿vuelta al pasado o apertura al futuro?—; más precisamente, el *Diario* se escribió como blog y luego se convirtió en libro. La otra novedad es el insistente recurso al humor e incluso al chiste; la Princesa planea “un libro de chistes como los de Pepe Muleiro, pero sobre el temita.”³⁰⁰ “Un monto le dice al otro...”, “Hay un monto, un perro y un comunista...”, etcétera”.

El recurso al humor, y más aún al chiste, pareció, en los primeros años, vedado al tratar “el temita”. A lo sumo, durante la dictadura y los años inmediatamente posteriores, era concebible que los militares fueran blanco

de un humor muy mesurado (había un humor tolerado, como es el caso de la revista *Humor*, que por momentos rozaba el humor cómplice, como el del programa de Tato Bores). De modo más decisivo, el humor también era posible en el corazón del poder represor, el campo mismo, como señala Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* (2006), algo que la autora destaca desde la dedicatoria: “*Para Lila Pastoriza, amiga querida, experta en el arte de encontrar resquicios y de disparar sobre el poder con dos armas de altísima capacidad de fuego: la risa y la burla*”. Frente a la realidad de subhumanos y dioses que el campo pretendía imponer, el preso que podía reír —de sus captores, pero también de aspectos absurdos o grotescos de su propia situación— se elevaba hasta la condición humana, y ‘bajaba’ al secuestrador hasta ésta —condición humana que los igualaba sin hermanarlos, claro. Según Calveiro:

La risa fue, para el desaparecido, un elemento de afirmación de la humanidad propia y de la del secuestrador; con ella, el sarcasmo y la burla, permitían desmitificar al desaparecedor, revelarlo en una existencia muchas veces patética que desvanecía de un golpe la omnipotencia. [...] Dice Blanca Buda que cuando sus interrogadores, que la habían castigado intentando que revelara sus más íntimos secretos, se negaron a que dijera por quién había votado aduciendo que ‘el voto es secreto’, ella lanzó una carcajada y... “desde ese instante perdieron para mí la imagen de ‘lobos feroces’ [...] Lo consideré una burla de bajo vuelo que me puso de buen humor”.

Preso que logra reír es preso que no ha sido del todo arrasado, o que empieza a recuperarse. No hay noticia de que los “musulmanes”³⁰¹ de Primo Levi rieran nunca. Pero tampoco hay que caer en la ingenuidad de suponer que la risa es un absoluto ético o un inequívoco instrumento de liberación; los represores y torturadores también ríen. No recuerdo dónde —si algún lector lo sabe, le ruego que me haga llegar la información— leí el testimonio de un niño sobreviviente de un campo de la Segunda Guerra, que al salir se sorprendió de que la gente riera con inocencia o alegría, porque en el campo nadie reía salvo los guardias, y eso cuando estaban

matando o atormentando a alguien. La literatura argentina, recordemos, empieza con la risa de los mazorqueros de Rosas frente al ‘joven unitario’, que no está para bromas: “Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio”, resumirá el juez; o como dirá algunos años más tarde ese perspicaz indagador del alma argentina, el japonés Tokuro de *La causa justa*: “En este país llanura, *chistes* terminan con muertos”.

La generación de la militancia parecía constitutivamente incapaz de reírse de nada; se tomaban a sí mismos tan en serio que tomarles el pelo se volvería una tentación irresistible. A partir de los noventa sobre todo, y tal vez desde ese terreno fértil para la fusión y confusión de humor y horror que fue la literatura vinculada a la Guerra de Malvinas, el humor volvió por sus fueros, en novelas como *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac y, supongo, algunas de las mías. La situación de la tortura, la vida en los centros de detención y exterminio, las desapariciones mismas se han tratado con más cautela, aunque nuevamente, como en los casos que señala Pilar Calveiro, la excepción pudo estar en los campos mismos. No hay rasgos de humor en el *Nunca más*, pero no podemos saber si es porque no surgió en los testimonios o porque los compiladores creyeron juicioso editarlos; en el *Diario del Juicio*, en cambio, que consiste en versiones taquigráficas completas de los testimonios, aparecen ocasionalmente, como en el testimonio de Alberto Felipe Maly, del 6 de mayo de 1985:³⁰² sintiendo que tal vez estaba incomodando a su auditorio con su relato de hechos atroces, Maly intenta hacer chistes sobre su detención, la tortura, su posterior liberación, y al leer su testimonio uno puede escuchar el silencio pétreo de los jueces, abogados y el público contra el que se estrellaban estos tímidos atisbos.

Mariana Eva Pérez en su *Diario* debe encarar un problema parecido. El blanco de su humor no son los perpetradores, ni tampoco la épica setentista, y no —al menos no de modo directo— la situación de las víctimas,³⁰³ sino una zona nueva; al decir de Martín Kohan, “la de los ritos de la memoria y la reparación, la de la pérdida y el dolor de la pérdida”,³⁰⁴ lo que la autora llama “el show del Temita”:

Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo “UNA SEMANA CON LA PRINCESA MONTONERA” [...] cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con el Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley...

En un principio es una risa interna: la Princesa montonera se ríe de sí misma, y de los suyos, con los suyos. Pero luego hace la prueba de ver qué pasa con los no-hijos, y acá es donde la forma-blog adquiere su sentido pleno; su dinámica interactiva, en la cual cada *post* es comentado por los lectores a medida que se escribe, permite, como señalan Martín Kohan y Jordana Blejmar,³⁰⁵ ir tanteando las posibilidades de la risa y sacar los chistes del gueto, abriéndolos a un público más amplio, para ver si ellos también se animan a reírse. Y así sucedió, como queda consignado en el agradecimiento “a los lectores del blog *Diario de una princesa montonera*, por la compañía, el aliento y la crítica, por reírse y hacérmelo saber”. Cada chiste tentativo, al ser festejado, queda legitimado, y habilita la posibilidad de ir más lejos en el siguiente; en esto, la forma-blog permite más audacia que cualquiera de las tradicionales modalidades impresas.

Más de un lector podría pensar que la Princesa montonera ‘ríe para no llorar’, agregando, condescendiente, ‘pobre’. Sería una manera muy triste, y muy soberbia, de leer su risa, y muy al principio del libro, la Princesa sopapea al lector comprensivo y al condescendiente, que suelen ir de la manito, dejando en claro que lo último que quiere es dar lástima y que le

‘comprendan’ la risa; en una visita guiada a la Esma con su novio (Jota) protesta, jodona:

El camarote de Norma Arrostito dice que era de ella, okay, yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood.

(Jota no le festeja el chiste. La envuelve en un abrazo interminable. [...] Ella suspira e intenta zafarse, él se las ingenia para seguir abrazándola y además acariciarle el corazón. El grupo vuelve a pasar rumbo a Capuchita. Ella propone seguir. Suben la escalera que va a Capuchita, ella anteúltima, Jota al final. Jota aprovecha y le toca el culo. Ella es feliz. En la escalera que va de Capucha a Capuchita.)

El mensaje es claro: si querés acompañarme, reíte o tocame el culo. No me río para tapar el dolor, me río con el dolor, me río del dolor, me río del culto del dolor que quieren imponernos, me río para desarticular el pacto que nunca firmé: ‘Nosotros sufrimos por ustedes, y ustedes se compadecen de nosotros y todos contentos’. Pero tampoco es una risa que dice ‘quédense tranquilos que no me duele’. Como señala Kohan:

No podría decirse que esa risa eventual vaya a ser en este libro lo otro del dolor, lo que habrá de desvanecerlo, lo que permitirá por fin dejarlo atrás; al contrario, esa risa viene a ser, en todo, el complemento del dolor, lo que permite sostenerlo y asimilarlo, lo que permite asumirlo y procesarlo [...] Desde el dolor y por el dolor, *Diario de una princesa montonera* postula la necesidad de la risa.

Parecido efecto tienen las operaciones que su *Diario* realiza sobre el léxico, en particular sobre las palabras que querrían referir su experiencia a la zona de lo intocable y sagrado. Los ‘hijos’ pasan a ser “hijis”; la desaparición forzada y sus consecuencias es “el temita”; ‘militante’ se convierte en “militonta”; ‘identidad’ y ‘verdad’, en “identidat” y “verdat”. De modo más general, Pérez se plantea un problema común a todos los escritores, pero más acuciante, más de vida o muerte (de la escritura) en el caso de quienes quieren escribir sobre un tema como éste: cómo hallar un lenguaje, sobre todo cuando *no* se habla desde una experiencia compartida

y cuando la experiencia personal no coincide con la consagrada por la memoria colectiva. La mudez de la que hablaba Benjamín no aparece únicamente como respuesta a la magnitud de una experiencia inédita, sino también a la presión de una masa de discursos cristalizados a través de los cuales debe abrirse paso la voz disonante del individuo. En algún momento del *Diario*, la Princesa recibe el llamado de una denunciante anónima que le cuenta que le dio la teta a su hermano de cinco días, recién secuestrado, en presencia de los secuestradores: “DENUNCIANTE 1, que le dio la teta y le ocultó su historia durante veintiún años, me parece más perversa que Videla”, comenta la Princesa. En el *post* siguiente, a partir del comentario de un lector del blog, escribe:

Jony me cuestiona la última frase. [...] A mí tampoco me gusta lo de ocultar la historia. Es del tipo de expresión prepensada, nestum del sentido, que ya no me dice nada [...] Pero ¿cómo contar que hubo una mujer que supo durante veintiún años que Gustavo había sido robado a su mamá asesinada y que un día, andá a saber si por remordimiento, venganza o qué, llama a las propias víctimas y hace una denuncia anónima? ¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme de la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el Nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven Princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?

Este ‘Nene’ es el otro gran villano del *Diario*,³⁰⁶ un ex montonero devenido funcionario, una “triste fotocopia del militante político, un operador profesional, un canalla que aparatea hasta en los velorios”, que aprovechándose de la orfandad de los hijis, de su eterna e insaciable hambre de padres, ‘adopta’ a un grupo de ellos y los pone a trabajar en proyectos relacionados con el “temita”; no es casual que encarne en él la “prosa institucional” de la que quiere liberarse la Princesa, ni mucho menos que ahora le anuncie en su blog/libro: “Hola, hijo de puta. Volví y soy ficciones”.

Con el discurso académico, en cambio, la relación es menos hostil, lo toma en solfa en algunos casos, pero la autora acompaña su producción literaria —sus obras de teatro y el *Diario*— con proyectos de investigación y producción de textos académicos. Los discursos artísticos y los académicos, en lo que al “temita” se refiere, tienden a ser solidarios antes que antagónicos; tal vez debido a la gran cantidad de becas, eventos, simposios y encuentros internacionales —que pueblan buena parte de la vida de la Princesa—, muchos de estos autores se han vuelto duchos en ambos. Conviene, además, no sobrevalorar el poder de la literatura —aunque sea el propósito secreto de mi libro—, pues no siempre será la elección más apropiada. Pilar Calveiro, la autora de *Poder y desaparición*, uno de los mejores estudios sobre el funcionamiento de los campos clandestinos, a pesar de ser ex detenida-desaparecida de la ESMA, renunció a la inmediatez de la primera persona, ya sea testimonial o ficcional, al lugar de verdad incuestionable o sagrada que el género testimonial le otorga a la víctima, y escribió una tesis de maestría. Como señala Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*:

Calveiro no escribe una “fuente”. Por eso es posible coincidir o disentir con lo que afirma [...]. La libertad de la lectura (una libertad que es intelectual y moral) vive más segura en este terreno que en el de la primera persona.

Calveiro puede así

[...] incluir su juicio, no su experiencia, en los términos de una disciplina social y de una condena moral y política que prescinde del propio sufrimiento para ser justa.

Leyendo ese texto lúcido y revelador que es *Poder y desaparición*, uno agradece en cada página que a la autora no se le haya ocurrido escribir un testimonio o una novela.

El derecho a reír, a asumir poses frívolas, a jugar con el lenguaje son formas particulares que asume, en *Diario de una princesa montonera*, un reclamo más general de los “hijos”: el de un lugar de enunciación, de pensamiento, de sentimiento por fuera del romance que el discurso estatal, las organizaciones de derechos humanos y el periodismo construyen, y sus lectores y espectadores reclaman, romance que tuvo su más reciente capítulo en el reencuentro de la titular de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, y su nieto Ignacio Hurban. Nada de malo tienen estos finales felices, excepto que se los convierta en modelo obligado, en portadores del mandato de que todos sean tan felices como éste.

El encuentro de la Princesa y su hermano Gustavo, en cambio, no sólo no fue feliz sino que fue un penoso y grotesco desastre, un fiasco. Uno de los primeros gestos del hermano reaparecido es reclamar por la indemnización:

Me embargó toda mi fortuna, propiedades, bonos de la deuda pública pesificados a 1,40 + CER, la indemnización por mi “Ford Taunus Mystery Tour”, que no llegué a cobrar.

Éste y otros episodios llevan a su hermana a preguntarse “si Gustavo era loco o mala persona” y para ahondar en la cuestión recurre a la terapia familiar:

En una sesión, él toca el tema de las cenizas de Argentina [la abuela paterna de ambos]. Propone arrojarlas al Río de la Plata, para que se reúna con su hijo. Me niego porque: a) no nos consta que Jose y Paty [los padres de ambos] descansen entre los peces; b) ;una vez que tengo en mi poder los restos de un familiar, no voy a ser yo quien los tire al río!

Aun con terapia, la cosa va de mal en peor:

En la causa judicial, él me desconoce los gastos del cajón y la cremación porque no tengo factura. La terapeuta intenta razonar con él. [...] Gustavo llama por teléfono a Ana. Fiel a su costumbre, se ha desentendido de cualquier obligación con respecto a esa urna y ese nicho, pero reclama derechos. Quiere las cenizas para tenerlas en su casa para el día de la madre. ¿Ven? No es sólo mala persona.

A su vez, la Princesa se permite la poco terapéutica reacción de refregarle al hermano que la abuela Argentina hablaba de él como “el chico” y lo tenía anotado en la agenda como “Gustavo (nieto)”.

Mi número, en cambio, no estaba anotado en ningún lado, porque se lo sabía de memoria y además me veía todos los días en *** y una vez por semana venía a casa en taxi a dejarme tartas, bocadillos de acelga y torrijas de arroz, porque yo era su nena de las dos colitas, la nieta que le dejaron, la que crió, la que durmió en su cama...

Continúa hasta que la bronca sale toda junta, sin rastro de humor ni chiste alguno:

Minga que te vas a llevar sus cenizas a tu casa. Nunca vas a festejarle el día de la madre a su urna, loco de mierda, mientras Site [la abuela materna] espera tu llamado [...] mientras Dora [la madre apropiadora] le hace burla a lo que queda de Argentina, tomá, tomá, te lo robé, te lo robé entonces y para siempre, porque tendrá la cara de tu hijo, pero es igualito a mí. Minga.

Y si la abuela comenta que “por teléfono, el chico tiene la misma voz que su papá”, la Princesa escribirá:

La voz de Gustavo es lo que más odio de él. Es donde más extraño lo siento. En sus rasgos, en sus gestos, sobrevive algo familiar e inquietante. Pero la voz es toda de ellos, de Los Otros. Atender el teléfono y escuchar su voz, su voz que tiene que decir habla Gustavo o aun habla tu hermano, porque nunca lo reconozco, es como encontrar un bicho en la comida.

Carri fue abundantemente acusada de desconsideración y destrato hacia los compañeros de militancia de sus padres; con la misma justicia cabría acusar a la Princesa de desconsideración hacia este hermano que no tuvo la suerte que ella tuvo, que no fue devuelto a su familia de origen, que creció sin saber quién era y fue deformado para siempre por sus apropiadores, como ella misma admite. Pero en *Diario de una princesa montonera* no hay piedad para Gustavo. Ni tiene por qué haberla, al menos de parte de su hermana. Tiene todo el derecho del mundo a detestarlo. El mismo derecho que tiene la nena de la casa de los conejos a protestar por la responsabilidad

inconcebible que depositaron sobre sus hombros infantiles; el que tiene Albertina, a reclamarles a los padres por haberla postergado, por ponerla en peligro, por dejarla huérfana; el protagonista de *Los topos*, a no militar en HIJOS y a formar pareja con quien bien pudo ser un ex represor. En este derecho se aúna un reclamo de los “hijis”, al que son refractarios los discursos institucionales y que sólo puede alojarse —fuera del privado, claro— en discursos renegados como el del cine o la literatura: el derecho a no tener sentimientos elevados, sino los mismos sentimientos de todo el mundo; el derecho a no estar a la altura de las circunstancias, el de no asumir el papel que la sociedad espera de ellos, sino el que se les da la gana, como todo el mundo. Para el discurso oficial, los discursos mediáticos, los de las organizaciones de derechos humanos, el sujeto ideal será siempre el joven que desconfía de sus padres, se hace el test de ADN, se reencuentra con su familia de origen, adopta gozoso su nuevo nombre y apellido; no se le exigirá que denuncie a sus apropiadores ante la justicia, pero será aplaudido si lo hace. Nada mejor para la sociedad, nada peor para la literatura. Para la literatura, o el cine, lo interesante y estimulante es el joven que no quiere saber su identidad, que ama y acepta a sus padres apropiadores, que se rehúsa a hacerse el ADN; o el que sí lo hace, y luego descubre que todos en su familia de origen son malas personas y se llevan a las patadas.³⁰⁷ El romance destrozado del irrecuperable Gustavo y su familia de origen resulta una historia indigerible para los medios y los discursos institucionales, pero es música para los oídos de la literatura, que se regocijaría aun más si un día apareciera el texto complementario a *Diario de una princesa montonera*, el *Diario de un príncipe apropiado*. Esperemos que Gustavo se anime a escribirlo algún día; será el texto maldito del corpus. Los hijos, nietos o hermanos que en lugar de brindarnos reencuentros reparadores y ejemplares, y así sanar las heridas del tejido

social, se reencuentran para la mierda dicen algo que no queremos escuchar: que el daño causado por la dictadura es irreparable, que un joven criado y educado por una familia apropiadora con toda probabilidad haya adquirido los valores de ésta. Por eso se explica que la Princesa escriba:

Por si se lo preguntaban, la muerte de Massera no me movió un pelo. Nunca me interesaron los milicos [...] ¿Ya lo dije? A la única que odio con un odio personalísimo es a Dora la Multiprocesapropiadora.

No ha de ser casual que el año cero de este corpus sea 2003. ¿Por qué 2003? Puede pensarse que es más o menos la época en la cual quienes nacieron después de 1970 tienen edad para hacer cine o literatura; pero, si fuera sólo eso, podría haber sido un poco antes o un poco después. Es 2003 el año en que un presidente argentino, al asumir la presidencia, pide disculpas por primera vez, en nombre del Estado, a los familiares de los desaparecidos; el año en que se anulan las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida; actos que se continuaron en la recuperación de la ESMA y la orden impartida por el mismo presidente al comandante en jefe del ejército de descolgar los cuadros de Videla y Bignone del Colegio Militar, en la declaración de inconstitucionalidad de los indultos de Menem, en la reanudación de los juicios de los militares y, eventualmente, de los civiles responsables de los crímenes de la dictadura. Es 2003 el año a partir del cual el Estado se propone no tanto encabezar sino continuar la política de derechos humanos que hasta ese momento había sido impulsada, al margen o aun en contra de las políticas de Estado, por las organizaciones no estatales, sobre todo las de los familiares de las víctimas. Lejos de ahogar la pluralidad o de obturar la diversidad de voces, como muchos auguraban, esta intervención del Estado y del sistema legal contribuyó a liberarlas: la literatura, el cine, las artes visuales, que hasta ese momento debieron hacerse cargo de los reclamos insatisfechos, del dolor y de la injusticia,

quedaron en libertad de seguir su propia lógica y a adentrarse en terrenos donde los discursos institucionales no podían seguirlos.

El *Diario* de Mariana Eva Pérez captura esta dinámica hecha de antagonismos, alternancias e interdependencias: puede ironizar amablemente sobre Néstor Kirchner y su política de derechos humanos:

Conoció a Kirchner y le contó que había llorado con su discurso de asunción, cuando reivindicó a los desaparecidos y los puso a refundar la patria, a la altura de los próceres y los inmigrantes. Espero no arrepentirme, lo amenazó casi. [...] Te prometo que no te vas a arrepentir, le prometió Kirchner. Tiene una foto que registra ese preciso instante, donde se miran con ojos de enamorados. Oh, instante sagrado en la vida de la princesa de la izquierda peronista. Clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad.

Luego puede enojarse y sentirse defraudada: “Después sí me arrepentí, mucho, me sentí usada, ¡forreada!, dejé de hacer la V”; un enojo que le dura hasta el día de la muerte del ahora ex presidente:

Pensé en los cuadros. Justo esa imagen, gastada, demagógica. Los cuadros. Hizo bajar los cuadros. Nos pidió perdón en nombre del Estado. En eso pensé. No en las leyes reparatorias redactadas con el culo y nunca revisadas, ni en el uso y abuso de las Madres, ni en el loteo clientelar de la Esmá. Pensé en esos gestos simbólicos que normalmente me envenenan, porque están bien pero no alcanzan, y como no alcanzan son hipócritas. Los cuadros, el pedido de perdón. Fue pensar en esas dos cosas y empezar a llorar, todavía en la ducha. No paro. Lloro mientras miro tele, mientras tuiteo, mientras hago la comida y mientras como.

Y luego, con los otros “hijos”: “Ninguno llora cuando estamos juntos y todos cuentan que lloran. Lloramos cada uno en su casa, viendo la tele, en la intimidad. No se puede ser más huérfano”.

Un pensamiento que me venía una y otra vez a la mente, mientras leía *Los topos*, era: “Claro, éste puede escribir así porque es hijo de desaparecidos, como yo intente hacerlo me linchan”. Al parecer, también le hicieron esa

observación a Carri, aunque no desde la envidia autoral sino desde la virtud militante:

Una de las reflexiones que despertó *Los rubios* en la Facultad de Ciencias Sociales (donde hay una agrupación que lleva el nombre de Roberto Carri, padre de Albertina) fue: “si la directora no se llamara Carri, ya le hubiéramos hecho un escrache”.³⁰⁸

Hacerle un escrache a una hija de desaparecidos ya era una paradoja; entendiblemente, quienes hicieron esta reflexión no habrán querido incurrir en la paradoja aun mayor de hacérsela en el nombre del padre.

Pero mi reflexión sobre *Los topos* adolecía, sin duda, de una falla decisiva, ¿quién tendría la necesidad, la pulsión si se quiere, de escribir una novela como ésa si no fuera hijo de desaparecidos? Decir “una novela de hijo de militantes o de desaparecidos” implica menos una serie de características formales o temáticas que la atribución a un enunciador que efectivamente sea un hijo de militante o desaparecido, y esta atribución autoral condiciona no sólo cómo estas obras son escritas sino cómo son leídas; pues si nos enteráramos de que Bruzzone no es hijo de desaparecidos, nos sentiríamos estafados, y autorizados a juzgar duramente la ‘liviandad’ con que se ocupa del Tema (nada de “temita”, ahora). Tan fuerte es este requisito que aun se adosa a los no “hijos”; Laura Alcoba se ha cansado, en cuanta entrevista o presentación pública le toca hacer, de aclarar que *no* es hija de desaparecidos, que sus padres están vivos. Pero *La casa de los conejos* se deja leer tan bien dentro del corpus ‘novelas de hijos de desaparecidos’ que andá a convencerlos.

No obstante, todo género termina tarde o temprano por autonomizarse de sus condiciones de producción y pasar a definirse principalmente por su forma y por su tema; esto sucede con la gauchesca que, si bien en el siglo XIX necesariamente era escrita por hombres de campo —no gauchos pero sí estancieros agauchados—, en el XX ya puede ser escrita por cualquiera.

Por eso era sólo cuestión de tiempo hasta que alguien, seducido por las posibilidades y también por el aura del género, se dijera: ‘¿Y por qué no puedo yo escribir mi novela de hijo de desaparecidos?’ Que es exactamente lo que hace Julián López en *Una muchacha muy bella* (2013), novela de memoria, pues no está contada por un niño sino por un adulto que rememora su infancia y cuya memoria, lejos de ser incompleta o difusa, de carecer de recuerdos, está sobresaturada de ellos (“La casa era un living con paredes rojas que terminaban en plafones de yeso en los que se escondían tubos fluorescentes que solían titilar una agonía rítmica más que aclarar el ambiente. Había algunos adornos que colgaban: un sombrero mexicano, de lata, del tamaño de la palma de una mano pequeña, un sol azteca de bronce, con gesto agrio...”)

y de significantes de época (Delifrú, Brylcreem, Holanda, Jack, Topolino, los corazoncitos Dorin’s) que se adensan como las marcas de lujo en una novela de Easton Ellis. López parece esforzarse no en ‘liberarse de la pesada herencia’ sino en aumentarla, y su novela está dominada por un afán proustiano de recuperar el pasado, traerlo de nuevo al presente mediante la rememoración minuciosa, porque en ese pasado está la madre con la que vivían, solos, y que sería secuestrada y desaparecida por la dictadura.

Cuando yo era profesor de secundario en la década de los noventa, el psicólogo del colegio me comentó que una de las fantasías más habituales de los alumnos era la de ser hijos de desaparecidos. No dijo ‘temores’, dijo ‘fantasías’. Éstas no eran más que la encarnación histórica concreta de una fantasía inmemorial, la del *changeling*, el niño cambiado en la cuna por las hadas o, actualmente, por la enfermera de la maternidad; el adoptado en secreto, el comprado, el secuestrado. Podría pensarse que no hay nada peor que ser hijo de desaparecidos, pero ninguna fantasía está regida por el miedo o la paranoia únicamente: todas están investidas en mayor o menor

medida por el deseo. Para el niño que siente que no hay nada peor que ser hijo de *estos* padres, la idea puede resultar muy atrayente: ‘Mis verdaderos padres eran héroes y ustedes son unos inmundos apropiadores cómplices de la dictadura’. De manera análoga, para un niño que sufre el indecible dolor de perder a su madre a la edad de diez años, como fue el caso de López, en una muerte civil, in-significante, darse una madre militante o guerrillera, revolucionaria, mártir, *que muere por algo*, y no meramente para dejarlo solo en el mundo, puede ser un alivio y un consuelo.

Seguramente por esto el tono de base de *Una muchacha muy bella*, ya desde el título, es la melancolía:

Mi madre era una muchacha bella. Tenía la piel pálida y opaca, hasta podría aventurarse a decir que azulina, un destello que la hacía única y de una aristocracia natural, lejana de toda trivialidad mundana. Tenía el pelo negro; claro, ya dije que era una muchacha bella, lacio pero pesado y con un diseño de cabellera como no creo haber visto...

Si la mayoría de las obras de este corpus están regidas por el deseo de fugarse de la condición de “hiji”, Julián López, en su novela, corre afanosamente detrás de ella, tratando de darle alcance a fuerza de lenguaje; su novela bien podría llevar por subtítulo “sobre el deseo de ser hijo de desaparecidos”. Con *Una muchacha muy bella*, el género ‘novela de hijis’ entra en su etapa manierista; este delicado formalismo suele ser preludio del agotamiento del género. La parodia está a la vuelta de la esquina.

Suele decirse que para entender un período histórico, sobre todo si es traumático, se necesita dejar pasar el tiempo, a veces una o dos generaciones (o tres o cuatro, subirán la apuesta los interesados en que nunca suceda). Pero el tiempo no pasa solo, hay que hacerlo pasar, no es tiempo de espera sino de trabajo incesante. La distancia no se crea con silencio sino a fuerza de escritura. Si se dejan pasar treinta años a la espera de ese momento adecuado, estaremos, treinta años después, todavía al

comienzo. Cada escritor se apoya en lo que han hecho los anteriores; porque lo han hecho, puede pasarse a una segunda etapa, o tercera. En este proceso inciden todas las prácticas de la sociedad, no sólo la literatura. No importa cuánto tiempo ha pasado, importa lo que ha pasado en ese tiempo. En la Argentina, en los últimos treinta y ocho años desde el golpe, se realizaron el Juicio a las Juntas y los juicios que continúan ahora con los otros responsables, se reivindicó y reparó, en la medida de lo posible, a las víctimas, se restableció la identidad a muchos cuerpos, se recuperaron muchos chicos arrebatados a sus familias. Si no hubiera sucedido todo eso, la literatura seguiría atada a las funciones más básicas del testimonio y la denuncia. El discurso de los derechos humanos, por su vinculación necesaria con la justicia, es, necesariamente, un discurso de verdad; la literatura no lo es, no necesariamente, y puede, si no oponerse, hacer *otra cosa*. El sentido común nos dice que son los protagonistas, o los testigos, los más indicados para recordar y contar la historia; pero los autores que no vivieron los años de la militancia y la dictadura, que no tienen recuerdos personales de la dictadura, fueron formados por ella, están hechos de dictadura, y por eso indagan de manera absolutamente novedosa y potente en esa época que no vivieron, pero que los gestó en su vientre; tienen pleno derecho a hacer lo que quieren con ella, porque ella los hizo; la mudez no es problema para ellos, porque no están volviendo del campo de batalla: nacieron en él.

286 De todas, la más memorable es aquella en la que ambas acuden al Equipo de Antropología Forense a sacarse sangre para el test de ADN; lo hace Couceyro, lo cual parece colocarnos en el lugar de la ficción, pero luego lo hace Carri, lo cual nos devuelve, ahora incómodamente, al lugar del

documental-testimonio, descalabrando definitivamente todos nuestros intentos de deslindar lo uno de lo otro.

287 *El Amante*, año 12, n° 138, octubre de 2003.

288 El caso más extremo de nuestra literatura, dados los tiempos que abarca y lo profundo de un olvido que incluye el de la propia identidad, es el del Homero imaginado por Borges en “El inmortal”. Al cabo de casi tres mil años de vida, y de varios siglos de convivencia con el romano Flaminio Rufo, Homero se olvida de que fue Homero y recuerda —erróneamente— haber sido Flaminio Rufo: “Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos”. Tal vez por ser escritores (y ciegos), Borges y su Homero idealizan las imágenes visuales, parecen suponer que, cuando recordamos en imágenes, estos recuerdos serán necesariamente propios. Pero también puede suceder que los relatos de otros engendren imágenes que luego recordaremos como propias; también una foto, un video hogareño, un programa televisivo podrán, con el tiempo, disfrazarse en nuestra memoria de recuerdos directos.

289 Pérez, M. E., “*Their lives after: Theatre as testimony and the so-called ‘second generation’ in post-dictatorship Argentina*”, *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n° 3, 2013.

290 Viene al caso, supongo: Carri nunca militó en HIJOS; Bruzzone tampoco, y su novela *Los topos* se inicia, justamente, con la negativa de un hijo de desaparecidos a integrarse en HIJOS. También los ex combatientes de Malvinas se vieron inicialmente infantilizados por la fórmula ‘los chicos de la guerra’, pero en su caso bastó con el paso del tiempo para que cayera por su propio peso; las categorías de ‘hijo’ o ‘nieto’, en cambio, son de las que hay que sacudirse de encima, o se puede vivir preso de ellas por siempre.

291 Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

292 Kohan, Martín, “La apariencia celebrada”, *Punto de Vista*, n° 78, abril de 2004. La cita de Vezzetti proviene de su *Tiempo pasado*.

293 Reservo el nombre de ‘Albertina’ para el personaje de la película —que no podemos identificar sin más con la directora de la película, Albertina Carri—, sea interpretado por Couceyro o por Carri.

294 Aguilar, G., *ob. cit.*

295 Page, Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham, Duke University Press, 2009.

296 Moreno, María, “Esa rubia debilidad”, *Página/12*, Radar, 23 de octubre de 2003.

297 Jordana Blejmar realiza un comprensivo análisis de este recurso en “Toying with history: Playful memory in Albertina Carri’s *Los rubios*” (*Journal of Romance Studies*, vol. 13, n° 3, 2013). En contra de las acusaciones de frivolidad, anomia o aun blasfemia, propone al juego como práctica de construcción de saber, que se opone a la monumentalización del horror, y por lo tanto a su inscripción en la esfera de lo sagrado, es decir, de lo incomprensible y lo no representable; recuerda

que una característica importante de los escraches organizados por HIJOS fue su carácter carnavalesco y festivo, con recurso a muñecos, juguetes y máscaras. Hay que recordar, por otra parte, que la identificación del juego con el chiste, lo frívolo o lo humorístico corresponde a la mirada adulta: hay pocas cosas más serias que un niño jugando.

298 Cabe recordar, además, que en el relato-modelo para estas investigaciones de actos de terrorismo de Estado, *Operación masacre*, confluyen elementos de la policial clásica y la negra.

299 El término es de Beatriz Sarlo. Véase “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

300 La elección del término es típica de las estrategias discursivas de Pérez; un diminutivo, pero irónico, muy usual en la lengua coloquial: ‘¡Qué temita, mamita!’ ‘Pavada de temita te buscaste’, etcétera.

301 Los *Muselmänner* son los hundidos, los ahogados del campo, los que han perdido su humanidad, “una masa anónima”, “demasiado vaciados para sufrir realmente. Uno duda en llamarlos seres vivos”. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1998 (1ª edición italiana, 1947).

302 *El Diario del Juicio*, año I, n° 3, 11 de junio de 1985.

303 Aunque a veces, frecuentemente bajo la coartada del sueño, se adentra en esta zona de riesgo: “Me llaman del Equipo Argentino de Antropología Forense. Aparecieron los restos de Paty [la madre]. [...] La doctora me muestra que Paty está momificada [...] me hace notar la ropa que tiene puesta: un top azul francia de duvet, con detalles en celeste, blanco y rojo, y un pantalón chupín azul francia y brillante. Muy trendy.”

304 Kohan, Martín, “Todavía bailamos”, en *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, año IX, n° 11/12, septiembre de 2014.

305 “Ficción o muerte: autfiguración y testimonio en *Diario de una princesa montonera*.”

306 Además de Gustavo. Dora la apropiadora será la más pura encarnación del mal pero está siempre en el trasfondo, no aparece nunca en escena y por lo tanto no califica como personaje.

307 Según Fito Páez, el guión de *Vidas privadas* se elaboró a partir del caso real de los mellizos Reggiardo Tolosa, “que eligieron permanecer con sus apropiadores a pesar de que su identidad fue determinada por la justicia”; <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-30/PAG33.HTM>.

308 Aguilar, G., *ob. cit.*

Gamerro, Carlos
Facundo o Martín Fierro. - 1a ed. - Buenos Aires :
Sudamericana, 2015
(Ensayo)
EBook.

ISBN 978-950-07-5290-9

1. Ensayo Argentino. I. Título
CDD 864

Edición en formato digital: julio de 2015

© 2015, Penguin Random House Grupo Editorial

Humberto I 555, Buenos Aires.

Diseño de cubierta: Peter Tjebbes

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISBN 978-950-07-5290-9

Conversión a formato digital: Libresque

www.megustaleer.com.ar



CARLOS GAMERRO

Nació en Buenos Aires en 1962. Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como docente hasta 2002.

Su obra de ficción publicada comprende las novelas *Las Islas* (1998), *El sueño del señor juez* (2000), *El secreto y las voces* (2002), *La aventura de los bustos de Eva* (2004), *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) y los cuentos de *El libro de los afectos raros* (2005). Sus ensayos incluyen *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006), *Ulises. Claves de lectura* (2008) y *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández* (2010). Ha traducido *Un mundo propio* de Graham Greene, *La mano del teñidor* de W. H. Auden, *Poesía y represión* de Harold Bloom y *Enrique VIII y Hamlet* de William Shakespeare.

En 2007 fue Visiting Fellow de la Universidad de Cambridge y en 2008 participó del International Writing Program de la Universidad de Iowa. Junto con Rubén Mira escribió el guión del film *Tres de corazones* (2007), dirigido por Sergio Renán.

En 2011 se estrenó en el Teatro Alvear de Buenos Aires su obra teatral *Las Islas*, con dirección de Alejandro Tantanian. Sus novelas han sido traducidas al inglés, francés y alemán.

Foto: © Alejandra López