



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Entre la nación y la nada: un análisis hermenéutico de la figura del desierto en la producción literaria del siglo XIX

Autores (en el caso de tesis y directores):

Sebastián Nicolás Cardella

María José Rossi, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Sebastián Nicolás Cardella

Entre la nación y la *nada*: un análisis hermenéutico de la
figura del desierto en la producción literaria del siglo
XIX.

Tesis para optar por el título de Magíster en Comunicación y
Cultura.

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Directora: Dra. María José Rossi

Buenos Aires

Año 2020

Resumen

Hacia fines del siglo XIX, la consolidación del Estado nacional estuvo fuertemente vinculada a la producción de toda una actividad discursiva tendiente a construir un imaginario que pusiera límites precisos a eso que debía entenderse como identidad nacional. En ese marco, la *figura* del *desierto* fue fundamental para precisar esos límites, para delimitar las fronteras que definieran quiénes debían ser excluidos y quiénes integrados en la naciente “comunidad política”, volviéndose el “lugar común” de una amplia gama de discursos y textos de la época. Por todo esto, el presente trabajo intenta determinar cuál es el estatuto que adquiere el *desierto* en las producciones del campo literario argentino, haciendo hincapié en *La cautiva*, de Esteban Echeverría; *El Facundo*, de Domingo Sarmiento y *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla. La inclinación por analizar la literatura de la época se debe, principalmente, al rol determinante que los textos escritos tuvieron en la conformación de imaginarios en un siglo como el XIX, un periodo donde predomina principalmente la cultura textual. Por otro lado, la elección específicamente de estos textos se debe a su enorme relevancia en el período: los dos primeros son escritos fundamentales de dos de los autores más significativos de la llamada Generación del 37, punto de partida de esta tesis. El tercero de ellos, adquiere una importancia sustancial en la década de los 70 —es decir, a pocos años de la llamada “Campaña al desierto”—, logrando inclusive trascender las fronteras nacionales y alcanzar cierta relevancia internacional.

Así las cosas, el trabajo busca determinar el carácter que asume el desierto en estos textos planteando la necesidad de pensar a este último como una *figura* o *paradigma*, y esto por dos cuestiones centrales: la primera, porque esta noción permite indagar en las tradiciones, los pasados, los sentidos y afectos que arrastra justamente una figura como la del desierto a la hora de su actualización en un contexto determinado, en nuestro caso específico, la Argentina del siglo XIX. Esto implica considerar que ella misma es una repetición, es decir, que puede ser rastreada desde tiempos pretéritos, habiendo servido en distintos contextos a diversos fines. En segundo lugar, porque si bien esta noción abre la posibilidad de indagar en lo que se repite —ese “lugar común”— en todos estos casos, también permite analizar las variaciones semánticas y afectivas que el desierto sufre en el devenir *inmanente* de los textos; por lo que hablar de repetición no implica hablar de identidad. Es decir, que pensar en términos figurales también posibilita captar, en la singularidad de cada uno de los textos, la *diferencia*, o sea, la existencia de ciertas líneas de sentido que, inclusive, pueden llegar a no comulgar de forma directa con el proyecto político que se termina de consolidar hacia fines de

siglo —hasta resultar contradictorias con él—. Y esto es así, ya que otro de los supuestos de los que parte este trabajo es que la relación entre literatura y política nunca es lineal, sino que está estructurada sobre la base de múltiples mediaciones y tensiones, de constantes idas y vueltas entre ambas. En otros términos, esta tesis también considera que hay que pensar a la producción literaria y estética en su relación y en su diferencia con lo político, sobre todo en un periodo en donde normalmente se la concibió —a ella con sus imágenes, en particular la del desierto— como un mero instrumento de este último.

Abstract

Towards the end of the 19th century, the consolidation of the national State was strongly linked to the production of an entire discursive activity tending to build an imaginary that put precise limits on what should be understood as a national identity. In this context, the figure of the desert was fundamental to define those limits, to delimit the borders that define who should be excluded and who should be integrated into the nascent "political community", becoming the "common place" of a wide range of discourses and texts of the time. For all this, the present work tries to determine what is the status that the desert acquires in the productions of the literary field, emphasizing on *The captive*, by Esteban Echeverría; *Facundo*, by Domingo Sarmiento and *An excursion to the ranqueles indians*, by Lucio Mansilla. The inclination to investigate in the literature of the time is mainly due to the determining role that written texts had in the formation of imaginary in a century like the XIX, a period where textual culture predominates mainly. On the other hand, the specific choice of these texts is due to their enormous relevance in the period: the first two are fundamental writings by two of the most significant authors of the so-called thirty-seven's generation, the starting point of this thesis. The third of them acquired substantial importance in the 1970s —that is, a few years after the so-called "Desert Campaign" —, even managing to transcend national borders and achieve some international relevance.

Thus, the work seeks to determine the character that the desert assumes in these texts, raising the need to think of it as a *figure* or *paradigm*, and this for two central things: the first one, because this notion allows us to investigate the traditions, pasts, senses and affections that a figure like the one of the desert drags precisely at the time of its update in a certain context, in our specific case, the Argentina of the 19th century. This implies considering that it is itself a repetition, that is, that it can be traced from past times, having served different purposes in different contexts. Secondly, because although this notion opens the possibility of

investigating what is repeated—that "common place"— in all these cases, it also allows us to analyze the semantic and affective variations that the desert suffers in the immanent evolution of the texts; so speaking of repetition does not imply speaking of identity. In other words, thinking in figurative terms also makes it possible to grasp, in the singularity of each of the texts, the difference, that is, the existence of certain lines of meaning that, even, may not directly take communion with the political project that it is finished consolidating towards the end of the century—they can also be contradictory with it—. And this is so, since another of the assumptions from which this work is based is that the relationship between literature and politics is never linear, but is structured on the basis of multiple mediations and tensions, of constant twists and turns between the two. In other words, this thesis also considers that literary and aesthetic production must be considered in its relationship and in its difference with politics, especially in a period when it was normally conceived—with its images, in particular the one of the desert—as a mere instrument of it.

Índice

<i>Pensar el desierto, pensar la nación</i>	6
Introducción: el desierto como figura y paradigma. Aspectos teórico-metodológicos de la investigación	6
Desierto y nación: trabajos y discusiones. Hacia un estado de la cuestión	18
<i>Echeverría, Sarmiento y el desierto en los textos románticos</i>	23
Lo romántico en los textos a analizar. Apuntes generales	23
La voz del poeta: el desierto en <i>La cautiva</i> de Esteban Echeverría	29
El infinito de sensibilidad desencadenada	30
María, Brian o el germen de (lo que debe ser) la cultura nacional	38
La purificación (o María y el amor divino).....	40
A modo de cierre: los sentidos del desierto echeverriano. <i>La cautiva</i> y el reparto de lo sensible	48
El desierto en el <i>Facundo</i> de Sarmiento: entre el rechazo iluminista y la devoción romántica	51
El paralelismo América-oriente en el <i>Facundo</i> . La comparación como método de lectura.....	53
La fórmula <i>civilización-barbarie</i> : pauta de lectura, criterio de comparación	62
Cuando la formula tambalea: las ambigüedades del <i>Facundo</i> y la seducción de la barbarie	69
Palabras finales: Sarmiento, <i>Facundo</i> y el reparto de lo sensible	77
<i>Miradas, perspectivas: la pampa de Mansilla</i>	80
Error en el desierto: la inmanencia como método de lectura en <i>Una excursión a los indios ranqueles</i>	82
Perspectivas, paralajes	97
Los desiertos de Mansilla: entre el disenso y la reafirmación del reparto de lo sensible	106
<i>Conclusiones</i>	110
<i>Referencias bibliográficas</i>	119

Introducción: el desierto como figura y paradigma. Aspectos teórico-metodológicos de la investigación

Hacia la década del 20, época en la que finalizaban formalmente las guerras de independencia y terminaban por desmoronarse las estructuras políticas del orden colonial (Halperín Donghi, 2008), en el territorio de las provincias otrora vinculadas al ya extinto virreinato del Río de la Plata —y, más en general, en el continente latinoamericano prácticamente en su totalidad—, se erigía el objetivo de fundar un nuevo orden sociopolítico que estuviera alineado con los tiempos “modernos”¹, un objetivo que, por supuesto, abriría el campo a la proliferación de intensas luchas y conflictos —sabemos que el siglo se vio atravesado, desde la perspectiva de la elite blanca y criolla, no solo por la “cuestión indígena”, sino por la guerra civil entre federales y unitarios—, transformándose en el eje central alrededor del cual giraron las discusiones en el espacio público rioplatense a lo largo de todo el período.

En ese contexto de desmoronamiento de un orden y de la necesidad de fundar uno nuevo, en ese clima de discusiones, debates y disputas, la proliferación de discursos públicos, textos literarios y periodísticos, imágenes pictóricas y —más avanzado el siglo— fotográficas, terminaron por forjar —con sus idas y vueltas, sus pliegues y repliegues— la imagen de un país que debía surgir y “hacerse” desde la mismísima *nada*, desde un vacío que era menester “llenar” o, lo que es igual, desde un *desierto* al que había que proveerle el contenido y la forma necesaria para que una nación moderna pudiera definitivamente advenir en él.

El desierto, entonces, fue la *figura*² clave del periodo, una figura que alimentó y fue alimentada por los discursos, la imaginación, los miedos, los horrores y espantos pero también los deseos y fantasías de una elite blanca empapada de un eurocentrismo pocas veces

¹ ¿Cuáles tenían que ser las características centrales de ese nuevo orden? ¿De qué forma la nación porvenir debía insertarse en el mercado mundial? ¿Cuáles debían ser sus bases político-institucionales? Estas preguntas podrían resumir, a grandes rasgos, los ejes que atravesaron las discusiones y los debates públicos de la época —por supuesto, en el marco de un conflicto que asumió caracteres de guerra civil (y en algunos casos, de exterminio)—.

² Proponemos concebir al *desierto* como una *figura paradigmática* (Agamben, 2010; Auerbach, 1998), es decir, como una singularidad histórica, positiva y concreta que, en virtud de su analogía con otros fenómenos históricos particulares, puede elevarse a condición de *paradigma* de aquellos, volviéndolos inteligibles. Profundizaremos en el significado de la noción más adelante en este mismo apartado.

matizado³, y que sirvió para marcar los límites precisos, no solo territoriales sino, más bien, políticos e identitarios, sobre los cuales debía edificarse la nueva patria; sobre los cuales, en definitiva, debía surgir la Argentina moderna.

Por eso es que el desierto también jugó un rol central en la estructuración de una identidad nacional. Queremos decir: su nombre sirvió para sembrar (y, de nuevo, fue sembrado por) los deseos y fantasías de una elite que se vio a sí misma como europea, y que, por esa cuestión, quiso moldear un país a imagen y semejanza de Europa —de una *cierta* Europa, como veremos—. De ahí que el desierto no solo asumiera el rol de un vacío a llenar, sino que su figura fue fundamental para conformar *la otra cara* de la patria porvenir, y por eso mismo, para estructurar los patrones *propios*, o sea, los patrones que debían definir —como decimos— la identidad de esa elite que, justamente, se veía a sí misma como la encarnación de “la nación” venidera. Es decir: fue clave para (re)producir un *reparto de lo sensible*, en el sentido en el que Jacques Rancière lo piensa en sus trabajos (1996; 2011; 2014).⁴

Pero, *a la inversa* —dialéctica obliga—, el desierto no fue *solo* eso. Y esto porque nunca los textos portan una linealidad en su significado, ni mucho menos son un mero instrumento para un proyecto o grupo político determinado. Así que, si por un lado, debido a su propia condición de vacío, el desierto sirvió como lo (absolutamente) *otro* de la nación venidera, su figura también alimentó (y fue alimentada por) otros imaginarios, y por eso

³ Lo que se relaciona con el etnocentrismo europeo y su clasificación racial de la humanidad desde los tiempos de la conquista de América, algo muy bien trabajado por Aníbal Quijano en su *Ensayos en torno a la colonialidad del poder* (2019).

⁴ Además del concepto de *figura* que definiremos a continuación, nos valdremos en nuestro trabajo de la noción de *reparto de lo sensible* elaborada por Jacques Rancière (1996; 2011; 2013) para analizar la política de la estética pero, también, la estética de la política que se desprende de cada uno de los textos. Lo que nos permitirá indagar no solo en los significados que asume el desierto en cada uno de los escritos a analizar, sino en los afectos y sensibilidades que se anudan a ellos. Por tanto, recordemos que para Rancière el reparto de lo sensible es ese “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. El reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (...). Reparto de lo sensible revela quien puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual ‘ocupación’ define así las competencias e incompetencias de lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. Por lo tanto, hay, en la base de la política, una estética que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política”, propia de la era de las masas, de la que habla Benjamin. (...) Si apelamos a la analogía, podemos pretender, en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de las formas a priori que determina lo que se ha de sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia (...)” (Rancière, 2014: 20). En otro de sus trabajos, sostiene que “esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino reparto de lo sensible (...)” (Rancière, 2011: 34).

mismo, (por) otras concepciones, significados, sensibilidades y afectos que hicieron de él algo más que una *nada* a eliminar, que lo convirtieron en un campo de posibilidades (políticas, sociales, estéticas, sensibles, afectivas, etc.) *otras*, diferentes y múltiples, que en muchos casos fueron contradictorias entre sí. En otros términos, por el desierto *también* circularon —quizá de una manera más subterránea, solapada, no hegemónica— distintas sensibilidades, percepciones, afectos, pensamientos, significados, etc. que permiten concebir su figura como un todo complejo, ambiguo y contradictorio; como una configuración que, en su propio devenir inmanente al interior de las diversas producciones textuales, no deja de manifestar numerosos pliegues y repliegues que, como también diría Jacques Rancière (1996; 2011; 2013; 2014), producen *disensos* en el mismísimo reparto de lo sensible que su propia figura venía (a priori) a producir y a reforzar.

Entonces, y por estas cuestiones, este trabajo se propone analizar el estatuto que asume el desierto en algunos de los textos más importantes de la época, entre los cuales se encuentran *La cautiva*, de Esteban Echeverría; *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; y *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla⁵; considerando al mismo como una *figura* en el sentido en el que lo establecen Giorgio Agamben (2010) y Erich Auerbach (1998) en sus respectivos trabajos: es decir, como una singularidad histórica, positiva y concreta que, en virtud de su analogía con otros fenómenos históricos particulares, puede elevarse a condición de *paradigma* de aquellos, volviéndolos inteligibles. Esto nos permitirá ver qué tipo de tradiciones, sentidos y afectos actualiza el desierto en cada uno de

⁵ Tomamos como punto de partida 1837 por ser un año clave gracias a la conformación de esa asociación de intelectuales liderada por Echeverría que pasó a la historia con el nombre de “Generación del 37” (Sarlo, 1997; Terán, 2008; Viñas, 1971), y finalizamos con uno de los escritos más emblemáticos de los 70, en tanto hacia el final de esa década se sucede —específicamente en los años 78 y 79— la famosa *Campaña al desierto* liderada por Julio Argentino Roca, ministro de guerra del gobierno presidido por Nicolás Avellaneda y responsable directo de una de las columnas militares. Por lo demás, el abordaje de textos literarios se justifica por dos motivos: el primero, porque la época marca la hegemonía de una cultura predominantemente textual (Silvestri, 2011), por lo que lo dicho por y en los textos escritos resulta crucial, en este contexto, en la creación de imaginarios; el segundo, porque nuestra intención es que este trabajo sea la primera parte de una investigación más amplia que pretendemos continuar en nuestra tesis doctoral, en donde se incorpore al análisis la producción visual del período —pictórica y fotográfica—, con el objeto de ver las relaciones y distancias que existen entre ambos registros en lo que respecta a la configuración del desierto argentino.

Por otro lado, la conformación de este *corpus* de textos para analizar se justifica por su notable relevancia en la época que pretendemos abordar. En efecto, la elección de un libro como *Facundo* se debe a su papel central en la “fundación” de la antinomia *civilización/barbarie* en nuestro país, así como en el rol que allí cumple el desierto para que Sarmiento pueda construir ese par de opuestos “irreconciliables” (Jitrik, 1983, 2012; Terán, 2008). Algo similar ocurre con *La cautiva* de Echeverría, primer poema nacional que fuera fundamental para consolidar la imagen del territorio argentino como un vasto desierto (Gamerro, 2006), y cuya caracterización es recuperada explícitamente por Sarmiento en su *Facundo*. De la misma manera, consideramos de suma importancia analizar la obra de Lucio V. Mansilla *Una excursión a los indios ranqueles*, ya que la misma, además de haber tenido un alto impacto nacional tanto como internacional en la época de su aparición —fue premiada en 1877 en el Congreso Geográfico Internacional de París (Rodríguez, 2010; Rossi, 2017)—, encarna el modelo o “la forma superior del contenido” de la llamada “literatura de frontera” que surgiera entre los años 60 y 80 del siglo XIX (Viñas, 1971: 25).

los textos, es decir: qué otros “pasados” irrumpen y se hacen presentes en él y con él, en un juego de repetición y diferencia que habilita observar la forma que va adquiriendo en la *inmanencia* de los propios textos⁶.

Pero además, y en relación con esto último, la idea de *figura* —o, lo que es lo mismo: de *imagen plástica*⁷— abre la posibilidad de captar las singularidades de “cada uno de los desiertos” que se repiten en los escritos. Es decir, la concepción figural, en tanto solo puede pensarse a la figura a partir de dos (o más) acontecimientos *históricos y singulares* que se conectan entre sí, en el que uno prefiguraría a otro⁸, permite captar no solo los pasados que se repiten —lo que daría cuenta, en nuestro caso, que el desierto es una figura que arrastra tradiciones, sentidos y afectos de diversos contextos epocales—, sino también las diferencias y la multiplicidad (de sentidos, de sensibilidades) que se despliega en los “desiertos” textuales. En otros términos: no estamos aquí frente a un modo de conocimiento que parta de presupuestos enunciables —léase: el desierto como “arquetipo”— y que luego deberían ser corroborados en la práctica concreta, sino que el fenómeno particular y sensible posee de forma *inmanente* la verdad que queremos conocer, es decir, que en él coexisten sentido histórico y sentido (de)velado, singularidad y verdad —Agamben dice que en el fenómeno sensible se encuentra el propio “*eidos*” a conocer (Agamben, 2010)—. O sea: la *figura* es un *hibrido* entre particularidad y universalidad, entre totalidad y singularidad. De ahí que nos permita abordar el devenir inmanente del desierto en los textos a analizar, pudiendo observar

⁶ *Figura* es un término que implica o que esta intrínsecamente ligado con un modo de leer o interpretar distintos acontecimientos históricos, haciéndolo no a través de ideas o conceptos abstractos, sino concibiendo, en primer lugar, la *singularidad y especificidad histórica* de cada uno de ellos, pero sin abordarlos de forma separada, o dicho en otros términos, “en sí mismos”, sino intentando captar su significado a partir de la *relación* que entre ellos entablan. Es decir, que para él no hay forma de definir un objeto o fenómeno histórico de manera *apriorística*, sino que es la relación lo que permite revelar su secreto (en los dos autores, un fenómeno o hecho histórico tomado por separado no es más que una cifra o enigma a develar, siendo el *vínculo* con otro suceso lo que posibilita su revelación). De ahí que toda *figura* implique, por lo menos, dos fenómenos: ella es un *constructo* que se realiza por medio de la *comparación*, revelando analogías entre distintos sucesos históricos (por eso es que aquí no debemos hablar de una lógica sino, más bien, de una *ana-lógica*). Por tanto, la *figura* estaría *siempre* condensando diversos acontecimientos, por lo que podríamos decir que *sin ello no tendríamos figura*.

Por lo demás, el modo de pensar por medio de la construcción de *figuras* implica una forma de acercarse a la historia que se aleja de la concepción lineal y cronológica típicamente moderna, en tanto en cada *figura* se pone en juego una dialéctica temporal que implica una nueva experiencia del tiempo: en ella, lo viejo vuelve a aparecer, se *actualiza*, interrumpiendo la lógica lineal y abriendo la historia hacia (la posibilidad de) algo nuevo —toda *figura* encierra una *promesa* de futuro, de un futuro *otro*, diferente al que, según la lógica lineal y progresiva de la historia moderna, “estaríamos condenados”—. Toda *figura* supone, por eso mismo, un juego dialéctico de supervivencia y ruptura, de repetición y diferencia. Por tanto, aquí se encuentra el significado más profundo de esta noción, que al mismo tiempo es el más antiguo: como sostiene Auerbach (1998), ella remite a *imagen plástica*, o lo que es igual: a “lo que se manifiesta de nuevo” y “lo que se transforma” (o lo que se manifiesta de nuevo, transformándose). Esto último, por lo demás, es lo que explica que hayamos utilizado, en varios momentos de nuestro trabajo, el término *imagen* como sinónimo de *figura*.

⁷ Véase la cita anterior (Nº 6).

⁸ Como Adán *prefigura* a Cristo, o como el Homo Sacer romano *prefigura* al *musulman* de los modernos campos de concentración.

no solo las analogías sino también los diferentes sentidos, afectos y modos de percepción que circulan en cada uno de ellos, y en consecuencia, ver cómo el desierto puede, en algunos casos, ir a contramano del proyecto político que, a fin de cuentas, se termina imponiendo en el país hacia fines de siglo.

Por último, es esto lo que explica que en la *figura* del desierto nos encontremos, como en toda figura pensada en este sentido, ante una tensión o, mejor, ante una dialéctica: los dos términos que condensa (el sentido histórico, singular, sensible, y el sentido analógico y ejemplar) no son ni suprimidos ni constituidos en una unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones. Es decir: ni totalidad ni singularidad, ni multiplicidad ni particularidad: un híbrido entre ambas. Por eso, la *figura* no deja de remitir a un límite o una frontera, a un espacio, en definitiva, en donde los polos que conviven en tensión se mezclan, se confunden, hasta volverse indiscernibles. Ella es, por eso mismo, un *tertium datur*, un tercer término, en el que el sentido se encuentra, más bien, suspendido (Agamben, 2010). Creemos que el desierto, *tomado en la constelación de los diferentes textos*, responde a esto: a una figura que insiste en (re)aparecer y que, por eso mismo, no deja de condensar significados y afectos diversos —y, en varios casos, contradictorios entre sí—, asumiendo el carácter de un vacío, un límite o umbral de indeterminación en donde el sentido se suspende, volviéndose a (re)actualizar, una y otra vez, *en cada uno* de los textos a analizar.

¿Pero por qué pensarlo de esta manera? ¿Por qué el desierto como *figura paradigmática* que, en tanto tal, insiste en (re)aparecer? Porque creemos que el desierto es, más que una realidad territorial, una construcción alegórica⁹ que viene de tiempos muy antiguos, y que logró sobrevivir atravesando espacios, edades y épocas históricas en tanto le sirvió al humano para tramitar, a lo largo de los siglos —no sin contradicciones—, muchos miedos, creencias, angustias, deseos, anhelos y esperanzas, la misma posibilidad —a nuestro entender— que le brindó a la elite blanca y criolla de la Argentina del siglo XIX. O sea: el desierto sirvió, en distintos períodos, para dar explicaciones de índole existencial y espiritual; para dar respuestas a los “problemas últimos”; pero también para designar —proyectando—

⁹ Agamben sostiene que el paradigma se parece más a la alegoría que a la metáfora (Agamben, 2010). Obviamente, con el término *alegoría* no se refiere a la alegoría tradicional en la que el significado tiende a ser una abstracción —por ejemplo, cuando un personaje de una obra representa una virtud (la sabiduría), una institución (el derecho) o una pasión (la envidia)—, algo que también destaca Auerbach cuando sostiene que la figura no remite a la alegoría que se desplegaba en las moralidades medievales. Por el contrario, creemos que el sentido de alegoría que maneja Agamben para hacer esta afirmación —y que, claramente, también vale para el concepto de figura auerbachiano— es el que Walter Benjamin expone y delinea en varios de sus textos, particularmente en su *Trauerspiel* (2012) o en sus estudios sobre la poesía de Baudelaire (2012). O sea, el de un fenómeno concreto, sensible y singular “que se aísla del contexto del que forma parte solo en la medida que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir” (Agamben, 2010: 23).

un “afuera” peligroso o arcaico, o al revés, espacios o universos donde fuese posible desplegar formas de vida alternativas a las que brindara la urbanidad secular.

En efecto, el desierto desempeñó —y sigue desempeñando— un papel importante, desde tiempos remotos, en las religiones monoteístas euroasiáticas (Le Goff, 1996). Allí aparece ya para remitir, más que a un espacio geográfico, a un *topos* simbólico-espiritual de carácter dual: si, por un lado, su vacío podía significar el lugar de la prueba, el sacrificio, las tentaciones (o sea: el lugar de los demonios) o el desarraigo, por otro podía significar el sitio en el que se abría la posibilidad de tener un encuentro más directo e inmediato con Dios, tal como lo narran los escritos del Antiguo y Nuevo testamento¹⁰ (Le Goff, 1996).

Todo esto originó, allá por el siglo IV, desde los tiempos del cristianismo primitivo-oriental y en el marco de la consolidación del Imperio Bizantino, lo que Le Goff llama “la epopeya del desierto” (Le Goff, 1996: 27), trayendo aparejado la emergencia de una figura distintiva cuya práctica se extendió luego por todo el occidente latino medieval: la del anacoreta o el monje solitario (Bartra, 1992; Le Goff, 1996). El monje fue una figura que encarnó el intento de una vida nueva, que ya desde los tiempos de su aparición significó un peligro para las autoridades políticas y sociales¹¹: ese ideal de vida solitario y ascético que simbolizaba una vida más estrecha y directa con Dios, y que solo podía alcanzarse por medio de un “vaciamiento vital”, o sea, de un “despojarse” tanto de las leyes sociales como de las “naturales”. Es decir: refugiándose en el desierto, el cual, por esto mismo, no remitía a un espacio físico determinado, sino más bien a una condición existencial: el monje podía encontrar la soledad y el vacío en la inmensidad de los bosques o, inclusive, en la propia ciudad (Le Goff, 1996).

En el espacio desértico, entonces, el anacoreta iba a buscar una suerte de redención, lo que redundó, en algunos casos, en lo que Le Goff denomina la “versión paradisiaca del desierto” judeocristiano (Le Goff, 1996: 29), y cuyo modelo fue la imagen del monje o

¹⁰ En efecto, el desierto aparece en las sagradas escrituras, en primer lugar, como un lugar de prueba y suplicios, de desarraigo y sacrificios, tal como lo demuestran, entre otros ejemplos, los casos del pueblo de Israel, que atraviesa el desierto tras escapar de su esclavitud en manos egipcias; de Job, quien sufre sus tormentos en las soledades del desierto; o del propio Cristo, quien fuera llevado a ese lugar por el Espíritu Santo para que sea tentado por el demonio poco antes de ser crucificado (Bartra, 1992; Le Goff, 1996). Pero en segundo lugar, el desierto también aparece como lugar de refugio, esperanza, promesas y redención: así, sostiene Le Goff (1996) que “el desierto es el lugar donde Jesús se refugia en busca de soledad (San Marcos, I, 35-45). En el apocalipsis (XII, 6-14) el desierto es el refugio de la Mujer, es decir, de Sión, del pueblo santo de la era mesiánica, de la iglesia de los creyentes” (27).

¹¹ Como sostiene Albert Hourani (2003), “el monje solitario del desierto egipcio ofrecía el ejemplo de una sociedad distinta de la forma del mundo urbano secular” (30). De igual manera, Bartra (1992) establece que “es cierto: nuevos salvajes atacaban a la polis antigua; en torno de las ciudades del oriente grecorromano surgían monasterios donde monjes-héroes, anacoretas y ermitaños desafiaban la vida ciudadana y proponían un nuevo modo de vida desde el yermo inculto” (51).

ermitaño que lograba vivir en armonía consigo mismo y con los animales salvajes, en una suerte de regreso a “los orígenes puros e incontaminados” del ser.¹² Pero en el desierto el monje no se encontraba solo con un espacio idílico: también se topaba —como lo sugerían las sagradas escrituras— con los peligros de la tentación y el pecado¹³.

Por lo demás, este significado simbólico-espiritual del desierto, con su ambivalencia y carácter dual, se expandió luego en una vasta cantidad de mitos y leyendas medievales, como sucedió, por ejemplo, con el de Juan Crisóstomo¹⁴, aunque también jugó un papel importante en los inicios de la otra religión monoteísta por excelencia: el Islam. ¿O no es en su retiro a las soledades y el vacío del monte Hira —o sea: “en el desierto próximo a la Meca” (Carmona Ávila, 2012: 235)—, desplegando una disciplina austera y ascética, donde Mahoma recibió la revelación divina por parte del Arcángel Gabriel¹⁵? Pero además el desierto fue el lugar por el

¹² “Esto corresponde al modelo de San Antonio y de San Pablo y, como en el Occidente no había leones, el oso, el ciervo, la ardilla son los amigos y los interlocutores de los anacoretas” (Le Goff, 1996: 29). Por lo demás, el varias veces mencionado carácter peludo y semi-bestial de estos ermitaños, el cual simbolizaría ese “retorno a los orígenes”, y que se destaca en varios mitos, leyendas y en gran parte de la iconografía medieval, es algo muy bien documentado por Bartra en su trabajo sobre el mito del salvaje occidental (1992).

¹³ Aunque “el peligro que acechaba al eremita de occidente en el desierto era el tedio existencialista y metafísico, la acedia” (Le Goff, 1996: 29).

¹⁴ “Juan era un joven sacerdote decidido a escapar de la corrupción del mundo; con este fin se retiró al bosque, donde buscó refugio en una cueva para dedicarse a rigurosos ejercicios ascéticos. Durante mucho tiempo Juan vivió dedicado a la contemplación, alimentándose de hojas y hierbas, y dejando que su vestido cayese roto en pedazos, raído por el tiempo. Un día llegó al bosque una joven y bella princesa (la hija del emperador, la hermana del rey de Sicilia o la hija del conde de Barcelona, según las versiones). La hermosa muchacha fue transportada de alguna extraña y sobrenatural manera cerca de la cueva de Juan, sea por un viento poderosísimo o por el diablo disfrazado: en la versión alemana de 1471, publicada en Augsburgo, un grifo llevó a la princesa y al pasar volando ella se soltó, pero sus vestidos quedaron atrapados en las garras del ave. La joven atravesó desnuda el bosque; llegó exhausta y llena de miedo a la morada del ermitaño. Le rogó a Juan que la alojase, pues le temía a las bestias del bosque: el sacerdote se resistió, sospechando que la mujer fuera una encarnación del diablo, pero al final cedió ante los ruegos de la doncella. La princesa se hospedó en la cueva o celda de Juan durante un tiempo, y al fin ambos se rindieron a sus deseos e hicieron el amor. Según un *Meisterlied* bávaro del siglo XV la princesa desflorada fue rechazada por el ermitaño, a pesar de que ella sentía una desbordada admiración —cercana a la pasión— por el famoso sacerdote de la “boca dorada”, en quien veía al hombre más hermoso de la tierra.

El ermitaño que pecó con la joven princesa, para deshacerse de ella y por miedo a seguir pecando, la condujo a un precipicio y la lanzó al vacío con la intención de matarla. Presa de horribles remordimientos, se impuso la pena de vivir y de comer como una bestia, desnudo en la intemperie, caminando a cuatro patas como una alimaña, hasta encontrar de nuevo el favor de Dios. Con el tiempo le creció en la piel una tupida capa de pelo que le cubría todo el cuerpo. Pasados muchos años, un cazador atrapó al extraño hombre-bestia y se lo llevó al rey, ante el cual Juan confesó que había desflorado y matado a su hija desaparecida. El sacerdote salvaje condujo al cazador al lugar donde la había despeñado, para darle sepultura. Para su sorpresa encontraron milagrosamente viva a la princesa, tan bella como el día en que conoció al ermitaño; según el *Meisterlied*, en sus brazos arrullaba a su hijo, al que había dado a luz en el fondo del barranco. En otras versiones no aparece el hijo de Juan, o bien es presentado como un joven sorprendido de ver a otros seres humanos. Como quiera que sea, el hecho es que la penitencia de Juan al vivir como hombre salvaje permitió la salvación milagrosa de la bella princesa. Juan fue perdonado por Dios y recobró la apariencia humana; como premio a su vida santa dedicada a expiar sus pecados, fue nombrado obispo y murió como un santo (...)” (Bartra, 1992: 73-74.)

¹⁵ “En torno a sus 40 años de edad, Mahoma atraviesa una crisis religiosa cuando, hastiado de la vida comercial y del mundo, siente profundamente el temor del juicio divino, realidad de la que habría oído predicar a algún monje cristiano. Se retira a una cueva de las cercanías rocosas de la Meca (monte Hira), donde pasa mucho tiempo en soledad y meditación” (Guerra Gómez, 1999: 278). Fue allí, “retirado en su cueva del monte Hira en

que transitó Mahoma para llegar a Medina y fundar la comunidad islámica, iniciando el famoso acontecimiento de la *hégira*, noción que viene del árabe *Hyra* y que significa “acción de cortar los lazos de asociación o amistad con alguien” (Cabrera, 2006: 51). Lo que vuelve a traer la idea del desierto como errancia y despojo (o abandono) para iniciar un nuevo camino¹⁶.

Espacio de demonios y de redención; lugar de sacrificios, pruebas y revelaciones, de culpa y de castigos, donde se vive en situación de despojo y en un estado casi salvaje y originario, vemos cómo el desierto condensa en estas tradiciones la imagen de un espacio “Otro”, distinto de la ciudad pero también de la naturaleza con sus “legalidades típicas” (instintivas, pasionales, etc.), y que remite más bien a un lugar simbólico-espiritual y no tanto físico o geográfico, en donde el hombre proyecta sus creencias, deseos, angustias, esperanzas y miedos. Por eso es una imagen que también le sirve a Nietzsche para referirse al nihilismo moderno en sus distintas facetas, aludiendo con ella tanto a las “pesadillas” como a las posibilidades que se abren ante la muerte de Dios.¹⁷

soledad, [que] Mahoma tuvo un sueño, según otras tradiciones una visión en estado de vigilia. Vio a un ser sobrehumano que le ordenó recitar un texto y lo llamó ‘enviado de Dios’ (rasul Allah)” (Piñero Marino, 2009: 28).

¹⁶ Por lo demás, este gran acontecimiento insta para los musulmanes, en primer lugar, el *Ramadán*, mes consagrado a la penitencia y al ayuno —por rememorarse, justamente, “la Noche del destino”, es decir, la noche de la primera revelación a Mahoma— y en el que muchos musulmanes se entregan al *I’tikaf*, una de las prácticas devocionales más usuales y que consiste en un retiro espiritual en la mezquita para dedicarse únicamente, y en soledad, a la adoración de *Allah* (Carmona Ávila, 2012). Si bien este se puede realizar en cualquier período temporal, es más meritorio hacerlo en el mes de *Ramadán*. Como sostiene Asín Palacios, “en cualquier momento del año, y más meritoriamente en los diez últimos días del mes de *Ramadán*, consagrado a la penitencia y al ayuno, ‘cualquier simple fiel de los que viven en el siglo se resuelve, a veces con voto religioso, a abandonar su casa, familia y negocios, para recluirse durante uno, tres o diez días en una mezquita, a fin de dedicarse en el retiro más holgadamente a una vida devota que esencialmente consiste, aparte de la intención general de servir a Dios, en guardar castidad perfecta, aislamiento absoluto y el ayuno ritual musulmán, que, como es sabido, veda toda comida y bebida mientras el sol está en el horizonte. Añádense a estos actos de privación o mortificación —negativos—, otros positivos de lectura alcoránica, oración y meditación” (Asín Palacios citado en Carmona Ávila, 2012: 235). Vemos cómo se actualiza aquí, por tanto, la ambivalencia del desierto “simbólico-espiritual” que supone la tradición judeocristiana.

Igualmente, cabe aclarar que son los sufíes, rama vinculada al “misticismo islámico”, los que practican una renuncia al mundo más estricta, “intentando purificar el corazón y liberarlo de toda preocupación mundana para alcanzar una esfera más elevada de conocimiento intuitivo” (Carmona Ávila, 2012: 237).

¹⁷ De ahí esas famosas palabras que se encuentran en el *Así habló Zaratustra* (2009): “El desierto crece: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!” (407). Sin embargo, y si bien con esta frase Nietzsche hace mención al nihilismo, es decir, a la creencia en la nada, a la expansión de la inanidad como uno de los signos peligrosos de los tiempos modernos (por lo que, en este sentido, el desierto sería algo “no deseable” —por eso la exclamación: “ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos”—), en un bellísimo escrito cuyo título es —justamente— *albergando el desierto* (2010), Mónica Cragolini describe los otros tipos de nihilismos que es posible encontrar en la “obra” nietzscheana, lo que denota los diversos significados que puede asumir la figura del desierto o de la “nada” en los textos del filósofo alemán. Estos son: el nihilismo decadente, el integral y el futuro. Así, y mientras que el primero remite a la vida material y corporal devenida “desierto” por su denigración y vaciamiento en nombre de las verdades metafísicas, el segundo remite al desierto que resulta una vez abandonadas —y destruidas— estas verdades. Como dice Cragolini (2010), “la figura del espíritu libre, esa invención nietzscheana, es el resultado de una crisis y de una enfermedad: un ansia de ‘desintoxicación’ y una necesidad de abandonar ‘la casa’ (del saber, de la verdad, de las seguridades) que llevan al hombre al desierto de la soledad

Pero el desierto también fue un espacio físico, geográfico, que encarnó costumbres sociales, políticas y económicas específicas: así lo demuestra su llanura árida y deshabitada, con sus beduinos y su organización tribal y pastoril; sus camellos, su nomadismo, en las mismas épocas en que Mahoma recién se preparaba para convertirse en el gran profeta del Islam (Hourani, 2003)¹⁸. Y sin embargo, fueron estos toda una serie de elementos (a los que hay que sumar todo lo relacionado con la religión islámica) que, más bien, nutrieron con el correr del tiempo y, particularmente, con la notable expansión de las potencias europeas durante el siglo XIX hacia las tierras asiáticas y africanas, ese imaginario típicamente occidental que Edward Said llamó *orientalismo* (2008), o sea, esa construcción (proyección) simbólico-imaginaria que Occidente se hizo de Oriente para dominarlo y colonizarlo, y que explica la atracción y fascinación que sintieron los viajeros románticos europeos —como Lamartine¹⁹, Chateaubriand o Byron, entre otros— frente a lo “exótico y primitivo” de los espacios orientales, tanto como su rechazo por los mismos motivos. Es decir, que el desierto, configurado como una imagen más al interior de ese “imaginario orientalista” edificado por

(KSA II, p. 13-22). Habiendo vivido en el desierto del saber (en la medida del carácter de “nada” de Dios), otra vida en el desierto se hace presente aquí, la del desierto de la soledad que se opone al mundo del mercado y de la plaza pública. La vida en el desierto es también vida en el destierro, ya que se abandona la casa de los padres y de las creencias. Ese exilio, esa larga convalecencia, supone vivir sin un sí y sin un no, ya que la tarea del espíritu libre es de desenmascaramiento y de ruptura (...)” (189). Sin embargo, quedarse aquí encierra un (nuevo) peligro, ya que una vez destruidos los grandes valores y fundamentos (metafísicos) de la existencia humana, “el espíritu libre se queda en la vorágine de una nueva nada, esa nada de ausencia de toda fundamentación” (Cragnolini, 2010: 190). Afirmar la nada del sinsentido sería otra forma de decadencia que “se detiene en el extremo opuesto de aquello que rechaza” (190). De ahí que haga falta salir de esta posición, creando sentidos, creando ficciones útiles a la vida: es la tarea del nihilismo futuro, para la que Nietzsche ya no utiliza la figura del espíritu libre, sino la del filósofo artista o la del niño, quienes “crean otorgando un sentido al ‘nihil’, sueñan sabiendo que sueñan, y que es necesario soñar (crear ficciones, cambiar máscaras) para no perecer, así como Ulises ‘supo’ que era necesario el simulacro frente al silencio aniquilador. Lo ‘propio’ de las máscaras y de las ficciones es la im-propiedad: asumiendo su carácter de esquemas falsificadores, se tornan perspectivas siempre dispuestas a la transformación (...)” (Cragnolini, 2010: 192). En definitiva, y al igual que en la tradiciones mencionadas, en Nietzsche nos encontramos con un desierto ambivalente, en tanto este no deja de simbolizar un “espacio existencial” —si se quiere— de pesadilla y decadencia pero, también, de nuevas posibilidades, de apertura a “otros mundos” en los que se pueda valorizar la vida “del más acá” en su devenir y mutación constante.

¹⁸ “Entre los grandes imperios del norte [el bizantino y el de los Persas Sasánidas] y los reinos del mar Rojo [el de Yemen, hacia el suroeste de Arabia, y el de Etiopía], se extendían regiones de diferente naturaleza. La mayor parte de la península arábiga era estepa o desierto, con oasis aislados que suministraban el agua suficiente para los cultivos regulares. Los habitantes hablaban distintos dialectos del árabe y tenían diferentes modos de vida. Algunos eran nómadas dedicados al pastoreo de camellos, ovejas o cabras, aprovechando para ello los escasos recursos hídricos del desierto; tradicionalmente han recibido el nombre de ‘beduinos’. Algunos eran agricultores sedentarios que dependían de los cereales o de las palmeras de los oasis; otros comerciantes o artesanos que vivían en pequeños pueblos (...) El equilibrio entre los nómadas y los sedentarios era precario. Aunque constituían una minoría de la población, los nómadas montados en camellos, un grupo móvil y armado, eran los que, unidos a los grupos de mercaderes de los pueblos, dominaban a los cultivadores y artesanos. Su ética que premiaba el valor, la hospitalidad, la fidelidad a la familia y el orgullo de los ancestros también era la que prevalecía. No estaban sometidos a un poder de coerción estable, pero sí a la jefatura de los hombres que pertenecían a las familias alrededor de las cuales se reunían, durante un cierto tiempo, los grupos de adeptos, quienes expresaban su cohesión y su fidelidad en el idioma del linaje común; tales grupos reciben generalmente la denominación de tribus” (Hourani, 2003: 32-33).

¹⁹ Quien define a Oriente como “la patria de su imaginación” (Lamartine, 1846: 226).

occidente, también sirvió para proyectar, con sus llanuras vacías, deshabitadas y áridas, sus beduinos nómades y su organización pastoril, etc. un espacio geográfico, económico y político determinado, y ya no tanto un lugar simbólico-existencial, de castigo o redención espiritual.

Por tanto, decir que el desierto es una *figura* implica no ignorar el cruce de estas tradiciones, sentidos y afectos al que el mismo responde, y que ha servido para promover distintas explicaciones y sensibilidades en diferentes contextos epocales. Es decir: el desierto es una figura que *insiste* en reaparecer desde tiempos antiguos, yendo de oriente a occidente, combinando, en un juego de repetición y diferencia, semejanzas afectivas y semánticas con una diversidad de significados —espirituales y simbólicos, políticos-económicos, etc.—, de deseos, creencias, esperanzas, miedos y angustias que el hombre ha proyectado sobre él en distintos momentos de la historia. El desierto es un lugar de despojo, de errancia, de soledad, de vacío de legalidad social (y, en algunos casos, natural) que despierta la mayor de las atracciones —en tanto topos de promesas, aperturas y esperanzas— pero, también, el peor de los rechazos —en tanto sitio de demonios, pruebas, castigos, incertidumbres, males, pero también de arcaísmos económicos y políticos—. Creemos, por tanto, que no podemos analizar al desierto argentino decimonónico sin hacer hincapié en que él mismo es una figura que se repite, que condensa toda una historia de afectos y significados que se metamorfosean, cambian, permanecen o simplemente se invierten, y que, por tanto, no es inocente su reactualización en un contexto en el que se disputan proyectos políticos, económicos y sociales cuyo objetivo es fundar —ni más ni menos— una sociedad y un Estado modernos²⁰.

Con este marco, entonces, las preguntas que guiarán nuestra investigación serán las siguientes: ¿De qué manera se presenta el *desierto* y qué estatuto asume en cada uno de los textos mencionados del período? ¿Qué tradiciones, pasados, significados y afectos actualiza en cada uno de ellos? ¿Cuáles son los nudos semánticos comunes, las estructuras sintácticas que los organizan y las estrategias estéticas que subyacen a su formulación? ¿Cómo se relacionan, articulan y distancian estos textos en la conformación de esa *figura* al nivel de los distintos planos mencionados?

A partir de esto, nuestros objetivos serán:

²⁰ Pero esto también implica una paradoja: actualizar una figura en la que se cruzan tantas tradiciones, significados y sensibilidades, supone la probabilidad de que el desierto, muy a pesar de los autores, haga circular otros sentidos y afectos que no fueran necesariamente en la dirección de legitimar el proyecto político que se termina consolidando hacia finales del siglo XIX. Esta es una de las cuestiones que también nos proponemos analizar en esta tesis.

Objetivo General:

- Examinar el estatuto del *desierto*, en tanto figura, en la producción literaria argentina del siglo XIX.

Objetivos específicos:

- Examinar cuál es el estatuto semántico y afectivo que adquiere el *desierto* en *La cautiva*, el *Facundo* y en *Una excursión a los indios ranqueles*, atendiendo a las diferentes modalidades enunciativas y narrativas de los respectivos textos.
- Analizar en los textos los nudos semánticos comunes, las estructuras sintácticas que los organizan, las estrategias estéticas que subyacen a su formulación, así como sus relaciones en estos distintos planos (articulaciones, distancias, semejanzas, diferencias).

De esta manera, este trabajo sostiene, a modo de hipótesis interpretativa, que el *desierto* emerge, en la relación de estos artefactos textuales, como una *figura paradigmática* que indica un *vacío*, un límite o umbral de indeterminación en el cual el sentido queda suspendido, y que, por ello mismo, se actualiza (y re-actualiza) *en cada uno* de los textos a analizar.

Para encarar nuestra investigación, adoptaremos un enfoque metodológico cualitativo. Para ello, haremos hincapié en aquellas perspectivas que guarden algún parentesco con una teoría de la cultura que nos permita poner en relación los diferentes artefactos textuales. En este sentido, nos serán de gran utilidad:

- Los aportes de Julia Kristeva (1981) y de Rolando Barthes (1994), en donde es posible hallar una noción de *texto* en la que no se lo concibe como algo finito y “acabado”, sino como una *producción* o artefacto procesual en el que diversos textos y discursos (pero también códigos, fórmulas, usos retóricos, etc.) se *superponen*, lo que nos permitirá indagar en esos *otros* textos y discursos que se hallan en los distintos artefactos a analizar, estableciendo las relaciones correspondientes.
- La noción de *géneros discursivos* de Mijail Bajtin (1999), que también nos permitirá dar cuenta de los recursos estilísticos, compositivos y expresivos que utilizan los distintos textos (para dar cuenta del desierto).

- Los trabajos de Yuri Lotman (1996), quien le otorga al *texto* un lugar destacado en tanto lo considera como un dispositivo metadiscursivo capaz de describir toda una cultura; y los de Umberto Eco (1992, 1993), que también se inscriben en el marco de una teoría de la cultura que hace del problema de la interpretación textual uno de sus conceptos clave.

De esta manera, y partiendo de esta categoría de *texto*, el abordaje metodológico del corpus seleccionado se realizará de acuerdo con tres momentos: *implicación o sintaxis*, correspondiente al criterio de coherencia intratextual e intertextual; *explicación o semántica*, que refiere al mundo aludido por el texto; *aplicación o pragmática*, que alude a la conexión de los textos con la textualidad histórico-social. Según lo dicho anteriormente, consideraremos a la cultura y a la realidad social como artefactos semióticos en el sentido que le da Lotman en *La semiósfera* (1996).

Por tanto, y a partir de todo lo dicho hasta aquí, nuestra propuesta considera que, si bien la figura del *desierto* fue crucial para la consolidación del Estado nacional, así como para determinar quiénes debían ser los ciudadanos *legítimos* de la nación emergente y quiénes no, eso no significa que la misma adquiriera sólo ese sentido en las distintas producciones culturales de la historia nacional. En efecto, la reemergencia de su figura muchas veces provocó la irrupción de imaginarios sociales, sentidos y sensibilidades contrapuestas, y esto no solo en el siglo XIX —periodo temporal que abarca nuestra tesis—, sino también a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, siglos en los que su figura no dejó de (re)aparecer en vastos productos culturales generando, en muchas ocasiones, reconfiguraciones (o, como diría Rancière, *disensos*) en los modos en los que se encuentra repartido lo sensible.

Es por estas cuestiones, por lo demás, que pretendemos que este trabajo no sea más que la primera parte de una investigación más amplia que continuaremos en nuestra tesis doctoral, indagando en otras producciones escritas pero también visuales del periodo en donde la figura del desierto se repite, con el objeto de focalizar en los significados y afectos que en ellas se despliegan, pero no solo en esos que fueron funcionales al proyecto político que se terminó consolidando en el siglo XIX, sino también en aquellos que, quizá solapadamente y de forma más “subterránea”, tendieron a problematizar ese reparto de lo sensible, abriendo la posibilidad de que el desierto adquiriera una tonalidad diferente a la comúnmente señalada.

En definitiva, es por haber ocupado un papel sustancial en la consolidación del Estado nacional hacia fines del siglo XIX, pero también por haber tenido un rol más que importante en la configuración de varios de los más ricos lugares comunes de la creación estético-cultural

del país desde sus orígenes, tanto como por su carácter *ambiguo y potente* para abrir siempre nuevos horizontes semánticos, sensibles y afectivos, que consideramos que el estudio de la *figura* del desierto se vuelve ineludible si queremos seguir profundizando en las múltiples capas de las que está compuesta la historia de nuestro país y, sobre todo, su —siempre problemática— identidad.

Desierto y nación: trabajos y discusiones. Hacia un estado de la cuestión

Si bien existe una gran cantidad de bibliografía que analiza desde distintas perspectivas el corpus de textos seleccionado, son pocos los trabajos que se abocan al análisis del desierto propiamente dicho. Entre ellos, se destacan principalmente tres trabajos: el libro de Fermín Rodríguez *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010), y los escritos de Claudia Torre *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del desierto* (2010) y *El otro desierto de la nación Argentina. Antología de narrativa expedicionaria* (2011).

El trabajo de Fermín Rodríguez es el más relevante para la labor que buscamos realizar, ya que aborda los textos escogidos para nuestra investigación analizando en ellos específicamente la temática del desierto, estructurando un estudio que comienza con los escritos de los viajeros europeos de principios del siglo XIX y finaliza con los “textos de frontera” (entre los cuales se encuentran los de Lucio V. Mansilla, Álvaro Barros y Estanislao Zeballos), luego de atravesar las principales producciones de los intelectuales románticos de la Generación del 37 y algunos de los escritos de “la gauchesca”.

El libro comienza su andar en una fecha precisa: principios del siglo XIX, una época en la que el orden colonial empieza a derrumbarse, “barrido por nuevos flujos de hombres, materias y enunciados que, liberados de su anclaje a los antiguos códigos territoriales del Virreinato, se derraman por un espacio excesivo” (Rodríguez, 2010: 16). Toda una codificación territorial, así, se desmorona, y nuevos flujos se desparraman por un espacio ahora desmembrado, abriéndose un campo de posibilidades para la expansión de toda una imaginación y una fantasía que, como burbujas que no cesarían de crecer, se encargan de alimentar gran parte de la literatura del período, aquella en la que se inventa —y reinventa, en un movimiento constante— ese espacio vacío y desértico que marca los inicios de la Argentina moderna.

El desierto, entonces, como el producto de un relato —o, mejor, del cruce de diversos relatos—, como una consecuencia de la literatura epocal, hecho de la imaginación y la fantasía abiertas por los nuevos acontecimientos, es uno de los grandes aportes de este libro:

al desierto hay que buscarlo en el orden de lo dicho más que en el de la experiencia sensible, la experiencia atorbellinada y confusa de una sociedad poscolonial que se deshace a lo largo de líneas de revuelta, de alianzas y antagonismos raciales, de victorias, derrotas, éxitos y fracasos, de irracionalidad desnuda. (Rodríguez, 2010: 211)

Una literatura que, por tanto, con sus discursos estéticos, científicos y económicos, logra actualizar esa *potencialidad virtual* que emerge al calor de la nueva coyuntura.

Pero si, por un lado, la literatura escribe un desierto allí donde no lo hay, “ingresando en él” con el ánimo de actualizar los deseos de explorar, nombrar, clasificar, delimitar, diferenciar y, en definitiva, conocer ese ámbito desconocido, también contribuye a alimentar las *imágenes virtuales* que atrae esa fantasía sin límites. Por eso, el intercambio incesante de materiales entre lo *actual* y lo *virtual*, la historia y la ficción es lo central en el trabajo de Rodríguez —quedando en evidencia, así, la profunda raigambre deleuziana de este trabajo—. En este sentido, la literatura es abordada en su complejidad, *en su ir y venir constante del desierto*: ir al desierto para explorar, medir, describir, nombrar, cartografiar el territorio enemigo, fijar tradiciones, ordenar y convertir “lo argentino” en una evidencia visual; venir del desierto para descodificar y escapar de los límites, para aliarse a sus flujos e intensidades virtuales, a “sus fuerzas desligadas que invaden la representación y desorganizan las jerarquías, los contornos, los límites de los mapas estatales” (Rodríguez, 2010: 18). La literatura va y viene del desierto, y el libro de Rodríguez atiende a esta tensión (la literatura como instrumento del poder, pero, también, como arma de disrupción y de socavamiento).

Por tanto, nuestra labor apunta a profundizar en muchas de las líneas que traza su trabajo, pero toma distancia del mismo en tanto no considera al desierto como un “artefacto discursivo” tal como este lo plantea (Rodríguez, 2010: 13), sino como una *figura* en los términos en los que lo entienden, como dijimos más arriba, Giorgio Agamben (2010) o Erich Auerbach (1998), lo que nos permitirá, en primer lugar, analizar algunas cuestiones que el escrito de Rodríguez no aborda: las actualizaciones de los distintos pasados que la presencia de una figura como la del desierto —ella misma una repetición; ella misma una supervivencia de épocas remotas— supone en los distintos textos.

Pero en segundo lugar, esta idea de *figura*, con su estatuto de entidad sensible y visual, así como la de *reparto de lo sensible* que tomamos de Rancière, nos abren la posibilidad de

indagar en otra cuestión central que, creemos, el escrito de Rodríguez no analiza en profundidad: nos referimos a *las relaciones que entablan lo figural y lo discursivo, lo decible y lo visible* en la producción del desierto, *con los (diversos) repartos que estas últimas comprenden y contribuyen a crear y/o reforzar*.²¹ Igualmente, creemos que el estudio de Rodríguez es un trabajo sumamente logrado, que nos sirve también como decisivo material de apoyo —y de discusión— para nuestra tesis.

Por otro lado, los trabajos de Claudia Torre también nos son de gran utilidad, en tanto nos brindan un análisis minucioso de lo que ella llama la “narrativa expedicionaria” (es decir, el conjunto de libros expedicionarios que cuentan la experiencia del viaje a la frontera o “tierra adentro” en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX), brindándonos la mirada que militares, intelectuales, periodistas y científicos de la época tenían sobre la pampa rioplatense. Trabajos que, por tanto, nos permiten dar cuenta que la llamada “Conquista del desierto” no fue solo el avance militar del Estado Argentino sobre los territorios de la Patagonia, sino que hubo todo un entramado de textos y escritos que, siempre con una promoción institucional proveniente de ese mismo Estado, sirvieron para justificar el proceso

²¹ Es decir, al pensar al desierto como una *figura paradigmática* en el sentido esbozado, y vincular esta noción con la de *reparto de lo sensible* construida por Rancière, nosotros nos alejamos de la idea de que al “desierto hay que buscarlo más en el orden de lo dicho que en el de la experiencia sensible” tal como postula y desarrolla Rodríguez (2010: 211), ya que consideramos que, si se lo concibe como una producción netamente discursiva, se pierden las dimensiones visuales, sensibles y afectivas que, intrínsecamente ligadas con esos modos del decir, debieron anudarse para que pueda producirse “un desierto para la nación”. En otros términos, creemos que el trabajo de Fermín Rodríguez no considera en toda su profundidad que lo sensible es en sí mismo algo que se articula social y, por supuesto, políticamente, *por medio del anudamiento entre ciertos modos del decir, del ver, del percibir y del sentir*, configurándose con esto lo que es pensable, factible y posible para una época y “sociedad” determinada (una cuestión que, para ser justos con el riguroso —y por muchas razones, notable— trabajo de Rodríguez, no siempre reproduce el texto, sino que, según nuestra lectura, es posible encontrar ciertas contradicciones en él, como una suerte de ir y venir constante entre esta postura y la que intentaremos desplegar en nuestra tesis —aunque, desde luego, partiendo de otro “marco teórico”—). Por eso, lo sensible no sería lo absolutamente otro de lo discursivo, ni algo exterior a él, ni tampoco un producto netamente del lenguaje: es el resultado de una configuración en la que se anudan, interactuando entre sí, remitiéndose constantemente el uno al otro, ciertos modos del decir, del ver y del sentir. De ahí que consideremos, con Rancière, que “no hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (Rancière, 2013: 77). Por tanto, y considerando todos estos aportes, para nosotros el desierto es un “fenómeno” que puede, efectivamente, encontrarse en el orden de la experiencia sensible de vastos sectores de la realidad rioplatense del siglo XIX, pero como el producto de un particular tejido común —es decir, de una particular ficción configuradora de “lo real”— en el que diversas formas del decir, del ver y del sentir se anudaron para conformarlo (y que, a la inversa, los propios textos tendieron a reproducir y reforzar).

En este sentido, pensar al desierto como una *figura*, indagando en los “repartos” que con ella se instauran en cada uno de los textos, nos hace privilegiar, sí, la dimensión visual, sensible y afectiva que el desierto supone por sobre la significativa, *pero siempre considerándola en sus relaciones con esta, o sea, con los modos del decir, sin los cuales no podríamos tener acceso a ella* (y viceversa: lo significativo nunca se nos brinda *sin una densidad sensible y visual, sin hacernos “ver y sentir” aquello sobre lo cual nos habla*).

de ocupación. Sin ir más lejos, el texto de Mansilla que integra nuestro *corpus* se inscribe en este conjunto de “libros expedicionarios”.

En ese marco, la articulación entre individualidad y Estado es una de las cuestiones que, destacada por Torre en su prólogo, sirven para legitimar tal proceso, algo que se consigue a través de lo que ella llama el “yo expedicionario”:

El yo expedicionario ayuda a configurar la forma del encargo en el interior de las obras, en las zonas paratextuales: prólogos y apéndices en particular. Para responder a la demanda externa construye enunciados en los que la primera persona tiene un desarrollo clave. Es entonces una delicada filigrana a través de la cual sujetos individuales y sujetos colectivos construyeron un orden de cosas. Si con *Facundo* en la década de 1840, la condición de posibilidad del discurso era la representación de la voz del otro, a partir de los años setenta de ese mismo siglo, la condición de posibilidad será la articulación de una voz propia, resultado del cruce entre individualidad y Estado. (Torre, 2010: 23)

Mientras que en *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del desierto* (2010), Torre se centra en el análisis de los escritos del siglo XIX —aquellos realizados al momento de la campaña y en su etapa previa—, en *El otro desierto de la nación argentina. Antología de la narrativa expedicionaria* (2011) incorpora textos de muchos de los que participaron de la “conquista” pero que fueron escritos 15 o 20 años después, por lo que este último trabajo puede pensarse como una continuación del anterior.

Por todo lo dicho, ambos trabajos nos pueden ser de gran utilidad para el estudio que buscamos realizar, aunque nuestra tesis focaliza en textos que la autora no analiza —como los de Sarmiento y Echeverría—, así como también trata de pensar al desierto como una *figura* —en el sentido en que dijéramos más arriba—, separándose con ello de la noción de “discurso” con la que Torre lo trabaja. Por lo demás, esto nos permite ahondar —de nuevo— en otras cuestiones que su investigación no aborda, como en los pasados y tradiciones que los textos recuperan, así como en las relaciones entre lo decible y lo sensible que los mismos actualizan.

Por último, destacamos como otros antecedentes relevantes los estudios de María Rosa Lojo (1994); Carlos Gamerro (2006; 2019); Josefina Ludmer (2012); Noé Jitrik (1967; 1983; 2012), Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1997), y David Viñas (1971; 2003), en tanto en ellos se trabaja el corpus de textos que seleccionamos para nuestra investigación. Sin embargo, ninguno de estos escritos tiene como eje realizar un análisis exhaustivo del desierto en su especificidad, de la forma y los modos en que este se fue modulando en cada uno de los textos, con sus múltiples aristas, variantes y desplazamientos.

Por todas estas cuestiones, nuestro estudio busca colmar estos “vacíos”, intentando realizar nuevos aportes a través de un análisis que haga hincapié en las formas con la que diversos escritos fueron delineando (con sus reenvíos, distancias, semejanzas y diferencias) una *figura* “tan cara” a nuestra historia nacional como lo fue la figura del *desierto*.

Así las cosas, nuestro trabajo se estructura de la siguiente forma: en el siguiente capítulo, pasaremos revista a la manera en que se configura el desierto en dos de los textos románticos más importantes de la época: *La cautiva* y el *Facundo*, para luego avanzar, en el capítulo tres, en el estudio de “*Una excursión...*” de Lucio V. Mansilla, el mismo aparecido en la década de los 70 del período y que, como intentaremos demostrar, discute con los parámetros fijados por los dos primeros —tensando la cuerda casi al máximo, como veremos—. Finalmente, en el cuarto capítulo esbozaremos nuestras principales conclusiones, las mismas provisionales en tanto concebimos a esta tesis —como dijimos— como la primer parte de un proyecto más amplio, el cual pretendemos continuar en nuestra instancia de doctorado.

Por tanto, comencemos con el análisis, sumergiéndonos primero en el capítulo “más romántico” de nuestra tesis y, por qué no, de toda nuestra historia.

Echeverría, Sarmiento y el desierto en los textos románticos

Me retraigo en mí mismo y descubro otro mundo.

J. W. V. Goethe, *Las penas del joven Werther* (2010)

y el asilo de mi corazón, el mundo eternamente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo.

F. Hölderlin, *Hiperión. O el eremita en Grecia* (2010)

Lo romántico en los textos a analizar. Apuntes generales

Corre el año 1825. Un joven, de nombre Esteban Echeverría, sin formación académica ni tampoco poseedor de una gran fortuna, decide emprender un viaje a Europa con motivaciones que van desde las culturales hasta las políticas. Para él, y en general para los jóvenes de su generación,

el viaje a Europa era un peregrinaje patriótico (...). [Este] se parece mucho a una exploración cultural y a una educación del espíritu público. De algún modo, también, se trata de un viaje en el tiempo: se viaja hacia lo que América deberá llegar a ser en el futuro (...). El viaje es, además, un acto colectivo, porque deberá servir a la nación y desbordar las dimensiones individuales del aprendizaje, adquirida con vistas al porvenir. (Sarlo, 1997: 18-19)

En efecto, los años 20 eran aquellos en los que las guerras de independencia y el orden colonial quedaban atrás, por lo que, como consecuencia, los territorios del Río de la Plata se embarcaban en una misión histórica: fundar una nación moderna. Por eso, para los jóvenes de esa era, principalmente para esos mismos que, hacia finales de los años 30 fundarían la famosa y tan mentada “Generación del 37” —de la que formaría parte, además del ya mencionado Esteban Echeverría, un joven Domingo Faustino Sarmiento—, el viaje a Europa era una suerte de *mandato*, un mandato que la “patria” realizaba —esa “patria” *aún por hacer*— y que no dudaron en asumir como un deber impostergable.

Allí, estos jóvenes intelectuales iban a vincularse con las “nuevas” ideas, con los “nuevos” paradigmas culturales, estéticos y políticos que, según su perspectiva, debían servir como modelos para la construcción del país moderno. Sin embargo, esas nuevas ideas no

podían ser copiadas, no se podía volver a caer en el error cometido por los “rivadavianos”²², quienes habían buscado inyectar lo importado en tierra americana sin tener en cuenta la propia realidad, lo que redundó, por tanto, en un fracaso político. Por estas cuestiones, la tarea exigía *originalidad*, la cual se convirtió en uno de los principales tópicos a seguir por parte de la juventud intelectual de finales de los años 30.

Pero sabemos que esa *originalidad* —concepto, por lo demás, profundamente romántico²³—, que implicaba buscar lo más peculiar de una cultura para, a partir de allí, construir una nación determinada, agregando las ideas y los elementos universales que los tiempos modernos traían consigo, se vio atravesada en el Río de la Plata por una suerte de aporía, ya que esa generación, signada por su devoción hacia la Europa occidental —teniendo a Francia e Inglaterra como sus faros indiscutibles—, lo estuvo también por el profundo desprecio hacia las tradiciones hispano-coloniales y hacia el legado de las comunidades originarias, por lo que la búsqueda de ese origen se encontró, *como consecuencia de este rechazo*, sin *nada* que reivindicar. Es decir: se topó, sin más, con un vacío. De ahí la aporía —ya señalada por Sarlo (1997)—: ¿cómo expresar esa originalidad si lo más propio del territorio local consistía en el “no tener nada”, en no ser más que una “pura ausencia”?²⁴ Por eso, para los jóvenes del 37 en el comienzo fue la nada: es decir, el *desierto*.

Desierto, entonces, fue la figura que devolvió el reflejo de un territorio desprovisto de cultura, tradiciones e instituciones desde las cuales poder comenzar la tarea encargada (Rodríguez, 2010), y que, por eso mismo, aparece como una de las imágenes excluyentes de

²² El “periodo rivadaviano” comprende el lapso 1820-1827, años en los que gobernó Buenos Aires el círculo unitario. El epíteto “rivadaviano” se debe a que la figura más importante y más destacada de ese período fue Bernardino Rivadavia, quien, sin embargo, gobernó formalmente entre 1826 y 1827 con el cargo de presidente de la nación.

²³ Si bien ahondaremos en breve en algunas de las características principales de esta corriente, podemos adelantar que la idea de *originalidad* es una idea con la que el romanticismo buscó oponerse al cosmopolitismo ilustrado: en efecto, para los románticos había que bucear en los orígenes de la propia cultura para poder encontrar lo más peculiar, lo más auténtico y original que la misma tenía y, a partir de allí, edificar una nación moderna. Por tanto, el romanticismo sostuvo la necesidad de poner el acento en *los usos y costumbres que signaban a cada realidad particular*, ante las cuales tenían que rendirse las importaciones culturales, “propugnando en consonancia que las leyes tenían que adecuarse a esas particularidades” (Terán, 2008: 63). Y eso porque, fundamentalmente, cada cultura no era sino una totalidad en sí misma, por lo que no existía un camino unilineal y homogéneo sobre el que debían inexorablemente transitar, en su desarrollo, todas las naciones. Cada cultura tenía que evolucionar, así, siguiendo sus propias singularidades.

²⁴ “La paradoja romántica que en las reflexiones francesas residía en la reivindicación de un pasado nacional y, al mismo tiempo, de los derechos supremos de lo contemporáneo y lo nuevo, exhibe, en el Río de la Plata, una ironía suplementaria: ¿cómo la literatura será, en efecto, expresión de nuestras ideas dominantes, cuando Echeverría afirma también el vacío de sistema filosófico y la inexistencia de una ‘razón argentina’? ¿Cómo expresar literariamente una cultura y una sociedad que se juzga necesario fundar? La paradoja romántica, el círculo en el cual la nueva literatura persigue la expresión de la nueva sociedad que aún no existe, (...) atraviesa los discursos inaugurales del Salón literario (...)” (Sarlo, 1997: 25-26)

dos de los textos de esta generación que nos proponemos analizar en este capítulo: nos referimos a *La cautiva* de Esteban Echeverría y al *Facundo*, de Sarmiento.

Pero el desierto con el que nos topamos en estos textos no es un desierto tan “convencional” —si se nos permite el adjetivo—. Es decir, y en pocas palabras: el desierto con el que nos encontramos en *La cautiva* y en el *Facundo* es un desierto que tiene una fuerte carga romántica, ya que ambos son, *estructuralmente*, textos que se inscriben en esta tradición —aunque, desde ya, también podemos encontrar en ellos elementos de otras tradiciones y corrientes culturales—, lo que, además y según nuestra perspectiva, les otorga cierta ambigüedad —en un caso más notoria que en otro, como veremos—, una ambigüedad que, en algunos momentos, hasta parece contradecir los postulados básicos que se desprenden de sus respectivas escrituras.

Varios son los puntos que permiten definir a estos escritos como románticos, y que en este capítulo nos proponemos analizar en detalle. Pero a modo de introducción, y en términos generales, podemos señalar: en primer lugar, la escritura de los textos propiamente dicha. En ambos casos, como veremos, aunque quizá de una manera más extrema en *Facundo* que en *La cautiva*, la mixtura de estilos, de vocablos o géneros, o en el caso de la obra echeverriana la elección de la poesía para narrar la historia, buscan resaltar, indudablemente, la *subjetividad* del narrador, su *yo individual y profundo*. En este sentido, sabemos que el romanticismo se destaca por reivindicar lo que cada sujeto tiene de distintivo y singular, separándose de la idea de individuo propiamente ilustrada. En palabras de Lowy y Sayre (2008),

El individualismo de los románticos es esencialmente diferente del individualismo del liberalismo moderno. Esta diferencia fue analizada con mucha sutileza por George Simmel: Simmel califica al primero de individualismo cualitativo, para distinguirlo del individualismo numérico del siglo XVIII y del liberalismo inglés o francés. El individualismo romántico pone el acento en el carácter único e incomparable de cada personalidad (...)
(36)²⁵

De esto se deriva la teoría del *genio* inventada por los románticos —siendo a lo que responden, básicamente, los casos mencionados—: es decir, la de aquella individualidad —particularmente, el artista— que, sumergiéndose en los espacios más recónditos e íntimos de

²⁵ Para el romántico —siguiendo nuevamente a Lowy y Sayre (2008)— esa individualidad cualitativa es uno de los valores que se pierde en los tiempos modernos, tiempos en los que reinan la cosificación y la uniformización de los vínculos sociales. Lo cual entraña una paradoja: al rescatar el valor de la individualidad, el romanticismo estaría señalando una contradicción *interna* de la modernidad misma, en tanto la individualidad no deja de ser un valor, justamente, surgido y levantado como bandera en estos tiempos. Es decir, que las condiciones que hicieron surgir al individuo son las mismas que lo condenan a desaparecer. Por eso, esta valoración de lo individual denota, claramente, el carácter *moderno* del movimiento romántico —de ahí que Lowy y Sayre (2008) lo definan como una *autocrítica de la modernidad misma*—.

su ser, esos que se encuentran más allá de su conciencia o su razón y que responden a su “verdadera esencia” —como lo son las regiones del inconsciente, los sentimientos y, fundamentalmente, los abismos insondables de la *imaginación*—, se conecta, al mismo tiempo, con las comarcas más profundas de la vida cósmica, logrando, a partir de allí, crear o inventar una obra artística. Una creación que, sin embargo —y aquí reside su paradoja— no sería más que (también) una expresión de ese *absoluto* (o sea, de esa vida cósmica) que ya anida en el sujeto artista y que este logra sacar de sí, exteriorizándolo —aunque nunca de manera perfecta— en la obra producida. De ahí que la obra no pueda estar nunca sometida a reglas, convenciones o límite alguno: ella no es más que la expresión finita de la fuerza infinita, de lo i-limitado (Beguin, 1981; D’Angelo; 1999).

Por lo demás, hay otro motivo romántico con el que también nos vamos a encontrar, a nuestro entender, en los dos textos a analizar: el de la escisión entre hombre y naturaleza. En efecto, sabemos que para el romántico la modernidad encarna una época fatídica²⁶, en tanto implica un tiempo en el que la fragmentación de la vida, la mercantilización y cosificación de las relaciones sociales, todo ello como producto de la hipertrofia de la razón abstracta y formal que entronizara la ilustración —y que se expandiera con el capitalismo—, hicieron que se pierda uno de los valores fundamentales para la vida humana: el de la *unidad o totalidad*, es decir, el del vínculo armónico que existió en otras épocas entre el individuo y la comunidad, entre el hombre y la naturaleza²⁷.

Por supuesto: este vínculo armónico, como tal, jamás existió, por lo que esto no deja de ser una proyección imaginaria o *mítica* de los autores románticos que, sin embargo, tiene consecuencias en sus lecturas de la historia y la temporalidad. En efecto, esto los lleva a reivindicar los tiempos de la Grecia antigua o de la Europa medieval, en tanto allí sí existía, según su mirada, un *vínculo de sentido* entre el individuo y su comunidad y entre el individuo y el Cosmos, a diferencia de lo que ocurre en épocas modernas: aquí a la *totalidad* —

²⁶ Lo que no implica deducir automáticamente que el romanticismo, por encarnar una crítica a la modernidad, sea un movimiento esencialmente reaccionario y conservador. El romanticismo es un movimiento harto complejo, que posee diversas ramificaciones político-culturales. En pocas palabras: este abarca corrientes que van de las más reaccionarias hasta las más revolucionarias, de las más elitistas a las más populares, etc. (Lowy y Sayre, 2008).

²⁷ “Sin embargo, el otro gran valor del romanticismo, en el polo dialécticamente opuesto al primero [el de la individualidad cualitativa], es la Unidad o Totalidad. Unidad del yo con dos totalidades englobantes: por una parte con el universo entero o Naturaleza, y por otra parte con el universo humano, con la colectividad humana” (Lowy-Sayre, 2008: 36). En este sentido, Lowy y Sayre (2008) nos dicen que, si bien la pérdida de la subjetividad individual es un valor importantísimo para el romanticismo [véase la nota N° 25 de este capítulo], de mayor trascendencia es el de la escisión respecto del cosmos natural o humano, ya que, en efecto, esa individualidad solo puede desarrollarse y adquirir pleno sentido en el marco de un “todo mayor” con el cual guarde un vínculo estrecho, armónico y orgánico. Por eso, para los románticos, “la pérdida del paraíso perdido es siempre la plenitud del todo: humano y natural” (Lowy-Sayre, 2008: 37).

entendiendo por esto la comunidad humana o la Naturaleza— el individuo la percibe *como algo extraño, como algo ajeno a él*. Es decir: este no puede encontrarle un sentido y, como contrapartida, no puede encontrar un sentido para su propia vida, ya que se encuentra perdido gracias al extravío de su lazo con el Todo.

Es por esto que, como producto de esta fractura percibida, los llamados *filósofos de la naturaleza*²⁸ recuperan toda una serie de mitos inspirados en la idea de la caída²⁹, ya que para estos “la experiencia separada es un mal: debe de tener origen en un error, en un pecado, que destruyó la armonía de los principios” (Beguin, 1981: 9). Por ello Baader, miembro destacado de los *naturphilosophen*, insiste en el estado anormal, “violento”, en que se encuentra actualmente la naturaleza (Beguin, 1981)³⁰.

De ahí que en el arte romántico nos encontremos con la *tragedia del paisaje*. Así, y como muy bien señala el filósofo español Rafael Argullol en su trabajo sobre la pintura romántica (1987),

en el romanticismo el paisaje se hace trágico pues reconoce desmesuradamente la escisión entre Naturaleza y Hombre. Frente al jardín rococó, medido y pastoril, las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico. Frente al escenario limitado y tranquilizador, los horizontes se abren hacia el Todo y hacia la Nada (...) En el paisaje romántico el artista celebra titánicamente la ceremonia de la desposesión.
(17)

En las pinturas románticas (y también en varios de sus relatos) la naturaleza se *autonomiza*, adquiriendo dimensiones colosales, ilimitadas y sobrenaturales, incapaces de ser abordadas por el hombre que, ante tales magnitudes desmedidas, aparece impotente y en extrema soledad. Pero también, y por iguales razones, la naturaleza en estas obras demuestra su absoluta hostilidad con el hombre, su total crueldad, provocando ya no la impotencia sino el miedo, el horror y el espanto. En este sentido, la naturaleza aparece como un caos infinito

²⁸Entre los filósofos de la naturaleza, Friedrich Schelling es el más destacado. Igualmente, también resaltan los trabajos de Franz von Baader, Johann Jakob Wagner, Johan Carl Passavant, Dietrich George Kieser, Johann Wilhelm Ritter. Cabe agregar, por lo demás, que esta filosofía romántica de la naturaleza se desarrolló fundamentalmente en Alemania (Beguin, 1981).

²⁹ “Los pensadores románticos, discípulos a la vez de los naturalistas y los místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída” (Beguin, 1981: 99).

³⁰ Sin embargo, varios de los filósofos de la naturaleza, a diferencia de lo que ocurre con otros románticos, tienen una visión un tanto más optimista de las cosas, ya que creen en la posible reintegración final de lo separado, en la vuelta a la eterna armonía, siempre y cuando el hombre —ente al que se le reserva la titánica tarea de llevar a cabo tal reintegración— asuma el papel que le corresponde, porque “si Dios ha creado el universo, manifestación suya, quiere que, en el término de la evolución [existe, claramente, un evolucionismo en estos filósofos], regrese a El este universo; y para que el retorno sea posible, es preciso que el hombre ‘vuelva a ser lo que ya es’ [lo que fue, en definitiva, antes de la caída]. Al salvarse de sí mismo, será el agente de reintegración de todas las cosas, el *redentor de la Naturaleza*” (Beguin, 1981: 104).

y, por eso mismo, originario; como una suerte de abismo primordial. En pocas palabras, aparece como una fuerza demoledora, caótica, irracional, salvaje y *dionisiaca*, como esa energía abismal que Nietzsche muy bien delineó en *El nacimiento de la tragedia* (2010) y que, como destaca Rüdiger Safransky (2012), ya fuera puesta en circulación bastante tiempo antes por los románticos alemanes gracias a su relectura de la antigüedad griega³¹. Por tanto, la naturaleza se presenta, en estas pinturas y escritos, como una fuerza originaria, monstruosa, destructiva; como “lo infinito en la dimensión de la sensibilidad desencadenada” (Safransky, 2012: 146). Creemos que estas ideas y concepciones se encuentran, sin ningún lugar a dudas, en los escritos que analizaremos a continuación.

Por otro lado, quisiéramos señalar una última cuestión: sabemos que el propio Nietzsche sostiene—algo que también ya puede encontrarse en una gran cantidad de pensadores románticos— que el horror a lo dionisiaco —mirado desde la individualidad racional, separada, medida, limitada y *apolínea* del propio yo— siempre va acompañado de una dulce sensación placentera, lo que explica que, en todo momento, el hombre separado se sienta atraído por ese fondo originario, deseando volver a sumergirse en su oscuridad orgiástica y abismal, y así, romper las barreras y límites que le impone su yo individuado³². En este sentido, creemos que en *La cautiva* y en el *Facundo* también podemos encontrar, aunque de distinta forma y con diferente intensidad, esta atracción típicamente romántica por esa naturaleza abismal, por ese fondo oscuro, dionisiaco y primordial del que brota la existencia. Es decir, podemos ver cómo, tanto en uno como en otro caso, las fuerzas ilimitadas y salvajes del desierto, a pesar de su clara demonización, no dejarán de provocar un cierto

³¹ En palabras de Safransky (2012): “la antigüedad presenta otro aspecto visto con ojos románticos. Friedrich Schlegel, en sus escritos tempranos sobre la antigüedad, había resaltado sus rasgos salvajes, dionisiacos: ‘las orgías, los delirios festivos a espaldas de los usos legales, envueltos en un sagrado estilo oculto, eran un componente esencial del culto místico a los dioses’. Antes de Nietzsche, los románticos habían percibido la dionisiaca corriente subterránea del mundo griego y se sentían atraídos por ella. Novalis habla con su suave estilo del ‘espíritu de la aflicción bacántica’. (...)” (146). Es en esta dimensión dionisiaca que los románticos —o, por lo menos, los jóvenes románticos de Jena y el joven Nietzsche posteriormente— verán el sentido de lo trascendente, de lo infinito: “en lo dionisiaco, en la embriaguez, en la orgía, tendían a ver el intento de notar lo infinito en la dimensión de la sensibilidad desencadenada. Unos negaban esto por razones morales, otros lo asumían con deliciosos escalofríos” (Safransky, 2012: 146). Por tanto, “lo romántico en los jóvenes románticos y en Nietzsche es la experiencia del ser como algo monstruoso, que induce a una placentera disolución de sí mismo, en todo caso es la experiencia de un ser donde la vida despertada a la conciencia no puede encontrarse segura. El ser se muestra dionisiacamente cuando la intimidad del ánimo dirige sus velas a lo monstruoso” (Safransky, 2012: 265).

Lo dionisiaco es, en definitiva, una transcendencia *abismal*, salvaje y monstruosa, que se abre según dos aspectos: “como ‘la terrible tendencia de la llamada historia universal a aniquilarlo todo’ y como ‘la crueldad de la naturaleza’ (...) [Es] el ‘uno originario’, el ‘ser envolvente’ que, en definitiva, no podemos comprender” (Safransky, 2012: 260-264).

³² “[El sujeto romántico] por un lado siente el magnetismo de un infinito parasensual que inicia al viaje y a la audacia; por otro, el vacío lacerante de un infinito negativo y abismático en el que la subjetividad se rompe en mil pedazos” (Argullol, 1987: 17).

atractivo en los autores, proveyéndole cierta ambigüedad a los escritos que, si bien no alcanza para contradecir sus principales líneas políticas, sí permite, en algunos momentos —y más en uno que en otro caso—, matizar la fractura, hacer temblar la escisión.

Y bien: consideramos que todo esto está presente —con las particularidades que, ciertamente, existen e intentaremos señalar en cada caso— en los textos que analizaremos en este capítulo, aunque, por supuesto, sin que sea lo único: que los textos sean románticos no implica que en ellos *no existan otras tradiciones y vertientes culturales que, combinándose y entretejiéndose, sirvan también a la configuración de los escritos y, en particular, de la figura del desierto, el eje central de nuestra tesis.*³³

Hechas estas aclaraciones a modo de introducción, nuestro propósito en lo que sigue es abocarnos a los textos propiamente dichos, para así observar más profundamente el modo de lectura de la realidad nacional que anida en ambos, así como el papel que la figura del desierto desempeña en ellos, atendiendo, además de a las variables y similitudes ya señaladas, a las singularidades que se presentan en uno y otro caso. Así, y en un primer momento, el capítulo se centra en *La cautiva* de Esteban Echeverría, con el objeto de analizar el aspecto que adquiere el desierto en él, indagando en las distintas estrategias y procedimientos de los que se vale el autor para estructurar su figura, así como en las diversas vertientes que, entrelazadas con la romántica, se combinan en su conformación —y en la del texto mismo— (Barthes, 1994; Kristeva, 1981). En un segundo momento, el análisis se concentra en el *Facundo* de Sarmiento, con la finalidad de, igualmente, observar la lectura que allí se realiza de la realidad nacional y el papel que juega en ella la figura de la pampa desierta, focalizando en los cruces y superposiciones de miradas y tradiciones que, junto con la romántica, atraviesan el escrito (Barthes, 1994; Kristeva, 1981), así como también sirven a la configuración del motivo central de nuestra tesis: la imagen del desierto. Avancemos, entonces, en esta dirección.

La voz del poeta: el desierto en *La cautiva* de Esteban Echeverría³⁴

Lo verdadero es así el delirio báquico en el que no hay miembro que no esté ebrio.

G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (2010)

³³ Veremos, en este sentido, el papel que juegan, combinado con el romanticismo señalado y con un eurocentrismo muy marcado, tanto la tradición judeocristiana en el poema echeverriano como el iluminismo y el orientalismo en el *Facundo* de Sarmiento, no solo en la conformación de los textos, sino, particularmente, en la figura del desierto mismo.

³⁴ Utilizamos para este capítulo la edición de Eudeba (2011), con prólogo de Carlos Gamerro.

Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el diablo.

Evangelio según San Mateo (4,1)

Si hay un escrito de la Generación del 37 en el que la figura del desierto adquiere todo su esplendor, ese es *La cautiva* de Esteban Echeverría. Poema narrativo que el escritor elabora en 1837, el mismo cuenta, a lo largo de una estructura de 9 partes³⁵ y un epílogo, una historia épica: la de la lucha de María y Brian contra las fuerzas ilimitadas e inhóspitas del desierto pampeano.

Tres son las tradiciones que se cruzan en la configuración del poema y, en particular, del desierto echeverriano: la romántica, la eurocéntrica y la judeocristiana³⁶. En efecto, en este relato el desierto asume, como veremos, características que son propias del desierto bíblico, combinado con las cualidades que le brinda la mirada poético-romántica que atraviesa el poema, así como su marcado eurocentrismo. Es decir: si bien el desierto es, tal como advertimos en nuestro primer capítulo, una figura que, en tanto *topos* del vacío, puede ser rastreada desde los tiempos en que emergían y/o se expandían las religiones monoteístas euroasiáticas —y como tal, es decir, como alegoría del vacío, es posible encontrarlo en los tres escritos que analizaremos en esta tesis—, consideramos que en *La cautiva* el sentido estrictamente *simbólico-espiritual* que posee en la tradición hebrea y cristiana —en tanto espacio de sacrificio, de prueba y penitencia, pero también de promesa de salvación— es actualizado casi de manera intacta, mixturado con un eurocentrismo muy claro y un romanticismo que, por momentos, lo hace caer al autor en una ambivalencia provocada por la potencialidad poética que, según esta mirada, poseería ese universo. Veamos.

El infinito de sensibilidad desencadenada

Y bien: como dijimos, *La cautiva* es un poema típicamente *romántico*. Un romanticismo que ya se deja ver, indudablemente, en su estructura textual. Primero, en el

³⁵ Las cuales son: “El desierto”; “El festín”; “El puñal”; “La alborada”; “El pajonal”; “La Espera”; “La Quemazón”; “Brian”; “María”.

³⁶ Si bien es una combinación bastante “común”, tenemos que repetir que lo romántico no es sinónimo de (judeo)cristianismo. Como muy bien señala Safransky (2012), el romanticismo que defiende el retorno al cristianismo es el del período tardío, aquel identificado con la concepción del orden político que surge con la Santa Alianza (1815). De la misma forma, Lowy y Sayre (2008) señalan que el romanticismo constituye un movimiento harto complejo que posee una gran variedad de ramificaciones, siendo la que surge de su combinación con el cristianismo tan solo una ellas.

género escogido (Bajtín, 1999): la narración poética busca resaltar, indudablemente, la *subjetividad* del narrador, su *yo profundo*. Pero además, se manifiesta en la mixtura de estilos y vocablos que despliega el escrito y que transgreden límites y reglas convencionales, algo que, como ya señalamos en la introducción de este capítulo, es típico de la concepción estética del romanticismo, de su teoría del artista *genial*, aquel que, justamente, se desentiende de todo tipo de normas y reglas a la hora de la creación artística.

Así, por un lado, el texto utiliza una “diversidad de metros entre los que predominan el octosílabo y el hexasílabo, organizados en décimas, sextinas y en romance (...)” (Jitrik, 1967: 207). Es decir, metros que fueron característicos de la tradición *popular* española, apartándose “del tradicional alejandrino, verso que poseía toda la energía” (Jitrik, 1967: 207) y que estaba vinculado a la poesía clásica (o épica), aquella reservada para contar, en un lenguaje noble, las acciones nobles de personajes con pasiones y caracteres nobles. O sea: *La cautiva* usa versos populares para contar una historia épica. A eso hay que agregar la combinación, en varios apartados del texto, de un vocabulario *local* para describir el paisaje (*yajá, ranchos, indios, fachinales, tolderías, pampa, beberaje, bolazo*, etc.) con uno de corte (pseudo)clásico, el cual le otorga un tono solemne a la narración (como ocurre, por ejemplo, en el inicio: “era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El Desierto /incommensurable, abierto...”).

Por lo demás, también hay que mencionar que la historia que el poema cuenta no remite a un relato mitológico —que era lo propio de este tipo de poemas en verso—, sino a una historia con personajes y variables que obedecen claramente a la realidad sociohistórica del Río de la Plata en tiempos posteriores a las guerras de independencia (Jitrik, 1967). Así lo demuestran el escenario (la pampa), los indios, el cautiverio de personas luego de un malón, etc. Es decir, *La cautiva* narra nada más ni nada menos que el problema de la frontera con el aborigen (Sarlo, 1997), problema central que aquejó a las elites criollas durante todo el siglo XIX³⁷. Ahora bien: la narración en verso le imprimirá un carácter heroico, épico y hasta casi mítico a esa historia (y a sus dos personajes: María y Brian, aunque, como veremos, es María la heroína central del relato). Por tanto, *La cautiva* refleja la obra de una subjetividad *genial, romántica*, que no duda en mezclar y transgredir normas y convenciones a la hora de crearla.

Pero además, y como también señalamos en nuestra introducción, la historia de *La cautiva* remite a un *motivo* esencialmente romántico: el de la escisión entre hombre y naturaleza. Una fractura que explica, a nuestro entender —y ya adentrándonos, ahora sí, en el

³⁷ Más específicamente, hasta la llamada “Conquista del desierto”, campaña emprendida por Julio Argentino Roca en los años 1878 y 1879.

núcleo central de nuestro capítulo—, el carácter sombrío, terrorífico, destructivo y salvaje que asume el desierto en la escritura echeverriana. En efecto, el desierto en *La cautiva* no remite a un mero trasfondo para situar la acción de los personajes, sino que también adquiere los rasgos de una *fuerza* monstruosa y sobrehumana, condición que le permite adquirir protagonismo y quedar asimilado a un personaje más, a una suerte de paisaje-personaje o personaje-paisaje, frente al cual los héroes del relato se encontrarán avasallados y solos, topándose —a pesar de su épica y heroica resistencia— con la muerte en él.

Así, ya en la primera estrofa nos encontramos con el carácter sobrehumano del desierto, incapaz de ser acogido por la mirada del autor:

Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El Desierto/
incommensurable, abierto,/ y misterioso a sus pies/ se extiende; triste el
semblante,/ solitario y taciturno/ como el mar, cuando un instante/ el
crepúsculo nocturno,/ pone rienda a su altivez. (“El desierto”, I. 1-10, 23)

Vemos cómo el desierto es descrito como un espacio incommensurable, es decir, imposible de medir. De allí su carácter insondable, oscuro, enigmático. Y este es un motivo bien romántico: la incommensurabilidad que denota carencia de límites. El desierto, así, aparece como un ámbito difícil de “fijar”, como también lo sugiere la segunda estrofa del poema:

Gira en vano, reconcentra/ su inmensidad, y no encuentra/ la vista, en su
vivo anhelo,/ do fijar su fugaz vuelo,/ como el pájaro en el mar./ Doquier
campos y heredades/ del ave y bruto guaridas,/ doquier cielo y soledades/ de
Dios sólo conocidas,/ que El sólo puede sonar. (“El desierto”, II. 10-20,
23)

Espacio, entonces, inmenso, que no permite encontrar un punto en el que la mirada humana pueda “fijar el fugaz vuelo”, por lo que sólo es Dios aquel ser —tan inmenso e incommensurable como el desierto— que lo puede “sonar”. Por tanto, nos encontramos ante un ámbito sobrehumano, que se caracteriza por la imposibilidad de ser enmarcado debido a su inmensidad ilimitada.

Esa imposibilidad de aprehender el paisaje con la mirada, no hace más que dar cuenta de la fractura antes mencionada: el autor expresa con estas palabras la separación que existe entre el hombre y la naturaleza, y que se manifiesta en este carácter que asume el desierto: el de una naturaleza inmensa e ilimitada que el hombre no puede asimilar y que lo condena, en definitiva, a su propia impotencia, a la dolorosa pequeñez y banalidad de su existencia.

Pero también, es este mismo motivo el que genera una *atracción* en el poeta, atracción³⁸ que el propio Echeverría se encarga de señalar en las estrofas siguientes: “Cuántas, cuántas maravillas/ sublimes y a la par sencillas/ sembró la fecunda mano/ de Dios allí!/ ¡Cuánto arcano/ que no es dado al mundo ver! (“El desierto”, IV. 30-35, 24).

El poeta demuestra, así, el encanto por lo enigmático, lo misterioso, lo arcano que el desierto, en su inconmensurabilidad sorprendente y manifiesta, encierra. Una seducción, en definitiva, por aquello que excede el saber racional del hombre. Es por eso que también resalta la belleza de las armonías del viento, esas que atraviesan a la llanura inmensa en el mudo reposo de su atardecer, ya que, según sus palabras, “dicen mucho más al pensamiento que la propia filosofía”, o sea, que aquel saber fundado en la razón humana³⁹, por lo que no hay pincel que pueda pintarlas ni lengua humana que logre alabarlas, sino “solo el genio su grandeza/puede sentir y admirar” (“El desierto”, V. 49-50, 24)⁴⁰.

Pero con el transcurrir del relato, la atracción inicial se va transmutando en horror y espanto. En efecto, y como venimos señalando, el exceso y lo ilimitado son, por definición, lo que el hombre no puede abordar ni, por tanto, controlar. Ya lo sabemos: el límite es lo que permite la orientación, ya que es lo que marca *diferencias* y, por ello, lo que otorga *identidad* (algo es algo porque no es lo otro, y viceversa). Lo que posibilita, por tanto, establecer ciertas coordenadas, determinados ejes de acción y valoración. Por eso, en tanto carente de límites, el desierto deviene extensión *caótica*, un *continuum indiferenciado* imposible de abordar —de ahí su carácter inconmensurable y misterioso que solo el punto de vista de un Dios divino o de un genio superior puede aprehender—. En pocas palabras, si el desierto es inmensidad carente de límites, signado por la desmesura y la pura indiferenciación, tendríamos que hablar de él como de un espacio que queda por fuera del ámbito “cultural” y humano, en tanto la cultura es, justamente, lo que da cierto “orden”, lo que fija límites y fronteras; aquello que marca posiciones, distancias, identidades y diferencias a partir de las cuales el individuo —él mismo una entidad ciertamente “ordenada”, en tanto formada por límites (Lotman, 1996)— se

³⁸ Volveremos sobre el tema de la atracción —y su principal motivo: el estético— hacia el final del apartado.

³⁹ “Las armonías del viento/ dicen más al pensamiento/ que todo cuando a porfía/ la vana filosofía/ pretende altiva enseñar.” (“El desierto”, V. 40-45, 24).

⁴⁰ Que solo el genio pueda admirarlas significa —repetimos— que no es un objeto susceptible de ser abordado por el común de los hombres mortales, ni por “lo más común” que estos portan: su conciencia o razón. Por tanto, cualquier intento de pintar o de abordar esa inmensidad con medios humanos provocaría su rebajamiento, su degradación, faltando a su verdad. Esto vuelve a resaltar, por eso mismo, la impotencia del hombre frente a la magnanimidad del desierto, lo que no imposibilita que sea ésta, al mismo tiempo, el motivo de su atracción, la causa de su encanto. Por lo demás, y en línea con lo señalado hasta aquí, no olvidemos que el genio es, justamente, una individualidad *especial*, en cierto sentido sobrehumana, que inventa y crea la realidad objetiva trascendiendo todo tipo de límites o fronteras, sobre todo, las que impone la conciencia. Volveremos sobre esto más adelante.

puede orientar. El desierto aparece, así, como metáfora del *vacío cultural*; como figura de lo ilimitado opuesta a lo limitado de la cultura humana; imagen del caos abismal contra el (cierto) orden que posibilita esta última. En suma, el desierto es el caos del sin-sentido contra la posibilidad del sentido.

De ahí que el desierto genere, también, ese espanto y estupor señalados. En este sentido, veamos cómo Echeverría nos cuenta la llegada del malón, la misma narrada tan solo unas estrofas después de aquellas en las que el poeta dejaba acreditada su atracción por la llanura inmensa:

Entonces, como el ruido,/ que suele hacer el tronido,/ cuando retumba
lejano,/ se oyó en el tranquilo llano/ sordo y confuso clamor;/ se perdió...y
luego violento, / como baladro espantoso,/ de turba inmensa, en el viento/ se
dilató sonoro,/dando a los brutos pavor. (“El desierto”, XI. 100-110, 26)

La llegada del malón causa *pavor* en el ambiente gracias a su violento baladro *espantoso*, viniendo a perturbar la (supuesta) calma en la que reposaba el desierto. Pero aquí es necesario aclarar algo: a raíz de lo que dicen los versos señalados, podríamos pensar que la causa del pavor y el espanto es el malón indígena y no el desierto. Es decir, parece que Echeverría estuviera haciendo una distinción entre el ambiente —cuya inmensidad y misterio, hacía unos instantes, le provocaban una indudable atracción— y los indios, cuyo arribo vendría a desgajar la belleza sublime del desierto. Pero no hay que dejarse engañar: en el relato echeverriano *los indios quedan asimilados al paisaje*⁴¹. Es decir, son como meras prolongaciones de él, son un peligro más que propicia la naturaleza caótica e ilimitada —por lo que no se distingue del peligro que, como veremos, también propician los animales

⁴¹ La distinción pareciera quedar todavía más acentuada cuando Echeverría nos dice: “¿Quién es? ¿Qué insensata turba/ con su alarido perturba/ las calladas soledades/ de Dios, do las tempestades/ sólo se oyen resonar?/ ¿Qué humana planta orgullosa/ se atreve a hollar el desierto/ cuando todo en él reposa?/ ¿Quién viene seguro puerto/ en sus yermos a buscar? (“El desierto, XIII, 121-130, 27). O sea, el autor sostiene que los indios llegan y profanan un espacio que no sería suyo. Pero esta distinción inicial es, a nuestro entender, un espejismo: con la llegada de los indios —como veremos a continuación— comienza a manifestarse la otra cara —la oscura, la del horror— de ese desierto ilimitado e infinito frente al cual Echeverría siente en un principio una indudable atracción, y esto se observa en algo esencial: en *La cautiva* los indios quedan, desde el inicio, asimilados al mundo animal, o sea, al cosmos de la naturaleza desértica. Es decir: el relato nunca duda en identificarlos plenamente con el medio al que pertenecen.

Por lo demás, no hay que pensar que la atracción haya sido un engaño: es parte de la ambigüedad que le imprime a estos textos el pensamiento romántico —ambigüedad que con el *Facundo* llega, a nuestro entender, a niveles más importantes—, cuya devoción casi religiosa por el mundo irracional, ilimitado y salvaje es hartamente conocida.

salvajes, los incendios, etc.— Por eso, sus acciones pueden ser leídas como si fueran acciones del propio desierto caótico, inconmensurable e irracional⁴².

Este absoluto mimetismo de los indios con la naturaleza caótica se ve ya en la forma con la que el texto los nombra: el poema se refiere a ellos como un ente genérico (“los indios”) o colectivo (“tribu” o “chusma”), sin diferenciar nombres o personajes individuados⁴³. Por lo demás, los indios no tienen lenguaje: son varios los momentos en que el poema los hace “maullar”, “chillar”, “gruñir”, etc. como si fueran (cuasi)animales. E, inclusive, cuando estos hablan, las pocas palabras que Echeverría pone en su boca son palabras arbitrariamente escogidas que expresan un discurso sumamente inverosímil, lo que refuerza su anulación como sujetos de enunciación⁴⁴.

En relación a esto, sabemos con Rancière (1996) —quien recupera a Aristóteles en este punto⁴⁵— que la condición de habla es fundamental para la consideración de un individuo o grupo no solo como sujeto de enunciación, sino como sujeto propiamente

⁴² En este sentido, y si bien su asimilación al desierto se ve más clara con el correr del relato, es interesante ya la estrofa en la que Echeverría se pregunta por el malón que irrumpe, por su procedencia y su meta, sus gustos y goces, en tanto allí ya delinea la imposibilidad de aprehender a los indios desde algún ángulo racional, desde algún “marco” o perspectiva que permita comprenderlos, lo que los vuelve idénticos al desierto en su desmesura, en su exceso frente a toda mirada humana que pretenda abordarlos. Así, dice Echeverría: “¿Dónde va? ¿De dónde viene?/ De qué su gozo proviene?/ ¿Por qué grita, corre, vuela/ clavando al bruto la espuela,/sin mirar alrededor?” (“El desierto”, XV. 140-150, 27).

⁴³ Si aparecen en el escrito algunos nombres de indios (Quillán, Capullán, Chanil), “es sólo por americanizar la lengua del poema. Los nombres no definen personajes, se leen y se escuchan como sonidos nuevos que permiten escuchar el ruido de la barbarie”, (Iglesia, 2014: 12)

⁴⁴ Así se observa en las últimas estrofas del primer capítulo, en donde el autor hace hablar a los indios de la siguiente manera: “Así el bárbaro hace ultraje/ al indomable coraje/ que abatió su alevosía;/ y su rencor todavía/ mira con torpe placer,/ las cabezas que cortaron/ sus inhumanos cuchillos,/ exclamando: ‘ya pagaron/ del cristiano los caudillos/ el feudo a nuestro poder// Ya los ranchos do vivieron/ presa de las llamas fueron,/ y muerde el polvo abatida/ su pujanza tan erguida/ ¿Dónde sus bravos están?/ Vengan hoy del vituperio,/ sus mujeres, sus infantes,/ que gimen en cautiverio,/ a liberar,/ y como antes/ nuestras lanzas probarán.” (“El desierto”, XVI-XVII, 151-170, 28. El resaltado es nuestro). Al respecto, es interesante recuperar lo que sostiene Carlos Gamero (2006) en su análisis del poema: “Echeverría, quien, como más adelante veremos, fue el primero en darle el habla al gaucho, es incapaz de poner en boca de los indios un discurso no ya realista, sino mínimamente verosímil. Aunque, para ser justos, también cabría argumentar que su proceder es exacto, pues pone en evidencia, por reducción al absurdo, un rasgo esencial de nuestra cultura: el indio —a diferencia del gaucho— no tiene lenguaje en nuestra literatura, puede ser objeto pero nunca sujeto de discurso, y por lo tanto puede, en principio, *decir cualquier cosa*. Visto así, no hay esencialmente diferencia alguna entre los indios de Echeverría, capaces de decir “vengan hoy del vituperio sus infantes a libertar”, y los indios de la novela *Ema, la cautiva* de César Aira, que hablan de filosofía y discuten a Freud” (24). Igualmente, y si bien estamos de acuerdo con estas apreciaciones, hay un importante matiz que queremos marcar, y es que, a nuestro entender, sí hay un texto del siglo XIX que les cede la palabra a los indios —con dificultades, sí; con idas y vueltas y con contradicciones, *pero lo hace*, lo que lo vuelve sumamente transgresor para la época—, y ese es *Una excursión...* de Lucio Mansilla, texto que analizaremos más adelante, en el siguiente capítulo de nuestra tesis.

⁴⁵ “La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para indicar lo inconveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él solo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles, 1988: 51).

político. En efecto, lo que el autor llama *orden policial* —es decir, el orden social dominante en el que están repartidos los lugares, tiempos e identidades de los individuos de manera jerárquica y desigual⁴⁶— distingue a los sujetos políticos de los que no lo son en virtud de su condición de sujetos de discurso: así, el orden separa a los seres hablantes (es decir, aquellos portadores de logos, de lenguaje articulado, y que, por eso mismo, son los encargados de dedicarse a los “asuntos públicos”) de los “objetos sin palabra” (esos “entes” considerados ya no como portadores de logos sino de *phoné*, y cuyo tiempo se gasta en la oscuridad del trabajo manual o de la vida marginal). La política aparece, justamente, cuando estos últimos se toman el tiempo para *tomar la palabra*, para irrumpir en ese orden policial mostrándose como sujetos con logos, con la capacidad de exponer sus demandas e intereses por sí mismos, volviéndose de esta manera visibles para un orden que, hasta el momento, solo los consideraba como objetos o animales de trabajo (de ahí que su irrupción implique la marca de un *disenso*, la emergencia de una fractura en el orden policial que trastoca los lugares, los tiempos y las identidades). Por tanto, al quitarles individualidad y palabra, *La cautiva* deja a los indios en un lugar deshumanizado y despolitizado, como si fueran una parte indiferenciada de la naturaleza desértica, un fragmento indistinguible del mundo material.

Por lo demás, este *continuum* entre naturaleza e indios que establece el poema se deja ver de una manera todavía más notoria en su segundo apartado, titulado “El festín”, en el que Echeverría describe la bacanal a la que se entregan los indios luego de haber regresado triunfantes de su malón —y que si bien es claramente un ritual, el relato no lo inscribe como tal⁴⁷—. El autor aquí relata, sin matiz alguno, el devenir de un banquete desquiciado y violento, en el que los indios aparecen como animales sedientos de sangre:

Así bebe, ríe, canta,/ y al regocijo sin rienda/ se da la tribu: aquel ebrio /se levanta, bambolea, a plomo cae, / y gruñendo como animal se revuelca. /Este chilla, algunos lloran, / y otros a beber empiezan. / De la chusma toda al cabo / la embriaguez se enseñoorea /y hace andar en remolino / sus delirantes cabezas. (“El festín”, I. 108-119, 32)

Los indios gruñen “como animales” y se revuelcan, en un marco de caos y descontrol (*la embriaguez se enseñoorea/y hace andar en remolino/ sus delirantes cabezas*), propio ello

⁴⁶ Esto es lo que Rancière también llama “reparto de lo sensible” (Rancière, 1996).

⁴⁷ Lo que servirá justamente para demonizarlo. Como dice Gamerro (2019): “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” (110).

de un ámbito carente de límites y, por tanto, de sentido y humanidad⁴⁸. Un desorden que llega al extremo de lo amorfo, lo confuso y el sinsentido en el siguiente apartado, en el que los indios se pelean entre ellos atentando contra su propia vida, cual animales feroces, sin motivo alguno: “en sus manos los cuchillos,/ a la luz de las hogueras,/ llevando muerte relucen;/ se ultrajan, riñen, vocean,/ como animales feroces/ se despedazan y bregan” (“El festín”, V. 216-221, 35).

Por todo esto, advertimos cómo en *La cautiva* el desierto se presenta, en principio, como lo ilimitado y, en tanto tal, como la naturaleza en lo que esta tiene de excesivo, desmesurado, irracional y violento —en tanto rompe todo límite, en tanto destruye cualquier tipo diferencia, identidad e individualidad—. Es decir: como una fuerza orgiástica, salvaje, monstruosa, o en una palabra, *dionisiaca*, en el sentido en el que el romanticismo la concibe —desde Schlegel hasta el joven Nietzsche— gracias a su relectura de la antigüedad griega. Una fuerza que, por eso mismo, simboliza —siguiendo a Rüdiger Safransky (2012)— “lo infinito en la dimensión de la sensibilidad desencadenada” (146); que remite, en definitiva, a una suerte de caos primordial, de abismo originario.

Y sin embargo... dijimos *en principio*. Y esto porque, creemos, el desierto en *La cautiva* no es solo eso. En efecto, la escena del festín indígena en la que los indios se entregan claramente —aunque Echeverría no lo diga de esta manera— a un ritual de tinte pagano, es descrita por el autor como *una práctica satánica e infernal*. De hecho, el capítulo está precedido por un epígrafe tomado del tercer canto del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri⁴⁹. Pero además, el autor es explícito a la hora de resaltar el carácter diabólico de la bacanal⁵⁰, en tanto asimila el desierto a las sombrías y oscuras tinieblas⁵¹, le otorga características infernales al fuego de las hogueras que alumbran el festín⁵², e intercambia —

⁴⁸ La mezcla, como signo de indiferenciación, inhumanidad y sinsentido es una constante en el poema de Echeverría para describir al desierto y a los indios asimilados a él. Así, por ejemplo: “Yace en el campo tendida/ cual si estuviera sin vida/ ebria la salvaje turba,/ y ningún ruido perturba/ su sueño o sopor mortal. / Varones y hembras, *mezclados*,/ todos duermen sosegados” (“El puñal”, I. 1-7, 39. El resaltado es nuestro). Por lo demás, y siguiendo a Carlos Gamerro (2019), en este último apartado se sugiere la orgía a la que indudablemente se entregaron los indios luego del “espantoso” banquete, pero que, por motivos que atañen a los patrones de decoro de la época, Echeverría decidió sugerirla más que narrarla.

⁴⁹ “Orribile favelle/ parole di dolore, accenti d’ira/ voci alte e fioche, e suon di man con elle/ facevan un tumulto...” (“Cuentos horribles/ palabras de dolor, acentos e ira/ voces bajas y débiles, y el sonido del hombre con ella/ hicieron tumulto”).

⁵⁰ A la que llama, no inocentemente, *sabática fiesta*, o sea, la junta nocturna de los espíritus malignos según la tradición comunicada a los cristianos por los judíos (Echeverría, 2011).

⁵¹ “Noche es el vasto horizonte/ Noche el aire, cielo y tierra./ Parece haber apiñado/ el genio de las tinieblas,/ para algún misterio inundo/ sobre la llanura inmensa,/ la lobreguez del abismo/ donde inalterable reina” (“El festín”, I, 1-8, 29).

⁵² “(...) Arden ya en medio del campo/ cuatro extendidas hogueras,/ cuyas vivas llamaradas/ irradiando, colorean/ el tenebroso recinto/ donde la chusma hormiguea” (“El festín”, I. 53-58, 30-31).

hasta casi confundirlas— la imagen de los indios con la de las sombras y los espíritus demoníacos que deambulan por la noche⁵³.

¿A qué responde esta configuración? ¿Qué nos está diciendo Echeverría con esta escena? Creemos que con esto el autor expone el tipo de horror y rechazo que le despierta, tal como dijéramos más arriba, el mundo que describe: un rechazo *moral y religioso*. Un repudio que se liga a esa mirada judeocristiana que también atraviesa el poema, y que se observa por primera vez en esta escena del festín pero que, indudablemente, estructura el texto echeverriano, configurando la fisonomía de uno de sus personajes principales así como otorgándole otro matiz particular al desierto. Si a esto agregamos, por lo demás, la perspectiva eurocéntrica, tenemos las distintas vertientes que, combinadas entre sí, configuran el poema.

Avancemos, entonces, en el análisis de estas vertientes, indagando en el papel determinante que ellas juegan en la configuración de los héroes del relato tanto como en el matiz particular que le otorgan a aquello que, en definitiva, el poema va a desechar: el desierto y, más en general, lo americano en cuanto tal. Porque, lo sabemos: estas vertientes son las que, de forma “pura”, Echeverría va a defender y reivindicar para la edificación de la nación venidera.

María, Brian o el germen de (lo que debe ser) la cultura nacional

Entonces, y como contrapartida al desierto y sus indios, *La cautiva* nos ofrece a María y Brian, los dos personajes principales de la historia, aquellos que encarnan los valores de la cultura y la humanidad.

Pero antes de avanzar: ¿por qué uno podría decir, a simple vista, que María y Brian son la encarnación de la cultura y la humanidad en el poema? En primer lugar, por un elemento que portan y del que carecen los indios: *nombre propio*. Ya lo sabemos: el nombre propio es lo que permite establecer ciertos límites; lo que posibilita identificar y, al mismo tiempo, diferenciar hombres, elementos, objetos. Es lo que distingue a los personajes entre sí y lo que los separa de la naturaleza material, esa de la que forma parte la “tribu india” — genérica, homogénea— que describe el poema. Por eso, ellos sí son personajes *individuados*, diferentes de la masa amorfa, uniforme e indiferenciada que define a “los indios”.

⁵³ “Solo inquietos divagando,/ por entre las sombras negras/ los espíritus foletos/ con viva luz reverberan,/ se disipan, reaparecen,/ vienen, van, brillan, se alejan,/ mientras el insecto chilla/ y en fachinales o cuevas/ los nocturnos animales/ con triste aúllo se quejan” (“El festín”, I. 9-18, 29).

Por otro lado, María y Brian *sí son sujetos de discurso* y, por tanto —y a diferencia de los indios—, sujetos *políticos* (Ranciére, 1996): varios son los apartados en los que el poema les cede la palabra, ya sea para expresar su sufrimiento, declarar su amor, pronunciar sus plegarias, o bien, para emitir, como sucede con Brian hacia el final del poema, “a modo de epitafio, un largo lamento fúnebre en el que la patria y la amada se [exalten] hasta el delirio” (Rodríguez, 2010: 229).

Por lo demás, y ahora haciendo hincapié en los nombres propiamente dichos, hay que señalar que en ellos encontramos el ideal de esa cultura nacional que reivindica el texto, y que le agrega, como veremos, un nuevo matiz a todo lo ya dicho: por un lado, el nombre de María —que es, sin ningún lugar a dudas, la protagonista central del poema— no hace sino remitir a la figura de la madre de Cristo, lo que denota su vínculo con el mundo espiritual⁵⁴ y lo que señala la otra vertiente que, como dijimos, actualiza el poema —y de la que nos ocuparemos en breve—: la judeocristiana. Esto opone a María a la naturaleza dionisiaca del desierto, la cual es asimilada, en varios apartados, al mundo del pecado, las sombras, lo diabólico y lo satánico, tal como sucede, por ejemplo, en la ya mencionada escena del festín. Por otro lado, Brian es un nombre inglés —que Echeverría configura como un héroe de la independencia⁵⁵—, lo que refiere indudablemente al ideal de “cultura europea” que tiene el autor⁵⁶. En resumen: el poema opone lo judeocristiano y europeo, en tanto “cultura” y humanidad, a lo americano e indígena, asimilados al mundo diabólico de la materia.

Así, vemos ya desde sus nombres cómo se va articulando la escisión romántica entre humanidad y naturaleza con una perspectiva eurocéntrica y judeocristiana. Y esto último es crucial: en tanto la fractura romántica entre humanidad y naturaleza no solo adquiere un

⁵⁴ Como bien señala Noé Jitrik, María “es una mujer esposa y madre, pura e intachable, protectora, asexuada” (Jitrik, 1967: 208). Por eso, el poema no escatima en adjetivar a María como una “tímida doncella”, una “flor hermosa y delicada”, un “ente divino” o un “ángel poderoso y tierno”. Sin embargo, y si bien estamos de acuerdo con que el escrito busca señalar este antagonismo entre la espiritualidad de la protagonista y la impureza del desierto, veremos que en realidad María actualiza al típico personaje de la tradición bíblica que, reducido a un estado salvaje al abandonar la ciudad y retirarse al desierto, debe poner a prueba su amor y su fe en Dios, con el objeto de purificarse, de lograr el ascenso hacia la perfección espiritual. Por tanto, ella simboliza, más que un personaje “puro”, una figura híbrida donde se mezclan espíritu y materia, humanidad y naturaleza. Volveremos sobre esto a continuación.

⁵⁵ Esto se aclara hacia el final del poema, en el discurso que Brian pronuncia antes de morir.

⁵⁶ Por lo demás, este ideal de cultura europea que reivindica y persigue el poema es algo que también se deduce de todos los epígrafes que preceden a cada uno de los capítulos del escrito, los cuales denotan, claramente, el lugar de enunciación en el que busca inscribirse el autor: allí nos encontramos con frases de Víctor Hugo, Dante Alighieri, Lamartine, Calderón de la Barca, Alessandro Manzoni, etc. Es decir: todas figuras vinculadas a la cultura letrada europea. Además, el poema está precedido por unas palabras de Lord Byron, el poeta romántico inglés. Lo interesante de esto es que, en *La cautiva*, a diferencia de lo que sucede en el *Facundo*, lo europeo no se circunscribe a lo inglés o a lo francés, sino que las citas pertenecen a personalidades vinculadas al mundo europeo en general, sin hacer tanto hincapié en la nacionalidad (aunque sí se destaca, repetimos, su carácter letrado e intelectual).

sentido eurocéntrico sino también judeocristiano, veremos cómo el poema terminará transformando el conflicto que ella expresa en un enfrentamiento *religioso y moral* —y no tanto político⁵⁷—, el cual tendrá como protagonistas a las fuerzas del bien —léase: las europeas y judeocristianas— y las del mal —las que representa el mundo de la materia americana—.

Pero, por otro lado, la mirada judeocristiana que se superpone en el poema le imprimirá al desierto echeverriano otro matiz particular. Y esto porque, como sabemos, para esta tradición el desierto es el sitio por excelencia al que el hombre se retira para, en absoluta soledad consigo, confrontar contra las fuerzas diabólicas del castigo, la tentación y/o el pecado, todo ello en aras de lograr su redención espiritual. Una confrontación que para el individuo adquiere, por eso mismo, el significado de una *prueba*: la de su amor y su fe en Dios.

Como veremos, es este el sentido que asume la lucha de María contra el desierto en el poema echeverriano: una lucha que no es solo contra un medio o espacio “exterior”, sino contra su propio estado cuasianimal y, por tanto, *culpable*, ese mismo al que fue rebajada debido a su condición de cautiva. De ahí que su lucha adquiera, como en la tradición judeocristiana, el doble significado de un *castigo* y, también, de una *prueba*: en este caso, la prueba de su amor por Brian; un amor que, por eso mismo, motorizará su enfrentamiento contra las adversidades que le impone el desierto inmenso e inhóspito, dando rienda suelta a un conflicto intenso que, si bien terminará con su vida, no logrará apagar la llama eterna de su nombre, la gracia divina de su proeza.

La purificación (o María y el amor divino)

Por tanto, al desierto echeverriano se le superpone, a la condición romántica, el carácter judeocristiano tradicional. Es así que, si por un lado, este remite al ámbito de la “sensibilidad desencadenada”, salvaje o dionisiaca —tal como define a la naturaleza cierto romanticismo, con sus resonancias griegas—, por otro envía a ese *espacio simbólico-espiritual* en el sentido en que lo piensa la tradición bíblica. O sea: a ese escenario en el que se encuentran las fuerzas del bien y las del mal, la luz de la promesa y los abismos del pecado.

⁵⁷ Ya que, como muy bien sostienen Eduardo Rinesi (2010) y Jacques Rancière (2011), la política es, justamente, lo que divide la moral, el enfrentamiento entre dos sistemas morales diferentes (e incluso, incompatibles). Esta no es la forma en que presenta el conflicto *La cautiva*: en él, la división es entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, una división, por tanto, moral, y no entre diversos sistemas de valores que pueden juzgar un hecho como “bueno” o “malo” de forma diferente, según su distinta perspectiva.

En efecto, ya vimos en la introducción a esta tesis, recuperando principalmente los aportes de Jacques Le Goff (1996) y Roger Bartra (1992), el determinante rol que una figura como la del desierto jugó en los inicios de la tradición hebrea y cristiana oriental. Así —y para recordar algunos de los postulados señalados—, sabemos que, en palabras de Bartra (1992),

el desierto en el Antiguo testamento era el espacio de la prueba, la tentación, el pecado y el castigo; pero también —al mismo tiempo— un territorio para la contemplación, el refugio y la redención. En el desierto la naturaleza se retiraba para dar paso al abismo y al paraíso, a los demonios y a la esperanza. El desierto era un hueco en la naturaleza que abría las puertas a un delirio religioso peculiar: el generado por el encuentro entre la oscuridad de la culpa y la luz de la promesa. (45-46)⁵⁸

Por lo demás, y como también dijéramos en el primer capítulo, tanto Bartra (1992) como Jacques Le Goff (1996) señalan que esta concepción proveniente de las sagradas escrituras engendró un tipo de sujeto característico de la tradición judeocristiana: el monje solitario o anacoreta, cuya costumbre, iniciada con el cristianismo oriental del siglo IV, se extendió luego a los territorios del cristianismo latino occidental, gracias a esos “textos fundamentales que son la base de la hagiografía y de la espiritualidad del desierto” (Le Goff, 1996: 27). Como sabemos, los monjes solían retirarse a zonas “desérticas” y solitarias —las cuales podían ser bosques, selvas e, inclusive, la propia ciudad (Le Goff, 1996)— con el objeto de desplegar una vida espiritual que les permitiera vincularse más estrechamente con su Dios. Una vida espiritual a la que, por supuesto, no se arribaba sin sacrificio: en el vacío recreado siempre acechaban los peligros del pecado y la locura.

Es esto lo que, a nuestro entender, caracteriza (también) al desierto en *La cautiva*: el ser un espacio moral (simbólico-espiritual) en el que se encuentran las fuerzas del mal y la de los fervorosos elegidos; un encuentro que no responde más que a la lucha entre espíritu y

⁵⁸ A diferencia de Bartra (1992), para quien existe una continuidad entre ambos “desiertos”, Jacques Le Goff (1996) sugiere hacer una distinción entre el desierto hebreo y el cristiano: mientras que el primero simboliza un lugar de pruebas y de desarraigo, además de ser un sitio y “una época de historia sagrada, en cuyo curso Dios educó a su pueblo” (Le Goff, 1996: 27), el segundo es un lugar, más que de pruebas, de tentaciones (es la morada de los malos espíritus, el lugar en el que Satanás trata primero de tentar a Jesús) pero también de refugio, en el que se busca la soledad necesaria para lograr trabar un vínculo más directo y sin mediaciones con Dios. Sin embargo, y si bien es válida esta distinción, creemos que son particularidades que pertenecen a una misma tradición, o sea, que no marcan una tajante ruptura, en tanto ambos, tanto el desierto hebreo como el cristiano, no dejan de simbolizar, a partir de estos elementos, un espacio simbólico y espiritual con su carácter *ambivalente* de vida y muerte, de prueba y salvación, de pecado y purificación (porque, ¿qué son las tentaciones sino pruebas por las que el cristiano debe pasar para demostrar y afianzar su fe en Dios? Por lo demás, ¿no es una forma de reproducir lo que ocurrió con el pueblo de Israel en su éxodo por el desierto, morada en la que este logró un vínculo más estrecho con Yahvé, lo que busca el cristiano cuando se retira a la soledad y al vacío de *la nada* para encontrarse con su Dios?).

materia, la salvación y el pecado, y que, en el texto echeverriano, tiene en el corazón de María su escenario principal. En efecto, la travesía por el desierto de María (indiscutiblemente, el personaje central del poema) simboliza su lucha contra las fuerzas del mal que yacen no solo “afuera” de ella, sino en su interior —las fuerzas de ese mundo material, natural y dionisiaco que también la constituye—, lo que la torna una figura muy similar a la que encarnan muchos de los más famosos personajes de la Biblia y de los mitos cristianos medievales —como Job, Nabucodonosor, Juan Crisóstomo⁵⁹, etc.—, y cuyo objetivo es, al igual que estos últimos, redimir su ser, *purificar* su alma, poniéndose a prueba en la vastedad de la llanura inmensa y vacía.

Por tanto, María está lejos de representar a un personaje absolutamente puro y transparente. O para ser más precisos: María es, como dijimos, símbolo de espiritualidad y pureza, sí —ya su nombre así lo indica—, pero una pureza que, no obstante, no deja de estar mancillada, ultrajada, *contaminada* tras su caída en el desierto. De ahí que no sea tanto la personificación de la “inocencia, la pasividad y la transparencia”, sino que su travesía por el desierto esté signada por comportamientos que la asemejan a una bestia salvaje⁶⁰.

⁵⁹ Véase, como un ejemplo de lo que nos estamos refiriendo, la nota N° 14 de este trabajo.

⁶⁰ Por eso, discrepamos con la interpretación que hace Jitrik del personaje —véase la nota N° 54 de este apartado—, quien ve en María solamente a un ser “puro e intachable”: por el contrario, María representa una figura peligrosa, *culpable*, por su propio estado de mezcla e hibridación. Por lo demás, cabe aclarar que esta imagen de la cautiva como ser “culpable” es algo muy común en la cultura argentina decimonónica, tal como muy bien lo señala el crítico y escritor Carlos Gamerro (2019). En palabras del autor: “Lejos de ser una mera víctima, la cautiva es un ser peligroso, contaminado, que ha quedado impregnado de barbarie, y solo puede lavarse matando al principio de barbarie que la ha penetrado o la ha intentado penetrar (la María de Echeverría, la cautiva de *Martin Fierro*)” (111). En este sentido, y como veremos en un instante, es posible leer el camino de liberación que emprende María junto a Brian como un camino de purificación, el cual simboliza, a nuestro entender, el trayecto de purificación que debe seguir la cultura nacional, de aquella que tiene que prevalecer en la patria venidera tal como la piensa un miembro de la Generación del 37 como es Echeverría: limpia de desiertos, mestizajes e indigenismos. Volveremos sobre esto.

Por lo demás, cabe recordar —y esto es algo que ya expusimos en nuestra introducción— la ambigüedad que representa la condición salvaje en la cosmovisión bíblica y judeocristiana, lo que se relaciona, obviamente, con la propia ambivalencia que define al desierto en esta tradición. En efecto, personajes bíblicos como Nabucodonosor o el propio Job son reducidos en su travesía por el desierto a una condición salvaje y bestial que simboliza, en su caso particular, un castigo por el que deben pasar para alcanzar la fe (Bartra, 1992). Por eso, a Nabucodonosor la odiosa mezcla de un corazón bestial y un cuerpo humano le hace perder la razón: cuando la recobra siete años después opta inmediatamente por glorificar al pueblo de Israel. El desierto y la condición “salvaje” son aquí, por tanto, un pasaje necesario para alcanzar la redención moral, pero no un fin (esto es algo que también se puede ver de manera muy notoria en el mito de Juan Crisóstomo descrito más arriba). Por otro lado, el estado “salvaje” no siempre representa mezcla y castigo: en algunos casos, simboliza despojo y, por tanto, liberación, en el sentido ascético en el que lo piensa la tradición cristiana. O sea: un punto de llegada. Recordemos, al respecto, lo que nos dice Le Goff (1996): “En la visión ‘paradisíaca’ del desierto, no hay que olvidar la familiaridad que tenían con los animales salvajes los que vivían en el desierto o se retiraban a él. Esto corresponde al modelo de San Antonio o San Pablo y, como en el occidente no había leones, el oso, el ciervo, la ardilla, son los amigos y los interlocutores de los anacoretas (...)” (29). Creemos que en *La cautiva* —como intentaremos demostrar— predomina lo primero: la idea del desierto como pasaje y, por tanto, como algo que hay que dejar atrás.

Esto es algo que ya puede observarse al momento de su aparición: luego de surgir del fondo oscuro del desierto, mientras los indios duermen una vez finalizada la bacanal —y ya con esto nos adentramos de lleno en el tercer capítulo del poema—, María degüella impiadosamente a un indio con su puñal, *como si fuera un salvaje más*, provocando su murmullo y el río de sangre que baña su cuchillo: “Se oye luego triste aúllo;/ Y horrisonante murmullo,/ Semejante al del novillo,/ Cuando el filoso cuchillo/ lo degüella sin piedad;/ y por la herida resuella,/ y aliento y vivir por ella,/sangre hirviendo a borbollones,/ en horribles convulsiones,/lanza con velocidad” (“El puñal”, III. 30-40, 40)⁶¹.

Y no solo es el comportamiento sanguinario: es también su aspecto o su propio andar los que denotan cierto dionisismo salvaje, cierta *mimetización* con el entorno natural en el que María se encuentra prisionera. Dice el poeta:

Silencio, ya el paso leve/ por entre la yerba mueve,/ como quien busca y no atina/ y temeroso camina/ de ser visto o tropezar,/ una mujer: en la diestra,/ un puñal sangriento muestra,/ sus largos cabellos flotan/ desgreñados y denotan/ de su ánimo el batallar// Ella va. Toda es oídos;/ sobre salvajes dormidos,/ va pasando, escucha, mira/ se para, apenas respira/ y vuelve de nuevo a andar. (“El puñal”, IV. 31-45, 40)

Nuevamente, vemos cómo aquí la imagen de María no remite a la de una mujer pura e inocente: los cabellos despeinados y al viento, así como el puñal ensangrentado en su mano derecha, denotan claramente un aspecto de rudeza salvaje, dionisiaca. Por lo demás, el propio andar de María, con los sentidos bien agudizados (“*Ella va. Toda es oídos; sobre salvajes dormidos,/ va pasando, escucha, mira (...)*”), se parece más al de un felino que al de una inocente doncella (Operé, 2011)⁶².

La figura es la de una mujer poseída por las mismas fuerzas de la materia que, paradójicamente, la amenazan (Operé, 2011). Es como si María se hubiese mimetizado con el

⁶¹ Más adelante, mientras camina, silenciosa, alrededor de los indios intentando escapar, María vuelve a asesinar a otro “salvaje” de manera impiadosa, clavando nuevamente el agudo puñal en su pecho: “Ella va, y aún de su sombra,/como el criminal se asombra/ alza, inclina la cabeza;/ pero en un cráneo tropieza;/ y queda al punto mortal./Un cuerpo gruñe y resuella;/ y se revuelve, más ella,/ cobra espíritu y coraje,/ y en el pecho del salvaje,/ clava el agudo puñal” (“El puñal”, VI. 61-70, 40-41).

⁶² Esta mimetización de María con el entorno es una constante del escrito, y no solo algo que se encuentra en los primeros instantes de su aparición. Ella se mueve por el desierto haciendo uso de los instintos y fuerzas animales como si fuera una fiera salvaje o un felino en estado de alerta. Veamos, por ejemplo, el siguiente apartado que se relata más adelante en el texto: “Pero a cada golpe injusto/ retoñece más robusto/ de su noble alma el valor/ Y otra vez, con paso fuerte/ huella el fango, do la muerte/ disputa un resto de vida/ a indefensos animales/ Y rompiendo enfurecida,/ los espesos matorrales,/ camina a un sordo rumor./ que oye próximo,/ y mirando al ancho cauce anchuroso/ de un arroyo que copioso/ entre la paja corría,/ se volvía atrás, exclamando/ arrobada de alegría;/-Gracias te doy, Dios supremo!/¡Brian se salva, nada temo!” (“El pajonal”, IV. 67-84, 58). De nuevo, vemos cómo, tomando coraje, María *rompe* los matorrales como si fuera un indio; luego, con la agudeza de sus sentidos cual si fuera un felino, *oye* un rumor del que desconfía y *mira* a su alrededor buscando una salida. Su comportamiento se aleja aquí, entonces —y nuevamente—, del de una dulce, inocente y pasiva mujer.

desierto, como si hubiese sido absorbida por el entorno natural, como si estuviera, en definitiva, contaminada por él. Y de hecho, en su primer contacto con Brian, este le transmite la duda sobre su pureza, lo que, de acuerdo a las palabras del héroe, impediría la consumación de su amor⁶³. Por ello, María debe convencer al soldado de que su decencia aún no ha sido mancillada, que con su puñal —también— ha dado muerte al indio que había intentado violarla:

Ella le responde: -Advierte/ Que en este acero está escrito/ Mi pureza y mi delito/ Mi ternura y mi valor// Mira este puñal sangriento/ Y saltará contento/ Tu corazón orgulloso;/ Diómelo amor poderoso,/ Diómelo para matar,/ Al salvaje que insolente/ Ultrajar mi nombre intente. (“El puñal”, XX-XXI. 197-210, 45)

María, entonces, es un ser contaminado: en ella se encuentran, en una mezcla que, en este caso, es sinónimo de castigo y pecado, la condición humana y la condición animal. O sea, en ella se combinan las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. De ahí que su travesía por el desierto junto a Brian no remita a una simple y mera escapatoria: aquí, huir del desierto significa, más que nada, transitar una lucha *interior*, una lucha en la que se busca “limpiar” la mezcla, *purificar* el ser, en una palabra: (re)conquistar la espiritualidad dañada y mancillada por las fuerzas oscuras y diabólicas de la materia salvaje.

Por lo que, para María, ese camino simboliza (también) la asunción de una *prueba* tal como lo concibe la tradición judeocristiana. Una prueba que, sin embargo, adquiere en el poema un carácter romántico, ya que lo que María pone a prueba, es decir, lo que finalmente demuestra en su travesía (y lo que, en definitiva, la termina convirtiendo en una heroína mítica, con aires de divinidad) es su *amor* por el héroe —y no su amor o su fe en Dios—. Y ya lo sabemos: el amor es una experiencia esencial para el romanticismo, tan esencial que le adjudica un carácter divino en tanto permite suturar, aunque sea por unos instantes, la fractura mencionada entre hombre y naturaleza, cuerpo y mente, finitud e infinitud⁶⁴. Es decir que, si

⁶³ Así le dice Brian: “Del salvaje la torpeza/ habrá ajado la pureza/ de tu honor, y mancillado,/ tu cuerpo santificado/ por mi cariño y tu amor;/ ya no me es dado quererte.” (“El puñal”, XX, 191-196, 45).

⁶⁴ Es sabido que para el romanticismo la experiencia amorosa tiene un lugar destacado, en tanto en ella ve la posibilidad de encontrar la unidad perdida, la tan ansiada armonía entre hombre y naturaleza, cuerpo y mente, físico y alma. De ahí que el amor romántico —experiencia irracional, afectiva, que va más allá de los límites que la conciencia y la razón marcan— adquiera un carácter divino (o sea: que permita al sujeto vincularse, aunque sea por unos instantes, con la eternidad). En palabras de Nicolás Casullo (2011): “Pero, por sobre todo, el espíritu romántico tendrá una piedra sobre la cual edificó su iglesia, su religión, y esa será el amor: en sus más profundos y desoladores significados. (...) En el amor palpará la Unidad pérdida del hombre, la reconciliación de mente y cuerpo, de intelecto y corazón, de fábula y realidad. En el amor acariciará la armonía entre su finitud y el infinito. Entre lo profano y lo religioso. Entre lo físico y el alma. Entre el deseo y su cumplimiento, entre el dolor y la dicha. Entre el ahora y su melancolía (...)” (291).

María logra redimirse, es por el *amor* que ella siente por Brian⁶⁵, amor que motoriza su conducta a lo largo del desierto y que le permite alcanzar la gracia, lograr la purificación; conseguir que su alma —tras su muerte física— pueda perdurar a lo largo del tiempo, sobreviviendo en la eternidad.

De ahí que la travesía sea dura, tormentosa, *sacrificada*. En efecto, varias son las adversidades que el desierto les presenta a María y Brian en su recorrido. En primer lugar —y como ya vimos—, los indios: esos seres vinculados al mundo animal y material que se entregan, cual espíritus malignos y diabólicos, a prácticas satánicas y pecaminosas. A esto se suma la tan mentada soledad: la llanura inmensa se muestra, en todo momento, como un espacio ilimitado y yermo en el que no es posible hallar asilo o lugar donde asentarse, ni meta alguna donde arribar⁶⁶. Los héroes solo encuentran un pajonal —cuyo nombre es el título del quinto capítulo del poema— en el que, como un oasis en el medio de la pampa, logran hacer una parada⁶⁷. Por lo demás, a esa soledad se agregan otras calamidades, como el incendio que se describe en el séptimo capítulo (“El quemazón”) o la batalla de María con el tigre que se relata en la parte octava (“Brian”), tigre al que aniquila utilizando nuevamente su puñal y que nos vuelve a mostrar a una María en su rol de fiera salvaje⁶⁸.

Pero, como dijimos, María enfrenta estas adversidades gracias al amor, lo que hace, por tanto, que su conducta en el desierto *adquiera un sentido*, esté enmarcada en ciertas coordenadas, tenga un por qué y un justificativo: salvar a su amado. Y es esa meta la que le brinda, a un tiempo, la posibilidad de salvarse a sí misma, en tanto es su amor la fuente que le provee las fuerzas, el coraje y el valor necesarios para seguir adelante frente a las calamidades del desierto inhóspito; es lo que ella, en definitiva, pone a *prueba* en su larga travesía por la llanura inmensa, permitiéndole elevarse al rango de —y esto es ya romántico— heroína mítica, y así, lograr redimir su alma y purificar su ser.

Entonces, y recapitulando, la salvación de María tiene un sentido romántico y judeocristiano: ella equivale, como lo sugiere este último, a una purificación, o sea, a una

⁶⁵ Así señala Echeverría la condición cuasi divina que María adquiere gracias al amor, motor que, por eso mismo, le da el coraje y la valentía para sortear los obstáculos que el desierto le opone: “Sin el amor que en sí entraña,/ ¿qué sería? Frágil caña,/ que el más leve impulso quiebra;/ ser delicado, fina hebra,/ sensible y flaca mujer./ Con él es ente divino/ que pone a raya el destino,/ ángel poderoso y tierno/ a quien no haría el infierno/ vacilar ni estremecer” (“La espera”, V. 41-50, 62).

⁶⁶ De ahí las comparaciones del desierto con lo insondable, con el abismo sin fondo: “Allí, frágil navecilla/ en mar sin fondo ni orilla,/ do nunca ríe bonanza/ se encuentra, sin esperanza/ de poder al fin surgir: (...)” (“Brian”, IV, 31-35, 74)

⁶⁷ “Temerosos del salvaje/ acogiéronse al abrigo/de aquel pajonal amigo,/ para de nuevo su viaje/ por la noche continuar;/ descansar allí un momento,/ y refrigerio y sustento/ a la flaqueza buscar (“El pajonal”, I. 23-30, 56).

⁶⁸ Al respecto, es interesante señalar que el tigre es una de las figuras que el propio Nietzsche recupera en algunas de sus obras para simbolizar, justamente, la fuerza salvaje de lo dionisiaco (Safransky, 2012).

“limpieza” de su “ser contaminado” por las fuerzas salvajes, dionisiacas y diabólicas del desierto. Una purificación que no puede ocurrir, de acuerdo a esto, sino *luego de su muerte física*, una muerte que significa, por tanto, una liberación del alma de la prisión material, y que se produce —y aquí está el costado ahora romántico de la cuestión— cuando el amor, esa llama que motorizaba su conducta, se apaga; cuando tras la muerte de Brian en medio de la pampa y la noticia del asesinato de su hijo a manos de los indios, María se queda sin nadie a quien amar: “Dios para amar, sin duda, hizo/ un corazón tan sensible;/ palpar le fue imposible/ cuando a quien amar no halló” (“María”, XXVII. 263-266, 91).

Esa purificación, por lo demás, no significa el retorno a la inocencia perdida, sino la conquista de una perfección espiritual, con rasgos míticos: así, y en una mezcla de tradición bíblica y romanticismo juntos, María logra, luego de su muerte física y gracias al fuego del amor que motorizó su conducta, purificar su ser y hacer que su alma se eleve y sobreviva como *mito heroico*, la cual queda depositada, en consecuencia, en el sitio donde solo pueden hacerlo las almas nobles: en el Olimpo de la eternidad⁶⁹.

De ahí que a María se le otorgue santa sepultura: su nombre lo merece, por haber luchado y desafiado a su destino con coraje, con una ineludible valentía y un admirable tesón, todo eso gracias a la fuerza del amor:

Hoy, en la vasta llanura,/ inhospitable morada,/ que no siempre sosegada/
mira el astro de la luz;/ descollando en una altura,/ entre agreste flor y
yerba,/ hoy el caminante/ una solitaria cruz// Fórmale grata techumbre,/ la
copa extensa y tupida/de un ombú, donde se anida/ la altiva águila real; (...)
("Epílogo", VII-VIII. 49-60, 96-97)

Por tanto, la muerte de María —y también, por supuesto, la de Brian— es una muerte *bella*, la típica muerte bella y heroica del romanticismo (Rodríguez, 2010). Así lo sostiene el propio autor, que tras su muerte profiere estas palabras:

La muerte bella la quiso/ y estampó en su rostro hermoso/ aquel inefable
hechizo,/ inalterable reposo/ y sonrisa angelical/ que destellan las facciones/
de una virgen en su lecho/ cuando las tristes pasiones/ no han ajado de su
pecho/ la pura flor virginal// Entonces el que la viera/ dormida, ¡oh Dios!, la
creyera;/ deleitándose en el sueño/ con memorias de su dueño,/ llenas de

⁶⁹ Algo que, por supuesto, también sucede con Brian, que tras perecer en medio del desierto inhóspito, y luego del monólogo que profiere (destacando su carácter de héroe patrio por haber participado en las guerras de independencia) y de las palabras del autor que embellecen e idealizan su muerte —“Calló Brian, y en su querida,/ clavó mirada tan bella/ tan profunda y dolorida,/que toda el alma por ella/al parecer exhaló” (“Brian”, XXV. 297-301, 82)—, es sepultado por María en el pajonal, ese mismo que supo cobijarlos en uno de los momentos más duros de su travesía: “Adiós, pajonal funesto/ Adiós, pajonal amigo./ Se va ella sola, ¡cuán presto/ de su júbilo, testigo,/ y su luto fuiste vos!/ El sol y la llama impía/ marchitaron tu ufanía;/ pero hoy tumba de un soldado/ eres y asilo sagrado:/ pajonal glorioso: adiós.” (“María”, XI. 97-106, 86).

felicidad:/ soñando en la alba lúcida/ del banquete de la vida/ que sonrío a su amor puro;/mas ¡ay! que en el seno oscuro/ duerme de la eternidad.
("María", XXXIII-XXXV, 327-346, 92-93)

María muere joven y bella, habiendo desafiado al destino —en este caso, a las fuerzas del desierto yermo y vacío, dionisiaco y salvaje— y demostrado su amor por Brian, ese mismo que le proveyó el coraje para seguir, que le otorgó el sentido necesario para poder continuar en el caos del sin-sentido del desierto, permitiéndole, así, lograr la purificación de su ser⁷⁰. Es decir, que María logra su purificación luego de haber puesto a prueba su amor por el héroe en el espacio típico en el que la tradición bíblica ubicara a sus hombres para que pusieran a prueba su fe en Dios: en el espacio yermo y vacío del desierto⁷¹.

Y si la muerte de María es una muerte que redime, no ocurre lo mismo con la otra muerte que narra el poema: la de los indios a manos del ejército cristiano⁷². La razón es sencilla: si María con su muerte logra purificar su alma, es porque el estado salvaje y, por tanto, de *culpabilidad* al que había caído por su condición de cautiva es *tan solo eso: un estado*. Algo que no sucede, justamente, con los indios: su carácter de pecadores y culpables no obedece a un estado, sino a una *condición ontológica*. Es decir, los indios no “caen” en un ningún estado salvaje sino que *son* salvajes, lo que los convierte, a la luz de la mirada judeocristiana que configura el escrito, en espíritus diabólicos y satánicos, en demonios malignos sin posibilidad alguna de redención. Ellos son seres sin alma, seres intrínsecamente culpables que, por formar parte de ese *continuum* indiferenciado que define a la naturaleza material y dionisiaca del desierto, no pueden ser nunca el inicio de ninguna leyenda, las figuras heroicas de ningún mito glorioso.

⁷⁰ “(...) y sonrisa *angelical*/que destellan las facciones/ de una *virgen* en su lecho/ cuando las *tristes pasiones*/ no han ajado de su pecho/ la pura flor *virginal*” (“María”, XXXIV, 327-336, 92-93. El resaltado es nuestro). En estos versos vemos cómo, en el lecho de su muerte, María conserva y demuestra los rasgos de una virgen, *pero ahora sin estar mezclados con sus tristes pasiones* —las de su cuerpo salvaje, animal—, las cuales no han podido “ajar de su pecho la pura flor virginal”.

⁷¹ Igualmente, creemos que en *La cautiva* se reproduce, más que nada, la idea del desierto como castigo y no tanto como lugar de redención: si bien María tuvo que atravesar el desierto, pasar por su estado salvaje para devenir mito heroico, que encuentre su redención moral luego de su muerte física implica que la logró, justamente, dejando atrás al desierto material. Por lo que aquí se actualiza, a nuestro entender, no tanto la “imagen paradisiaca” del desierto cristiano de la que habla Le Goff —el modelo de San Antonio y San Pablo— (Le Goff, 1996), sino, más bien, la del desierto como lugar de castigo, culpa y prueba (como se lo encuentra, por ejemplo, en la historia de Nabucodonosor del Libro de Daniel o en el mito de Juan Crisóstomo).

⁷² La masacre de los indios ocurrida en una emboscada a manos del ejército cristiano, es narrada en el apartado cuarto del poema, titulado “La alborada”. Aquí, un fragmento: “Horrible, horrible matanza/ hizo el cristiano aquel día;/ ni hembra, ni varón, ni cría/ de aquella tribu quedó” (“La alborada”, XIII. 83-87, 53-54). Como muy bien señala Gamero (2019), si bien estas líneas parecen desaprobare la matanza o, en todo caso, mostrar cierta piedad hacia los indios, los versos que siguen desmienten esta postura, demostrando que “los remilgos del poeta se deben más al asco que a la compasión” (Gamero, 2019: 112). Estos versos son los siguientes: “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” (“La alborada”, XIV. 91-98, 54).

A modo de cierre: los sentidos del desierto echeverriano. *La cautiva* y el reparto de lo sensible

A partir de lo dicho, podemos concluir que el desierto echeverriano combina y actualiza distintas perspectivas en su configuración. Una de ellas es la romántica: en efecto, en *La cautiva* nos encontramos, en primer lugar, con la mirada del Echeverría *poeta*, del artista *genial* que se expresa en el escrito y cuya pluma es la que produce ese desierto infinito, esa naturaleza que condensa las características de lo ilimitado, dionisiaco, monstruoso y salvaje, y que la asimila más a una fuerza que a un espacio o medio determinado. Un desierto que, de esta manera, es construido como esa *verdad* infinita, originaria y profunda que, para los románticos, solo el artista puede “expresar/revelar” por medio de su obra⁷³, sumergiéndose en las regiones más recónditas e ilimitadas de su imaginación.

Esto explica, por tanto, la estructura del texto echeverriano y la atracción *estética* que este tipo de “escenarios” despierta en el autor, o para ser más precisos: en el Echeverría poeta. Es decir: si el desierto es producido como una realidad infinita y primordial, con todas las características de un caos primigenio y originario, la única forma de expresar esta verdad es, para los románticos, a través del arte, y no solo eso: a través de un arte que no respete normas, reglas ni límites, que sea la expresión directa —como dijimos— de la imaginación ilimitada del artista *genial*, único *médium* de vinculación con esa verdad, ella misma ilimitada y originaria. De ahí que el desierto, en tanto verdad primordial, sea uno de los ejes del relato, uno de los principales motivos de *La cautiva*, aquello que, indudablemente, inspiró y estimuló al autor a —y lo *atrajo* y lo sedujo para— la creación estética, impulsándolo a “expresar su verdad” por medio de un *poema*, el cual además porta —como vimos al inicio— todas las características de un texto “informe” y “genial”. Es decir: belleza y verdad se aúnan en el escrito echeverriano, y dan cuenta de esa atracción estética que, por lo demás, el autor expone explícitamente en las primeras estrofas del texto, cuando se refiere al desierto como una realidad bella en su misterio y sublimidad; como un universo atractivo, seductor y, sobre todo, digno de respeto por su carácter trascendental y sobrehumano.

⁷³ Como sostiene D’angelo (1999), el arte es, para los románticos, “mediación hacia lo absoluto mismo, es revelación o producción de lo absoluto” (84). Él es, en pocas palabras, “representación o exposición de lo infinito en lo finito, ‘cada uno de sus productos representa lo infinito’, y la belleza es eso precisamente, ‘lo infinito expresado de modo finito’” (D’angelo, 1999: 101). Esto significa que, a diferencia de Kant, que separa el sentimiento de lo bello del de lo sublime, el romanticismo aúna las dos dimensiones: *la belleza supone inevitablemente el trasfondo de lo sublime, lo orgiástico, lo dionisiaco*.

Y sin embargo, este carácter sobrehumano que podría haberle otorgado al desierto el estatuto de un improfanable —oponiéndose a lo que supondrían otras miradas, como las racionalistas, científicas o comerciales—, si bien es algo que hay que destacar en tanto le provee una ambigüedad digna de atención al escrito echeverriano, no creemos igualmente que tenga la potencia suficiente como para socavar —o, al menos, cuestionar— la mirada binaria y maniquea del poema, la cual se impone por la contundencia de su rechazo al universo americano. En efecto, vimos cómo además de esta dimensión romántica con la carga de atracción estética que genera en el autor, el desierto en *La cautiva* también es visto desde una perspectiva religioso-moral, lo cual se relaciona con otra de las tradiciones que el texto actualiza: la judeocristiana, y que lo empuja al autor a rechazar *moralmente* esa realidad monstruosa y dionisiaca que define a la naturaleza material, la cual pasa a ser, desde esta perspectiva, una expresión del mal, de lo satánico y lo diabólico —tal como vimos que ocurre en la escena del festín indígena—.

De ahí, también, las cualidades de María, protagonista central del relato. En ella, vimos reemerger la tradición de los personajes bíblicos de los Job o los Nabucodonosor, en la que se mezclan las fuerzas del mal —o sea, las de la materia salvaje— y las fuerzas del bien —es decir, las de lo espiritual—, provocando que, en consecuencia, su travesía por la llanura inmensa asuma el carácter de un castigo, una prueba y un sacrificio, de una lucha interior y espiritual. O en otros términos: de una lucha por la purificación de su ser. Por eso, y en una mezcla de tradición bíblica y romanticismo, vimos que en esa travesía María pone a *prueba* su amor por Brian, ese amor de donde saca las fuerzas necesarias para enfrentar las adversidades y calamidades del desierto inhóspito, y que le permite, tras su muerte física, encontrar la redención de su alma aprisionada en el mundo de la materia.

Si a esto agregamos, por último, la presencia de Brian, ese héroe de nombre inglés por el que María elige seguir y que la acompaña en su larga travesía, tenemos el cuadro completo: a lo bíblico y romántico se suma la defensa que hace el poema de lo europeo como un valor superior⁷⁴ respecto de la “nada” americana. No olvidemos, en este sentido, que el escrito también le otorga al soldado una muerte heroica⁷⁵, y en consecuencia, una supervivencia, junto a María, en el olimpo sagrado de la eternidad.

Por tanto, en *La cautiva* encontramos la escisión tal como la entiende el romanticismo entre hombre y naturaleza, cuerpo y alma, superpuesta con la forma en que la concibe la

⁷⁴ Algo que también se ve, como dijimos, en los epígrafes del escrito (véase, al respecto, la nota N° 56 de este apartado).

⁷⁵ Véase la nota N° 69 de este capítulo.

tradición judeocristiana, adquiriendo, por esto mismo y a nuestro entender, un carácter predominantemente *religioso y moral*: así, a las fuerzas naturales, diabólicas y satánicas de lo americano e indígena, el poema les contrapone las fuerzas del bien, es decir: las espirituales y humanas de Brian y María, de lo judeocristiano y europeo. Fuerzas que representan, por esto mismo, el *germen* de la patria venidera.

Y si esto es así, ¿no nos estaría diciendo el poema que, para fundar esa “patria venidera”, esas “fuerzas” —o, mejor: ese “logos espermáticos”— deberían crecer y abrirse paso siguiendo el mismo camino que transita el personaje principal, o sea: *un camino de purificación*? En efecto, creemos que la necesidad de María de purificarse, de salir de la hibridez, puede leerse como un presagio de lo que debe ocurrir con la nación por-venir: nación, por aquel entonces, todavía en estado embrionario, su edificación misma como nación culta, judeocristiana y europea implica un camino de purificación, de *limpieza de todos aquellos elementos que la hibridan, la mestizan*. Es decir, que la patria que estaría concibiendo *La cautiva* es una patria “puramente” europea y judeocristiana, o sea: limpia de desiertos, americanismos e indigenismos. De ahí que a la muerte de María la podamos pensar como un *sacrificio*, sobre cuyo nombre deba advenir la nación venidera (y al desierto como un lugar que hay que atravesarlo, *pero para salir de él*: ese es el significado judeocristiano que, a nuestro entender, actualiza el texto)⁷⁶.

Entonces, Echeverría realiza su poema teniendo como punto de partida una pauta de lectura de lo real nacional que se deja ver, por supuesto, en el entramado del texto, y que se caracteriza por su mirada eurocéntrica, romántica y judeocristiana: el autor parte, como vimos, de la mencionada fractura inconciliable entre humanidad y naturaleza que postula el romanticismo para luego traspolarla a la realidad nacional y, así, configurar a esta como un campo escindido y litigioso en el que se debaten, en una lucha *moral* y hasta con tintes religiosos, dos bandos bien delimitados: uno, el de las fuerzas del mal —orgiásticas, dionisiacas— de la naturaleza americana y salvaje; el otro, el de las fuerzas del bien, de la humanidad europea, culta y judeocristiana. Y es por esto que el desierto es clave en esta concepción, porque permite fijar la división, delimitar un espacio o, mejor, una frontera más allá de la cual sea posible situar *lo absolutamente Otro* que se aleja de lo humano, lugar que en el relato ocupan, como pudimos ver, los indios. *Es decir: en el poema echeverriano, el*

⁷⁶ Una lectura que también es sugerida por Fernando Operé en su análisis del poema. Véase, al respecto, Operé, Fernando (2011): ‘*La cautiva*’ de Echeverría, *el trágico señuelo de la frontera*, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cautiva-de-echeverria-el-tragico-senuelo-de-la-frontera/html/de058c0a-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html

indio es lo que es por el espacio que ocupa (Rossi, 2017). En *La cautiva* se conforma, así, “un espacio agonístico que asume la simple exterioridad de los opuestos” (Rossi, 2017: 145), un espacio o campo nacional en el que los bandos en pugna aparecen bien delimitados, puros y compactos (las fuerzas del bien contra las fuerzas del mal).

Por lo que esta pauta funciona, según esto, *como un a priori que, a pesar de los matices señalados, nunca se cuestiona*. En pocas palabras, lo que *La cautiva* reproduce es un esquema de lectura o, como diría Jacques Rancière (1996), un *reparto de lo sensible* en el que la realidad local se ajusta a unos principios ideales preexistentes, a un “a priori” irrefutable; en donde lo pasivo, lo irracional, lo salvaje e inhumano vinculado al “mal”, queda de un bando —justamente, el del desierto, aquel en el que residen los indios y que, por eso mismo, sin *logos* y animalizados, quedan absolutamente invisibilizados por el relato—, mientras que lo activo, lo ordenado, lo espiritual, lo humano, o sea, el “bien”, queda del otro. Un esquema, en definitiva, sumamente binario, maniqueo y jerárquico, en el que las partes aparecen como bien definidas, puras y homogéneas; y si se mezclan —como es el caso de María—, eso equivale a un mal que hay purgar, purificar.

Entonces, *La cautiva* reproduce, por medio de la combinación que realiza de las tradiciones eurocéntrica, romántica y judeocristiana, un reparto de lo sensible maniqueo y binario que el *Facundo* de Sarmiento sistematizará a partir de su famosa fórmula, *aunque con importantes diferencias y con bastantes ambigüedades*. Avancemos, por tanto, hacia el análisis de este texto, y adentrémonos con él en la segunda parte de este capítulo.

El desierto en el *Facundo* de Sarmiento: entre el rechazo iluminista y la devoción romántica⁷⁷

¡El Oriente! ¿qué es lo que veis en el Oriente, poetas? Volved hacia allí los ojos y los espíritus.

Víctor Hugo, *Cantos del crepúsculo* (1835)

No existe forma alguna de repugnancia en la cual no discierna una afinidad con el deseo.

George Bataille, *Madame Edwarda – El muerto* (1985)

⁷⁷ Utilizamos para este capítulo la edición de Losada (2010) titulada *Facundo*, con estudio preliminar de Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño.

Sabemos que Sarmiento escribe su *Facundo* desde su exilio en Chile, en los tiempos en que Juan Manuel de Rosas gobernaba Buenos Aires y se consagraba como la figura más influyente de la Confederación Argentina. Su objetivo con él es doble: horadar políticamente la imagen del “Restaurador”, pero también demostrarle a su público lector⁷⁸ que su arribo al gobierno de Buenos Aires no había sido un producto del azar, sino que obedecía a causas profundas que era necesario develar para lograr comprenderlo, para lograr entender a ese “monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República” (Sarmiento, 2010: 56) y, a partir de allí, poder combatirlo.

Para determinar esas causas, la figura del desierto tiene un rol central. Como veremos, Sarmiento recupera la “teoría del medio” para volver inteligible el estado de cosas, una teoría que estaba muy en boga por aquel entonces en los espacios europeos —y a la que se le adjudicaba cierto rigor “científico”— y que sirve para explicar, en el sentido de un determinismo mesológico, fenómenos sociales, culturales y políticos, teniendo en *Del espíritu de las leyes* del Barón de Montesquieu su más claro ejemplar. Por eso el desierto es clave: a partir de él, Sarmiento puede extraer las prácticas, las costumbres y hábitos típicos de la realidad argentina, logrando con ello, en consecuencia, arribar al por qué del fenómeno rosista.

Pero dicho así, las cosas parecen muy simples. El desierto sarmientino, lejos de ser la expresión de un “análisis científico” de la realidad —como lo quiere hacer ver el autor al inicio del libro⁷⁹—, responde más a una reproducción de tendencias, miradas y tradiciones que se implican en él⁸⁰: por un lado, ya el nombre *desierto* con el que llama a la pampa supone recuperar una figura bíblica y que hace referencia a un “espacio oriental”, aunque sin actualizar aquí el sentido estrictamente simbólico-espiritual que este tiene en la cosmovisión

⁷⁸ Nos referimos a los propios chilenos, los intelectuales argentinos que, como él, se encontraban exiliados en países vecinos, y (sobre todo) al público europeo, al que le reservaba el mote de “pueblo civilizado” y el que, ante la mirada sorprendida y un tanto indignada del autor, parecía no entender nada de lo que ocurría en tierras americanas. En efecto, dice Sarmiento sobre Francia: “sus más hábiles políticos no han alcanzado a comprender nada de lo que sus ojos han visto al echar una mirada precipitada sobre el poder americano que desafiaba a la gran nación. Al ver las lavas ardientes que se revuelcan, se agitan, se chocan bramando en este gran foco de lucha intestina, los que por más avisados se tienen han dicho: ‘Es un volcán subalterno, sin nombre, de los muchos que aparecen en la América; pronto se extinguirá’; y han vuelto a otra parte sus miradas, satisfechos de haber dado una solución tan fácil como exacta de los fenómenos sociales que sólo han visto en grupo y superficialmente” (Sarmiento, 2010: 59).

⁷⁹ Así, en la “Advertencia del autor”, nos dice: “Pero debo declarar que en los acontecimientos notables a que me refiero, y que sirven de base a las explicaciones que doy, hay una exactitud intachable de que responderán los documentos públicos que sobre ellos existen” (Sarmiento, 2010: 53).

⁸⁰ Y que Sarmiento configura a partir de —como él mismo señala— “recuerdos” y testimonios orales, así como de sus lecturas, entre las que se encuentran, principalmente, las de los textos de los viajeros europeos —Francis Bond Head, Alexander Von Humboldt, Joseph Andrews, etc., cuyas palabras y referencias inundan el escrito del sanjuanino— y las de sus compañeros de generación —como Echeverría y su poema *La cautiva*, al cual Sarmiento cita explícitamente en el segundo capítulo del libro—.

de las religiones monoteístas. En rigor, veremos cómo esta se inscribe, junto con la otra variedad de elementos e imágenes a las que apela el autor a lo largo del texto, en aquello que Edward Said llamó *orientalismo* (2008) en un ya célebre trabajo⁸¹. Por lo demás —y esto es esencial—, el desierto sarmientino combina, en su configuración, dos miradas o tendencias que atraviesan el escrito y que son contradictorias entre sí, y que —como veremos— lo llevarán al autor, por un lado, a rechazarlo, pero por otro a fascinarse con él: nos referimos a la perspectiva *ilustrada*, la cual se deja ver fundamentalmente en el objetivo *político* que persigue el texto —y que no esconde para nada su carácter *eurocéntrico*—; y a la *romántica*, que se manifiesta fundamentalmente en *la forma que asume el escrito*, en los procedimientos y recursos que Sarmiento utiliza para comunicar —justamente— su mensaje político.

En el *Facundo* confluyen todas estas vertientes, las cuales impactan en la configuración de la imagen del desierto. Indaguemos con atención en cada una de ellas y en la forma en que el escrito las actualiza y las combina, observando detenidamente el papel que juega en esta labor *el método comparativo de lectura* que Sarmiento utiliza, y que será clave a la hora de estructurar los dos famosos bandos que define el escrito: el de la *civilización* y el de la *barbarie*. Una estructuración que expresa, como veremos, el sentido que asume la ya mencionada escisión romántica en el texto sarmientino.

El paralelismo América-oriental en el *Facundo*. La comparación como método de lectura

Por tanto, Sarmiento se propone descifrar el “enigma Rosas”, un enigma que, en pocas palabras, se resume en las siguientes preguntas: ¿cómo fue posible que la revolución de Mayo de 1810, la misma surgida por el movimiento de las ideas europeas, por su espíritu, sus libros, su cultura, haya desembocado en la tiranía rosista? ¿De dónde procede esta última? ¿A qué responde su existencia? Y lo más importante en relación a esto, es que Sarmiento —como dijimos— se aleja de pensar a Rosas como un hecho fortuito, como producto del azar. Es decir: Rosas no es el resultado de una simple y mera desviación casual de los acontecimientos⁸², sino que es la consecuencia de factores profundos, él es —como también lo es, por supuesto, Facundo Quiroga, el personaje central del relato— la manifestación de una forma de ser de un pueblo, ese “espejo en el que se reflejan, en dimensiones colosales, las

⁸¹ Como sabemos, las relaciones entre el *Facundo* y el *orientalismo* fueron muy bien trabajadas por Carlos Altamirano en un famoso ensayo sobre el tema (1997). Por supuesto, apelaremos a él a lo largo de nuestro análisis.

⁸² “¿Rosas, según esto, no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad? Es, por el contrario, una manifestación social; es una fórmula de una manera de ser de un pueblo. (...)” (Sarmiento, 2010: 61).

creencias, las necesidades, las preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia (...)” (Sarmiento, 2010: 66).

Y sin embargo, Rosas tiene ciertas particularidades que lo hacen diferente a Facundo, que lo vuelven un ser *singular*⁸³; particularidades que, por eso mismo, lo llevan a Sarmiento a estudiar y analizar al caudillo riojano y no al de Buenos Aires. ¿Cuáles son esas particularidades? Si bien ahondaremos en estas cuestiones más adelante, las diferencias ya están expuestas en la célebre introducción con la que se inicia el texto: mientras Rosas es una mezcla (y nosotros agregamos: anómala) de esas fuerzas contrarias que Sarmiento desarrolla a lo largo del relato, Facundo es la expresión más pura de uno de los bandos, ese que el autor bautiza con el nombre de *barbarie*⁸⁴. Por eso, si se quiere entender mejor esa mezcla, hay que primero analizar la(s) forma(s) pura(s): de ahí que Sarmiento necesite indagar en la vida de Facundo, él también —como dijimos— encarnación de una manera de ser de un pueblo⁸⁵. Una forma de ser que no puede pensarse, por lo demás, sin un examen de “las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto la vida de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerían entrar sino episódicamente en el dominio de la historia” (Sarmiento, 2010: 65).

Con esto último, Sarmiento —harto conocedor de los escritos europeos del período— recupera para su estudio la famosa “teoría del medio” que tan en boga estaba por aquellas épocas, teoría por la cual se sostiene que el medio —nos referimos, principalmente, al físico y geográfico— determina hábitos, costumbres y hasta formas políticas de un grupo social. Esto

⁸³ Por eso es que Rosas es, más bien, una paradoja: su emergencia se puede explicar en tanto responde a causas profundas que Sarmiento se propone desentrañar, pero, *al mismo tiempo*, es portador de características que lo vuelven un caso singular, excepcional y único. Volveremos sobre esto.

⁸⁴ Así, dice Sarmiento: “Facundo no ha muerto; su alma ha pasado a otro molde, más acabado, más perfecto: y lo que en él era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin, la naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular” (Sarmiento, 2010: 55).

⁸⁵ Esto explica la elección de la biografía como género (que, como veremos, no es el único que utiliza el autor) y, más en general, el *historicismo romántico* que indudablemente se encuentra en el *Facundo* para volver inteligible lo real, y que se manifiesta en su teoría del grande hombre “por la cual se entiende que un ‘grande hombre’ expresa una época” (Terán, 2008: 69). Es decir: según esta concepción de la historia, una época se expresa en determinados fenómenos singulares, en este caso, en la figura de un hombre: Facundo. Por lo demás, cabe aclarar que el historicismo romántico es una crítica a la idea de progreso iluminista, en tanto se opone a “la historia vista como un proceso de civilizaciones que avanzan de manera homogénea y unilineal, [introduciendo] la noción de que cada nación es una totalidad en sí misma, que posee una finalidad en sí (...)” (Terán, 2008: 64). De ahí que todos los elementos que se importen de otras zonas culturales deban rendirse ante las particularidades de una cultura o nación determinada, resultando de ello una especie de síntesis entre las leyes del progreso y las singularidades nacionales. Veremos que en Sarmiento este historicismo romántico es más bien un medio para explicar lo real, y que el análisis se torna por momentos tan binario que escapa, en gran medida, a la posibilidad de una síntesis o acercamiento entre los dos polos que define —y cuando este se da, como en Rosas, resulta ser una anomalía—. Sin embargo, y si bien no lo desarrolla exhaustivamente como sí lo hace con otros “tipos” de hombres específicos, intentaremos demostrar que, como producto de su mirada romántica, hay en el *Facundo* una posibilidad para pensar una mezcla de los contrarios —si se quiere— “positiva”, y que se encuentra en la figura del gaucho cantor.

explica que, antes de meterse de lleno en la biografía del caudillo riojano, Sarmiento se detenga en el análisis del terreno local, con las costumbres y hábitos que engendra⁸⁶, teniendo aquí su sentido —y su papel decisivo— la imagen del desierto en el texto del sanjuanino.

Sabemos que Sarmiento no conocía la pampa al momento de describirla (Gamerro, 2019). No obstante, eso no lo limita a la hora de tener que hablar de ella. Ya en el primer capítulo, sostiene que

El mal que aqueja a la república Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra entre celajes y vapores que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en el que el mundo acaba y principia el cielo. (Sarmiento, 2010: 72-73)

Inmensidad, soledad, confusión: nuevamente, nos volvemos a encontrar con las características *románticas* que Echeverría le adjudicaba al desierto en *La cautiva*. De hecho, vemos cómo se vuelve a destacar la imposibilidad de fijar la mirada sobre esa naturaleza inmensa, cuyo horizonte se confunde con “la tierra entre celajes y vapores”⁸⁷.

En el desierto, entonces, no hay un orden que brinde ciertos límites, cierto encuadramiento que permita a la mirada posarse y, así, organizar su visión. Por tanto, su carácter ilimitado e infinito lo liga directamente al des-orden, a lo des-organizado, o en una palabra: al caos. De allí la incertidumbre y los peligros que lo atraviesan y que tornan insegura —por no decir: imposible— la vida humana en él. Así nos lo dice el propio autor:

Al sur y al norte, acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones. En la solitaria caravana de carretas que atraviesa pesadamente las pampas, y que se detiene a reposar por momentos, la tripulación, reunida en torno del escaso fuego, vuelve maquinalmente la vista hacia el sur, al más ligero susurro del viento que agita las yerbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de

⁸⁶ De ahí la (macro)estructura de la que goza el texto, la cual comprende una primera parte que podemos situar entre los capítulos I y IV (inclusive), en la que Sarmiento despliega todo un análisis y una descripción de la geografía local y de los hábitos y costumbres que engendra; y una segunda, que podemos ubicar desde el capítulo V hasta el XIII, en donde el autor narra la biografía de Quiroga, y cuyas características no serían más que la consecuencia de lo descrito en la primera parte mencionada (por lo demás, los dos capítulos restantes, el XIV y el XV, revelan la propuesta política de Sarmiento, la cual debía aplicarse, según el sanjuanino, tras la caída de Rosas. Un programa, por supuesto, con un claro contenido liberal, moderno y progresista).

⁸⁷ Y no solo eso: sino que en el capítulo II Sarmiento cita explícitamente a *La cautiva* de Echeverría, con el objeto de recuperar las características que se le adjudican allí al desierto pampeano.

la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje que puede, de un momento a otro, sorprenderla desapercibida. Si el oído no escucha rumor alguno, si la vista no alcanza a calar el velo oscuro que cubre la callada soledad, vuelve sus miradas, para tranquilizarse del todo, a las orejas de algún caballo que está inmediato al fogón, para observar si están inmóviles y negligentemente inclinadas hacia atrás. Entonces continúa la conversación interrumpida, o lleva a la boca el tasajo de carne, medio sollamado, de que se alimenta. Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que no puede pisar. (Sarmiento, 2010: 73)

Por tanto, vemos que el desierto representa, al igual que en *La cautiva* echeverriana, el peligro de una naturaleza ilimitada, inhóspita, salvaje, dionisiaca e in-humana.

Ahora bien: todas estas características que Sarmiento le atribuye a la pampa no responden a un capricho o a un mero estado azaroso de las cosas. Queremos decir: Sarmiento inscribe al desierto argentino y, por supuesto, al modo de vida que el mismo engendra, al interior de una forma de vida más amplia, o en otros términos, dentro de una unidad de sentido que permite explicarla, volverla inteligible. Una unidad de sentido que llamará *barbarie*, y que tendrá a oriente como la principal fuente —pero no la única⁸⁸— de imágenes y elementos de donde obtendrá el contraste y el paralelismo necesario para establecerla. Porque, claro: Sarmiento consigue darle un sentido a la realidad Argentina *apelando a la comparación*⁸⁹, *a la analogía con otros pueblos y con otras edades de la historia*. En pocas palabras, lo logrará utilizando un método comparativo de lectura que se corresponde con una visión *romántica* de lo real⁹⁰, y que le permitirá sostener que aquello que define como

⁸⁸ En efecto, Oriente no es la única fuente de la que se vale Sarmiento para realizar sus comparaciones: allí estará también la Edad Media, de cuyas imágenes y figuras hace un uso constante el autor para desplegar su análisis. Igualmente, en este apartado nosotros nos concentraremos en el paralelismo América-Oriente, en tanto, además de que consideramos que es el que más desarrolla a lo largo del escrito, es el que permite explicar la procedencia de la figura del desierto y su comparación con la pampa.

⁸⁹ Así lo sostiene ya Ricardo Piglia (1980): “En Sarmiento la erudición tiene una función mágica: sirve para establecer el enlace entre términos que, a primera vista, no tienen relación. Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura, es porque para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento conocer es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de las comparación” (17).

⁹⁰ En palabras de Beguin (1981): “La idea de la universal analogía, a la cual se refiere el concepto romántico y moderno de la poesía, es la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace de sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo. Ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para captar por fin lo absoluto y la unidad. La cadena de las analogías se le muestra, por instantes, como el lazo que, vinculando cada cosa con las demás, recorre el infinito y establece la indisoluble condición del ser” (485). Por tanto, para el romanticismo el método comparativo es crucial en tanto le permite encontrarse con su máximo anhelo: el sentido de lo absoluto, el de la unidad de todas las cosas. De ahí que tenga una concepción analógica del universo. Esto se relaciona, por lo demás —aunque no son estrictamente la misma cosa—, con el ya mencionado historicismo romántico que se encuentra en el escrito (véase, al respecto, la nota N° 85 de este capítulo), en tanto apelar a la analogía significa apelar a la comparación de fenómenos *singulares* para captar el sentido más general y profundo de los sucesos. Es lo que lleva a cabo, como veremos, Sarmiento en su *Facundo*.

barbarie no sea algo distintivo y propio de la realidad nacional, sino una unidad de sentido, una forma de vida que puede hallarse en otros marcos espacio-temporales y que solo la lectura comparativa permite develar.

Así, y luego de hacer las “descripciones” señaladas, Sarmiento sostiene explícitamente: “la extensión de las llanuras imprime, por otra parte, a la vida del interior cierta tintura asiática que no deja de ser bien pronunciada” (Sarmiento, 2010: 78). Es decir, Sarmiento comienza a trazar un paralelismo con Asia para brindar un “marco de sentido” que permita hacer comprensible la geografía local. Continúa el autor:

hay algo de las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas; alguna analogía encuentra el espíritu entre la pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Éufrates; algún parentesco en la tropa de carretas solitaria que cruza nuestras soledades para llegar, al fin de una marcha de meses, a Buenos Aires, y la caravana de camellos que se dirige hacia Bagdad o Esmirna. (Sarmiento, 2010: 79)

Aquí reside, entonces, el gran significado de la pampa argentina: su condición es la de ser un desierto similar al asiático. La imagen del desierto oriental, así, se vuelve ejemplar o paradigmática para iluminar el sentido de la realidad pampeana. Y si bien a este lo podemos encontrar ya en las sagradas escrituras, adquiriendo una tonalidad no tanto geográfica sino simbólico-espiritual —algo que veíamos reproducía *La cautiva* echeverriana—, en el *Facundo*, aunque abundan las figuras y elementos del Antiguo Testamento⁹¹, no adquiere ese significado estrictamente judeocristiano. A nuestro entender, en el texto sarmientino la figura del desierto con su *asiatismo* está relacionada con lo que Edward Said llamó *orientalismo* (2008), ese modo de vinculación que Occidente estructuró (y sigue estructurando) con Oriente y que le sirvió para definirse en contraposición a él⁹², algo que fuera muy bien trabajado por

⁹¹ En efecto, en el escrito aparecen constantemente referencias a Abraham, Sansón, Salomón, etc.

⁹² “Los franceses y británicos —y en menor medida los alemanes, rusos, españoles, portugueses, italianos y suizos— han tenido una larga tradición en lo que llamaré *orientalismo*, que es un modo de relacionarse con oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental. Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea. El *orientalismo* expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales (...) En resumen, el *orientalismo* es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Para definir el *orientalismo* me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *L'Archéologie du savoir* y en *Surveiller et punir*. Creo que si no se examina el *orientalismo* como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista

Carlos Altamirano en su ya famoso ensayo *El orientalismo y la idea de despotismo en el Facundo* (1997).

Entonces, Sarmiento se nutre de ese “imaginario orientalista” para desarrollar su análisis, el cual le permite concebir a la pampa como un desierto por cuyo vacío y soledades vagan —como lo dice la cita— las carretas solitarias al igual que lo hacen las caravanas de camellos en Bagdad o Esmirna, pero también señalar el carácter improductivo y atrasado de la economía argentina tal como ocurre en los territorios orientales. Así, nos dice:

En todo lo demás, abundando los pastos, la cría de ganado es, no la ocupación de los habitantes, sino su medio de subsistencia. Ya la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del calmuco, del cosaco o del árabe. La vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria, la vida de Abraham, que es la del beduino de hoy, asoma en los campos argentinos (...)” (Sarmiento, 2010: 85)

Así, la vida de los campos argentinos le recuerda a la vida pastoril asiática, la de los tiempos de Abraham que es la de los beduinos de hoy, tal como lo dice en el extracto señalado.

Por lo demás, las imágenes de Palestina le permiten identificar y comprender las características de los llanos riojanos (que no dejarían de ser sino una prolongación de las llanuras pampeanas, en tanto engendran un mismo modo de vida, un idéntico régimen de hábitos y costumbres), los cuales cuentan con una muy similar geografía árida y desolada, pero también con la misma vida primitiva y patriarcal de los tiempos de Abraham, Isaac o Job:

He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de Palestina es parecido al de La Rioja, hasta en el color rojizo u ocre de la tierra, la sequedad de algunas partes, y sus cisternas; hasta en sus naranjos, vides e higueras de exquisitos y abultados frutos, que se crían donde corre algún cenagoso y limitado Jordán. Hay una extraña combinación de montañas y llanuras, de fertilidad y aridez, de montes adustos y erizados, y colinas verdinegras tapizadas de vegetación tan colosal como los cedros del Líbano. Lo que más me trae a la imaginación estas reminiscencias orientales es el aspecto verdaderamente patriarcal de los campesinos de La Rioja. Hoy, gracias a los caprichos de la moda, no causa novedad el ver hombres con la barba entera,

político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la ilustración (...)” (Said, 2008: 21-22).

a la manera inmemorial de los pueblos de Oriente; (...) (Sarmiento, 2010: 161)⁹³

Este “orientalismo” es lo que permite explicar, por lo demás, que la figura de Quiroga sea continuamente comparada, a lo largo del escrito, con personajes orientales, ya sea de la vida histórica o de las sagradas escrituras —nos referimos tanto a la biblia como al Corán—, tales como Mahoma, profeta y fundador del Islam; Tamerlán, el último de los grandes conquistadores nómadas del Asia central⁹⁴; Sansón, el más famoso de los jueces de Israel con su fuerza sobrehumana⁹⁵; o Salomón, el hijo del rey David, con su sabiduría casi divina⁹⁶.

Pero la comparación con Asia —y seguimos en esto el clásico ensayo de Altamirano (1997)— le sirve para señalar y explicar, fundamentalmente, el autoritarismo que emerge en los desiertos pampeanos, el cual vendría a ser un símil del que se engendra en las inmensas llanuras orientales, y que tiene en el caudillismo su expresión más acabada:

Es el capataz un caudillo, como en Asia, el jefe de la caravana: necesitase, para este destino, una voluntad de hierro, un carácter arrojado hasta la temeridad, para contener la audacia y turbulencia de los filibusteros de tierra, que ha de gobernar y dominar él solo, en el desamparo del desierto. A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su *chicote* de fierro y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; si la resistencia se prolonga, antes de apelar a las pistolas, cuyo auxilio por lo general desdeña, salta del caballo con el formidable cuchillo en mano, y reivindica, bien pronto, su autoridad, por la superior destreza con que sabe manejarlo. El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado. (...) Así es como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades el predominio de la fuerza brutal, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debate. (Sarmiento, 2010: 79-80)

Es decir, el *orientalismo* en *Facundo* busca “dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo” (Altamirano, 1997: 89). En efecto, ya dijimos que Sarmiento está apelando a la “teoría del medio” para explicar las costumbres pampeanas, una

⁹³ De hecho, el epígrafe de este capítulo en el que Sarmiento presenta las características geográficas de La Rioja y los inicios de Quiroga como comandante de campaña, es una cita de Raymond Roussel sobre Palestina (Sarmiento, 2010).

⁹⁴ “Toda la vida pública de Quiroga me parece resumida en estos datos. Veo en ellos el hombre grande, el hombre de genio a su pesar, sin saberlo él, el César, el Tamerlán, o el Mahoma” (Sarmiento, 2010: 154).

⁹⁵ “Acaso es esta una de estas idealizaciones con las que la imaginación poética del pueblo embellece los tipos de la fuerza brutal que tanto admira; acaso la historia de los grillos es una traducción argentina de la quijada de Sansón, el hércules hebreo; pero *Facundo* la aceptaba como un timbre de gloria, según su bello ideal (...)” (Sarmiento, 2010: 153).

⁹⁶ “Es inagotable el repertorio de anécdotas de que está llena la memoria de los pueblos con respecto a Quiroga; sus dichos, sus expedientes, tienen un sello de originalidad que le daban ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe” (Sarmiento, 2010: 156).

teoría que se encontraba en auge por aquellos años en Europa y que tiene en *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu su más claro ejemplar, un texto que describe, como es sabido, las distintas formas de gobierno que pueden originarse según las condiciones espaciales, geográficas y climáticas de un territorio, teniendo un lugar entre ellas la forma despótica⁹⁷.

Sabemos que el autor francés distingue tres especies de gobierno según su naturaleza, es decir, de acuerdo con quién tiene el poder en cada uno, y según su principio, o sea, la pasión específica que lo hace obrar. Así, establece, en primer lugar, la forma de gobierno *republicana*, en donde la soberanía está en manos de todos —en caso de que sea democrática— o de unos pocos —en caso de que sea aristocrática—, siendo la *virtud* la pasión que la hace obrar; en segundo lugar, distingue la forma *monárquica*, en la que es uno solo el que gobierna pero según leyes y reglas fijas y establecidas, y en donde la pasión distintiva que la pone en funcionamiento es el *honor*; y finalmente, concibe la forma *despótica*, en la que también gobierna uno solo pero de acuerdo a su propia voluntad y capricho, y en donde el *temor* es la pasión motora (Montesquieu, 1906).

Y justamente, el despotismo tiene lugar, según el teórico francés, en las llanuras asiáticas. De ahí las constantes referencias de Sarmiento a las imágenes de oriente para compararlas con la realidad argentina —entre las que se encuentra, por supuesto, el desierto—, dejando abierta la posibilidad de que se conciba al caudillismo latinoamericano —que tiene en Facundo Quiroga y en Rosas su expresión concreta— como una manera despótica y tiránica de autoridad. En relación a esto último, ya vimos el paralelismo que realiza el autor, más arriba mencionado, entre el capataz-caudillo que debe conducirse con una voluntad de hierro en las llanuras pampeanas, y los jefes de caravana asiáticos que ejercen su autoridad de

⁹⁷ En rigor, no es evidente que Sarmiento haya tomado directamente el trabajo de Montesquieu para desarrollar su análisis. Sin embargo, lo que sí es evidente es que, en primer lugar, los aportes de este último se inscriben en esa mirada que Occidente tiene sobre Oriente —y que constituyen el *orientalismo* al que se refiere Said— y que Sarmiento indudablemente recupera, en la que la correlación Oriente-desierto-despotismo es bastante común. Por lo demás, y en segundo lugar, el estudio del Barón francés no deja de ser uno de los más importantes de la época, y creemos que, a pesar de no citarlo explícitamente, es posible suponer que Sarmiento lo haya leído o, aunque sea, que haya recuperado, por medio de segundas lecturas, algunas de las variables de su estudio, entre ellas, la del despotismo. En este sentido, nos dice Altamirano (1997): “Volviendo a Sarmiento: éste no cita a Montesquieu entre sus maestros de pensamiento. Cuando lo menciona en el *Facundo* es para dar el elenco de las ideas y los filósofos —Rousseau, Mably, Raynal...— que habían animado tanto como extraviado el espíritu de la generación anterior a la suya. En ese contexto, Montesquieu no es más que el teórico de la división de los poderes. Puede uno preguntarse si cuando hace referencia a los filósofos que sostienen la tesis de que las llanuras predisponen al gobierno despótico tiene *in mente* también al autor de *El espíritu de las leyes*. O bien si hay que conjeturar que esa idea, como otras a las que Montesquieu había dado su primera formulación conceptual en la filosofía política moderna, llegaron a Sarmiento por mediación de los autores que tenía como faros. Los epígrafes que llevan la firma de Alix (cap. V) y Roussel (cap. VI) dejan entrever, por otra parte, que las fuentes de que se alimenta su orientalismo no son siempre de primer orden. De todos modos, cualquiera que haya sido su vía de acceso a la constelación de nociones e imágenes que componían el tema del despotismo, lo efectivo es que Sarmiento no solo hizo suya esa constelación, sino que la insertó como una de las piezas intelectuales y literarias del *Facundo*” (91).

forma también tiránica en los desolados e inmensos desiertos; así como la comparación de Facundo con personajes orientales como el ya mencionado Tamerlán, el déspota turco-mongol. Pero también es permanente en el escrito la alusión de Sarmiento a la forma con la que Quiroga y Rosas se hacen obedecer utilizando el *miedo* y el *terror*, la pasión que hace funcionar, como dijimos, al despotismo.⁹⁸

Por tanto, por medio de estas comparaciones, Sarmiento vuelve inteligible el sentido de la pampa profunda, cuya condición desértica —arcaica, improductiva, ilimitada— se revela por su analogía, fundamentalmente, con el desierto oriental y, a partir de allí, consigue extraer el modo de vida típico que se cocina en las llanuras argentinas, modo de vida que, producto de esas analogías y correspondencias trazadas, se revela como una verdad más profunda, como una forma de vida típica no solo del pueblo americano y argentino, sino de la humanidad entera en sus orígenes, en sus tiempos primitivos: nos referimos, como se sabe, al modo de vida *bárbaro* de los pueblos. Es decir, que todos estos fenómenos que se comparan conforman, por sus propias características, una unidad mayor de sentido, una totalidad que es la que les otorga su significado último.

El desierto oriental, así, es una figura que Sarmiento recupera por medio de un método comparativo —y romántico— de lectura, pero ya no con el sentido *espiritual-moral* que posee en las sagradas escrituras, algo que, como veíamos, era lo que definía al desierto echeverriano. Aquí, lo que prepondera es el *orientalismo*, es decir, esa *proyección* simbólico-imaginaria que occidente realiza sobre oriente para definirse a sí mismo, que redundaba en su estigmatización, inferiorización y, en consecuencia, su dominación, y que tuvo su expansión y consolidación definitiva con el imperialismo británico y francés del siglo XIX (Said, 2008). Por eso, al desierto oriental, aquí, hay que leerlo en el entramado de relaciones y correspondencias que el propio escrito despliega, es decir: con los nombres de los personajes y “déspotas” asiáticos —bíblicos e históricos— a los que alude, con la vida pastoril de los beduinos y los cosacos árabes, con las referencias a ciudades orientales concretas como Bagdad o Esmirna, entre otros elementos. En definitiva, aquí el desierto oriental, con su vacío, sus inmensas soledades, su vida patriarcal, pastoril y autoritaria, árida y desolada, le sirve a

⁹⁸ Así, sostiene que Facundo, “incapaz de hacerse admirar o estimar, gustaba de ser temido; pero este gusto era exclusivo, dominante, hasta el punto de arreglar todas las acciones de su vida alrededor del terror en torno suyo, sobre los pueblos como sobre los soldados, sobre la víctima que iba a ser ejecutada como sobre su mujer y sus hijos. En la incapacidad de manejar los resortes del gobierno civil, ponía el terror como expediente para suplir al patriotismo y la abnegación; (...) (Sarmiento, 2010: 156). Y luego agrega que esta manera de ejercer el mando le daba a Quiroga “ciertos visos orientales, cierta tintura de sabiduría salomónica en el concepto de la plebe (...)” (Sarmiento, 2010: 156).

Sarmiento para determinar, como dijimos, la *barbarie* primitiva de la pampa argentina, su arcaísmo socio-cultural, económico y político.

Por tanto, este orientalismo se combina —además de con el romanticismo ya mencionado y sobre el cual volveremos más adelante—, ya no con esa mirada judeocristiana que veía en el desierto un universo espiritual en el que se encontraban las fuerzas del bien y las diabólicas del mal, sino, más bien, con una perspectiva *ilustrada*, con los ojos de aquel que, espantado ante este atraso, está preocupado por el progreso del territorio y que, por eso mismo, busca transformarlo o, como diría el propio Sarmiento, *civilizarlo*. Por eso: *civilización o barbarie*, ese es el precepto político que persigue el escrito⁹⁹.

La fórmula *civilización-barbarie*: pauta de lectura, criterio de comparación

Entonces, y recapitulando, vimos que Sarmiento compara, y que es por ella y a través de ella que obtiene el sentido que le permite explicar la realidad argentina con sus hábitos y costumbres atrasadas, improductivas y tiránicas. Es decir, logra arribar a ese modo de vida que no es característico solo de la realidad americana, sino de la humanidad en sus tiempos primitivos y arcaicos: el que define —como dijimos— a la *barbarie*, y que la llanura pampeana, aquel medio vacío, inmenso e ilimitado que “recuerda” al desierto oriental, engendra.

Todo esto explica, en consecuencia, las cualidades que Sarmiento le otorga al *bárbaro* de Facundo Quiroga¹⁰⁰ en la segunda parte del escrito: fiel producto de su medio, Quiroga es un déspota, que ejerce la autoridad sin límites como caudillo y jefe de campaña. Su carácter primitivo hace que su actuar sea puramente instintivo, emotivo, irracional, espontáneo, desprovisto de todo límite, control, medida y utilidad¹⁰¹; de ahí que, por un lado, Facundo no

⁹⁹ Como lo dice el propio autor: “De eso se trata, de ser o no ser *salvaje* (...)” (Sarmiento, 2010: 61).

¹⁰⁰ Todas las características de Facundo permiten inscribirlo —como, de hecho, lo hace el propio Sarmiento— en la categoría de “gaucho malo”, uno de los arquetipos que, junto al “baqueano”, el “rastreador” y el “cantor”, produce el desierto. Volveremos sobre estos arquetipos en breve.

¹⁰¹ Facundo encarna al “hombre de la naturaleza que no ha aprendido aun a contener o a disfrazar sus pasiones; que las muestra en toda su energía, entregándose a toda su impetuosidad. Este es el carácter original del género humano, y así se muestra en las campañas pastoras de la República Argentina. Facundo es un tipo de la barbarie primitiva; no conoció sujeción de ningún género; su cólera era la de las fieras (...). En todos sus actos mostrábase el hombre bestia aun sin ser por eso estúpido y sin carácter de elevación de miras” (Sarmiento, 2010: 155-156). De ahí que en muchos apartados del escrito, Sarmiento lo infantilice a Quiroga hasta casi declararlo inimputable por los actos que comete. Esto se ve, por ejemplo, cuando Facundo ingresa triunfante en la ciudad de La Rioja y el autor nos dice: “¿qué objeto tiene para él esta revolución? Ninguno; se ha sentido con fuerzas, ha estirado los brazos y ha derrocado la ciudad. ¿Es culpa suya?” (Sarmiento, 2010: 164). O bien, cuando Sarmiento sostiene que Quiroga no es cruel ni sanguinario, luego de haber dedicado casi un capítulo entero a relatar los más horrendos crímenes cometidos por el caudillo: “Y sin embargo de todo esto, Facundo no es cruel, no es sanguinario: es el bárbaro, no más, que no sabe contener sus pasiones, y que una vez irritadas, no conocen

sea, en el sentido de Rancière (1996), un sujeto de discurso y, por tanto, un sujeto propiamente político¹⁰²; y que, por otro, no tenga disciplina, ya que su propia condición lo predispone a rechazar todo aquello que promueva obediencia y/o sumisión a algún tipo de orden regular que lo “encorsete”, quitándole su libertad de acción¹⁰³. Su actuar, por tanto, solo tiene la finalidad de descargar el “exceso de vida” que lo constituye, como cuando se entrega al juego¹⁰⁴ o a la violencia desmedida en su rol de caudillo y líder de las llamadas “montoneras”, ese

instrumento ciego, pero lleno de vida, de instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular, adverso a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la ciudad y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad. (Sarmiento, 2010: 128-129)¹⁰⁵

freno ni medida (...). Sus brutalidades con las señoras vienen de que no tiene conciencia de las delicadas atenciones que la debilidad merece” (Sarmiento, 2010: 263). Y claro: ¿cómo hacer responsable a alguien de sus actos en estas condiciones, es decir, sin tener conciencia ni poder controlar lo que hace *por su propio carácter, por su propia esencia*?

¹⁰² Si bien Facundo “habla” en varios apartados del relato, eso no equivale a decir que tenga *logos* en el sentido en que lo plantea Rancière (1996): en primer lugar, “habla” a través de Sarmiento, quien no se preocupa tanto por hacer del gaucho un verdadero sujeto de enunciación; pero además, ni él ni los gauchos en general pueden dedicarse, por la misma condición de aislamiento que impone el desierto pero también por su propio carácter de seres bárbaros y primitivos, a los asuntos públicos. (Sarmiento, 2010).

¹⁰³ “Si le ofrecen una plaza en los ejércitos, la desdeñará, porque no tiene paciencia para aguardar los ascensos, porque hay mucha sujeción, muchas trabas puestas a la independencia individual; hay generales que pesan sobre él, hay una casaca que oprime el cuerpo y una táctica que regla los pasos. ¡Todo esto es insufrible! La vida a caballo, la vida de peligros y emociones fuertes, han acerado su espíritu y endurecido su corazón; tiene odio invencible, instintivo contra las leyes que lo han perseguido, contra los jueces que lo han condenado, contra toda esa sociedad y esa organización a que se ha sustraído desde la infancia, y que lo mira con prevención y menosprecio” (Sarmiento, 2010: 155).

¹⁰⁴ En las pulperías, “el juego sacude los espíritus enervados, el licor enciende las imaginaciones adormecidas” (Sarmiento, 2010: 119). Por eso, a Facundo “la pasión del juego, la pasión de las almas rudas que necesitan fuertes sacudimientos para salir del sopor que las adormeciera, domínalo irresistiblemente desde la edad de quince años” (Sarmiento, 2010: 147-148); él, “incapaz de abrazar una grande esfera de ideas, necesitaba esta ocupación ficticia en que una pasión está en continuo ejercicio, contrariada y halagada a la vez, irritada, excitada, atormentada” (Sarmiento, 2010: 174).

¹⁰⁵ Para que se comprenda mejor qué es una montonera, es interesante observar cómo Sarmiento vuelve a establecer una analogía con Oriente, en este caso, con el África: “Las hordas beduinas que hoy importunan con sus algazaras y depredaciones las fronteras de la Argelia dan una idea exacta de la montonera argentina (...). La misma lucha de civilización y barbarie de la ciudad y el desierto existe hoy en África; los mismos personajes, el mismo espíritu, la misma estrategia indisciplinada, entre la horda y la montonera. Masas inmensas de jinetes que vagan por el desierto, ofreciendo el combate a las fuerzas disciplinadas de las ciudades, si se sienten superiores en fuerzas, disipándose como las nubes de cosacos, en todas direcciones, si el combate es igual siquiera, para reunirse de nuevo, caer de improviso sobre los que duermen, arrebatarles los caballos, matar los rezagados y las partidas avanzadas; presentes siempre, intangibles por su falta de cohesión, débiles en el combate, pero fuertes e invencibles en una larga campaña, en que al fin la fuerza organizada, el ejército, sucumbe diezmado por los encuentros parciales, las sorpresas, la fatiga, la extenuación (...)” (Sarmiento, 2010: 129). Una vez más, Sarmiento inscribe lo que sucede en nuestras tierras en un campo de totalidad mayor: la montonera gaucha, expresión genuina del desierto argentino, no es más que un símil de las hordas beduinas del África, ellas también producto de las llanuras africanas, ambas hostiles a la ciudad y a la civilización. Entonces, vemos cómo el escritor sanjuanino enlaza fenómenos distantes, en este caso, en el espacio (pero puede ser, como vimos con varios de los casos analizados, en el tiempo), para así, por medio de su comparación, llegar a un significado al cual no habría podido arribar si los fenómenos permanecían separados.

Atendiendo a esta última cita, es posible observar cuál es, para Sarmiento, el opuesto perfecto a la barbarie argentino-americana: la *civilización* europea, esa que encarnan principalmente países como Francia e Inglaterra y que, vinculada a las virtudes de la *razón*, tiene su lugar por excelencia en la *ciudad*, ámbito en el que reinan el orden y la organización regular, y en el que las ideas modernas, las artes, el comercio, la ley, la moral y los asuntos públicos se desarrollan plenamente¹⁰⁶. Por este motivo, la ciudad simboliza el *progreso*¹⁰⁷ de la humanidad, aquel con el que se dejan atrás, justamente, las formas primitivas y “bárbaras” de existencia. Formas primitivas que, por su propia condición, poseen un estatuto político, económico y moral *inferior* a las primeras.

De ahí que la perfecta oposición a Quiroga sea el general Paz,

el hijo legítimo de la ciudad, el representante más cumplido del poder de los pueblos civilizados. [Él es] militar a la europea: no cree en el valor solo, sino se subordina a la táctica, a la estrategia y la disciplina. (...) es el espíritu guerrero de la Europa hasta en el arma en que ha servido; es artillero y por tanto matemático, científico, calculador. Una batalla es un problema que resolverá por ecuaciones, hasta daros la incógnita, que es la victoria. (Sarmiento, 2010: 225)

Desierto, entonces, es la palabra escogida por Sarmiento para nombrar un territorio *vacío de civilización*, y cuyas características engendran —y en cierto punto, ya definen— la expresión local —la argentina y, de forma más general, la americana— de la *barbarie*, esa que, como pudimos ver, reside, con la singularidad de cada caso, en tiempos y espacios diferentes, definiendo un modo de vida común a diversos pueblos, y al que Sarmiento arriba por medio de las analogías y correspondencias trazadas. Una palabra que, tal como señalamos, se encadena metonímicamente con otros términos tales como irracionalidad, atraso, tiranía, inhumanidad, salvajismo, exceso, caos, y que la oponen a la ciudad con su civilización europea, su progreso, sus leyes, su moral, su orden, su organización regular (Terán, 2008).

¹⁰⁶ “La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas de comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tienen allí su teatro y su lugar conveniente. No sin objeto hago esta enumeración trivial. La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas veces ella sola, sin ciudades menores, y no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles. El desierto las circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas (...)” (Sarmiento, 2010: 83).

¹⁰⁷ La idea de *progreso*, la cual le otorga un sentido evolutivo, lineal, acumulativo y homogéneo a la temporalidad histórica, es una idea vinculada intrínsecamente al movimiento histórico cultural que se conoce con el nombre de *Ilustración*. Véase, al respecto, la nota N° 109 de este apartado.

Es evidente, por tanto, que la escisión que veíamos anteriormente, esa que plantea el romanticismo entre hombre y naturaleza, yace combinada en el *Facundo* con una tonalidad *ilustrada* y *eurocéntrica* —sin abandonar, como veremos, su carácter romántico—, en tanto la *cultura* es vista aquí, explícitamente, no solo como ámbito de lo humano, sino de *lo racional*, *lo civilizado* y *uropeo*¹⁰⁸ —con su carácter, por eso mismo, positivo—; mientras el desierto (el americano y el oriental) es visto como lo opuesto in-culto, in-cultivado por la mano del hombre, y por ello, como un espacio in-humano, irracional, bárbaro y primitivo —con su carácter, por supuesto, negativo—¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Circunscribiendo lo europeo, desde ya, a lo francés y lo inglés.

¹⁰⁹ Sabemos que es en el marco de la *ilustración* del siglo XVIII que comienzan a circular en el vocabulario europeo —particularmente francés— los conceptos de *progreso*, *cultura* y *civilización*, los cuales marcan una ruptura considerable con la forma en que el hombre concebía su relación con la historia y la naturaleza en los tiempos pretéritos. En primer lugar, la noción de *progreso* hace mención a la nueva manera en que el tiempo es entendido en la modernidad, en tanto temporalidad que evoluciona linealmente, siguiendo un desarrollo continuo, homogéneo y acumulativo, sin rupturas. Un desarrollo que se encuentra orientado al incremento del saber, la bondad, la justicia y la felicidad *en este mundo*. Por eso es que el progreso es intramundano, secular, y alimenta un optimismo del que la ilustración extrajo “todo un programa de reformas sociales y políticas volcado en una pedagogía que pretendía llevar al pueblo las luces de la Razón contra las tinieblas de la ignorancia, identificada muchas veces con las creencias religiosas” (Terán, 2008: 15).

Por otro lado, y siguiendo los aportes de Zygmunt Bauman (1997), la palabra *civilisation*, antes que un término destinado a describir un estado de situación, fue incorporado al vocabulario francés como el nombre de un proyecto, el de “una declaración de intencionalidad y un plan para la acción” (131). De ahí que la primer palabra que se haya extendido no sea la de *civilization* sino la de *civilizer*, la cual tenía similitudes y diferencias con las palabras *policer* y *civilité*, ambas ya ampliamente incorporadas al vocabulario francés de la época: así, y en primer lugar, lo que acercaba la palabra *civiliser* al verbo *policer* era el hecho de ser un verbo que, al igual que este último, remitía a un tipo de práctica destinada a llevarse a cabo en la red de relaciones interhumanas y no sobre los individuos en particular —el verbo *policer* refiere a una operación que *se orienta hacia la sociedad, al dominio político en su conjunto*, connotando la idea de preservación del orden, la eliminación de la violencia de las relaciones interhumanas y la seguridad del espacio público—. En segundo lugar, lo que la acercaba a la palabra *civilité* —y que la diferenciaba de la palabra *policer*— era que se refería al logro del patrón deseable de las relaciones interhumanas por medio de la reforma de los individuos implicados. Por tanto, “civilizar era una actividad mediada; una sociedad pacífica y ordenada (el ideal que englobaba la noción de *société policee*) debía alcanzarse mediante un esfuerzo educativo apuntado a sus miembros” (Bauman, 1997: 133).

Por eso, el siglo XVIII tuvo un claro objetivo: *civilizar*, es decir, embarcarse en el proyecto de transformar la realidad y al ser humano por medio de la educación y la instrucción (algo que no se hacía de una vez y para siempre, sino que remitía a un esfuerzo constante, sistemático, permanente, *progresivo*). Había que obtener el patrón deseable de conducta humana y difundir las “luces” de la razón, dos cuestiones intrínsecamente ligadas en el proyecto moderno. Y es aquí donde aparece el rol crucial de los *philosophes*: eran ellos los encargados de realizar dicha difusión. Por eso es que *civilisation* es el nombre de una apuesta colectiva de hombres de ciencias y letras para alcanzar un rol central en el mecanismo de reproducción del orden social (Bauman, 1997).

Con este marco, ningún lugar se dejaba para las formas de vida fundadas en la tradición: ellas debían ser destruidas, todo en aras de alcanzar el “patrón deseable de civilidad”, el mismo representado por los valores y normas de la Europa del siglo XVIII. Valores que eran colocados, de esta forma, por encima de todos aquellos que se encontraban vinculados a los modos de vida tradicional, los cuales quedaban reducidos, gracias a esto, a ser algo atrasado, supersticioso y bárbaro. En definitiva, el proyecto civilizador fue un gran esfuerzo para erradicar toda relatividad, toda pluralidad de formas de vida, haciendo que surja una noción *absoluta* de civilización humana, intolerante frente a cualquier oposición. Finalmente, y luego de su inclusión como verbo procedimental, *civilisation* comenzó a ser utilizado como concepto descriptivo, designando una forma de vida “superior” a cualquier otra en tanto instaurada por la “acción civilizadora” —por el proyecto civilizatorio—, y a la cual debía aspirar la humanidad toda, sin distinción (es a todo esto, indudablemente, a lo que se refiere Sarmiento cuando habla de “civilización” en su *Facundo*).

Pero atendiendo a lo dicho hasta aquí: ¿no es esta división, más que un resultado al cual llega el sanjuanino, un *presupuesto*, una pauta de lectura apriorística con la que el autor realiza las comparaciones, establece las correspondencias y a la cual intenta, por eso mismo, adaptar la realidad? O, en otros términos: ¿no es una fórmula que, ya confirmada “desde el vamos”, es decir, como un prejuicio incuestionable, Sarmiento busca reafirmar con sus ejemplos? Civilización y barbarie es, en efecto, un principio abstracto, un criterio de comparación que funciona como un a priori, como una pauta formal y trascendente que ya condena políticamente, desde el inicio, lo propiamente americano como puro vacío desértico, como barbarie primitiva que debe eliminarse, que es necesario dejar atrás, con el objeto de que avance la otra fuerza que pugna por consolidarse: la de la civilización europea¹¹⁰.

Por eso, sostienen Carricaburo y Martínez Cuitiño (2010), al destacar el contenido sociológico del *Facundo*:

Se ha dicho repetidas veces que el *Facundo* es el primer ensayo sociológico argentino en una época en que este género se encontraba en pañales en

De la misma forma, en el siglo XVIII el concepto de *cultura* se introducía en el vocabulario europeo, y lo hacía con ciertas particularidades que le permitiría jugar un rol clave en los nuevos mecanismos de reproducción social. Asociada desde tiempos antiguos a la actividad agrícola, la palabra *cultura* significó durante mucho tiempo “seleccionar la buena semilla”, sembrar, labrar, arar, combatir las malezas y llevar a cabo todas las actividades necesarias para lograr una cosecha abundante y prolífica. Este fue el significado que aquella tuvo en el vocabulario de los europeos occidentales hacia el siglo XVIII, pero ya no en relación a la tierra *sino a la sociedad humana*. Es decir: en este período las formas de vida y las conductas del hombre aparecían como maleables en tanto ya no se las concebía como productos del orden divino (tal como ocurría en tiempos pretéritos, provocando que el hombre no pudiera intervenir sobre ellas, sino tan solo contemplarlas), por lo que había que modelarlas, “educarlas”, con el objeto de eliminar el riesgo de que asumieran formas inaceptables y nocivas para el orden social (de igual forma que un campo no labrado se puede llenar de malezas sino se lo trabaja y se lo cultiva).

Cultura, entonces, fue el nombre para describir el producto de la actividad educadora, y que comprendía tres rasgos fundamentales: *optimismo*, o la fe en la maleabilidad ilimitada de los caracteres humanos; *universalismo*, o la creencia en un ideal aplicable a todas las naciones, tiempos y lugares; y *etnocentrismo*, o la convicción de que el ideal modelado en la Europa occidental del siglo XVIII significaba la cumbre de la perfección humana, y que las otras partes del mundo debían imitar. Así, los múltiples modos de vida debían ser reducidos a la “unidad” que marcaba el *ideal* de cultura, definido y erigido por las naciones europeas. En definitiva, la palabra *cultura* vino a resultar “la máquina ortopédica con la que la modernidad encierra la proliferación de acontecimientos y su anómica multiplicación, que encubre con ficciones de sentido y simulacros de realidad significativa del tenor de: unidad de la historia, euforia de la razón, desenvolvimiento conceptual, fe en el progreso” (Paponi, 2008: 30).

Es en este sentido, como vemos, que Sarmiento entiende al desierto como ámbito de lo *in-culto*, de lo no cultivado aun por la mano del hombre, lo no transformado; y, por eso mismo, como un espacio que promueve una forma de vida *no civilizada*, bárbara y arcaica.

¹¹⁰ Este intento de adaptar la realidad a la pauta se verifica en varios ejemplos —muchos de los cuales ya los repasamos—, pero hay uno que lo expresa de una manera contundente: nos referimos a cuando Sarmiento compara los colores de las diferentes banderas nacionales, atribuyéndole un carácter bárbaro a aquellas que poseen color rojo y uno civilizado a las que tienen color azul (Sarmiento, 2010). Algo insostenible si se tiene en cuenta que el colorado forma parte de la bandera de aquella nación que el propio autor defiende como símbolo por excelencia de civilización ilustrada: Francia, y que, sin embargo, Sarmiento omite ubicar (¿ingenuidad?) dentro del grupo de la barbarie (y al caso de Francia también podríamos agregar el de Inglaterra o el del mismísimo Estados Unidos, que si bien no es aún el país predilecto del sanjuanino —lo será más adelante, luego de que viaje a esa nación y la conozca de cerca—, sí lo tiene como un ejemplo de pueblo civilizado).

Europa, y es cierto. Es un ensayo sociológico pues Sarmiento investiga aquello que nos identifica frente al resto de América y del mundo, hace un exhaustivo balance de ciudades y campañas por el que van desfilando educación, industria, religión, comunicaciones y otros tipos de manifestaciones culturales. Sus hallazgos de visión y de exposición son sorprendentes, *pero lamentablemente va a ceñirlos a su preconcepto de civilización y barbarie*. (12. El resaltado es nuestro)

Por eso, este preconcepto reactiva la fractura romántica entre naturaleza y hombre que ya mencionábamos anteriormente —y que también explica las características del desierto que señalamos en un principio como espacio inmenso, ilimitado, caótico, dionisiaco, frente al cual el ser humano se siente desposeído, amenazado, impotente y solo—, aunque combinándola, tal como dijimos, con principios ilustrados y eurocéntricos, y que Sarmiento pone a jugar para analizar o, mejor, para *producir* una fractura irreductible en el campo político nacional: la barbarie contra la civilización, *siendo ambas la expresión de un medio geográfico determinado*.

Así, el desierto, con su vacío de civilización, con su carácter inmenso, ilimitado, caótico, desmesurado, excesivo, improductivo, inculto y atrasado, engendra un modo de vida igualmente caótico, desmesurado, improductivo e inculto que el autor denomina *barbarie* y que se expresa en sus gauchos vagos¹¹¹, indómitos e ignorantes; sus caudillos déspotas y autoritarios —que ejercen una autoridad *ilimitada*—; su vida pastoril y atrasada; sus montoneras caóticas, faltas de cohesión y organización. Opuestamente, y como dijimos, se encuentra el reino de lo humano, lo culto, lo civilizado, que Sarmiento también ubica en un sitio bien delimitado: la ciudad, un ámbito propiamente europeo e ilustrado, y que no puede tener casi ningún tipo de dialogo ni relación con el mundo natural y salvaje del desierto. La frontera es clara y contundente. Y de hecho, cuando el desierto —cuya desmesura lo vuelve una *fuerza* monstruosa y sobrehumana difícil de controlar— invade las ciudades, lo único que puede resultar de ello es su destrucción, su disgregación. En pocas palabras: la catástrofe.

Pero también puede resultar otra cosa, quizá la más preocupante, por lo singular de su caso, por el desafío que plantea a las clasificaciones: nos referimos a la que hace de la barbarie un sistema, la que la organiza mixturando los elementos de ambos polos. Es esto, y no otra cosa, lo que sucede en Buenos Aires en los tiempos del rosismo: una *barbarización*

¹¹¹ La condición ociosa e inactiva del gaucho es resaltada constantemente por Sarmiento en el escrito. Así, nos dice el autor, que en las campañas pastoras “los límites de la propiedad no están marcados; los ganados, cuanto más numerosos son, menos brazos ocupan; la mujer se encarga de todas las faenas domésticas y fabriles; el hombre queda desocupado, sin goces, sin ideas, sin atenciones forzosas; (...)” (Sarmiento, 2010: 117). O bien, que “el gaucho no trabaja; el alimento y el vestido lo encuentra preparado en su casa; uno y otro se lo proporcionan sus ganados (...)” (Sarmiento, 2010: 92).

que, sin embargo, no es idéntica a las demás —pongamos, por caso, la que sucede en la mismísima provincia de La Rioja cuando Quiroga ingresa triunfante en la ciudad¹¹²—, sino de un nuevo tipo: una más perfecta, más acabada. Nos referimos a una barbarie *organizada*, hecha sistema como solo Rosas podía hacerlo. Por lo que es aquí, por tanto, donde reside la diferencia —que ya adelantáramos en el inicio— entre este último y Quiroga: Rosas no es una consecuencia de la llanura inmensa sino de la mixtura entre civilización y barbarie, entre la ciudad y el desierto.

Queremos decir: no es el desierto “puro” el que engendra a Rosas, ya que el desierto puro es lo espontáneo, lo instintivo, lo pasional y desmedido, el caos desmesurado e ilimitado o, en una palabra, el “infinito de sensibilidad desencadenada” del que hablara Safransky (2012), y que se expresa, sin ningún lugar a dudas, en la propia personalidad de Facundo. Rosas no es eso: es una *organización* de lo irracional, una codificación y un disciplinamiento del exceso de vida que define a la barbarie engendrada por la llanura inmensa. Él es el caudillo que utiliza las fuerzas del desierto para darles una dirección, un ordenamiento, volviendo sistema lo que en Facundo era fuerza ciega y espontánea¹¹³.

De ahí que el Rosas de Sarmiento adquiera el aspecto de un *monstruo*¹¹⁴, porque en él se juntan de forma *anómala*¹¹⁵ la civilización con la barbarie, la ciudad con el desierto, la humanidad medida, racional, ilustrada y europea con la naturaleza primitiva e irracional americana. Una mezcla anómala y monstruosa en tanto viene a desbaratar el binarismo y, sobre todo, a transgredir la concepción progresista del autor —aquella que sostiene que de la barbarie, de los tiempos primitivos, deben advenir las formas más civilizadas de conducta y comportamiento—.

¹¹² “Facundo, genio bárbaro, se apodera de su país; las tradiciones de gobierno desaparecen, las formas se degradan; las leyes son un juguete en manos torpes; y en medio de esta destrucción efectuada por la pisada de los caballos, nada se sustituye, nada se establece. El desahogo, la desocupación y la incuria son el bien supremo del gaucho. Si La Rioja, como tenía doctores, hubiera tenido estatuas, éstas habrían servido para amarrar los caballos” (Sarmiento, 2010: 169). Es decir: aquí la barbarización destruye la ciudad, la vuelve un desierto, una nada, donde ya no hay instituciones ni Estado. O sea: donde ya no hay poder estable. No es eso —en absoluto— lo que sucede en la Buenos Aires de Rosas.

¹¹³ Por eso Rosas no lucha contra el estado, contra la instauración de un poder estable como lo hace Quiroga. “Por el contrario, Rosas ha sabido hacer del estado el medio conductor y amplificador de la máquina de guerra bárbara” (Rodríguez, 2010: 255).

¹¹⁴ “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* (...)” (Gamerro, 2019: 32). De hecho, “catorce veces aparece la palabra monstruo (a veces como ‘monstruoso’) en el *Facundo*, siempre aplicada a Rosas, nunca a Quiroga” (Gamerro, 2019: 33). Esto es algo que también destaca Lojo (1994), cuando sostiene que “frente a Facundo, bárbaro a rostro descubierto, Rosas es mostrado como un monstruo, un peligroso híbrido” (68).

¹¹⁵ Veremos que, sin embargo, en el *Facundo* se vislumbra una combinación no anómala sino progresiva de estos elementos: la que posibilita el gaucho cantor, cuyo ejemplo en el escrito es Lamadrid. Volveremos sobre esto en breve.

Rosas es, en este sentido, una figura que desafía las clasificaciones, que desajusta — aunque hasta cierto punto¹¹⁶— el esquema de pensamiento Sarmientino. ¿Pero no habíamos dicho que todo se adaptaba a él? En efecto, esto es cierto *en parte*, ya que en el *Facundo* — contrariamente a lo que dirán muchas de las lecturas que se harán de él en los tiempos venideros— la fórmula en varias ocasiones tambalea, en tanto las ambigüedades que el texto contiene matizan la linealidad y unidireccionalidad de algunos de sus planteos, como por ejemplo, el espanto que le causa al autor (y el odio que le despierta) la barbarie. Por lo que, otra vez, en este texto se deja ver —de manera, creemos, mucho más “intensa”— la (cierta) ambivalencia que observábamos en *La cautiva*: porque si para el Sarmiento político, ilustrado, el desierto con su barbarie es algo que hay que eliminar, transformándolo; para el Sarmiento romántico *es una realidad fascinante, que inspira y estimula para la creación artística*.

Cuando la formula tambalea: las ambigüedades del *Facundo* y la seducción de la barbarie

En efecto, y como ya señalamos más arriba, el desierto sarmientino, en tanto realidad primitiva y arcaica, está configurado *también* con una sensibilidad romántica. Es decir, y como vimos en el apartado de *La cautiva*: con una sensibilidad que, por su propia condición, toma a este tipo de “universos naturales y primitivos” —o, mejor: *originarios y primordiales*— como inspiración —y, por tanto, como “realidades” seductoras y atractivas— para la creación poético-literaria. Por eso, en *Facundo* coexisten, de manera tensa y nunca armónica, el Sarmiento *ilustrado* —y, en consecuencia, el Sarmiento *político*—, aquel al que el desierto y su barbarie le causan horror y rechazo, junto al Sarmiento *romántico*, o sea, junto al *artista-creador y poeta*, ese al que, indudablemente, el mundo que intenta definir lo *fascina estéticamente, impulsándolo a desplegar las fuerzas de su imaginación en pos de la creación y la producción artística*¹¹⁷.

¹¹⁶ Ya que si Sarmiento le atribuye a Rosas características de un monstruo, eso puede ser leído justamente como un intento de *querer salvar el esquema*, en tanto si es un monstruo, el problema sería él y no la pauta. Por eso, creemos que la ambigüedad que supone el caudillo de Buenos Aires no es lo que llega a trastocar la formula, sino que este trastocamiento sucede mucho más por la sensibilidad romántica del autor, la cual lo lleva a fascinarse estéticamente con su héroe —Facundo Quiroga— y con el universo al que este pertenece, al punto de, por momentos, vislumbrar en él la existencia de ciertos elementos o personajes susceptibles de ser rescatados para la configuración de una nación moderna. Intentaremos demostrar esto a continuación, en el siguiente apartado del capítulo.

¹¹⁷ Es el propio autor el que así lo sugiere. Dice Sarmiento: “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 solo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la república Argentina el simple acto de clavar los

Esto explica la estructura típicamente romántica que presenta el *Facundo* en su configuración textual. Así, y en primer lugar, ya el método comparativo que veíamos anteriormente responde a una concepción analógica del universo que es característica del romanticismo, y que lo pone a Sarmiento en el lugar del poeta que viene a revelar una verdad profunda, originaria (Beguin, 1981). Pero además, el texto hace patente la yuxtaposición de géneros discursivos (Bajtin, 1999)¹¹⁸ —combinando, por ejemplo, el tratado de geografía o el discurso histórico con la novela de ficción, con los “problemas” que esto genera en relación al “campo referencial” (en relación a, concretamente, la verdad o falsedad de lo que se cuenta¹¹⁹)—, la mezcla de tonos —el narrador pasa, repentinamente, de la distancia objetiva y descriptiva al involucramiento indignado, pasional y valorativo¹²⁰—, la utilización prolífera de figuras retóricas —tales como la metáfora¹²¹, la hipérbole¹²², la metonimia¹²³, etc.—.

ojos en el horizonte y ver,...no ver nada? Porque mientras más se hunden los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que en vano quiere penetrar? ¿No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía. El hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticos, de sueños que le preocupan despierto” (Sarmiento, 2010: 97).

¹¹⁸ En el *Facundo* conviven la sociología, la geografía, la historia, la biografía, los cuadros costumbristas, el ensayo, la novela, el panfleto político. En este sentido, y como sostiene Noé Jitrik (1983), él no responde a un género determinado, sino a “diversos géneros que se superponen y se entremezclan, unos se enroscan a los otros y ninguno define la ecuación” (21).

¹¹⁹ Esto explica las críticas que al texto —una vez publicado— le hace Valentín Alsina, amigo del autor e intelectual exiliado durante el rosismo: “Pues entonces le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general —el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución—. Ud. no se propone escribir un romance, una epopeya, sino una verdadera historia social, política y hasta militar a veces, de un periodo interesantísimo de la época contemporánea. Siendo así, forzoso es no separarse ni un ápice —en cuanto sea posible— de la exactitud y rigidez histórica; y a esto se oponen las exageraciones (...)” (Alsina, 2018: 303.)

¹²⁰ Aunque predomina, claramente, el involucramiento constante del narrador —con sus confesiones (“yo soy muy propenso a llorar, y aquella vez lloré hasta sollozar, porque el sentimiento religioso se había despertado en mi alma con exaltación y como una sensación desconocida (...)” (Sarmiento, 2010: 88)); sus indignaciones frente a lo que cuenta (“¡Bendito sea Dios! M. Guizot, el historiador de la *Civilización* europea, el que ha deslindado los elementos nuevos que modificaron la civilización romana, da por toda solución a esta manifestación de simpatías profundas entre los franceses y los enemigos de Rosas” (Sarmiento, 2010: 60)); o con el tono prescriptivo de algunas enunciaciones (“De eso se trata, de ser o no ser *salvaje*” (Sarmiento, 2010: 61))—, hay apartados en donde el autor parece querer tomar distancia respecto de lo que cuenta, como en el inicio del primer capítulo, en el momento en que busca describir las características físicas del territorio nacional, y en donde la escritura parece adquirir la forma de un tratado de geografía: “El continente americano termina al sud en una punta en cuya extremidad se forma el Estrecho de Magallanes. Al oeste, y a corta distancia del Pacífico, se extienden paralelos a la costa los Andes chilenos. La tierra que queda al Oriente de aquella cadena de montañas y al occidente del Atlántico, siguiendo el Río de la Plata hacia el interior por el Uruguay arriba, es el territorio que se llamó Provincias Unidas del Río de la Plata, y en el que aún se derrama sangre por denominarlo República Argentina o Confederación Argentina. Al norte están el Paraguay, el Gran Chaco y Bolivia, sus límites presuntos” (Sarmiento, 2010: 72).

¹²¹ Por ejemplo, cuando sostiene que el desierto pampeano es “la imagen del mar en la tierra” (Sarmiento, 2010: 74), buscando aludir con ello a su carácter inmenso, infinito e incontrolable.

¹²² El texto está plagado de hipérboles y exageraciones. Como ejemplo, podemos mencionar una de las múltiples referencias que el autor hace a la llanura pampeana, medio que devuelve, según él, “el espectáculo de una *naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable* (...)” (Sarmiento, 2010: 94. El resaltado es nuestro).

¹²³ Son múltiples las figuras metonímicas que pueden encontrarse en el *Facundo*. Una de las más características, y que mencionamos anteriormente, es la cadena asociativa que el autor establece entre lo rural, lo primitivo, lo

Todos elementos que, indudablemente, vuelven al escrito un artefacto híbrido, mixto, heterogéneo, que activa en el lector diversos códigos de lectura, los cuales se revelan, en varias ocasiones, como contradictorios entre sí. Es decir: estamos ante un escrito producido por una subjetividad *genial*, aquella que transgrede normas y límites *para expresar una verdad infinita, originaria y primordial*, esa verdad que es, para los románticos, el motivo de toda escritura, el núcleo que atrae, seduce e inspira para la creación estética.

En este sentido, no olvidemos que es el propio Sarmiento el que sostiene, en el segundo capítulo del libro, que si existe alguna posibilidad de que surja una literatura nacional, eso solo puede ocurrir gracias al grandioso espectáculo que representan sus escenas naturales, las cuales motivan a la “pluma del romancista”¹²⁴. De ahí que, más adelante en ese mismo capítulo, se refiera explícitamente a Echeverría con el objeto de afirmar que fue en el desierto primitivo y su realidad poética que el escritor encontró la inspiración necesaria para producir *La cautiva*, ese poema que le permitió hacerse un lugar en el mundo literario español¹²⁵. Por tanto: en el *Facundo* el desierto tiene todos los condimentos de una realidad poética, sublime y grandiosa, condimentos que poseen esos universos “dionisiaco-origenarios” para el romanticismo y que, por su propia condición, subyugan al autor al punto de hacer tambalear, por momentos, los propios principios políticos que defiende.

Porque, claro: en su carácter de realidad originaria y poética, el desierto aparece en el *Facundo* como una tierra fantástica que engendra personajes legendarios, poetas y héroes. ¿O Quiroga no es eso, es decir, una creación esencialmente literaria y fantástica que lo impulsa a Sarmiento, por momentos, a caer fascinado y rendido ante su figura, hasta convertirlo en una especie de *héroe mítico*¹²⁶? Es cierto: *Facundo* es todo lo que está mal, pero eso no obtura que

salvaje, lo instintivo (en contraposición a la ciudad, la cual es vinculada con lo civilizado, el progreso, la ley, la moral, etc.).

¹²⁴ “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 fases dignas de la pluma del romancista. Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las sociedades americanas, es el que resultará de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia (...)” (Sarmiento, 2010: 93).

¹²⁵ “No de otro modo nuestro joven poeta Echeverría ha logrado llamar la atención del mundo literario español con su poema titulado *La cautiva*. Este bardo argentino dejó a un lado a Dido y Arjea (...) y 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, incommensurable, callada, y entonces el eco de sus versos pudo hacerse oír con aprobación aún por la península española” (Sarmiento, 2010: 94).

¹²⁶ Algo que a Sarmiento no se le escapa: él es muy consciente del carácter mítico que ha adquirido su héroe en los sectores populares. En palabras del autor: “(...) Tal como él era, mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra cerrada a la verdad y a la discusión lectores apasionados, y de mano en mano deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite, para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y ejemplares por centenas llegar, ajados y despachurrados de puro leídos, hasta Buenos Aires, a las oficinas del pobre tirano, a los campamentos del soldado y a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él

siga siendo considerado un *grande hombre* por el autor. En pocas palabras: que su grandeza sea oscura no quiere decir que no siga siendo grandeza.

Y esto es algo que ya podemos ver en la famosa invocación inicial¹²⁷. Es decir, ¿no implica esa invocación al fantasma de Facundo un llamado al *Facundo mito* —ese que vive, como dice el autor, en las tradiciones populares y que se reencarna en Rosas, su heredero¹²⁸— y no al Facundo histórico? ¿Y no lo hace justamente para tratar de explicar el “enigma Rosas”, o sea, para intentar dotar de sentido a una realidad argentina que se mostraba como opaca y misteriosa, tal como hacen los mitos? Por lo demás, los rasgos de hombre-bestia de Facundo, si bien buscan destacar su carácter primitivo y bárbaro, no dejan de resaltar, al mismo tiempo, su estatuto sobrehumano y fantástico, al igual que ocurre con varios de los seres propiamente mitológicos de la historia occidental, cuya fisonomía también mezcla animalidad y humanidad, tales como los centauros, los faunos, los silenos o el minotauro.¹²⁹

Facundo, entonces, por portar estas características, así como por poseer cualidades similares —tal como lo sugiere el escritor sanjuanino— a las de personajes ya míticos y legendarios como Alcibíades, Napoleón,¹³⁰ Sansón (“el Hércules hebreo”), Mahoma, César o Salomón (Sarmiento, 2010), adquiere el rango de una figura mitológica¹³¹. O, más bien: de un

mismo, en las hablillas populares, *un mito como su héroe*” (Sarmiento, 2010: 68. El resaltado es nuestro). Es cierto: Sarmiento dice aquí que no fue él sino los sectores populares los que elevaron a Quiroga a un rango mítico. ¿Pero cómo otorgarle ese lugar sin las características que el propio texto le confiere? En este sentido, y como señala Lojo (1994): “lo extra-humano del caudillo, afianzado con toda una serie de recursos comparativos al mito y la leyenda, tendrá sobrado ámbito de desarrollo en el despliegue del texto (...)” (61).

¹²⁷ “¡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!” (Sarmiento, 2010: 55).

¹²⁸ Lo que simboliza *la circularidad del tiempo mítico* y no la linealidad del tiempo histórico, esa que podría defender el ilustrado Sarmiento con su idea de progreso.

¹²⁹ Y, en efecto, que la figura de Facundo no se confunda con la de cualquier animal, sino con la del tigre, símbolo de lo salvaje-dionisiaco (Safransky, 2012), no solo produce su rebajamiento: también despierta atracción y reverencia. Esto se observa particularmente con la mirada de Quiroga, la cual, al igual que la del tigre, inspira miedo y terror, pero además respeto y fascinación a cualquiera que se atreva a enfrentarla. Este es un motivo que Sarmiento explota al máximo en el escrito, teniendo su bautismo de fuego en la famosa escena en que Facundo es, justamente, presentado por el autor: estando este refugiado en lo alto de un árbol mientras un tigre lo acecha con ansias de devorarlo, el intercambio de miradas que se produce entre ambos provoca una suerte de simbiosis y confusión entre ellas, al punto de que Quiroga terminará asimilando la mirada de la bestia, haciéndola propia. Así lo narra el autor: “Intentó la fiera dar un salto impotente; dio vuelta en torno del árbol midiendo su altura con ojos enrojecidos por la sed de sangre; y al fin, bramando de cólera, se acostó en el suelo batiendo sin cesar la cola, los ojos fijos en su presa, la boca entreabierta y reseca. Esta escena horrible duraba ya dos horas mortales: la postura violenta del gaucho, y la fascinación aterrante que ejercía sobre él la mirada sanguinaria, inmóvil del tigre, del que por una fuerza invencible de atracción no podía apartar los ojos, habían empezado a debilitar sus fuerzas, y ya veía próximo el momento en que su cuerpo extenuado iba a caer en su ancha boca, cuando el rumor lejano del galope de caballos le dio esperanza de salvación (Sarmiento, 2010: 144)

¹³⁰ “Quiroga poseía esas cualidades naturales que hicieron del estudiante de Brienne el Genio de la Francia (...)” (Sarmiento, 2010: 146).

¹³¹ Podríamos decir, en este sentido, que Facundo es —también— una ambivalencia en sí misma: representa, al mismo tiempo, lo más bajo, en tanto encarna al hombre primitivo, ese que no puede controlar sus pasiones e

héroe mítico. En este sentido, su muerte es ejemplar¹³²: la misma asume caracteres trágicos, lo que, si bien no llega a redimirlo, sí alcanza para otorgarle cierta grandeza y ennoblecimiento. En efecto, Facundo muere “en su ley”: siguiendo sus impulsos y no atendiendo a razones¹³³. Es decir, muere como “gaucho bárbaro”, orgulloso y osado, irracional y valiente, desafiando al destino. Muere heroicamente.

Y es más: el autor configura la secuencia con el objeto de que el lector pueda identificarse con él, que pueda sentir cierto temor y piedad por el personaje. ¿Y por qué sucede esto? Carlos Gamerro (2019) sostiene que uno de los motivos es, justamente, dramático-literario:

instintos; y lo más alto, ya que Sarmiento lo concibe como un grande hombre, inscribiéndolo en el linaje de figuras míticas y legendarias como las ya mencionadas.

Por lo demás, ¿no ocurre algo similar con los otros arquetipos de gaucho que define Sarmiento, como el baqueano y el rastreador? ¿no podría pensarse en ellos, tal como el autor los configura a partir de los escritos de viajeros y de la propia experiencia, pero pasando todo eso por el tamiz de su mirada poético-romántica, como reencarnaciones de figuras míticas o legendarias de antaño? En efecto, tanto uno como otro tienen un vínculo con la naturaleza que se asemeja notablemente al que tienen personajes míticos de la antigüedad griega o medieval, tales como los silenos o el mismísimo Merlín de los bosques. Así, mientras el baqueano y el rastreador pueden leer las señales que el desierto emana, revelando un significado profundo que la naturaleza comunica al hombre y que un sujeto civilizado y racional —tal como señala el propio autor— no puede aprehender, lo mismo sucede con los segundos: ambos se caracterizan también —entre otras cosas— por su capacidad de “ver más allá” de las apariencias, de captar esas verdades profundas que la naturaleza desprende y que no pueden ser leídas por el común de los mortales (Bartra, 1992).

De ahí que tanto Merlín como los silenos sean continuamente requeridos —y, en algunos casos, hasta apresados— por el rey y las autoridades para revelar sus profecías (Bartra, 1992), algo que también sucede —y que Sarmiento destaca— en relación a las figuras de la pampa: sus conocimientos son solicitados asiduamente por las autoridades, los propietarios y los viajeros en los momentos en que estos necesitan “moverse” por el desierto. Así, el baqueano “es el topógrafo más completo; es el único mapa que lleva un general para dirigir los movimientos de su campaña. El baqueano va siempre a su lado (...) La suerte del ejército, el éxito de una batalla, la conquista de una provincia, todo depende de él” (Sarmiento, 2010: 105-107). Por tanto, vemos que su conocimiento es crucial para ganar las batallas que se libran en estos territorios, de ahí que no se pueda prescindir de su figura. En relación a esto, Sarmiento señala que la liberación del Uruguay —en tiempos en los que era gobernado por Oribe, una figura vinculada estrechamente a Rosas— no hubiera sido posible sin el conocimiento de baqueano del General Rivera: “El general Rivera, de la Banda Oriental, es un simple baqueano, que conoce cada árbol que hay en toda la extensión de la República del Uruguay. No la hubieran ocupado los brasileiros sin su auxilio; no la hubieran libertado sin él los argentinos (...)” (Sarmiento, 2010: 109). Por otro lado, al rastreador siempre se lo busca para seguir las huellas de un ladrón o de un animal —y en consecuencia, de una tropa—: él solo es capaz de captar los rastros microscópicos que se van dejando en el desierto. Una capacidad que claramente fascina al autor, al punto de que llega a hablar de él de esta manera: “¿Qué misterio es éste del rastreador? ¿Qué poder microscópico se desenvuelve en el órgano de la vista de estos hombres? ¡Cuán sublime criatura es la que Dios hizo a su imagen y semejanza! (Sarmiento, 2010: 105).

Por eso, y si bien la mentalidad ilustrada de Sarmiento rebaja el conocimiento del baqueano y el rastreador a la condición de “ciencia casera” y “vulgar”, su mirada romántica no deja de demostrar cierto respeto y admiración por estas figuras portadoras de semejante sabiduría, una sabiduría similar a la de personalidades míticas o legendarias de otras épocas, y que permite pensarlos, por esto mismo, como seres fantásticos y sobrenaturales.

¹³² La muerte de Facundo se cuenta en el capítulo XIII, titulado “¡¡¡Barranco Yaco!!!”. Allí, Facundo, luego de haber ingresado a Buenos Aires y de haber adquirido ciertos rasgos civilizatorios, retorna a su ciudad natal pasando por Córdoba donde le tienden una emboscada, desafiando a su destino.

¹³³ Pese a que todos le avisan que le tienden una trampa y que marcha a una muerte inexorable en su viaje de retorno desde Buenos Aires a La Rioja, Facundo persiste, teniendo respuestas como la siguiente: “no ha nacido todavía, le dice con voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga” (Sarmiento, 2010: 300).

La secuencia de Barranco 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* (...). El novelista necesita en este punto que el lector se identifique con el héroe, que sienta al menos cierta empatía, terror y piedad (...) (25)¹³⁴

La fascinación estética, entonces, lo lleva a Sarmiento a elaborar escenas como estas, en las que logra que el lector se identifique con quien, páginas atrás, era un desalmado, haciendo que el personaje asuma cierta grandeza; haciendo que adquiriera rasgos heroicos.

Y si el desierto es un universo poblado por héroes y seres mitológicos, también es tierra de poetas. Ya dijimos que es el motor esencial de la escritura, lo que impulsa a la creación al *genio* romántico. Pero esto no es lo único: el desierto también engendra, *como un producto genuino de él*, a poetas y trovadores. Es decir, produce al famoso *gaucho cantor*, otro de los arquetipos elaborados por el sanjuanino, y que tiene una particularidad digna de ser destacada: en él, Sarmiento no ve solo a un personaje bárbaro y primitivo, sino también *un germen de civilización*. Al respecto, observemos cómo se refiere el autor al general Lamadrid, aquel que será derrotado por Facundo:

Es el General Lamadrid *uno de esos tipos naturales del suelo argentino*. A la edad de 14 años empezó a hacer la guerra a los españoles, y los prodigios de su valor romancesco pasan los límites de lo posible: se ha hallado en ciento cuarenta encuentros, en todos los cuales la espada de Lamadrid ha salido mellada y destilando sangre: el humo de la pólvora y los relinchos de los caballos lo enajenan materialmente, y con tal que él acuchille todo lo que se le pone por delante, caballeros, cañones, infantes, poco le importa que la batalla se pierda. Decía que es un tipo natural de aquel país, no por esta valentía fabulosa, sino porque es oficial de caballería, *y poeta además*. *Es un Tirteo que anima al soldado con canciones guerreras, el cantor de que hablé en la primera parte; es el espíritu gaucho, civilizado y consagrado a la libertad (...)* (Sarmiento, 2010: 198-199. El resaltado es nuestro)

Y esto adquiere más valor, si atendemos a que, para Sarmiento, no hay posibilidad de una sociedad civilizada sin escritores y poetas. De hecho, señala que uno de los indicadores de barbarie del gobierno de Rosas es la ausencia de escritores en sus filas (Sarmiento, 2010).

¹³⁴ “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” (Sarmiento, 2010: 298).

Pero hay más: la conformación del capítulo esté realizada con elementos del *Ricardo III* de William Shakespeare, el rey que ofrece su reino por un caballo. De la misma forma, Facundo antes de morir, pide más y más caballos, “para ir sustituyendo los que quedan agotados en esa carrera loca que lo llevará a la encerrona y la muerte de Barranca Yaco” (Terán, 2008: 79).

Por tanto, creemos que aquí se vislumbra en el *Facundo* una posibilidad de comunión de los contrarios. Pero no negativa como la que expresa Rosas, sino positiva, como una suerte de —quizá ingenua, producto de la mirada romántica del autor— “síntesis superadora”¹³⁵. Es decir: si la seducción por *Facundo* lo lleva a Sarmiento a generar escenas o secuencias en donde lo engrandece o ennoblece, al punto de hacer que el lector pueda identificarse con él, con el gaucho cantor estaría yendo todavía “más allá”, abriendo la posibilidad de que exista un “gaucho civilizado”, y por tanto, promoviendo la idea de que el desierto no origina solo barbarie a eliminar, sino componentes que son dignos de recuperar, que son necesarios y hasta indispensables para una sociedad moderna y civilizada.

Y no solo eso: ¿no podemos pensar también que Sarmiento busca ubicarse en ese lugar, es decir, en el del gaucho cantor, aunque “ya civilizado y consagrado a la libertad”?¹³⁶ En efecto, atendamos a la siguiente descripción que el autor hace de este arquetipo:

Aquí tenéis la idealización de aquella vida de revueltas, de civilización, de barbarie y de peligros. El *gaucho cantor* es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El *cantor* anda de pago en pago, "de tapera en galpón", cantando sus héroes de la Pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quienes los indios robaron sus hijos en un *malón* reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, *la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El Cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbre, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro (...)* (Sarmiento, 2010: 112. El resaltado es nuestro)

¹³⁵ Es decir: estaría indicando una especie de reconciliación progresiva de los polos, una suerte de sutura de la fractura romántica mencionada. Si bien es una mirada que porta, a nuestro entender, cierta ingenuidad —por el mero hecho de suponer una eventual armonía superadora—, lo que nos interesa no es señalar la forma en que Sarmiento piensa la posibilidad de una mixtura positiva entre ambos bandos, *sino que, simplemente, se dé el lugar para pensarla*, ya que esto marcaría que su brutal maniqueísmo es, por momentos, dislocado o, por lo menos, problematizado por el propio autor —aunque está claro que no lo hace de forma contundente ni muy desarrollada, sino como dejando signos, retazos en el laberinto que el *Facundo* supone pero que, no obstante, revelan una tensión que no puede dejar de ser mencionada—.

Por lo demás, la posibilidad de esta síntesis progresiva que implica el gaucho cantor, nos parece más potente y significativa para problematizar la pauta —en tanto es una posibilidad que se abre a partir de uno de los arquetipos que genuina y estructuralmente produce el desierto, un arquetipo que además, como veremos en breve, busca encarnar el propio autor— que la que (supuestamente) supone esa “fusión” de los polos de la que habla Sarmiento en el último capítulo del libro, en tanto, a nuestro entender, lo que predomina notoriamente en ese apartado, más que un análisis del que se desprende una “síntesis progresiva”, es la mirada iluminista del autor, la de aquel que se inclina por la victoria inexorable de la civilización sobre la barbarie, por el triunfo inevitable, en definitiva, de uno de los bandos, el cual terminaría imponiéndose por el propio sentido lineal y evolutivo que tiene la historia (algo que se ve, por ejemplo, cuando señala que la plebe, los gauchos y los compadritos, esos mismos que elevaron a Rosas al poder, están siendo extinguidos por el propio “tirano”, lo que permite que los extranjeros se conviertan en la nueva población mayoritaria del país y que la nación, por estos mismos motivos, pueda comenzar a transitar la senda del progreso).

¹³⁶ Esta interesante lectura es sugerida por Carricaburo y Martínez Cuitiño en el estudio preliminar de la edición que estamos utilizando (2010).

¿No es esto lo que está haciendo él? ¿No es el propio Sarmiento el que narra *la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez, su asesino, basándose en la tradición oral y popular que le otorga la historia*¹³⁷? (Carricaburo y Martínez Cuitiño en Sarmiento, 2010). ¿No podría ser él, entonces, como Lamadrid, ese gaucho cantor y poeta, pero civilizado y consagrado a la libertad¹³⁸? Creemos que esta no deja de ser una lectura posible, que se justifica por las indudables ambivalencias que porta el escrito gracias a la sensibilidad romántica del autor, esa que se fascina estéticamente por aquel mundo de naturaleza y seres primordiales, de héroes y personajes míticos, de poetas, bardos y cantores, hasta ver incluso en alguno de sus elementos y figuras, un germen de civilización.

En definitiva, en *Facundo*, al Sarmiento iluminista, con su profundo desprecio político hacia el mundo americano, se le contrapone indudablemente el Sarmiento romántico-poeta, ese que nos hace sentir, en varios momentos del relato, su *seducción por la barbarie*, al punto de hacer tambalear, en esos instantes, sus propios postulados; al punto de hacer caer su propio binarismo.

¹³⁷ No lo olvidemos: una de las principales fuentes de donde Sarmiento obtiene el material para su relato, es, dicho por él mismo, la tradición oral-popular. Así lo establece el autor: “He evocado mis recuerdos, y buscado para complementarlos, los detalles que han podido suministrarme hombres que lo conocieron en su infancia, que fueron sus partidarios y sus enemigos, que han visto con sus ojos unos hechos, que han oído otros, y tenido conocimiento exacto de una época o de una situación particular (...)” (Sarmiento, 2010: 65).

¹³⁸ En este sentido, es cierto que en el apartado en el que el autor destaca el espíritu poético y musical del gaucho argentino —nos referimos al capítulo II del libro—, también diferencia entre la poesía popular, esa que engendra las pampas argentinas y que encarnaría el gaucho cantor, y la poesía de la ciudad, culta y civilizada. A esta última pertenece, por supuesto, Echeverría, cuando elabora su poema *La cautiva* dirigiendo su mirada, *desde la ciudad*, hacia el desierto. Esto nos podría llevar a pensar que Sarmiento es un poeta de la ciudad y no uno que haya sido engendrado en la pampa. Sin embargo, creemos que concebirlo como gaucho cantor civilizado —y no como simple gaucho cantor— es claramente una posibilidad, atendiendo a que, si bien Sarmiento es bastante maniqueo en sus planteos, deja vislumbrar en algunos apartados la posibilidad, no del todo desarrollada pero sí esbozada y sugerida, de que pueda existir una comunión entre los contrarios, siendo el gaucho cantor el punto de anclaje para ello. Fijémonos por ejemplo en el siguiente extracto, el cual aparece en el mismo apartado en el que describe al cantor como uno de los gauchos arquetípicos de la pampa: “El *cantor* está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía que el bardo de la Edad Media; y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el XII viven juntos; el uno, dentro de las ciudades, el otro en las campañas (...)” (Sarmiento, 2010: 113). Entonces: ¿sería muy descabellado pensar que Sarmiento quiere ubicarse en ese lugar de “síntesis”, buscando ser la expresión del suelo americano pero con la cabeza del civilizado, o el civilizado que, ahora sí, se cuida de lo que tiene a sus pies? ¿Sería muy ilógico pensar en él, en este sentido, como un “gaucho cantor civilizado, consagrado a la libertad”, tal como lo define a Lamadrid en el apartado que citamos de su *Facundo*?

Palabras finales: Sarmiento, *Facundo* y el reparto de lo sensible

A partir de lo dicho —y en primer lugar—, lo que cabe decir es que el *Facundo* es un escrito harto complejo. Como pudimos ver, la operación sarmientina al producir como lo más propio y original del “ser argentino y americano” su no-ser, o sea, el vacío desértico, caótico y primitivo que lo constituye, supone poner fuera de todo orden racional, humano y civilizatorio a *lo americano y argentino como tal*, ubicándolo como el gran obstáculo que obtura el despliegue de la civilización moderna, es decir, de la propia *humanidad*, ilustrada y europea, en el territorio. El desierto es, en este sentido, su propia negación. Por eso mismo, la inmensa llanura y su barbarie *horrorizan* al escritor desde un punto de vista *político*, por lo que la salida que propone es, lisa y llanamente, su eliminación, transformando su condición vacía, caótica, atrasada, improductiva y peligrosa —por sus formas tiránicas de autoridad—, en un *orden* moderno, civilizado, racional y europeo.

Y todo esto, Sarmiento lo define partiendo de una pauta de lectura de lo real, de un reparto de lo sensible (Rancière, 1996) que le permite ubicar, casi sin cuestionarlo, y por medio de un método comparativo de lectura, a todo lo europeo —particularmente, lo francés e inglés— del lado de lo civilizado y civilizatorio; y a todo lo no europeo, léase lo americano, lo asiático, lo africano, como lo bárbaro y primitivo. En este marco binario y maniqueo, la figura del desierto juega un rol central: imagen recuperada de su acervo *orientalista*, esta le posibilita —al igual que al autor de *La cautiva*— ubicar y *espacializar* a la barbarie; o en otras palabras, le permite poder situarla, fijando una frontera que, en este caso, Sarmiento traza de manera más clara al oponer a la inmensa llanura la ilustrada *ciudad*, ámbito ligado y reservado a la civilización moderna y europea.

En este reparto, Sarmiento sitúa en una escala inferior al gaucho —individuo en el que se centra el relato sarmientino¹³⁹—, a quien el autor animaliza: Facundo, “gaucho malo” dentro de los tipos de gauchos que produce la llanura, es, básicamente, el “hombre bestia” del desierto, que carece de *logos* y discurso, así como de una imagen propiamente humana. Él es una fiera desatada, un bárbaro que no conoce límites, y que lo único que busca es descargar sus energías vitales, su “exceso de vida” —el cual no puede controlar, porque no es sujeto de

¹³⁹ Al indio lo nombra pocas veces a lo largo del texto, llamándolo salvaje, chusma o bárbaro; por lo que el escrito reduce su condición, nuevamente, a la de un animal. Además, ya el hecho de casi no nombrarlo es ubicarlo en ese lugar inhumano, es invisibilizarlo como si no existiera, como si ponerse a hablar de él fuera ponerse a disertar sobre tigres, bestias o caballos: es decir, nada que destacar. Este es un rasgo que asimila el *Facundo* al poema de Echeverría. En pocas palabras, en el *Facundo* los indios (casi) no aparecen; ellos no tienen logos, no tienen rostro.

razón— en las actividades intensas del juego, el peligro, la violencia criminal y el terror despótico.

Pero al mismo tiempo, vimos que *Facundo* y, más en general, el universo que define el desierto, es *inspiración* para el escritor sanjuanino, para el Sarmiento *romántico y poeta*. En una palabra: es condición para su literatura, es *fascinación estética*. Y lejos de tener ello un carácter negativo, en el *Facundo* esto redundaba, en varios apartados del texto, en una dignificación del espacio, del personaje y, aún más, del gaucho mismo, al punto de, no solo ennoblecer a Quiroga al transformarlo en un héroe con rasgos míticos —y con un final que lo engrandece, al morir trágicamente luego de desafiar a la muerte—, sino de permitir que exista un gaucho con proyección civilizatoria, es decir: de abrir una posibilidad (por ínfima que sea) a una comunión “positiva” de los contrarios —y no negativa, como la que representa Rosas, ese “monstruo que propone el enigma de la organización política de la República”—, algo que claramente se puede ver, según nuestra lectura, en el gaucho cantor, ese que encarna Lamadrid y, por qué no, él mismo, aunque de una forma “ya civilizada y consagrada a la libertad”.

Y sin embargo, la pauta sarmientina, esa que por momentos no logra ajustarse a la realidad que quiere contar, se transformará en el principal criterio de lectura de lo real nacional a lo largo del siglo XIX (y, podríamos animarnos a decir, también del siglo XX¹⁴⁰), es decir, se consolidará como el principal *a priori*, como el primordial reparto de lo sensible que ordenará el campo político argentino. Si esto es así, es porque lo que terminará prevaleciendo es la dicotomía que yace en el escrito, su binarismo y la irreductibilidad que plantea de los contrarios, lo cual —que bien existe y está muy presente en el texto

¹⁴⁰ En efecto, El *Facundo*, con sus principales líneas argumentativas, será leído, releído y retomado por numerosos escritores y ensayistas argentinos del siglo XX, entre los cuales se destacan las figuras de Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. En relación a este último, Gerardo Oviedo (2015) nos advierte que “el ensayo argentino no ha de escapar fácilmente de Sarmiento. Martínez Estrada estaba poseído por este profeta. En cierto sentido, le debe todo” (155). Y justamente, será Martínez Estrada quien recupere, como una de sus principales “claves de lectura” de la realidad nacional, ese núcleo dramático y bélico que atraviesa el *Facundo*, al que concebirá como un “invariante estructural” que signa la historia Argentina desde sus orígenes (Oviedo, 2012; 2015). En palabras de Oviedo (2012): “En este contexto de interpretación, nos interesa subrayar la faz agonística de la noción de invariante histórico (...). La centralidad que este aspecto agonístico nacional, procedente de su historia de *guerra civil*, posee para Sarmiento y para el propio Martínez Estrada en la comprensión de la realidad Argentina y americana no debe subestimarse. Se confirma cuando Martínez Estrada nos dice que ‘el invariante políticomilitar’, o sea, la línea de fijación de la guerra civil, ‘caracteriza toda la producción de Sarmiento y da el tono de la historia hispanoamericana’. Martínez Estrada ha leído descarnadamente, para no decir, realistamente, que el conflicto de civilización y barbarie representa una guerra total a escala de formas de vida. De mundos de la vida enfrentados a muerte. Sostiene que ‘por la instancia decisiva que siempre conserva en los conflictos entre orden jurídico y orden natural, la historia argentina entera se configura en el tipo primario políticomilitar’” (82).

sarmientino— no hace justicia a los matices y ambigüedades que el escrito, como pudimos ver, incuestionablemente porta. Y la figura del desierto, así, pasará a transformarse en el espacio que, por excelencia, engendra y acarrea al enemigo político de las elites criollas y “civilizadas”: la barbarie americana, esa que en el *Facundo* integra principalmente el gaucho —pero que, también, incorporará al indio—.

Por tanto, con el *Facundo* se termina de instituir y consolidar —gracias a él, por supuesto, pero también a pesar de él— aquello que ya reproduce *La cautiva*, pero sin este nivel de codificación y sistematización: un espacio agonístico que asume la simple exterioridad de los opuestos, y que proporcionará el criterio de lectura binario y maniqueo que, por excelencia, prevalecerá en la Argentina del siglo XIX.

Miradas, perspectivas: la pampa de Mansilla¹⁴¹

Para mí, lo importante en ese momento era intentar definir un tiempo, un siglo, un conjunto de condiciones de una manera inmanente.

Jacques Rancière, *El método de la igualdad* (2014)

El mundo es omnivoyeur, pero no es exhibicionista — no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza.

Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (2011)

Sin contrastes, hay existencia, no hay vida. Vivir es sufrir y gozar, aborrecer y amar, creer y dudar, cambiar de perspectiva física y moral.

Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* (1984)

En 1870, con el objeto de ratificar un tratado de paz que se había concertado en febrero de ese año con los indios ranqueles, el coronel encargado de la frontera norte, Lucio V. Mansilla, decide realizar un viaje hacia las tolderías del cacique Mariano Rosas. El resultado de esta expedición —a la cual, cabe aclarar, el coronel recurrió sin haber consultado a su superior, el general José Miguel Arredondo, e “incurriendo por ello en el displacer del entonces presidente Domingo Faustino Sarmiento” (Gamerro, 2019: 151)— son una serie de cartas dirigidas a su amigo Santiago Arcos, cuyo destino se ignora y con el que el coronel desea claramente (re)encontrarse alguna vez. Estas cartas fueron publicadas, primero, en el diario *La Tribuna* hacia fines de ese mismo año, y nos cuentan la experiencia que Mansilla entabló en el desierto durante los 18 días que visitó los toldos ranquelinos. Posteriormente, las mismas fueron convertidas en libro.

De ahí que *Una excursión a los indios ranqueles* —título, como sabemos, de esta obra— tenga un formato epistolar. Sin embargo, la complejidad del escrito no nos permite quedarnos con esta primera impresión, y las dudas aparecen a la hora de tener que definir el género o la forma concreta en la que está construido el texto. Como bien señala María José Rossi (2017),

¹⁴¹ Utilizamos para este capítulo la edición de Biblioteca Ayacucho (1984), con prólogo de Saúl Sosnowsky.

¿Epístola, crónica, diario de campaña, novela histórica, documento etnográfico, diario de aventura? Escrita al calor de los acontecimientos, con el aliento de una muerte siempre próxima, acechante, *Una excursión a los indios ranqueles* no se deja apresar en una única forma. Su estilo epistolar, que contempla el registro minucioso de los encuentros de este coronel argentino con el cacicazgo ranquel, lo convierte en un documento singular, único en su especie. En correspondencia con los límites imprecisos que lo separan de la barbarie (...), Mansilla construye un entramado textual complejo y dúctil en el que los límites convencionales entre los géneros se transgreden. (127)

Ahora bien, ¿a qué responde esta mixtura, esta complejidad que nosotros ubicamos, en principio, en el género del escrito? Lejos de responder a un tópico romántico tal como sucede con los textos de Echeverría y Sarmiento analizados en el capítulo anterior, veremos que en *Una excursión...* la contaminación de géneros (y de procedimientos, y de tonalidades) responde al propio método de lectura que Mansilla despliega para abordar el universo en el que se adentra. En pocas palabras, y como intentaremos demostrar a continuación, creemos que existe en *Ranqueles*, conviviendo con un abordaje que no abandona la pauta sarmientina (aquella que dividiera el campo social en civilizados y bárbaros, estableciendo con ello ciertos criterios de lectura *externos* y *apriorísticos* para abordar “lo real”), una lógica o método de lectura que quisiéramos llamar *inmanente*, y por su propia condición, errante y nómade. O sea, una lógica o método que renuncia (o, por lo menos, que intenta renunciar) a la referencia externa para observar y analizar fenómenos, tanto como a la delimitación de pautas apriorísticas de lectura.

En síntesis, en *Una excursión...* se plantea una clara problematización de la dicotomía, en tanto Mansilla, como veremos, intenta “dejarse hablar” por el fenómeno que analiza, es decir, por la multiplicidad de aristas y dimensiones (o, lo que es igual, por la singularidad) que posee su “objeto” y motivo de nuestra tesis: el desierto. Por ello, en varios momentos del escrito, la pauta —con sus jerarquías, sus distribuciones y valoraciones apriorísticas, etc.— queda claramente suspendida, es puesta entre paréntesis por el autor. Es decir, que en *Ranqueles* hay, como veremos, un serio cuestionamiento a —o, mejor: un serio *disenso* con— ese reparto de lo sensible.

Por lo demás, y una última cuestión: si en *Una excursión...* existe una inmanencia —conviviendo, desde ya, con la lectura “prejuiciosa”— que le permite al autor dejarse hablar y contaminar por lo (el) Otro, al punto de llegar a captar, como veremos, *dentro de sí a ese Otro del que habla*, es porque lo que atraviesa de punta a punta al escrito —como la causa o, más bien, como la otra cara de este mismo movimiento, es decir, de la asunción de un método errante e inmanente de lectura— es el *perspectivismo*, o en otros términos, el desplazamiento

de perspectiva en el sentido que Slavoj Žižek (2006) lo trabaja en varios de sus textos¹⁴², lo que pondrá de manifiesto, como veremos, la *brecha de paralaje* (o sea, el no cierre, la escisión) que existe entre las diversas perspectivas que se anudan en el desierto mismo, como también *la fractura (la brecha) que habita y atraviesa la identidad del propio autor*.

Hecha esta breve introducción, pasemos al análisis del texto. En un primer momento, entonces, buscaremos observar la forma en que Mansilla despliega esa lógica “inmanente” de lectura como consecuencia de su disenso político, fundamentalmente, con Sarmiento, para luego, y en un segundo lugar, delinear el perspectivismo que atraviesa *Ranqueles* como la otra cara que complementa este método —o bien, como la causa del mismo—, indagando en la manera en que esto contribuye a dislocar la pauta sarmientina —es decir: ese reparto de lo sensible—, tanto como a hacer temblar los cimientos que sostienen la propia identidad civilizada del coronel. Veamos.

Error en el desierto: la inmanencia como método de lectura en *Una excursión a los indios ranqueles*

Formalmente, entonces, Mansilla se adentra en el desierto por motivos políticos: intentar reafirmar un tratado de paz con los ranqueles. Pero más allá de esta formalidad, los motivos varían: allí también se encuentra “el prurito de la competencia, la exquistez o exclusividad de haber estado en un lugar donde ningún hombre de su núcleo lo estuvo todavía” (Lojo, 1994: 132)¹⁴³; mezclado con la curiosidad del *tourist* —de ahí el mote de *excursión* y no el de *expedición* o de *campaña* para bautizar el escrito— o, por supuesto, con el ansia de aquel que busca nuevas aventuras intensas y, por qué no, un tanto riesgosas que rompan con el tedio de lo rutinario. En efecto, Mansilla sabe que realizar un viaje de estas características no deja de acarrear, indudablemente, incontables amenazas e innumerables peligros.

Pero por sobre todas las cosas, está el deseo

¹⁴² Si bien es un tema recurrente en varios de sus textos, aquí nos basaremos en los análisis y conceptos que el autor despliega en su libro *Visión de paralaje* (2006). Sabemos, por lo demás, que Žižek se apoya fundamentalmente en los aportes de Hegel y Lacan para realizar sus contribuciones.

¹⁴³ De ahí que le diga a su amigo Santiago Arcos, “Pues, cortando aquí el exordio, te diré, Santiago amigo, que te he ganado de mano. Supongo que no reñirás por esto conmigo, dejándote dominar por un sentimiento de envidia. Ten presente que una vez me dijiste, censurando a tu padre, con quien estabas peleado: —¿Sabés por qué razón el viejo está peleado conmigo? Porque tiene envidia de que yo haya estado en el Paraguay, y él no” (Mansilla, 1984: 4). Mansilla “le ha ganado de mano” porque ha ido primero que él a visitar la *Tierra adentro* y a comer esa tortilla de huevos de Avestruz que era una de las últimas aspiraciones de su amigo, quien había visitado varios lugares y probado diversas comidas igual que él.

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 hasta sus tolдерías. (Mansilla, 1984: 5)

Y es esto último, a nuestro entender, lo que principalmente moviliza a Mansilla a trasladarse a *Tierra adentro*. Reparemos en sus palabras: este nos dice que viaja con el deseo de ver con sus propios ojos ese mundo, pero no con cualquier objetivo: sino para contrariar “*el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios*”. Es decir, que el autor se dirige al desierto con el ánimo de discutir con las versiones instaladas acerca de ese “mundo”; de debatir con ellas, quizá no para oponerse de manera concluyente (si bien por momentos el disenso es profundo, su mirada de coronel del ejército civilizatorio argentino nunca es abandonada plenamente), pero sí para problematizarlas, complejizarlas, matizarlas.

En otros términos: Mansilla viaja y decide mirar con sus propios ojos la *Tierra adentro* con el objeto de discutir con esos “poetas y hombres de ciencia” que han pintado una pampa “ideal” que está muy lejos de parecerse —como ya nos lo dice en una de sus primeras cartas¹⁴⁴— a “la realidad” con la que él se encuentra, llegando por momentos a trastocar profundamente —como veremos— sus versiones instaladas. Pero seamos precisos: no es que Mansilla tendrá una mirada de la pampa diferente y “más exacta” por el mero hecho de haberla visto o experimentado en carne propia. Ya sabemos que la experiencia empírica no es condición absoluta para modificar la perspectiva sobre algo, en tanto la misma puede ser utilizada como un mero instrumento para ratificar, tautológicamente, las propias pautas o criterios que nos guían en nuestra vida diaria. O sea: sabemos que uno puede hacer una “experiencia” con el único objeto de “ir a buscar” en ella lo que “ya piensa”, es decir, de corroborar los propios prejuicios. ¿Qué es entonces lo que lo llevará a encontrarse con “otra realidad”, a brindar “otra mirada”? El deseo, justamente, de discutir, de “chuzar” a sus pares, esos a los que se dirige indudablemente el libro: los propios hombres de ciencia y de letras o, mejor: la propia elite ilustrada a la que él mismo pertenecía, y a la que intenta “llevarle la contra”, dejar en ridícula. Como señala Gamero (2019),

¹⁴⁴ “Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¿en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas” (Mansilla, 1984: 55).

Aquí es donde la tan mentada y hasta machacada endogamia literaria de Mansilla, el carácter de “entre nos” de su literatura —una literatura de señores para ser leída por señores (...)— 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 (...). (153. El resaltado es nuestro)

Y entre ellos, su principal interlocutor no es Arcos, sino Sarmiento: presidente por aquel entonces de la República, era quien había decidido no ascender a Mansilla “a ministro de guerra a pesar de lo mucho —y muy a disgusto— que Mansilla había trabajado en su campaña, a pesar que había sido él quien cerró en Curupaity los ojos de Dominguito (Gamerro, 2019: 153-154). Por eso, a lo largo del escrito, Mansilla buscará matizar y cuestionar la pauta sarmientina, lo que lo impulsará a abrir sus ojos y sus oídos —como bien dice Gamerro— a lo contradictorio y lo distinto, a lo singular y lo heterogéneo; a “dejarse hablar”, en suma, por ese “mundo otro” por el que había decidido transitar.

En otras palabras, creemos que el deseo de mostrar las inconsistencias de esa visión, sus fisuras y sus grietas, lo llevan al autor, en varios momentos de su travesía, a prestar una atención más minuciosa a las singularidades de la “cosa” con la que trata. O sea, a desplegar una lógica diferente de lectura de los fenómenos que constituyen la *Tierra adentro*, y que nosotros quisiéramos llamar *inmanente*, es decir: un modo de leer que, al poner entre paréntesis la pauta, no la sustituye por otro criterio externo que oriente el recorrido y los resultados —es decir, que funcione como garantía de los mismos—, sino que intenta *dejarse guiar por el material mismo*, dejarse hablar por el “objeto” en cuestión, atendiendo a la “cosa” con la que se enfrenta, a su singularidad y, por tanto, a su complejidad intrínseca. Un método, en definitiva, errante y nómade, cuyo mapa es la propia materialidad de los acontecimientos que se suscitan frente a la mirada¹⁴⁵.

¹⁴⁵ En un breve escrito que tiene como excusa la exposición de algunas de las características del método de trabajo que el filósofo Jacques Rancière despliega en varios de sus textos, María José Rossi (2017) desarrolla los principales puntos que implica un modo de lectura inmanente y su diferencia con una metodología de lectura tradicional de los fenómenos, o sea, con aquella metodología que “proporciona causas y determinaciones generales cuyos efectos se ilustran a través de casos” (130). Así, y en primer lugar, sostiene que una lógica inmanente implica la ausencia de criterios y garantías externas que funcionen como punto de partida apriorístico para avanzar en la lectura de un fenómeno, o en otros términos: supone *dejarse hablar por el objeto mismo que se investiga*. Por ello, un método inmanente es un método que se propone respetar la singularidad de la “cosa” misma, en tanto si se la aborda partiendo de un marco teórico previo se produciría, por la propia lógica de esta actitud, una mayor atención a la aplicación de este marco, lo que conllevaría a subsumir la particularidad en la generalidad abstracta de la teoría, nivelándola a los demás “casos” y anulando, así, todo lo que esta tiene de singular (y de complejo). De lo que se deduce que atender a la singularidad de la “cosa” implica siempre la necesidad (y el deber) de abordarla de distinta manera —el trabajo, nos dice, “es contrario al del historiador que establece la bibliografía de las obras para establecer el marco general y luego va a los detalles. En su lugar, la

Aunque, para ser exactos, creemos que en Mansilla hay un ir y venir constante entre un modo de lectura “tradicional” de los acontecimientos —ese que parte de una pauta apriorística que, en este caso, es la sarmientina— y otro que responde, a nuestro entender, a esta nueva lógica *inmanente* que acabamos de señalar y que desmonta, suspende, trastoca la pauta de Sarmiento. En efecto, si prestamos atención al relato, Mansilla describe, sí, en gran parte del escrito, como si fuera un antropólogo tradicional que trata al desierto de una manera *externa* —es decir: como si fuera un “objeto” a ser investigado desde un esquema más general y apriorístico de lectura—; pero también deja que las voces de gauchos e indios se hagan sentir a lo largo del texto (Rossi, 2017; Viñas, 2003), lo mismo que las singularidades de las prácticas y costumbres de los ranqueles, las cuales son aprehendidas en toda su riqueza única y distintiva, lo que lo lleva a producir asociaciones inesperadas, combinaciones sorprendentes, a captar irrupciones novedosas, y todo ello gracias a la forma con la que, insistimos, el autor *también* se acerca a ese universo.

Porque la mirada de Mansilla rara vez generaliza o esencializa. Por ejemplo: el coronel no habla tanto de “indios”, “gauchos” o “paisanos”, sino que

elige, antes de hablar de “el indio”, hablar de Mariano Rosas, de Baigorrita, del cacique Ramón, de Epumer y del indio Blanco. Sin llegar a la dignificación de Ercilla, sus indios tienen tanta humanidad, al menos desde

inmersión en los archivos se combina con el tendido de transversales entre datos jurídicos, literarios o religiosos” (Rossi, 2017: 131) —.

De esto desprende, por lo demás, dos cuestiones a considerar: por un lado, que dada la errancia en la metodología de trabajo que implica una lógica inmanente, “las vicisitudes del trayecto en cuestión y las estrategias narrativas (elección de los puntos de vista, planos, voces) solo pueden enunciarse en modo retroactivo” (Rossi, 2017: 131). Es decir, que *el recorrido escogido solo se vuelve inteligible una vez finiquitado; o sea, nunca de forma apriorística*. Por otro, que en un método que está atento a la singularidad de la “cosa”, tratando de no caer en lo que Theodor Adorno (2011) llamaría una “tautología” —es decir, de no encontrarse “del otro lado” con la propia subjetividad proyectada, con los propios criterios y pautas previas, quedando anulada, de esta forma, la singularidad del objeto mismo, la “cosa” en su determinación concreta—, el recorrido no puede ser separado del objeto ni de su resultado, por lo que “la sabiduría que se adquiere al final del camino no se desprende de lo lentamente acumulado a lo largo de una experiencia que es, la mayor parte de las veces, de fracaso y desesperación” (Rossi, 2017: 134). Así, la cúspide de todo conocimiento es la exposición misma del trayecto, del recorrido.

En relación a esto, quisiéramos recuperar lo ya dicho por David Viñas (2003) a propósito del modo en que Mansilla aborda el mundo ranquel, cuando sostiene que el mismo *preanuncia el pluralismo móvil de la cámara cinematográfica*, en tanto nos parece una imagen que ilustra muy bien esta lectura inmanente y nómada a la que nos estamos refiriendo y que, creemos, Mansilla despliega en su texto. Dice el autor: “si algo se impone como evidente en la *Excursión* es su manejo del espacio en movilidad: primeros planos, cortes rápidos, plonyés, perfiles, tres cuartos, panorámicas, una comisura temblorosa, otro perfil, la nuca. La nuca rapada cubierta de diminutos agujeros como si hubiera sufrido un tipo de perdigones. No ya bocetos, ráfagas o esquicios como los otros hombres del 80. Su caja fotográfica —de la que habla con fervor— preanuncia una cámara cinematográfica. Y precisamente ahí, en ese pluralismo móvil, es donde reside el peculiar *laicismo* de Mansilla” (Viñas, 2003: 162).

Veremos —igualmente—, que en *Ranqueles* podemos encontrar una lógica de este tipo, aunque coexistiendo con un modo de lectura tradicional y apriorístico, es decir: con un modo de lectura que no abandona la pauta sarmientina.

el punto de vista literario, como sus señores y sus gauchos. (Gamerro, 2019: 151)

Esto ya le permite captar matices, diferencias y singularidades al interior del propio universo ranquel, sin homogeneizar lo heterogéneo, sin unificar lo múltiple.

Por eso es que, y en primer lugar, en varios apartados del texto nos encontramos con relatos —dentro del relato principal— que nos permiten escuchar ciertas voces que nos cuentan sus historias de vida, historias que humanizan a un enunciador otrora estigmatizado como es el caso del gaucho Miguelito¹⁴⁶; es decir, historias de vida *individuales* e *individuadas* que, primero, no generalizan ni esencializan; y segundo, nos permiten captar un sujeto humano en donde antes solo se veía un objeto o un (cuasi)animal.

También en *Una excursión...* son numerosos los diálogos que el autor mantiene, particularmente, con varios de los indios ranqueles (Mariano Rosas, Baigorrita, Ramón, etc.), diálogos en los que, totalmente a contrapelo de lo que ocurría en la literatura de la época, el autor *deja que hable su interlocutor indígena*, deja que atendamos a la singularidad de sus palabras, a la particularidad de sus razones, de sus sentires y pesares, hasta promover, por momentos, una “inversión de los roles”, pasando los indios a ser los portadores del “saber” y, por eso mismo, los que enseñan, y Mansilla el “alumno” que aprende. Fijémonos, por ejemplo, en este diálogo que el coronel mantiene con el cacique Mariano Rosas, y que se encuentra en el epílogo del escrito:

Oigamos discurrir a los bárbaros.

Conversando un día con Mariano Rosas, yo hablé así:

¹⁴⁶ La historia de Miguelito se narra entre las cartas XXVII y XXX (inclusive). Allí, el gaucho nos cuenta sus desgracias, empezando por decir(nos) que se encontraba entre los ranqueles escapando de la justicia —lo que demuestra, en términos temáticos, los lazos que pueden trazarse entre *Una excursión...* y “la gauchesca”—. Si bien la conclusión final a la que llega Mansilla al finalizar el relato de Miguelito es, con un tono un tanto moralizante, que la nación en trance de organización hace convivir cuadros de los más opuestos, con sus ciudades como Buenos Aires con teatros, jardines, museos, etc. frente a los campos abiertos en el que “vegeta el proletario en la ignorancia y la estupidez” (166), lo que refuerza la idea del desierto como recinto de la barbarie y el atraso, no deja de reivindicar al gaucho como “un tipo generoso, que nuestros políticos han perseguido y estigmatizado, que nuestros bardos no han tenido el valor de cantar sino para hacer su caricatura” (156). Esto le permite criticar abiertamente la política inmigratoria y excesivamente eurocéntrica de los gobiernos de la república, que no obedece más que a esa “monomanía de la imitación” que “quiere despojarnos de todo: de nuestra fisonomía nacional, de nuestras costumbres, de nuestra tradición” (156).

Por otro lado, lo más interesante de este apartado es la escena que monta: un coronel, máxima autoridad de la excursión, que escucha atentamente a un paisano, a un gaucho pobre en sus desgracias, tomándolo como un par y creando las condiciones para que podamos adentrarnos en su historia de vida *por medio de su palabra*, todo lo cual humaniza al gaucho al individualizarlo, al ponerlo en el lugar ya no de objeto sino de sujeto de discurso (en este sentido, cabe aclarar que algunas de las palabras que se leen en el relato, tales como “tuitito”, “naides”, no están para ridiculizar, sino que, a nuestro entender, buscan otorgarle verosimilitud a este último, como si Mansilla estuviera atento a cada palabra, a cada sonido que sale de la boca de Miguelito para que podamos sentir su voz y palpar su historia). Así, el paisano aparece como víctima de un sistema injusto, pero también como un humano que, como cualquier otro, ama, desea, odia, piensa.

—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...

Hasta entonces había cumplido con mi deber, en mi humilde esfera, según lo entendía.

Pero mi conducta personal no podía ni debía ser un argumento contra las humillantes objeciones del bárbaro.

No me cansaré de repetirlo:

No hay peor mal que la civilización sin clemencia. (Mansilla, 1984: 390-391. El resaltado es nuestro)

O bien, reparemos en este otro diálogo, en el que Mansilla capta en toda su profundidad, gracias a las palabras y explicaciones de Mariano, la sensibilidad humana de los ranqueles, *aprendiendo de la misma*:

Yo no soy haragán, amigo —me dijo—. Yo mismo domo mis caballos; me gusta más el modo de los indios que el de los cristianos.

—¿Y qué, doman de otro modo ustedes? —le pregunté.

—Sí —me contestó.

—¿Cómo hacen?

—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 sienta ya cosquillas; después lo 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 les desprecian. (Mansilla, 1984: 374. El resaltado es nuestro)

Por tanto, en estos ejemplos se ve claramente lo que es una marca de *Una excursión...*: la individualización del interlocutor, ya sea indígena o gaucho, al que se le otorga nombre, palabra y pensamiento. Al que se le brinda, por tanto, escucha y atención. Pero además, en estos casos en particular, se observa esa inversión de roles que antes mencionábamos: Mansilla aprende de lo que Mariano le dice, esboza ciertas conclusiones que se disparan gracias a —y a partir de— las palabras y los argumentos que le brinda el

“bárbaro” (y no solo llega a conclusiones, sino que, como en el primer caso, se queda primero sin respuesta, callado, ante la potencia de lo que le dice el cacique).

En este sentido, vemos cómo los indios en *Ranqueles* son —lo que vale también para gauchos y paisanos— *sujetos de discurso* y, en consecuencia, sujetos con historias, pensamientos, sentires, virtudes y miserias. O sea: son seres profundamente humanos. Por eso es que de ellos también se puede aprender, instruirse en valores, saberes y conductas¹⁴⁷. Lo que les otorga, además, y siguiendo lo dicho más arriba por Rancière (1996), el rango de *sujetos políticos*: sujetos con *logos* y no animales de *phoné*, que por eso mismo pueden esgrimir sus argumentos, exponer sus intereses, decidir si firmar o no pactos y tratados¹⁴⁸.

Pero no solo hay eso: también en *Una excursión...* nos encontramos con un tratamiento particular de los fenómenos y las prácticas que circulan por la *Tierra adentro*, que le permite a Mansilla trazar asociaciones, comparaciones y analogías inesperadas y sorprendentes —particularmente para el público al que se dirige su escrito—, haciéndolo *a partir de* la singularidad de esos fenómenos, sin ceñirse a ningún criterio externo de validez —es más: son asociaciones que dislocan la pauta sarmientina, que manifiestan sus fallas, sus fisuras—¹⁴⁹. Por ejemplo, esto sucede cuando Mansilla nos describe, detallada y minuciosamente, la complejidad del lenguaje de los ranqueles, complejidad que lo empuja a asociar la retórica ranquelina —sobre todo, la que se despliega en los parlamentos— con la sofisticación lingüística de un Molière, lo que supone que la distancia entre los mundos (léase: el mundo civilizado y el bárbaro, el de la ciudad y el desierto) se acorta, se reduce. Así, nos dice en la carta XXI:

¹⁴⁷ “Cada tanto hay en *Ranqueles* momentos verdaderamente epifánicos, en que se lo nota [a Mansilla] genuinamente sorprendido por lo que aprende de los indios; estos momentos pueden reconocerse porque en ellos Mansilla (...) 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 (...). 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 poner en duda” (Gamerro, 2019: 159-160).

¹⁴⁸ Lo que no implica que, como veremos, Mansilla deje de actualizar, en varios momentos del texto, la mirada denigradora y estigmatizante del *otro* que podemos encontrar en los escritos analizados en el capítulo anterior. Claro que, como venimos diciendo, eso es un efecto del modo de leer “tradicional” que Mansilla también reproduce, aquel que orienta su lectura a partir del criterio externo y apriorístico que le brinda la pauta sarmientina.

¹⁴⁹ Lo que significa que Mansilla, al igual que Sarmiento, *compara*, en varios momentos del texto, fenómenos singulares para arribar a una verdad más general, más universal. Pero a diferencia del sanjuanino, no lo hace teniendo como criterio una pauta trascendente y exterior a los sucesos y fenómenos materiales en cuestión, sino que lo hace *partiendo de esos fenómenos mismos*, de lo que estos portan o tienen de singular (aunque para ser más precisos, esto lo hace en varios momentos del escrito, *pero no en todos*). Mansilla, así, traza transversales que conectan distintos fenómenos desoyendo todo tipo de jerarquías y pautas trascendentes, es decir, conecta y compara siguiendo una lógica *inmanente*, lo que le permite llegar a “verdades” sorpresivas, esas que a priori parecía imposible de que existan, como cuando revela las continuidades y vinculaciones que existen entre el mundo “bárbaro” y el “civilizado”.

Pues bien, convertir una razón en dos, en cuatro o más razones, quiere decir, dar vuelta la frase por activa y por pasiva, poner lo de atrás adelante, lo del medio al principio, o al fin; en dos palabras, dar vuelta la frase de todos lados.

El mérito del interlocutor en parlamento, su habilidad, su talento, consiste en el mayor número de veces que da vuelta cada una de sus frases o razones; ya sea valiéndose de los mismos vocablos o de otros; sin alterar el sentido claro y preciso de aquéllas. De modo que los oradores de la pampa son tan fuertes en retórica, como el maestro de gramática de Molière, que instado por el *Bourgeois gentil-homme*, le escribió a una dama este billete: "*Madame, vos bells yeux me font mourir d'amour*". Y no quedando satisfecho el interesado: "*Vos bells yeux, madame, me font mourir d'amour*". Y no gustándole esto: "*D'amour, madame, vos bells yeux me font mourir*". Y no queriendo lo último: "*Me font mourir d'amour vos bells yeux, madame*". Con lo cual el *Bourgeois* se dio por satisfecho. (Mansilla, 1984: 113)

La retórica de Molière resuena, entonces, en la oratoria ranquelina que se despliega en los parlamentos. Se actualiza en ella. Algo parecido sucede con el sistema numérico que utilizan los ranqueles, cuya complejidad lo invita al autor a conectar el mundo ranquel con el civilizado pueblo alemán:

Y esto prueba dos cosas:

1º Que teniendo la noción abstracta del número comprensivo de infinitas unidades, como un millón, que en su lengua se dice *marí-pataca-barranca*, estos bárbaros no son tan bárbaros ni tan obtusos como muchas personas creen.

2º Que su sistema de numeración es igual al teutónico, según se ve por el ejemplo de *quechú-marí*, que vale tanto como cincuenta, pero que gramaticalmente es *cinco-diez*.

Si hay quien se haya afligido porque nuestro sistema parlamentario se parece al de los ranqueles, ¡consuélese, pues!

Los alemanes, justamente orgullosos de ser paisanos de Schiller y de Goethe, se parecen también a ellos. Bismarck, el gran hombre de Estado, contaría las águilas de las legiones vencedoras en Sadowa, lo mismo que el indio Mariano Rosas cuenta sus lanzas al regresar del malón. (Mansilla, 1984: 116-117)

En estos casos, vemos cómo Mansilla se detiene frente a lo que encuentra, analizando las resonancias que existen entre el sistema lingüístico y numérico de los ranqueles y la retórica y la numeración propias de las altas culturas y civilizaciones (al punto de comparar al cacique Mariano Rosas nada más ni nada menos que con el canciller Bismarck, el artífice de la unificación política alemana¹⁵⁰). Es decir, son comparaciones que se detienen en la

¹⁵⁰ Como muy bien señala Lojo (1994), estas calificaciones no tienen nada de burlesco si se atiende a la seria evaluación que hace Mansilla del carácter y las habilidades del ranquel así calificado: "Mariano Rosas ha

singularidad de los fenómenos y que se realizan *a partir de ellas* para llegar a verdades más generales, sin apelar a ninguna pauta trascendente (de ahí que puedan resonar unas en otras, que se pueda encontrar una asociación entre dos mundos —el civilizado y el bárbaro— que, a priori, aparecían como absolutamente opuestos e irreductibles). En otras palabras, Mansilla compara, en varios momentos de su excursión, *suspendiendo* todo tipo de pauta apriorística, lo que lo lleva a analizar individualidades, singularidades del mundo ranquel, con la posibilidad que esto abre de observar cómo ciertas cuestiones de su cultura —la “civilizada”— se conectan con aquellas; cómo existen contigüidades que tienden puentes entre ambos polos.

Este tipo de comparaciones que le permite al coronel trazar puentes y transversales entre los dos mundos, abundan a lo largo de todo el escrito, y no solo para captar las mismas virtudes que ambos comparten: sino, también, para aprehender sus miserias. Por ejemplo, esto se observa cuando Mansilla aborda los “vicios de gobierno” del pueblo ranquel, *los cuales no se alejan tanto de los que aquejan a las instituciones “civilizadas”*. Así, dice Mansilla, en el marco del congreso en el que debía tratarse y certificarse el tratado de paz:

Mariano Rosas y Baigorrita, como dos jefes de partido tenían el terreno preparado, la votación segura; pero uno y otro antes de imponer su voluntad habían lisonjeado las preocupaciones populares. ¿No es esto lo que vemos todos los días?

La paz y la guerra, ¿no se resuelven así?

¿El pueblo no tolera todo, hasta que se juegue su destino, con tal que se le deje gritar un poco?

¿No hacen presidentes, gobernadores, diputados, en nombre de ciertas ideas, de ciertas tendencias, de ciertas aspiraciones, y las camarillas, no hacen después lo que quieren y las muchedumbres callan?

¿No pretende que lo gobierne la justicia y no lo gobierne eternamente esa inicua inmoralidad, que los políticos sin conciencia llaman la razón de estado?

¿Pasa otra cosa en el mundo civilizado?

Mariano Rosas, después de haber resuelto la paz, acusándose en público de las matanzas de López y Rosas; Baigorrita dominado por la misma idea, silencioso, irresoluto en presencia de la multitud, ¿no hacían el mismo papel de Napoleón III proclamando: el imperio es la paz, al mismo tiempo que se armaba hasta los dientes? (Mansilla, 1984: 314)

Nuevamente, la singularidad de esa experiencia “parlamentaria” le permite al autor trazar líneas de contigüidad entre la civilización europea y la “barbarie” indígena, al punto de comparar a Mariano Rosas, ahora, con Napoleón III. Y continúa:

estudiado bastante el corazón humano, como que no es un muchacho; conoce a fondo las inclinaciones y gustos de los cristianos” (Mansilla, 1984: 8).

¿No mentían?

¿No hacían lo mismo que los que en nombre de la Constitución y de las leyes, de la civilización y de la humanidad arman al pueblo contra el pueblo?

¿No mentían?

¿No hacían lo mismo que los que después de haber sostenido que el pueblo tiene el derecho de equivocarse se han rebelado contra él, porque tuvo la energía de inmolar uno de sus tiranos?

¿No mentían?

Mariano Rosas y Baigorrita, declarando en una junta, después de haber firmado el tratado de paz, que harían lo que la mayoría resolviese, ¿no imitaban a los que más de una vez han declarado en nuestros congresos lo contrario de lo que habían convenido con el extranjero?

¡Cuánto he aprendido en esta correría!

Si me hubieran dicho que los indios me iban a enseñar a conocer la humanidad, una carcajada homérica habría sido mi contestación. Como Gulliver, en su viaje a Liliput, yo he visto al mundo tal cual es en mi viaje a los ranqueles.

Somos unos pobres diablos.

Los enanos nos dan la medida de los gigantes y los bárbaros la medida de la civilización.

Resta saber si seríamos más felices poniendo en la silla curul de nuestros magnates, a pigmeos, y cambiando el coturno francés por la bota de potro.

(Mansilla, 1984: 314. El resaltado es nuestro)

Otra vez, Mansilla aprende de ese acontecimiento singular (“*si me hubieran dicho que los indios me iban a enseñar a conocer la humanidad...*”), captando cómo la barbarie resuena en la civilización y la civilización, en la barbarie (o cómo la barbarie le hace comprender, por analogía, su propia civilización). Por lo demás, ya en la carta anterior el coronel había señalado cómo *los extremos se tocan*, al observar la reacción de los indios y su reticencia, en el marco del parlamento, a aprobar de forma inmediata el tratado en cuestión¹⁵¹.

Pero también, Mansilla atiende atentamente a otras costumbres y prácticas de los ranqueles, y encuentra novedades asombrosas, que provocan una crítica contundente al “mundo” de vida del que forma parte, al punto de invertir los términos. Es decir: aquí la comparación ya no se hace para trazar continuidades, sino para revelar las falsedades y las inconsistencias de la así llamada “civilización”. O sea: sirve para marcar distancias, diferencias. Como sostiene María Rosa Lojo (1994), en algunos apartados del texto el elogio de Mansilla a la barbarie “se funda en el reconocimiento de una plenitud frente al vacío hecho de superfluidades y mentiras que es, en muchos aspectos, la civilización” (137). Por tanto,

¹⁵¹ “Mariano Rosas, me decía para mis adentros, mientras mi lengua funcionaba, ha firmado el tratado, yo lo creía concluido, y ahora resulta que la junta lo puede anular. Pues es lo mismo que sucede con el Presidente y el Congreso. ¿No es verdad que el caso era idéntico? Los extremos se tocan. (...)” (Mansilla, 1984: 302). Por lo demás, esto nos deja ver el ya señalado carácter de *sujetos políticos* que, indudablemente, los indios tienen en el escrito de Mansilla.

aquí nos encontramos con un trastrueque de posiciones: el desierto ya no sería una barbarie a superar o un vacío a llenar, sino el lugar donde se encuentran aquellas cosas que la civilización vació por su propio peso, por su propio carácter superfluo y falaz.

Esto se ve, claramente, cuando Mansilla describe y compara la particularidad de un toldo ranquelino con el rancho de un gaucho:

Como ves, Santiago amigo, el espectáculo que presenta el toldo de un indio, es más consolador que el que presenta el rancho de un gaucho. Y no obstante, el gaucho es un hombre civilizado. ¿O son bárbaros? ¿Cuáles son los verdaderos caracteres de la barbarie?

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.

En el rancho de un gaucho falta todo. El marido, la mujer, los hijos, los hermanos, los parientes, los allegados, viven todos juntos y duermen revueltos. ¡Qué escena aquélla para la moral! En el rancho del gaucho, no hay generalmente puerta.

Se sientan en el suelo, en duros pedazos de palo, o en cabezas de vaca disecadas. No usan tenedores, ni cucharas, ni platos. Rara vez hacen puchero, porque no tienen olla. Cuando lo hacen, beben el caldo en ella, pasándosela unos a otros. No tienen jarro, un cuerno de buey lo suple. A veces ni esto hay. Una caldera no falta jamás, porque hay que calentar agua para tomar mate. Nunca tiene tapa. Es un trabajo taparla y destaparla. La pereza se la arranca y la bota. El asado se asa en un asador de hierro, o de palo, y se come con el mismo cuchillo con que se mata al prójimo, quemándose los dedos. ¡Qué triste y desconsolador es todo esto! Me parte el alma tener que decirlo. (Mansilla, 1984: 194)

Por otro lado, la falsedad de la civilización también se manifiesta al comparar —nuevamente— las formas de gobierno de unos y otros:

Entre los indios, como en todas partes, hay revoluciones que derrocan a los que invisten el poder supremo. La regla, sin embargo, es la que dejo dicha; sólo sufre alteración cuando el cacique o capitanejo no tiene hijos ni hermanos que puedan heredar su puesto. En este caso se hace un plebiscito y la mayoría dirime pacíficamente las cosas, ni más ni menos que como en un pueblo donde el sufragio universal campea por sus respetos.

Más revoluciones hemos hecho nosotros, víctimas hoy de una oclocracia, mañana de otra, quitando y poniendo gobernadores, que los indios por la ambición de gobernar.

Y esto es asunto que se presta a fecundas consideraciones, que los que aman la libertad racional se persigan unos a otros y se exterminen con implacable saña, conculcando las instituciones que ellos mismos han formulado, reconociendo y jurando que son salvadores, por la satisfacción sensual del poder, y que los que sólo aman la libertad natural no quieren lanzas en fraticidas guerras. (Mansilla, 1984: 182-183)

Las instituciones democráticas son mucho más respetadas en el desierto que en el territorio que se dice “civilizado”: estas son allí una falacia, una mascarada, al punto de haberse instalado en él una oclocracia difícil de superar.

A una conclusión semejante arriba el coronel tras escuchar de nuevo, atentamente, a Mariano Rosas:

Mariano fue quien tomó la palabra.

—Yo, hermano, quiero la paz porque sé trabajar y tengo lo bastante para mi familia cuidándolo. Algunos no la han querido; pero les he hecho entender que nos conviene. Si me he tardado tanto en aceptar lo que usted me proponía, ha sido porque tenía muchas voluntades que consultar.

"En esta tierra el que gobierna no es como entre los cristianos.

"Allí manda el que manda y todos obedecen.

"Aquí, hay que arreglarse primero con los otros caciques, con los capitanejos, con los hombres antiguos. Todos son libres y todos son iguales."

Como se ve, para Mariano Rosas nosotros vivimos en plena dictadura y los indios en plena democracia.

No creí necesario corregir sus ideas.

Por otra parte, me hubiera visto un tanto atado para demostrarle y probarle que el gobierno, la autoridad, el poder, la fuerza disciplinada y organizada no son omnipotentes en nuestra turbulenta república.

Aquí donde todos los días declamamos sobre la necesidad de prestigiar, robustecer y rodear al poder, siendo así que el hecho histórico persistente, enseña a todos los que tienen ojos y quieren ver, que la mayor parte de nuestras desgracias proviene del abuso de autoridad. (Mansilla, 1984: 209-210)

Entonces, los bárbaros son democráticos y los civilizados no: las posiciones se invierten. Otra vez, por tanto, vemos cómo la pauta sarmientina no se ajusta a la experiencia del coronel.

Por lo demás, el dormir mejor¹⁵², así como el buen comer¹⁵³, tanto como la hermandad y *horizontalidad* en el trato que en el desierto, muchas veces, se produce —como ocurre en

¹⁵²“¡Es fácil conciliar el sueño cuando la civilización no nos incomoda, no nos irrita con sus inacabables inconvenientes, cuando no tiene uno más que echarse, cuando no hay ni el temor de desvelarse, quitándose la ropa, o pensando en lo que la justicia y la generosidad humanas acaban de hacernos o se proponen hacernos! Lo confieso, en nombre de las cosas más santas. Yo no he dormido jamás mejor ni más tranquilamente que en las arenas de la Pampa, sobre mi recado. Mi lecho, el lecho blando y mullido del hombre civilizado, me parece ahora, comparado con aquél, un lecho de Procusto. Viviendo entre salvajes he comprendido por qué ha sido siempre más fácil pasar de la civilización a la barbarie que de la barbarie a la civilización” (Mansilla, 1984: 74). El placer del buen dormir en el desierto es algo recurrente en el escrito (solo en el toldo de Baigorrita se le volvió a Mansilla difícil conciliar el sueño). En este sentido, y luego de haber pernoctado en el toldo del cacique Ramón, el autor vuelve a revelar lo bien que durmió pero ahora haciendo una asociación que acerca nuevamente los mundos: así, nos dice que el lecho en el que había pasado la noche le rememoraba la “elástica cama a la Balzac provista de sus correspondientes accesorios, almohadones de finísimas plumas y sedosos cobertores” (Mansilla, 1984: 364). Entonces, si en el primer caso señalado la comparación sirve para distanciar los mundos, en esta última se utiliza, nuevamente, para acercarlos: la comparación del lecho con las descripciones de un

los fogones, esos momentos en donde se disuelven las jerarquías, en donde soldados blancos, gauchos y hasta incluso indios se mezclan formando una pequeña comunidad en la que cuentan fantasías, narran historias, transmiten pensamientos, o simplemente, comparten el sueño¹⁵⁴—, son todas experiencias que le permiten a Mansilla captar algo sorprendente: que el desierto “bárbaro” no responde a todo lo que se dice de él; que aquel mismo, por su propia condición de vacío civilizatorio, encarna la posibilidad de desplegar ciertos placeres y

Balzac nos hace ver (otra vez) que el desierto también es capaz de portar comodidades y refinamientos similares a lo mejor del mundo civilizado.

¹⁵³ “Entraron varios cautivos y cautivas —una de éstas había sido sirvienta de Rosas— trayendo grandes y cóncavos platos de madera, hechos por los mismos indios, rebosando de carne cocida y caldo aderezado con cebolla, ají y harina de maíz. Estaba excelente, caliente, succulento y cocinado con visible esmero. Las cucharas eran de madera, de hierro, de plata; los tenedores lo mismo; los cuchillos comunes. Sirvieron a todos, a los recién llegados y a las visitas que me habían precedido. A cada cual le tocó un plato con una fuente. Mientras se comía, se charlaba. Yo no tardé en tomar confianza; estaba como en mi casa, mejor que en ella, sin tener que dar ejemplo a mis hijos. Comía como un bárbaro, me acomodaba a mi gusto en el magnífico asiento de cueros y ponchos; decía cuanto disparate se me venía a la punta de la lengua y hacía reír a los indios ni más ni menos que Allú a la concurrencia” (Mansilla, 1984: 139).

¹⁵⁴ “El fogón, nombrado en todas las paradas, es el punto congregador y nivelador (allí se olvidan las jerarquías militares, hecho exclusivamente propio, dice Mansilla, del fogón argentino), es el estimulante de la fantasía (los pensamientos vagos, la narración de historias) y de los ideales, el eje del descanso, el calor y los sueños, el nudo brillante que marca encuentros en el difícil camino de las tinieblas, la figura de cohesión entre hombres dispares unidos por idéntico fin, entre los soldados blancos y los indios que comparten el sueño junto a las mismas brasas” (Lojo, 1994: 156).

En este sentido, es interesante señalar la referencia implícita que hay en *Ranqueles* a una de las escenas del *Facundo*, en la que el autor sanjuanino nos habla de estos eventos alrededor del fuego, pero de una manera diferente —radicalmente diferente— de la forma en que nos lo cuenta Mansilla. Recordemos las palabras del sanjuanino: “En la solitaria caravana de carretas que atraviesa pesadamente las Pampas, y que se detiene a reposar por momentos, la tripulación reunida en torno del escaso fuego vuelve maquinalmente la vista hacia el sud al más ligero susurro del viento que agita las yerbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje que puede de un momento a otro sorprenderla desapercibida. Si el oído no escucha rumor alguno, si la vista no alcanza a calar el velo oscuro que cubre la callada soledad, vuelve sus miradas, para tranquilizarse del todo, a las orejas de algún caballo que está inmediato al fogón, para observar si están inmóviles y negligentemente inclinadas hacia atrás. Entonces continúa la conversación interrumpida, o lleva a la boca el tasajo de carne medio sollamado de que se alimenta. Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que no puede pisar” (Sarmiento, 2010: 73). Por el contrario, Mansilla dice: “Perdióse tiempo en esta operación, así fue que era tarde cuando llegamos a la Laguna Alegre. Estaban las cabalgaduras tan fatigadas de cuatro leguas más o menos de marcha nocturna por la oscuridad y entre el agua, que resolvía hacer una parada esperando que se despeje el cielo o saliera la luna. Campamos... Y el fogón no tardó en brillar, haciéndose una rueda, en torno de él, de todos los que me acompañaban. Entre mate y mate cada cual contó una historia más o menos soporífera. *En todo pensábamos, menos en los indios*” (Mansilla, 1984: 21. El resaltado es nuestro). O bien: “Me levanté con el lucero del alba, gritando: —¡Fuego!, ¡fuego! En un abrir y cerrar de ojos hice mi toilette, a la luz de un candil. Salí del rancho. *El fogón ardía ya y el agua hervía en la caldera. Me puse a matear, divirtiéndome en escuchar los dicarachos y los cuentos de los soldados.* Cada uno tenía una anécdota que referir” (Mansilla, 1984: 203. El resaltado es nuestro). Vemos que el contraste entre ambos —o, mejor: la *inversión* que realiza Mansilla— es evidente: mientras que para uno el fogón es una parada que encierra un peligro inminente —particularmente, por el acecho de “los salvajes”—, para el otro es el sitio del divertimento, de la relajación, del placer del compartir con otros en un plano de relativa horizontalidad. Es decir, en Mansilla el fogón es sitio de mezcla, pero en un sentido inverso al que, por ejemplo, encontrábamos en la María echeverriana o en el Rosas de Sarmiento: la mezcla aquí significa deposición de las jerarquías, roles y funciones, y acercamiento de las posiciones. O sea: es una mezcla que devuelve a los sujetos —al decir de Rancière (1996)— a su condición de “seres cualquiera”, o en otros términos, a su condición de iguales, con toda la carga y potencia democrática que esto acarrea.

determinadas costumbres —es decir, una *plenitud* de vida— que la civilización, con sus mentiras y mascaradas, no deja de obturar, reprimir y/o falsificar.

Entonces, y de acuerdo a lo dicho hasta aquí, vemos cómo en *Ranqueles* encontramos, tal como dijéramos más arriba, una lógica de lectura *inmanente* de los fenómenos. En efecto, observamos que el coronel se detiene en las singularidades, captando resonancias, estableciendo continuidades y comparaciones, atendiendo a especificidades y diferencias, sin atarse —o por lo menos, sin atarse plenamente— a ningún criterio externo que valide tal procedimiento. Es decir, Mansilla atiende a la “cosa” que aborda: vive y palpa el desierto, aprehendiéndolo en su singularidad compleja. Y todo esto, en gran medida, por su disenso político, por rehusarse a absolutizar la pauta sarmientina con sus jerarquías, valoraciones e imágenes proyectadas.

De ahí que en el texto podamos sentir las palabras del gaucho y del indio —así, en *singular*, ya que, como vimos, indios, gauchos y paisanos aparecen aquí con toda su individualidad, con su nombre, su pensamiento y su palabra—, ver cómo se erigen las condiciones para poder escucharlas con atención, la forma en que se montan esas escenas que cambian rotundamente la visión que textos como *Facundo* o *La cautiva* brindaban del Otro (de ese habitante o, mejor, de esa prolongación del desierto, tal como lo veíamos en el capítulo anterior); pero que también podamos observar cómo la atención a las singularidades, dejando atrás o, si se quiere, suspendiendo por momentos toda pauta apriorística, le abre a Mansilla la posibilidad de enlazar lo que en un comienzo parecía totalmente opuesto, trazar puentes entre lo que inicialmente se mostraba como irreductible, invertir lo que, en un principio, se veía como inflexible. Es, por tanto —aunque, como veremos, no únicamente— *la errancia y la inmanencia como modo de lectura* lo que despliega Mansilla en *Una excursión...* y lo que le permite realizar esas operaciones de enlace, inversión, yuxtaposición y combinación de fenómenos con las características señaladas¹⁵⁵.

Por eso, el desierto que se desprende de este modo de leer es una figura que actualiza, paradójicamente, elementos de su opuesto, o bien variables que en los otros escritos asumían un carácter negativo y que ahora son reivindicadas por el autor —sin ir más lejos: su propio vacío civilizatorio—. De ahí que la pauta no se “ajuste” a lo observado, que sus valoraciones y jerarquías pierdan consistencia, pero también que el límite y la frontera que la misma marca entre los dos mundos se desdibuje, hasta casi ya no saber no solo dónde está lo positivo y

¹⁵⁵ Inmanencia que explica —en parte, ya que no es solo por ella, como veremos más adelante— la heterogeneidad y mixtura de géneros y procedimientos que, como señalamos más arriba, estructura el texto mansillano (Bajtin, 1999; Kristeva, 1981).

dónde lo negativo, sino dónde está lo bárbaro y dónde lo civilizado, en qué sitio empieza el desierto y en qué lugar la ciudad.

Y este desbarajuste alcanza niveles dramáticos hacia el final del texto, cuando Mansilla se queda sólo en el toldo del cacique Ramón. En esa escena —estamos en la carta LXV—, Mansilla despierta luego de haber pernoctado dulcemente en la cama elástica “a la Balzac”, para luego quedarse observando atentamente unos fuelles que habían sido elaborados por el cacique. Dice el coronel:

Los fuelles llamaron sobremanera mi atención por su extraña estructura.

Antes de examinar su construcción entablé un diálogo conmigo mismo.

— A ver —me dije—, representante orgulloso de la civilización y del progreso moderno en la pampa, ¿Cómo harías tú un fuelle?

— ¿Un fuelle?

— Sí, un fuelle, ¿no se llama así por la Academia Española "un instrumento para recoger viento y volverlo a dar"?, aunque habría sido más comprensible y digno de ella decir: "Un instrumento construido según ciertos principios de física, para recoger aire por medio de una válvula, y volverle a despedir con más o menos violencia, o voluntad del que lo maneje, por un cañón colocado a su extremo".

Entiendo, entiendo.

—Y bien, si entiendes, dime, ¿cómo lo harías?

— ¿Cómo lo haría?

— ¡Sí, hombre, por Dios! Parece que te hubiera puesto un problema insoluble.

— No digo eso.

— ¿Entonces?

— Es que,...

— ¡Ah! Es que eres un pobre diablo, un fatuo del siglo XIX, un erudito a la violeta, un insensato que no quieres confesar tu falta de ingenio.

— ¿Yo?...

— Sí, tú, has entrado en el miserable toldo de un indio a quien un millón de veces has calificado de bárbaro, cuyo exterminio has preconizado en todos los tonos, en nombre de tu decantada y clemente civilización, te ves derrotado y no quieres confesar tu ignorancia.

— ¿Mi ignorancia?

— Tu ignorancia, sí.

— ¿Quieres acaso que me humille?

— Sí, humíllate y aprende una vez más que el mundo no se estudia en los libros.

Incliné la frente, me acerqué a la fragua, cogí el manubrio de ambos fuelles, los que estaban colocados en la misma línea horizontal, tiré, aflojé y se levantó una nube de ceniza.

Eran feos; pero surtían el efecto necesario, despidiendo una corriente de aire bastante fuerte para inflamar el carbón encendido. Todo era obra del mismo Ramón; invento exclusivo suyo. (...)

Pensaba el tiempo que habría empleado yo con todos los recursos de la civilización, si por necesidad o afición a las artes liberales me hubiese propuesto hacer un fuelle; se me ocurría que quizá habría tenido que darme por derrotado. (Mansilla, 1984: 365)

Vemos que aquí Mansilla reproduce un monólogo dialogizado, monta una escena en la que conversan, *dentro suyo*, él y Ramón, o en otros términos: la civilización y la barbarie, la ciudad y el desierto. La voz del *Otro*, por tanto, está inscripta, se observa, se hace sentir, y todo con un resultado demoledor: Mansilla se rinde, *humillado*, frente al saber del cacique. Confiesa su ignorancia y su vergüenza —y podríamos agregar, su angustia— ante tal acontecimiento. Y todo porque aquí palpa, de manera desgarradora, *la barbarie propia*.

En otros términos, Mansilla experimenta la angustia de ver cómo sus presupuestos, nuevamente, se desmoronan; cómo la dicotomía vuelve a invertirse o, en todo caso, a dislocarse, pero ahora exhibiendo un descalabro que, si bien es algo que se deja vislumbrar en varios de los apartados que ya mencionamos, nunca se manifiesta con la manera cruel, desgarradora y contundente que adquiere en esta escena, ya que aquí se revela con suma claridad no solo la escisión, la distancia entre la pauta y su “objeto” —si se quiere—, sino, más bien, la *fractura que existe en (y que constituye a) la propia subjetividad del coronel*.

Es en este punto, por tanto, en el que quisiéramos ahondar en lo que sigue de este capítulo.

Perspectivas, paralajes

Y bien: hasta aquí, vimos cómo en *Una excursión...* el autor despliega una lógica inmanente para leer los fenómenos que se le presentan en el desierto —o *Tierra adentro*, como gusta en llamarlo—; una lógica que le permite encontrar los matices, los grises, los encuentros, las resonancias, pero también las distancias e inversiones entre los dos mundos que, en *La cautiva* primero, y en *Facundo* después, aparecían como más compactos, alejados y diferenciados (y si tenían encuentros o se mezclaban, como sucede con la María de Echeverría o con el Rosas de Sarmiento, ello era el resultado de un castigo o de una aberración de la realidad, lo que impulsaba a la purificación o a su eliminación lisa y llana. Es decir: en ellos el problema era más la realidad que su pauta de lectura)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Por supuesto, vimos que en el *Facundo* —sobre todo— existen elementos que desmienten esa irreductibilidad, que revelan cierta ambigüedad que, por momentos, permite problematizar su dicotomía. Pero esto no quiere decir —como dijimos al finalizar el capítulo anterior— que no sea igualmente el texto en el que por excelencia se “sistematiza” (por supuesto, desde la perspectiva de la elite blanca y eurocéntrica) el estado de cosas en el que se encuentra la realidad nacional, con la instalación de esa famosa formula que, pese a los matices, también expresa un binarismo incuestionable; y que, por lo demás, se termina convirtiendo en la gran “pauta de lectura” de lo real nacional en el siglo XIX. Es evidente que es con eso, es decir, con ese esquematismo que explicita el *Facundo* y que ya puede hallarse, aunque con importantes diferencias, en *La cautiva* de Echeverría, con lo que está discutiendo Mansilla, dejando de lado —sin reconocer— las

Y sin embargo, esto no significa que en *Ranqueles* no estén presentes los elementos típicos con los que la elite blanca y criolla inferioriza y estigmatiza a los indios (y, en general, a todo lo relacionado tradicionalmente con el desierto) y que, claramente, reafirman el binarismo y la visión maniquea, reproduciendo la fórmula de manera intacta. Es decir: en el texto mansillano también están presentes los elementos de esa tradición ilustrada, eurocéntrica y cristiana¹⁵⁷ que rebaja a los aborígenes americanos a un primitivismo infantil e incivilizado, y que, por tanto, vuelve a actualizar esa imagen del desierto que remite a ausencia de cultura, de moral y de desarrollo económico.

Por ejemplo, esto se observa cuando Mansilla nos habla de la bacanal indígena: presente en varios apartados del escrito, el autor siempre que se refiere a ella lo hace destacando su aspecto denigrante e indigno, y por tanto, incivilizado. De ahí el asco y la repugnancia que le provoca¹⁵⁸. O bien, también se ve en la ironía o los comentarios con los que, en muchos casos, Mansilla se burla de su interlocutor (nos referimos obviamente al indígena, pero también esto sucede con el negro músico que aparece en el relato)¹⁵⁹, o cuando señala su peligrosidad¹⁶⁰ o inferioridad en relación a lo que él representa, actualizando elementos que están presentes en el *Facundo* y que responden, como dijimos, a esa mirada ilustrada, eurocéntrica y paternalista que el mismo porta:

ambigüedades que también pueden encontrarse en el escrito del sanjuanino (y ello quizá se deba a la enemistad política que el propio autor tenía con el por entonces presidente de la República).

¹⁵⁷ Claramente, para Mansilla la civilización se asocia no solo con los típicos elementos que le adjudica la tradición ilustrada y eurocéntrica que podemos encontrar en el *Facundo*, sino con los valores morales del cristianismo, lo que traza una continuidad con el modelo de cultura nacional que reivindica, como vimos, *La cautiva* de Echeverría.

¹⁵⁸ Así lo dice el propio autor: “aquello daba más asco que miedo” (Mansilla, 1984: 169). Sin embargo, también hay que señalar que Mansilla describe, efectivamente, esas prácticas como una degradación indigna, pero de una forma que se aleja de la de Echeverría que directamente, como veíamos en nuestro análisis de *La cautiva*, les quita la humanidad a los indios hasta hacerlos aparecer como animales diabólicos y satánicos. Si bien una de las cartas en la que Mansilla cuenta detalladamente el acontecimiento de la bacanal incluye una cita del poema echeverriano (nos referimos a la carta XXXI), en sus descripciones los indios pierden, sí, cierta dignidad, se rebajan a una condición repugnante, pero siempre mantienen su carácter humano. De ahí que genere más asco que miedo en el autor, o que se destaque el carácter más bien bufonesco de la misma (Gamerro, 2019).

¹⁵⁹ Hay momentos en los que Mansilla parece burlarse de los indios al repetir su voz y destacar la mala pronunciación de su español. Por ejemplo, cuando le piden azúcar y escribe “achucar”, o bien cuando reproduce el gerundio típico con que se infantiliza el habla del indio —“¿con permiso de quien pasando?”, etc.—. Por lo demás, como bien lo resume Lojo (1994), “hay quizás en este libro un solo caso de humanidad casi borrada por la parodia (ni indio ni gaucho). Se trata del negro del acordeón que, en su condición de artista y cantor de los sucesos es el espejo caricaturesco, distorsionado, aberrante, en el que se refleja la ‘gesta’ de Mansilla; la insuficiencia lírica del negro (lamentable “Orfeo de la pampa”) va paralela con su aspecto desagradable: animalesco, diabólico, rozando lo monstruoso” (147). En efecto, así describe Mansilla su penosa figura: “Tenía la mota parada como cuernos, los ojos saltados, enrojecidos por el alcohol, unas narices anchas y chatas llenas de excrecencias, unos labios gordos y rosados como salchichas crudas” (Mansilla, 1984: 192).

¹⁶⁰ Como cuando conoce al paisano Miguelito, quien lo previene de un (supuesto) *peligro inminente* en el marco de la bacanal que estaba presenciando: “Yo estaba amenazado de un peligro y no lo sabía. Miguelito me lo previno y me puse en guardia. Estar prevenido, es la mitad de la batalla ganada. (...)” (Mansilla, 1984: 146).

¿Qué más podían hacer aquellos bárbaros, sino lo que hacían? ¿Les hemos enseñado algo nosotros, que revele la disposición generosa, humanitaria, cristiana de los gobiernos que rigen los destinos sociales? Nos roban, nos cautivan, nos incendian las poblaciones, es cierto. ¿Pero qué han de hacer, si no tienen hábito de trabajo? ¿Los primeros albores de la humanidad presentan acaso otro cuadro? ¿Qué era Roma un día? Una gavilla de bandoleros, rapaces, sanguinarios, crueles, traidores. ¿Y entonces, qué tiene que decir nuestra decantada civilización? Quejarnos de que los indios nos asuelen, es lo mismo que quejarnos de que los gauchos sean ignorantes, viciosos, atrasados. (Mansilla, 1984: 137)

Está claro: los indios no trabajan y se comportan de forma inmoral —roban, cautivan, etc.— por su propio primitivismo, y no por otra cosa. *De ahí que no tengan la culpa de lo que hacen* (“¿qué más podían hacer aquellos bárbaros, sino lo que hacían?”). Entonces, y de la misma manera que Facundo Quiroga no puede responder por sus actos¹⁶¹, los indios tampoco pueden hacerlo: ellos actúan como actúan por su propia condición bárbara y primitiva, y esto los vuelve inocentes o, mejor: inimputables, por lo que no hay lugar para quejas o juicios de valor en relación a lo que hacen. Por lo demás, vemos que Mansilla le adjudica prácticamente el mismo carácter al gaucho en esta cita.

Pero hay más: en Mansilla nos encontramos también con la mirada del topógrafo militar, aquel que quiere conocer el territorio para poder ocuparlo y conquistarlo¹⁶². Por eso es que —y siguiendo a Carlos Gamerro (2019)— muchas de “sus descripciones son más bien anotaciones, planos y mapas verbales, manual de instrucciones, comentarios verbales al Croquis topográfico que acompañó la primera edición (...)” (179-180). Y combinada con ella, por supuesto, nos topamos con la mirada utilitaria y comercial del capitalista, esa que ve al territorio ranquel como una naturaleza virgen, susceptible de ser trabajada por la mano del hombre, en aras de aumentar su riqueza y productividad¹⁶³.

En todo esto, entonces, Mansilla reproduce la dicotomía, por lo que vuelve a actualizar ese repertorio de variables que una figura como la del desierto traía consigo: el vacío moral y la barbarie, que torna a los indios inimputables respecto de lo que hacen; el atraso económico, que revela la necesidad de explotar y trabajar el territorio para su desarrollo; la *nada* en la que

¹⁶¹ Véase al respecto la nota N° 101 de esta tesis.

¹⁶² Una mirada que se complementa con la del espía: “pura exterioridad conversadora, Mansilla no deja de ocultar algo que justifica el recelo de los indios, a quienes les hubiera convenido saber que “excursión” viene del latín *excursor*, que significa tanto explorador como espía y emisario. Conocer el territorio enemigo, descubrir campos explotables que permitan el asentamiento de extranjeros: se trata aquí de la otra zona de representaciones espaciales del texto (...)” (Rodríguez, 2010: 352).

¹⁶³ “Y como siempre que bajo ciertas impresiones levantamos nuestro espíritu, la visión de la Patria se presenta, pensé un instante en el porvenir de la República Argentina el día en que la civilización, que vendrá con la libertad, con la paz, con la riqueza, invada aquellas comarcas desiertas, destituidas de belleza y sin interés artístico, pero adecuadas a la cría de ganados y a la agricultura” (Mansilla, 1984: 60).

todavía no hay signos de progreso ni civilización humana, por lo que se requiere estudiar el terreno para su posterior conquista y ocupación. En suma, se actualiza aquí todo el conjunto de ideas y sentidos que responden a esa sensibilidad ilustrada, eurocéntrica y civilizatoria que *también*, indudablemente, reproduce el escrito.

Y no solo eso: sino que hacia el final del texto, y en el marco de una reflexión (casi) conclusiva, Mansilla sostiene que “aquellos campos desiertos e inhabitados, tienen un porvenir grandioso, y con la solemne majestad de su silencio, piden brazos y trabajo” (Mansilla, 1984: 389), algo que solo podrá alcanzarse “cuando los ranqueles hayan sido exterminados o reducidos, cristianizados y civilizados” (Mansilla, 1984: 389). Es decir, que hacia el final el autor se “recuesta” en la pauta sarmientina casi sin modificarla, aunque, desde luego, con una salvedad no menor: la posibilidad de incorporar a los ranqueles a ese proyecto de nación moderna¹⁶⁴ —Obviamente, deponiendo estos su condición de ranquel¹⁶⁵—. Lo cual, igualmente, y si bien es una clara diferencia con lo que piensa la mayoría blanca y criolla de la época, no alcanza para derrumbar, para salirse plenamente de la formula estructurada y sistematizada por el *Facundo*.

¿Pero por qué sucede esto? ¿A qué responde esta imposibilidad de abandonar la pauta plenamente, al punto de “recostarse” en ella hacia el final del texto? Creemos que un motivo es político: Sarmiento es el presidente de la nación en el momento en que Mansilla visita *Tierra adentro* y escribe sus cartas, por lo que una confrontación directa con él podía acarrearle consecuencias sumamente negativas. En segundo lugar, consideramos que, simplemente, esta es *también* una de las miradas que porta Mansilla en su viaje: la del representante del Ejército argentino que se sumerge en territorio “bárbaro” para llevar a cabo una misión que no deja de tener un sentido “civilizatorio”. Pero, en tercer lugar, ¿no podría ser también la reacción típicamente conservadora de aquel que, ante la dislocación de sus presupuestos, “se vuelve para atrás”, regresa de manera casi reactiva, automática, hacia terreno seguro, firme y conocido?

Y sin embargo, consideramos que estos constantes retornos a la pauta, con — inclusive— ese “recuesta final”, no anulan los pasajes en los que el autor, por medio de un

¹⁶⁴ En este sentido, estamos de acuerdo con Gamarro (2019) cuando dice que “*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” (151).

¹⁶⁵ Porque, claro está, asimilarlos significaría *civilizarlos*, es decir, que dejen de ser lo son, con el objeto de inculcarles el hábito del “esfuerzo” y el “trabajo” para transformarlos en mano de obra del nuevo modelo capitalista, agrario-exportador, que la elite criolla y blanca tenía en su cabeza hacia fines del XIX como modo de insertar al país en el naciente mercado mundial. Sin embargo, repetimos: esta no deja de representar una postura bastante particular en el contexto de la época, la cual se diferencia de la alternativa exterminadora por la que se inclina la mayoría de los militares, intelectuales, terratenientes y políticos del periodo.

método errante e inmanente de lectura, problematiza su propia mirada y, en consecuencia, la estructura simbólica —o, como venimos diciendo: el reparto de lo sensible— que un coronel blanco, criollo y “europeizado” como él portaba consigo, *sino que pone de manifiesto las vicisitudes un tanto traumáticas que atraviesa la propia subjetividad del autor, las ambivalencias y alternancias por las cuales transita o circula a lo largo de su aventura.*

Por tanto, no es ni en una ni en otra de las miradas o perspectivas señaladas en donde hay que buscar el “punto” que define a *Una excursión...*, sino en su combinación, en su *coexistencia tensa y conflictiva*. O en otros términos: es en la sucesión de métodos de lectura, en ese ir y venir constante que despliega *Ranqueles* y que refleja las vicisitudes y alternancias señaladas, en donde se expresa, a nuestro entender, el núcleo central (el *leitmotiv*) que determina al escrito, y que podríamos llamar su *perspectivismo*¹⁶⁶, o para decirlo con Žižek (2006), su *visión de paralaje*. Para explicarnos mejor, dejemos primero hablar al filósofo esloveno:

La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente “subjetiva”, debido al hecho de que el mismo objeto que existe “allí afuera” es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente mediados, de modo que un desplazamiento “epistemológico” en el punto de vista del sujeto refleja simplemente un desplazamiento “ontológico” en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscripta desde siempre en el objeto

¹⁶⁶ “El perspectivismo es, a una mirada atenta, una clave que atraviesa *Una excursión* de cabo a rabo” (Rossi, 2017: 149). Por lo demás, es el propio Mansilla el que habla de la necesidad de modificar la perspectiva, en una escena que, creemos, condensa de manera simbólica el tema central de *Ranqueles*. Así, sostiene en la carta X que “Sin contrastes, hay existencia, no hay vida. Vivir es sufrir y gozar, aborrecer y amar, creer y dudar, cambiar de perspectiva física y moral. Esta necesidad es tan grande, que cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa; las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía? Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés. Es un efecto curioso para la visual, y un recurso al que te aconsejo recurras cuando te fastidies, o te canses de la igualdad de la vida, en esa vieja Europa que se cree joven, que se cree adelantada y vive en la ignorancia, siendo prueba incontestable de ello, como diría Teófilo Gautier, que todavía no ha podido inventar un nuevo gas para reemplazar el sol” (Mansilla, 1984: 51).

Por otro lado, es interesante destacar, a propósito de este perspectivismo, el papel que Lojo (1994) les otorga a las lagunas que aparecen en el escrito, esas mismas con las que Mansilla y su contingente de hombres se encuentran sistemáticamente durante su travesía. Así, y según la autora, estas “no solo significan en la economía del relato el lugar de parada donde la expedición se abastece de agua, sino que constituyen imágenes de fuerte carga simbólica. Son, en principio, el espejo donde se reflejan los astros y el mundo invertido (cambio de posición, cambio de perspectiva que proporciona el contraste necesario para *ver mejor*, *leit motiv* que signa la excursión a los ranqueles). En este espejo se proyecta el sentido más sutil y acaso el más profundo del viaje a Tierra Adentro” (156).

percibido, bajo la forma de su “punto ciego” (...), el punto desde el cual el objeto le devuelve la mirada (...). El materialismo (...) más bien reside en el giro reflexivo por medio del cual estoy incluido en el cuadro constituido por mí; es este cortocircuito reflexivo, esta necesaria duplicación de mí mismo estando fuera y dentro de mi cuadro, el que da testimonio de mi existencia material (...). [Por eso], la realidad que veo nunca es “total”, no porque una parte importante me eluda, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella (26)

Y entonces, ¿no es esto lo que ocurre en *Una excursión...*? En efecto, Mansilla “ve” la *Tierra adentro*, por momentos, con la mirada del civilizador-ilustrado: allí los significados están claros, los lugares bien definidos, las identidades bien delimitadas. Es decir: la ve con esa perspectiva que actualiza los sentidos y afectos de esa tradición iluminista y eurocéntrica —mezclada con un catolicismo insoslayable— en la que, sin duda, el autor se inscribe, y en donde aquella se le aparece como un desierto yermo, vacío y atrasado, necesitada por ello de trabajo, cultivo y transformación; y sus miembros —los ranqueles— como seres inferiores, bárbaros y, por eso, inimputables por sus actos, en tanto su condición de sujetos incultos y primitivos aún no ha sido modificada. O sea: aquí se actualiza la figura del desierto como “barbarie”. Son estos los instantes, por tanto, en los que Mansilla “lee” los fenómenos desde una —si se quiere— “metodología tradicional”, desde un criterio trascendente y exterior a los mismos: o sea, reproduciendo la pauta sarmientina.

Pero en otros momentos, la lógica inmanente con la que lee los sucesos, prácticas y fenómenos de la *Tierra adentro*, le permite cuestionar esa pauta, problematizarla, ponerla a prueba. Es decir: con esa nueva forma de leer, Mansilla cambia el punto de visión, modifica la perspectiva que, a un tiempo, refleja la mutación o el desplazamiento ontológico en el objeto —o sea: en la imagen misma del desierto—. Son esas escenas en las que, captando la singularidad de un suceso, Mansilla invierte la dicotomía, establece contigüidades entre ambos mundos, hasta arribar a preguntas tales que lo llevan a cuestionar, de manera profunda, los propios preconceptos, que abren una puerta a su verdadera problematización, provocando casi su estallido (recordemos aquella famosa pregunta: ¿cuáles son los verdaderos caracteres de la barbarie?).

Pero este cambio de visión no implica un nuevo significado para el desierto, sino, justamente, el dislocamiento de todo sentido, la apertura de una escisión en la estructura simbólica en la cual Mansilla, como parte de esa elite militar, blanca y criolla del siglo XIX, se reconocía y se veía a sí mismo. Es decir, implica el trastrocamiento de la pauta que le hace a Mansilla *deponer su subjetividad, cuestionarse como sujeto civilizado*. Y esto se produce por esa duplicación de la que habla Žižek, ya que en varios apartados del escrito se evidencia

cómo *Mansilla se encuentra él mismo en el propio objeto*, o para decirlo correctamente, *cómo el objeto “desierto” le devuelve la mirada, lo “captura” hasta dislocar su propia estructura simbólica*¹⁶⁷. En otros términos, Mansilla da cuenta, en ciertos instantes de su travesía, de su

¹⁶⁷ En este sentido, es esclarecedor el famoso ejemplo que brinda Lacan sobre la anamorfosis, tomando la pintura “los embajadores” de Hans Holbein. En primer lugar, menester es señalar que la anamorfosis alude a aquella transformación que se produce en una pintura que ofrece a la vista una imagen confusa o acabada, depende de dónde se la mire, poniendo de manifiesto que la composición de dos perspectivas no es integrable en una perspectiva general (Lutereau, 2012).

Recordemos: la pintura nos muestra, en un primer plano y mirando de frente al espectador del cuadro, a los embajadores Jean de Dinteville y George de Selve, rodeados de toda una serie de objetos: un globo terráqueo, elementos de astronomía, de aritmética, etc. Es decir, que el cuadro nos muestra a dos personajes que pertenecen a una minoría culta y privilegiada —los objetos que los rodean no nos dejan mentir—, evocando las distintas formas de la vanidad humana.

Ahora bien, en el centro de la escena yace un elemento extraño, el cual concentra todas las miradas. Es un detalle que sobresale por sobre la totalidad de la pintura. Este objeto enigmático, inquietante, no puede identificarse correctamente desde el lugar en el que contemplamos la imagen de los dos embajadores. *Es necesario ubicarse desde otra perspectiva*, torcer la mirada, posicionarse de una manera distinta para poder reconocerlo. El objeto en cuestión, lo sabemos, es una calavera, que está allí simbolizando la finitud, y diciéndonos que, más allá del prestigio, la riqueza o el conocimiento, la muerte siempre nos espera, que ella nos alcanza a todos por igual.

Este cuadro constituye, por tanto, una especie de doble cuadro, ya que expresa dos modos de visión incompatibles (Kripper-Lutereau, 2011). Estamos ante el fenómeno de la anamorfosis. Si me sitúo frente al cuadro, tengo acceso a una escena que representa la grandeza y la solemnidad, una escena que, a todas luces, apacigua a quien la observa, en tanto le ofrece una imagen plena de dos personajes que parecen tenerlo todo: riqueza, poder, intelecto. Sin embargo, el sosiego y la satisfacción que brinda la pintura no son completas: hay allí algo anómalo, un ínfimo detalle que convoca la mirada del espectador. Aquí es donde podemos identificar un dar a ver en el cuadro: una cosa se muestra a modo de engaño, funcionando como una trampa que en cierto punto termina capturando la mirada de quien se encuentra observando. Hay un elemento que sencillamente no encaja, que llama al espectador y que sólo lo alcanza en el momento en que se aparta del cuadro, al rectificarse la distorsión de la perspectiva. Es en ese punto que surge la calavera, en la cual nos atrevemos a situar la mirada. De manera que “si la primera mirada del cuadro confirma la conciencia tranquila del espectador, la segunda lo conmociona en los fundamentos de su ser, puesto que revela su propio ser-para-la-muerte” (Kripper-Lutereau, 2011: 135).

De esta forma, asistimos a una transformación del espectador por la mirada que ofrece la pintura (Kripper-Lutereau, 2011). La contemplación sosegada y placentera del cuadro se ve perturbada por la emergencia del fenómeno anamórfico de la calavera. En ese momento, cuando el espectador pretende acomodarse para capturar esa mirada que se dibuja en el espectro anamórfico, ese objeto lo hace caer en la trampa, es decir, la consecuencia lleva a que sea el sujeto quien termina siendo capturado por esa mirada que lo precedía, deviniendo de esta forma habitante del cuadro (Cardella, 2015).

Entonces, ¿no podemos decir que algo de esto sucede en *Una excursión...*? O sea, ¿no hay detalles, fenómenos, singularidades que Mansilla capta en su travesía por el desierto que, en varios momentos, desordenan, conmocionan y “extrañan” su “mundo”, cuestionan su pauta y sus pre-conceptos, perturban su “contemplación” tranquila y confortable, siendo capturado por la mirada del “cuadro” (es decir, del desierto)? El caso más emblemático es cuando observa el fuelle en el toldo de Ramón, que provoca la consternación de Mansilla, consternación que queda ilustrada en el diálogo que este escenifica entre el cacique y él, es decir, entre la civilización y la barbarie, la ciudad y el desierto—un dialogo que tiene lugar, no lo olvidemos, *dentro suyo*, al interior de su propia subjetividad—, y en donde uno y otro intercambian sus valencias, mutan, se metamorfosean —¿Quién es el civilizado? ¿Quién el bárbaro? ¿Cuál es el lugar de uno y otro? ¿dónde debo situarme? Todo eso parece preguntarse Mansilla en ese preciso instante—, hasta provocar la vacilación de la propia identidad, la turbulencia en los fundamentos de su propio “ser” civilizado, con la consiguiente angustia —Mansilla habla, no lo olvidemos, de humillación— que esto le genera.

Pero los apartados en que se ve esta duplicación son varios, y vimos cómo Mansilla también da cuenta a lo largo del texto de su propia condición de bárbaro o, en otros términos, de que él también porta aquello que, por momentos admira, por momentos desprecia, realizando diversas experiencias, comparaciones y reflexiones, es decir, y en pocas palabras: desplazando su mirada. ¿No es, en efecto, la *Tierra adentro* la que le permite, por momentos, dar cuenta de los propios vicios, miserias y espantos de la civilización a la que pertenece, como si la barbarie no fuera sino ese espejo en el que mira —y en el que se ve mirar— su propia condición? ¿Y esto no

propia barbarie, en una suerte de retorno de lo *Real*¹⁶⁸ (en un sentido lacaniano): o sea, del retorno de aquello que, cuando irrumpe, trastoca la propia identidad, al desbaratar —al volver “extraña”— la estructura simbólica en la que se inscribía el sujeto (de ahí que la inscripción de su mirada en el objeto, que su duplicación, sea bajo la forma de un “punto ciego”, de un abismo¹⁶⁹). Es decir, que Mansilla capta, en los momentos más penetrantes del escrito, la *fractura* que yace en su propia subjetividad, fractura a la que arriba —o, más bien, que *irrumpe*— al desplazar la mirada, al cambiar la perspectiva.

Por eso, en *Una excursión...* nos encontramos con dos formas de leer, dos métodos de lectura suscitados por un universo ambiguo, complejo, que reflejan ese constante circular del autor de una perspectiva a otra, ambas diferentes y, sobre todo, *inconciliables e irreductibles* entre sí (y esto no solo porque “se ven” cosas distintas si el autor se sitúa en uno u otro punto de vista, es decir, porque ve dos desiertos *ontológicamente* diferentes cuando se desplaza de una perspectiva a otra —en nuestro caso: si se sitúa en la pauta o si se ubica fuera de ella, si lee de forma tradicional o si despliega la lógica errante de lectura—, sino porque tampoco existe un punto en el que ambas “se encuentren”, un centro que logre “sintetizarlas”). De ahí que lo que caracterice a *Ranqueles* sea su perspectivismo o, como dijimos, su *visión de paralaje*, es decir, una visión “que constantemente [desplaza] la perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación ni síntesis posible” (Žižek, 2006: 11)¹⁷⁰.

Pero también podemos explicar esto diciendo que en *Ranqueles* el desierto encarna una imagen “confusa” o “acabada”, *depende desde donde se la mire*, poniendo de manifiesto que la composición de dos perspectivas no es integrable en una perspectiva general (Lutereau, 2012). Otra vez: ¿no hay en *Una excursión...*, por un lado, un desierto que se ubica en “su” lugar, con un sentido claro y preciso —materia prima a transformar; vacío a llenar; barbarie a “civilizar”—, que redundaría en la tranquilidad y estabilidad de la propia identidad del coronel,

significa, entonces, que la civilización es ella misma, *también*, portadora de barbarie o, más precisamente, que la barbarie es constitutiva de la civilización (¿no habla él de esta última, justamente, como de una “barbarie refinada”)? ¿No es, por tanto, este retorno de lo *Real* —es decir, el retorno de la propia barbarie— lo que trastoca la pauta y, en consecuencia, la propia identidad?

¹⁶⁸ Lo *Real* es aquello que, como sabemos, no puede ser simbolizado pero que, no obstante, sí puede ser captado en su irrupción. ¿Cuándo? Cuando justamente, la estructura simbólico-imaginaria, o sea, aquello que otorga los sentidos, que fija los lugares y las identidades en el espacio social, se ve trastocada, desarticulada por tal emergencia —véase el ejemplo de la anamorfosis en la nota anterior— (Stravakakis, 2007; Žižek, 2006).

¹⁶⁹ Por eso es que al irrumpir ese retorno, al devolver su objeto la mirada, comienza esa sensación de extrañeza que ambigua el propio mundo y la propia identidad, tal como Lacan lo señala en uno de los epígrafes que incluimos en el inicio de este capítulo.

¹⁷⁰ Es decir, son dos puntos que no encuentran conciliación pero que, igualmente, no dejan de estar conectados entre sí —ya que, en nuestro caso, son dos perspectivas que *conviven dentro* de la subjetividad de Mansilla o, lo que es igual, dos “imágenes” que *coexisten*, sin nunca poder armonizarse, *al interior* del mismo desierto—. O sea, están vinculados bajo la forma de su diferencia, de su distancia irreductible. Son —en palabras de Žižek (2006)— “como lados opuestos de una misma cinta de Moebius” (11).

que confirma sus prejuicios, que no es más que ese desierto que replica la mirada y la sensibilidad del “civilizador ilustrado” y que reproduce, por tanto, la pauta sarmientina; y, por otro, un desierto ambiguo, confuso y, hasta podríamos decir, “borroso” (¿pero sería eso un desierto?) que “convoca” la mirada de Mansilla, al que lo logra aprehender sólo desplazando la perspectiva, modificando el modo de leer, y que termina provocando la duplicación, el desorden, el descalabro de los presupuestos y, por ello mismo, de la propia identidad? ¿No implican estas dos perspectivas *diferentes* un mero desplazamiento de la visión que, a un tiempo, refleja el desplazamiento ontológico del objeto mismo, y que son imposibles, como señalan Žižek (2006) y Lutereau (2012), de ser reintegradas en una visión o perspectiva (más) general?

En *Ranqueles*, por tanto, hay un “vaivén perspectivístico”: por momentos, el autor se ata a la pauta intentando estabilizar su “mundo”; por otros, desplaza su mirada atendiendo a las singularidades de esos fenómenos y voces de la *Tierra adentro* que lo convocan, desplegando, en consecuencia, una lectura inmanente y errante que conmueve ese “mundo”, que socava la pauta de lectura sarmientina, esa misma que brindaba un orden a la realidad —y un sentido, en nuestro caso, al desierto—, hasta hacer aparecer, por un lado, la distancia —o sea, la fractura— entre la propia representación del desierto y el “desierto mismo” —por decirlo de algún modo—, y por otro, el vacío en la propia identidad, su condición de subjetividad nunca completa y plena, sino escindida y fracturada. Es esto último lo que le provoca, por lo demás, su angustia y consternación, esa angustia que se despierta al emerger ese vacío —o, mejor: al irrumpir lo *Real* que retorna—, y que se observa, de manera cruel, contundente y desgarradora, en la escena en que Mansilla se enfrenta a los fuelles realizados por el cacique Ramón, y que nosotros reproducimos hacia el final del apartado anterior.

Y si bien Mansilla, como dijimos, en un “arranque conservador” innegable, retorna a la pauta hacia el final del escrito, no podemos dejar de mencionar que este “vaivén perspectivístico” tiene la clara potencia de demostrar que no hay ninguna pauta ni criterio, ninguna estructuración simbólica —o, en otros términos: ningún reparto de lo sensible— que “cierre” totalmente y para siempre, ni, por tanto, ninguna subjetividad o identidad que sea plena, completa o estable. Es decir: no hay miradas confortables que puedan sustraerse definitivamente a la irrupción de la *fractura* o, en términos lacanianos, de lo *Real*: esa dimensión que hace vacilar mundos, que hace temblar identidades. Eso es, a nuestro entender, lo que nos enseña *Una excursión...* y su perspectivismo a lo largo del relato.

Los desiertos de Mansilla: entre el disenso y la reafirmación del reparto de lo sensible

Entonces, a lo largo de este capítulo pudimos ver cómo en *Ranqueles* la pauta sarmientina es puesta a prueba. Los cambios de perspectiva de Mansilla, con esa coexistencia conflictiva entre diversos métodos de lectura, permiten crear una imagen del desierto —y del otro bárbaro que, supuestamente, reside en él— *ambigua*, compleja, que se resiste a ser identificada de una única forma, produciendo, en varios momentos del texto, la conmoción de la pauta sarmientina y, en consecuencia, de la identidad “civilizada” del propio autor.

En efecto, vimos cómo Mansilla se erige, sí, en varios momentos de su travesía, como un sujeto típicamente “civilizado” y moderno, actualizando la figura de un desierto yermo y vacío que es necesario ocupar, estudiar y trabajar —esa que ya encontrábamos en *Facundo*—, y la del indio “bárbaro” que, en el mejor de los casos, es necesario educar y “culturizar”. Pero también vimos que en *Una excursión...* el rol de “vacío” lo juega *de igual manera* la propia civilización con sus mentiras y superfluidades, esas mismas que están ausentes en el desierto pampeano y que Mansilla narra con precisión. Por lo demás, ¿no se observa en *Ranqueles* la existencia de mayores indicios de racionalidad y civilización en las pampas —así, en plural, como las nombra Mansilla—, con sus toldos refinados y confortables, con su organización política democrática, que en los sitios reservados (o, mejor: que el pensamiento blanco y criollo reserva) a la “cultura”, donde reina a veces la tiranía y los abusos de poder, donde los recintos de los gauchos no dejan de dar lastima y pena a los ojos de cualquiera? ¿No es el desierto aquí, también, el lugar de las mismas miserias que reinan en el mundo culto y civilizado, o el de los placeres que este último oculta y/o reprime? ¿Qué es, en definitiva, el desierto para Mansilla sino esta ambigüedad, este ir y venir constante, esta alternancia que, al no permitir que se le pueda fijar un sentido, provoca la brecha irreductible —la brecha de *paralaje*— entre las distintas perspectivas que se cruzan en él, impedidas las mismas de alcanzar una conciliación?

Y esta oscilación es, también, lo que permite explicar (en tanto es un *efecto* de ella) la mixtura, la propia oscilación que asume el escrito. Porque, como ya dijimos, *Una excursión...* no se deja aprehender por una única forma: el formato epistolar —que asume por momentos el rango de novela epistolar—, se combina con el documento etnográfico, la crónica de viaje, el formato dialógico, etc. Pero además, a esta combinación de géneros, *Ranqueles* le superpone la mezcla de tonos¹⁷¹ y de procedimientos¹⁷². Es decir: Mansilla construye un

¹⁷¹ No lo olvidemos: en *Ranqueles* la voz del narrador circula por la reflexión filosófica, la ironía, la burla, el tono serio y moralizante, etc.

tejido textual que tiene su sentido en el *perspectivismo* señalado, en esa oscilación por los diversos modos de lectura que lo impulsa a no “atarse” a una única forma —pero también es la propia lógica del método inmanente, con su querer captar la singularidad compleja de la “cosa” en cuestión, la que lo empuja a *errar* por los distintos “caminos de lectura-escritura” que nos ofrece el texto—. En otros términos, si Mansilla ora acepta, ora suspende la pauta sarmientina, es lógico que su recorrido tome un deambular errante, y en cierto punto, nómade como el que nos presenta (con esa yuxtaposición de géneros, tonos y procedimientos que *estructuralmente* define al escrito), y cuya consecuencia sea la producción de un desierto ambiguo, contradictorio, incierto, imposible de identificar de una única forma¹⁷³.

Pero además, es esta *ambigüedad* la que produce una de las consecuencias más interesantes que, como pudimos ver, se desprenden del texto: la propia vacilación de la identidad civilizada del autor, es decir, la imposibilidad de que ella misma pueda ser asumida (y aprehendida por nosotros) de una manera clara, plena, coherente y completa. O, mejor: la imposibilidad de que el “ser” civilizado del coronel pueda estabilizarse y consolidarse como tal, que se nos presente de una manera única y “transparente”. En tanto, como ya dijimos, esa inmanencia que despliega Mansilla, que provoca la combinación y yuxtaposición de procedimientos y de géneros textuales, que tiene la lógica de una lectura errante y nómade, no deja de ser el resultado del cambio de perspectiva del autor, un cambio que refleja, a un tiempo, el desplazamiento ontológico del objeto *Tierra adentro* y, en consecuencia, el cuestionamiento no solo de los sentidos atribuidos al desierto hasta el momento sino, también, *a su propia identidad*. Porque, ¿no vimos que el desierto en *Ranqueles* no es *solamente* un espacio absolutamente Otro (vacío, bárbaro) como lo establecían el *Facundo* y *La cautiva*

¹⁷² No solo la combinación de la descripción con la comparación es un reflejo de esto, sino que *Una excursión...* presenta también, por ejemplo, diversos procedimientos intertextuales que van de la cita explícita a otros textos de la alta cultura europea (Molière) o nacional (*La cautiva*) —ya sea para reivindicar al mundo ranquel o bien para estigmatizarlo—, a las referencias *implícitas* a distintos escritos, como sucede con el diálogo, no evidente pero indudable, que determinadas escenas de *Ranqueles* entablan con algunas del *Facundo* de Sarmiento, particularmente para criticarlas o invertirlas —como ocurre, por ejemplo, con la escena del fogón (véase la nota N° 154 de este capítulo)—.

¹⁷³ Aquí nos encontramos, por tanto, y recuperando lo dicho por Rossi (2017) en la nota N° 145 de este capítulo, con los otros puntos que supone emplear una lectura inmanente de los fenómenos. Es decir, aquí podemos ver la manera en que, por haberse dejado hablar por el objeto en cuestión, Mansilla desplegó una lógica errante de lectura que lo llevó a transitar por distintos caminos, por diferentes rutas que conformaron una estructura textual que solo se vuelve inteligible, en su complejidad, hacia el final del trayecto (la forma del relato, podríamos decir, fue mutando en el devenir “laberíntico” de la excursión, y esto solo puede comprenderse a posteriori y no de manera apriorística). Por lo demás, aquí se observa también la triple implicación de recorrido, resultado y objeto: así, se ve cómo las variaciones semánticas y sensibles que sufrió el desierto —hasta tornarse una imagen ambivalente, compleja— son el producto de la propia variación del recorrido, es decir, de la mutación de la propia experiencia, por lo que no es posible aprehender esa multiplicidad semántica “separándola” de la travesía emprendida por Mansilla, o sea, sin tener en cuenta el trayecto realizado y la experiencia “acumulada” por el propio autor (es decir: la complejidad del desierto solo podemos aprehenderla *en y junto al* recorrido mismo que se expone en *Una excursión...*).

(aunque, desde luego, sin olvidar sus matices y ambigüedades, particularmente las que contiene el primero de los dos), sino que es algo que Mansilla encuentra también “de su lado”, el espejo en el que puede reflejarse, la barbarie de la que también sería portador?

En otros términos: sabemos que el desierto es crucial para el sostén de la identidad civilizada, por lo que el desplazamiento de la perspectiva y del objeto, al problematizar la pauta, al provocar su *suspensión*, provoca que el coronel cuestione los fundamentos de su “ser” civilizado, y que pueda dar cuenta de la fractura que lo habita —y que él mismo habita—, que pueda acoger en el seno de su interioridad esa escisión, ese *vacío* que es constitutivo de toda subjetividad y, al mismo tiempo, de toda objetividad social (lo que explica que ninguna totalidad —ni subjetiva ni social— cierre nunca, que siempre irrumpa, frente a los intentos de clausura y armonización, la fractura misma que las constituye, la escisión que hace a su propia condición ontológica). En palabras de Rossi (2017),

Mansilla se descubre en su descubrimiento de los indios. El territorio yermo de una interioridad ignorante de sus propios salvajes y fantasmas, se transforma en escenario de encuentro y litigio entre diferentes *alter*. Civilizados y bárbaros intercambian sus valencias. Al asimilar las diferencias del Otro a las propias, al hacer jugar lo que pertenece a la ajenidad en elementos pertenecientes a sí mismo, lo que se torna vacilante es la propia identidad. En el retorno de lo reprimido se encuentra la llave del encuentro con la barbarie propia (...) (153)

Mansilla acoge la escisión en su subjetividad, o sea: de la misma forma que fracasan los sentidos originalmente atribuidos al desierto y su barbarie, es decir, de la misma forma que este se torna ambiguo, se ambigua —se vuelve vacilante, oscilante, hasta casi estallar en sus cimientos— su propia condición de sujeto civilizado. Es en el mismo movimiento en el que el desierto toma otra coloratura que la identidad del coronel tambalea hasta casi derrumbarse. Mansilla, así, padece la escisión, habita la fractura, en tanto su experiencia en el desierto le abre la posibilidad de cuestionar los propios juicios, la propia pauta de lectura, o en otros términos, le permite cuestionar el reparto de lo sensible que hasta allí hacía las veces de sostén del propio lugar, de la propia identidad —bien delimitada, coherente y plena—¹⁷⁴.

Y sin embargo, repetimos: esto no lleva al autor a abandonar *totalmente* la pauta, a desmoronar ese reparto de lo sensible. En todo caso, lo que en *Una excursión...* se despliega

¹⁷⁴“Pero el hecho de padecer la escisión implica algo más: redundante en la puesta en juicio de los propios procedimientos comparativos. Esa sutil operación no es simplemente el resultado de un diálogo armónico sino de la confrontación áspera y desasogante de todo lo que no tiene un desenlace seguro. Es el resultado de una dura contienda entablada en una interioridad dividida, atravesada por una frontera móvil e incierta, en la que la propia conciencia de Mansilla resulta transfundida por dos realidades simultáneas e irreductibles: la ciudad y el desierto, la civilización y la barbarie” (Rossi, 2017: 153).

es —como dijimos— un vaivén perspectivístico que “tensa” la cuerda al máximo, que tiende a llevar la ambigüedad al *límite*, de una manera más radical, inclusive, que la que se puede encontrar en otros escritos de la misma época. *Es este —si se quiere— el mérito de Mansilla.* Pero eso no redundaría en la eliminación del esquema: el propio contexto epocal —con el consenso en torno a la “inferioridad” del indio y a la necesidad de “civilizar” un territorio que se aparecía como “vacío”—, así como la reacción conservadora que, por lo general, se suscita en aquellos momentos en donde se ponen en jaque los propios presupuestos, provocan que el coronel vuelva, hacia el final del escrito, a reafirmar el binarismo; una reafirmación que, si bien termina siendo una postura más benévola y “progresista” que otras de la misma época, no deja de tener el horizonte de eliminar la cultura ranquel, de buscar su asimilación al proyecto moderno de nación que su mirada ilustrada, eurocéntrica y civilizatoria levantaba como bandera. En otras palabras: no deja de tener el horizonte de transformar el desierto —ese vacío de civilización— en un inmenso territorio de producción y trabajo capitalista¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Esto es algo que también sugiere Viñas (2003): “Porque si de ida resulta el paradigma del *gentleman*-soldado en el Desierto se debe a que, en tanto recupera lo más legítimo de la generación del 80, es un laico de la lengua. Pero cuyo ‘laicismo’ no va más allá —con los maticados que se quiera— del racismo en coagulación creciente de su grupo. Al fin de cuentas, laicos y no laicos, a lo largo de 1870-1880, fueron absorbidos en sus diferencias por la ideología victoriosa” (164). Por eso, “Mansilla, pese a su criticismo, se queda en discrepante. En caballero solitario en el club, en el hipódromo de Palermo o de Longchamps, o en su banca del parlamento” (Viñas, 2003: 164).

Conclusiones

A lo largo de nuestra investigación, intentamos exponer la forma en que la *figura* del desierto sirvió como modo de interpretar la realidad nacional decimonónica, en épocas en las que aún no se había consolidado el Estado argentino ni las fronteras territoriales estaban claramente delimitadas. Es decir, buscamos demostrar la manera en que una figura como esa devenía *paradigma* para explicar el contexto local, pero también —y como *una* de sus consecuencias— para (re)producir un determinado *reparto de lo sensible*.

Para ello, nuestra tarea fue analizar un conjunto de textos literarios cuyo rol en la elevación del desierto a figura paradigmática fue decisivo: así, y en primer lugar, nos centramos en dos de los escritos románticos más importantes de la Generación del 37 —punto de partida de esta tesis—, como lo fueron *La cautiva* de Esteban Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento, para luego focalizarnos en otro de los textos centrales del siglo XIX por su relevancia no solo a nivel nacional sino internacional: nos referimos a *Una excursión a los indios Ranqueles*, de Lucio Mansilla. Nos propusimos indagar en estos textos el estatuto que adquiere la figura del desierto, con los pasados y tradiciones que actualiza, atendiendo a sus modalidades enunciativas y narrativas tanto como a los nudos semánticos comunes, las estructuras sintácticas que los organizan y las estrategias estéticas que subyacen a su formulación. Es decir, el objeto fue indagar en la forma en que el desierto se erigía, en virtud de la analogía de estos escritos —viendo cómo se reenviaban unos a otros y, también, cómo se remitían a otros textos y fenómenos pretéritos—, como paradigma explicativo de la Argentina decimonónica.

Pero además de analizar las analogías —esas que permiten configurar al desierto, justamente, como una constelación paradigmática—, también nos propusimos indagar en los *diferentes horizontes semánticos y afectivos* que una figura como la del desierto podía abrir en los distintos textos, contando con la posibilidad, inclusive, de toparnos con sentidos que pudieran dislocar la propia estructuración simbólica (es decir: el propio reparto de lo sensible) que dicha figura venía a (re)producir. Y esto fue posible, ya que una noción como la de figura o paradigma nos invitaba a analizar el devenir del desierto, su metamorfosis y plasticidad, en la *inmanencia* de los textos mismos. En otros términos, la idea de figura paradigmática nos abrió la posibilidad de pensar al desierto no como un arquetipo que podía abstraerse de los distintos artefactos textuales, como si fuera una suerte de a priori abstracto que veríamos aplicarse, siempre de una forma idéntica e inmutable, en los diversos escritos. Sino como un

híbrido de unidad y multiplicidad, de diferencia y repetición, o sea, como un fenómeno singular que en los distintos escritos siempre se repite aunque de un modo diferente, articulándose con distintos sentidos, afectos y sensibilidades, pudiendo ser estos muchas veces —inclusive— contradictorios entre sí.

Entonces, el paso inicial —ese que desarrollamos en el capítulo dos— consistió en ver cómo el desierto emerge en los textos románticos mencionados, con sus semejanzas y diferencias. Así, en primer lugar, indagamos en la forma en que *La cautiva* actualiza el desierto de la tradición bíblica, combinándolo con la mirada del genio romántico que concibe a la naturaleza como una fuerza salvaje y dionisiaca —algo que el romanticismo recupera, como vimos, de su reinterpretación de la antigüedad clásica—, tanto como con una perspectiva eurocéntrica de la cuestión. Es decir, pudimos ver cómo su llanura inmensa y vacía es un símil de ese desierto moral judeocristiano, de ese espacio de castigo, prueba y sacrificio que encontramos tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, en el que las fuerzas del bien —la de los fervorosos elegidos— se enfrentan en una lucha decisiva contra las fuerzas del mal. Una lucha que en el escrito encarnan lo europeo y judeocristiano que representan María y Brian, contra lo diabólico y satánico que simboliza la naturaleza salvaje y dionisiaca americana, con sus animales, sus incendios y sus indios.

Y en este sentido, pudimos observar que una de las tesis centrales de este escrito gira en torno a la idea, bien judeocristiana, de purificación. Es decir, vimos cómo María, el personaje principal de la historia, quien es una suerte de Job, Nabucodonosor o Juan Crisóstomo reencarnado, lleva a cabo un enfrentamiento contra el vacío dionisiaco, demoniaco y diabólico de lo americano —ese que le causa pavor, horror y espanto al autor—, el cual asume en el poema el sentido de una lucha *interior*, en tanto su caída en el desierto la llevó a contaminarse con ese mundo infernal, a mezclar su inocencia primordial con las fuerzas de la naturaleza. A asumir, en definitiva, un estado de culpa y castigo, un estado salvaje, haciendo que su travesía por el desierto inhóspito, por tanto, no signifique solo una simple y mera escapatoria, sino que simbolice un camino de purificación, de redención moral, algo que ella consigue luego de su muerte física y gracias a la valentía demostrada, la misma motorizada por su amor a Brian, ese héroe de nombre inglés. Un camino que, como vimos, presagia lo que debe ocurrir con la patria venidera: también ella debe purificarse, también ella tiene que limpiarse de todo vestigio de naturaleza salvaje, o sea: de todo mestizaje, de toda huella de americanismo e indigenismo. La patria que piensa *La cautiva* es, por ello, una patria cautivada por Europa.

Por eso es que el poema de Echeverría reproduce un reparto de lo sensible al que la figura del desierto viene a servir, en donde lo europeo y judeocristiano es ubicado como un valor superior, como aquello que representa la cultura y la moral por sobre lo que indica la naturaleza salvaje, dionisiaca y diabólica de lo americano, a la que quedan asimilados —por supuesto— los indios, los mismos convertidos en espíritus malignos en el poema —de ahí que no tengan nombre ni logos, ni que sean, por eso mismo, sujetos humanos y políticos (Rancière, 1996)—. Por tanto, la figura del desierto juega aquí un rol clave: ella permite *espacializar* la división, establecer una frontera clara entre ambos mundos. En esta línea se inscribe el *Facundo*, aunque con algunas diferencias: vimos que allí la figura del desierto es recuperada pero no en el sentido específico (simbólico-espiritual) de la tradición bíblica. En el escrito de Sarmiento, el desierto aparece, más bien, como una imagen que se inserta dentro de ese *orientalismo* que describe Edward Said en su famoso libro (2008), y que el texto del sanjuanino reproduce de una manera sistemática a lo largo de todo su relato, mixturado con una mirada política decididamente iluminista y eurocéntrica.

En este sentido, la llanura pampeana en el *Facundo* refleja un arcaísmo económico, social y político similar al que manifiesta el desierto oriental: de ahí que los gauchos sean seres primitivos como los beduinos orientales —y, por eso, que sean entes sin logos, incapaces de ejercicio político (Rancière, 1996)—; que la economía tenga los rasgos pastoriles de “los tiempos de Abraham”, y que los caudillos ejerzan su poder de una manera semejante a como lo hacen las autoridades políticas en los continentes asiáticos y/o africanos: de manera despótica y tiránica. Por tanto, esto explica el rechazo que Sarmiento siente frente al modo de vida que engendra la llanura inmensa y vacía, un modo de vida similar al que se encuentra en tierras orientales y que denomina *bárbaro*, oponiéndolo a la forma de vida por la que se inclina políticamente: la *civilizada*, la misma encarnada en el espacio de las ciudades, ese ámbito por excelencia *ilustrado* y *europeo* en el que reinan la razón, la cultura, el progreso, la ley, la moral, las ciencias, las artes, el comercio y, sobre todo, la forma republicana de gobierno. El desierto en el *Facundo*, entonces, vuelve a servir para fijar esta división, para espacializar la diferencia entre los dos modos de vida, los cuales quedan aquí más nítidamente marcados al destacarse la ciudad como su polo opuesto.

Pero el desierto sarmientino porta, al igual que el echeverriano, todas las características de una naturaleza *romántico-dionisiaca*. Y esto provoca, como pudimos advertir en nuestro análisis, una ambigüedad en el escrito que, si bien también existe en *La cautiva*, no alcanza los niveles a los que llega en el *Facundo*. En efecto, vimos que ambos son escritos *estructuralmente* románticos: así, tanto uno como otro, con esa combinación de

vocablos y estilos el primero —así como por su género poético-narrativo—, y con esa radical mixtura de géneros, procedimientos y tonalidades el segundo, reflejan la mirada romántica que se fascina *estéticamente* por esa “realidad primitiva”; la subjetividad del genio que, sumergiéndose en los abismos ilimitados de su imaginación, busca revelar/expresar esa verdad infinita, originaria y primordial que, de acuerdo a ambos autores, el desierto encarnaría. Pero si bien en el relato echeverriano la ambigüedad que esto desata no tiene la suficiente potencia como para problematizar sus propios postulados, vimos que en el *Facundo* —aunque sea por algunos instantes— sí la posee, alcanzando la ambivalencia, en ciertos apartados del escrito, niveles insospechados: en efecto, vimos cómo en él la sensibilidad romántica empuja a Sarmiento a hacer del desierto —también— un escenario poético y fantástico —y por eso, indispensable para fundar una literatura nacional—, un universo portador no solo de rasgos primitivos e inferiores sino también míticos y legendarios, llevándolo a tornar tan ambivalente su relación con ese mundo que se termina “embrollando”, incluso, su relación con el gaucho mismo.

En este sentido, ¿no presentan algunos de los arquetipos construidos por Sarmiento características bárbaras que, no obstante, los asemejan a seres mitológicos dignos de admiración y respeto por su sabiduría casi enigmática, como ocurre con el rastreador y el baqueano? ¿Y no sucede esto con el protagonista principal de la historia, el propio Facundo Quiroga, él mismo transformado en héroe mítico, en gran hombre que condensa una época, un modo de ser colectivo, una historia, y que, en tanto tal, muere de manera trágica, en su ley, ennoblecido por la forma en la que es narrada su muerte por el autor? Pero además —y sobre todo—, ¿no representa el gaucho cantor, ese otro arquetipo elaborado por la pluma literaria del sanjuanino, la posibilidad de una “síntesis” entre originalidad argentina y progreso civilizatorio, una “síntesis” que tranquilamente podría buscar una mirada romántico-ilustrada como la de Sarmiento y que, según nuestra lectura, intenta encarnar el propio autor con su *Facundo*? Por tanto, vimos que en el *Facundo* la ambigüedad llega a niveles que, en algunos momentos, problematizan la propia dicotomía, al punto de considerar que el desierto —como producto de esa atracción estética que este ejerce sobre el autor— contenga fenómenos con una “carga positiva”, abriéndose la posibilidad, inclusive, de que algunos de ellos puedan ser recuperados para la conformación de una nación moderna y civilizada¹⁷⁶.

¹⁷⁶ No olvidemos que es el propio Sarmiento el que sostiene que el gobierno de Rosas es bárbaro, entre otras cosas, por no tener escritores ni poetas en sus filas. Esto es algo que, a nuestro entender, enaltece todavía más la figura del gaucho cantor, ese germen de civilización que engendra el propio desierto pampeano.

Por último, en el capítulo tres de esta tesis, nos sumergimos en el análisis de *Una excursión...* de Lucio V. Mansilla, pudiendo observar que allí el desierto también condensa una ambigüedad que, sin estar asociada a ningún romanticismo —el desierto para el autor, como vimos, no despierta interés estético alguno—, por momentos adquiere una potencia bastante radical, y esto gracias al *perspectivismo* que atraviesa al texto. En efecto, y en primer lugar, vimos que *Ranqueles* actualiza varios de los significados y afectos que ya le atribuía al desierto la mirada ilustrada, eurocéntrica y civilizatoria del *Facundo* sarmientino: espacio yermo y vacío, este es percibido como una naturaleza virgen que, destituida de belleza, es adecuada “a la cría de ganados y a la agricultura” (Mansilla, 1984: 23); pero además como un territorio que aún no ha sido estudiado, medido, analizado por la mirada de un topógrafo: algo necesario si se lo quiere ocupar para su posterior explotación económica. Asimismo, es concebido por el autor como un sitio carente de civilización y progreso cultural: vimos que, por momentos —y, sobre todo, hacia el final del escrito—, Mansilla reproduce la típica actitud paternalista e infantilizadora que suele tener un sujeto ilustrado hacia los indios, quien se cree superior a (y más evolucionado que) estos últimos. En definitiva, reproduce esa mirada que rechaza política, económica y culturalmente ese mundo bárbaro, el cual, inclusive, le despierta cierto asco en varios apartados del escrito, sobre todo, cuando describe las bacanales indígenas.

Pero así como Mansilla reproduce esa imagen del territorio que le provee su mirada ilustrada, eurocéntrica y civilizatoria, es decir, esa que le brinda la pauta de lectura o el reparto de lo sensible estructurado —fundamentalmente— en el *Facundo*, también cuestiona esa mirada, a partir de un *perspectivismo* que, con ese nuevo modo de lectura *inmanente* que despliega, lo lleva a invertir, criticar y, por momentos, dislocar ese reparto, demostrando, por un lado, los atractivos ya no estéticos sino políticos y morales que el desierto tiene, como cuando transmuta su carácter de “vacío civilizatorio” en plenitud vital, una plenitud que se observa en las posibilidades que brinda la inmensa llanura para el despliegue de placeres que la civilización ya no permite, como el buen dormir y un mejor comer; o cuando destaca los singulares modos de vinculación política y social que el desierto permite o registra, desde los que promueve el fogón como punto de encuentro —con su disgregación de las jerarquías y de los lazos desiguales de poder— hasta los institucionalmente consolidados por los propios ranqueles en su comunidad, los cuales manifiestan una potencialidad democrática mucho mayor que la que se encuentra en las instituciones del mundo civilizado-europeo. Por otro lado, el cambio de perspectiva también le permite señalar las contigüidades que existen entre ambos mundos: así, los ranqueles poseen sistemas numéricos y lingüísticos tan sofisticados

como los de la alta cultura, pero también cuentan con las mismas miserias políticas que uno puede encontrar en los gobiernos modernos.

Y a todo esto hay que agregar un dato sustancial: en *Una excursión...* los indios (al igual que gauchos y paisanos) son individuos de razón, son seres profundamente humanos y, por tanto —como sugiere Rancière (1996)—, sujetos *políticos*, lo que cuestiona la mirada “infantilizadora” más arriba señalada. Entonces, Mansilla configura un desierto ambiguo que, además de las cualidades negativas indudablemente presentes, no deja de actualizar varios de los rasgos que los otros textos le atribuían peyorativamente y que ahora adquieren un estatuto positivo; sentidos y afectos imputados originalmente a la propia civilización, o sea, a su polo opuesto; o características que lo asemejan al mundo civilizado hasta revelarse, él mismo —es decir: el propio desierto—, como una dimensión constitutiva de este último. De ahí que la pauta quede, por momentos, dislocada, llegando a niveles de gran dramatismo y radicalidad, como cuando el propio Mansilla se humilla a sí mismo al confesar su propia ignorancia, *al dar cuenta de su propia barbarie*, algo que ocurre, como vimos, en la famosa escena del fuelle analizada.

Por tanto, el desierto es esa imagen que, por momentos, le devuelve a Mansilla los propias fantasmas y miserias de la civilización a la que pertenece, dislocando la pauta sarmientina y disolviendo todo sentido y toda claridad en las posiciones, identidades y jerarquías que esta instalaba. Pero de ahí, también, que vuelva reactivamente a “recostarse” en ella hacia el final del escrito, y a proponer una solución que, si bien más progresista que muchas de las posiciones adoptadas en la época, no deja de ser conservadora en relación a los ranques y favorable al mismo modelo de nación moderna, europea y civilizada —y aquí también, cristiana— que puede encontrarse en los textos anteriores.

Entonces, en todos estos escritos pudimos observar cómo la figura del desierto se actualiza asumiendo distintos significados, o en otras palabras, cómo se repite erigiéndose en paradigma explicativo de la realidad nacional del siglo XIX, aunque haciéndolo con diversos sentidos y despertando diferentes afectos y sensibilidades: así, vimos que en los textos se suceden eurocentrismo, romanticismo —y con él, antigüedad clásica—, ilustración, tradición judeocristiana, orientalismo, y que, por eso mismo, son textos que sirven a la configuración de un desierto que no tiene, en sí mismo, un significado único y definitivo, ya que abordado en la constelación que ellos conforman, vemos que emerge como un *vacío*, un límite o umbral de indeterminación entre diferentes sentidos y afectos *concretos* —sentidos y afectos que, por ello mismo, se actualizan (y re-actualizan) *en cada uno* de los textos analizados—, como un campo de tensiones en el que múltiples pasados y vertientes convergen en él, lo que permite

observar, inclusive, los afectos y significados en muchas ocasiones opuestos y contradictorios a los que el mismo responde.

De ahí que el *vacío* del desierto no sea nada *en concreto* y, a un tiempo, lo sea todo, es decir: todos los sentidos y afectos que el siglo le adjudica y que, como vimos, va adquiriendo en el devenir inmanente de los textos mismos, la gran mayoría de los cuales, por supuesto, tienden a delinear su figura sirviendo, en el contexto del siglo XIX argentino, al proyecto civilizatorio que se puso en marcha: imagen del vacío, es a un tiempo un territorio caótico y dionisiaco, causante de pavor y espanto moral por el que vagan y deambulan, como lo marcan las sagradas escrituras, demonios y espíritus malignos —léase: indios salvajes—; un sitio que despierta el rechazo político por su atraso cultural, económico y social, que lo vuelve similar al África o al Asia oriental, con sus caudillos déspotas y tiranos y, además, con sus “gauchos beduinos”, bárbaros e ignorantes; y un ámbito potencialmente explotable, materia prima que invita, primero, a la cartografía y la medición del topógrafo militar, para luego, sí, poder ser ocupado en provecho del estanciero comerciante.

Pero además de condensar estos significados y afectos que contribuyen a configurar un territorio vacío de cultura, moral y civilización, con sus indios y gauchos rebajados a una condición inhumana —y que fueron funcionales al proyecto civilizatorio (capitalista-agrario-exportador) de las elites blancas y criollas del siglo XIX—, el desierto aparece como una figura por la cual circulan —quizá de una forma más solapada y subterránea— otros sentidos y sensibilidades: así, vimos que también emerge como una verdad infinita, originaria y primordial, esa que por excelencia estimula la imaginación poética, que inspira e impulsa a la escritura —al punto de ser lo que necesita y requiere una literatura nacional para existir como tal—, que engendra mitos y leyendas, y que hasta promueve sujetos que son proyecciones civilizatorias, como sucede con sus gauchos poetas y cantores. O bien que surge, ante una mirada atenta y susceptible de cambiar de perspectiva, de mirar en la inmanencia de sus singularidades, prácticas y fenómenos, como un mundo signado por la complejidad y lo heterogéneo —de ahí que debamos hablar mejor de *pampas* y no de “pampa”, en singular—, donde aún se pueden desplegar aquellos placeres, deseos y modos de vinculación que la llamada “civilización” destruyó por su propia falsedad e “inercia coactiva”; o en el que también se hallan características que ponen de manifiesto el carácter co-constitutivo de ambos polos (la barbarie y la civilización), y por tanto, el suelo de barro en el que está edificada la dicotomía sarmientina y, en consecuencia, la superioridad europeo-civilizada.

El desierto, entonces, se erige como el *paradigma* del vacío civilizatorio y cultural argentino, haciéndolo a partir de estas actualizaciones y reactualizaciones de sentidos y

afectos diversos que en cada uno de los textos se produce, sirviendo en este contexto —la Argentina del siglo XIX—, fundamentalmente, a la disposición de un reparto de lo sensible que termina estructurando una identidad nacional europeo-occidental, blanca y cristiana en oposición a lo que él mismo sugiere: una nada a llenar. Y sin embargo, la coexistencia junto a esto de otros sentidos y afectos como los que señalamos recién —los cuales, es cierto, no llegaron a imponerse frente a la potencia de los que tendieron a configurar ese reparto—, no deja de marcar la capacidad de su figura —y de la producción literaria y estética en general¹⁷⁷— para abrir otros horizontes semánticos y sensibles, muchos de los cuales, creemos, serán recuperados por otras producciones culturales del propio siglo XIX y del siglo XX (y XXI) para dislocar la pauta, para marcar un disenso con ese reparto.

Por eso, esta tesis no deja de ser un estudio “parcial” que pretendemos complementar y profundizar en nuestro proyecto de doctorado, en el que intentaremos ahondar en estos lineamientos, es decir, en donde buscaremos analizar la forma en que el desierto se despliega en la inmanencia de otros textos escritos y visuales de la época con el objeto de ver, no solo su funcionalidad con el proyecto hegemónico, sino su distancia en relación a él. En este sentido, ¿qué marcan esos otros textos, tales como los informes estatales encargados por la primera junta de 1810 o por el gobierno de Urquiza después de Caseros, o los diarios de los expedicionarios que integraron algunas de las filas del ejército roquista en la famosa “campana al desierto” (Torre, 2010; 2011)? ¿Qué se desprende de algunos de los escritos de la “gauchesca”, ese género propiamente rioplatense? ¿Y de esos textos que fueran prácticamente ignorados por la crítica y la historia literaria nacional hasta hace relativamente poco, los cuales han dicho mucho sobre el “desierto pampeano”, como los de Eduarda Mansilla —cuyo silenciamiento se explica, indudablemente, por su condición de mujer (Lojo, 2011)—?

Y por último: ¿qué sentidos y afectos circulan, en relación al desierto, en las producciones textuales, tanto escritas como visuales, realizadas por los autores europeos de la época? ¿Qué se puede encontrar en los escritos de Francis Bond Head, William Hudson, como también en las pinturas de Mauricio Rugendas o las fotografías del italiano Antonio Pozzo, el fotógrafo oficial de la “campana al desierto” ya mencionada? ¿Qué relaciones y

¹⁷⁷ Y esto porque, como muy bien señala Paola Cortés Rocca (2008), “la literatura no trabaja únicamente como productora de hegemonía ni como sostén simbólico del proyecto de configuración del Estado nacional (...)” (40). Los textos literarios —y nosotros quisiéramos ampliar: los dispositivos estéticos en general— no son un mero instrumento de un proyecto político: ellos encarnan, inclusive en las producciones más “panfletarias” y quizá más monolíticas, diversas líneas de sentido y afectos por las cuales transitar; diferentes caminos y posibilidades que, inclusive, pueden ser contradictorias entre sí.

vínculos, pero también qué distancias y diferencias existen entre estas producciones textuales del período? Estas preguntas son algunas de las que intentaremos responder en nuestra instancia de doctorado, una instancia que buscará funcionar como una ampliación, un complemento pero, también, como un nuevo estudio que intente discutir con las incipientes conclusiones a las que hemos arribado en este trabajo de maestría.

El desierto, entonces, si bien fue una *figura* claramente funcional al proyecto de Estado-nación de finales del siglo XIX, no creemos que encarne solo eso: su imagen se ha convertido, ya desde ese siglo, en uno de los más ricos lugares comunes de la creación estético-cultural del país, cuyo carácter *ambivalente* permite abrir siempre nuevos horizontes de sentido y sensibilidad, por lo que su estudio —como dijimos en nuestra introducción— se vuelve ineludible si queremos seguir indagando en las múltiples y contradictorias caras de las que está compuesta nuestra historia y nuestra identidad nacional. Es esto lo que buscamos demostrar en esta tesis, y en lo que nos proponemos ahondar en nuestro proyecto doctoral.

Referencias bibliográficas

Fuentes:

Echeverría, Esteban (2011): *La cautiva*, en Esteban Echeverría, *La cautiva-el matadero*, Buenos Aires: Eudeba.

Mansilla, Lucio (1984): *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.

Sarmiento, Domingo (2010): *Facundo*, Buenos Aires: Losada.

Bibliografía general

Adorno, Theodor (2011): *Dialéctica negativa*, Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2010): *De signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona: Anagrama.

Alsina, Valentín (2018): *Notas de Valentín Alsina al libro civilización y barbarie*, en Sarmiento, Domingo, *Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la nación.

Altamirano, Carlos (1997): *El orientalismo y la idea del despotismo en Facundo*, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires: Ariel

Argullol, Rafael (1987): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona: Plaza y Janes editores S. A.

Aristóteles (1988): *Política*, Madrid: Editorial Gredos.

Auerbach, Erich (1998): *figura*, Editorial Trotta: Madrid.

Bajtin, Mijail (1999): *Estética de la creación verbal*, Madrid: Siglo XXI editores.

Barthes, Roland (1994): *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.

Bartra, Roger (1992): *El salvaje en el espejo*, México DF: Ediciones Era.

Bauman, Zygmunt (1997): *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes

Beguín, Albert (1981): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México: FCE.

Benjamin, Walter (2012): *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.

Benjamin, Walter (2012): *Origen del trauerspiel alemán*, Buenos Aires: Gorla.

Cabrera, Hashim (2006): *Iniciación al Islam*, Córdoba (España): junta islámica.

Cardella, Luciano (2015): *La mirada en psicoanálisis*. Tesis de licenciatura, Facultad de psicología, Universidad de Buenos Aires.

Carmona Ávila, Rafael (2012): *Ascetas, devotos y misticismo islámico. Nuevas perspectivas sobre la ocupación de cuevas naturales en Madinat Baguh (Priego de Córdoba)*, en Revista Antiquitas, N° 24, Priego de Cordoba, pp. 223-264. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4099796>

Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro (2011): *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la postmodernidad*, Buenos Aires: Eudeba.

Cortés Rocca, Paola (2008): *Abismos y palacios. El paisaje romántico en “La cautiva”*, en Espacios de crítica y producción, N° 37, Buenos Aires: UBA, pp. 32-40.

Cragolini, Mónica (2010): *Albergando el desierto. Nietzsche y la cuestión de la “nada”*, en Revista Estudios Nietzsche, Vol. 1, Curitiba, pp. 181- 198.

D’angelo, Paolo (1999): *La estética del romanticismo*, Madrid: La balsa de medusa. Visor.

Eco, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*, España: Editorial Lumen.

Eco, Umberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España: Editorial Lumen.

Gamero, Carlos (2006): *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gamero, Carlos (2019): *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

Guerra Gómez, Manuel (1999): *Historia de las religiones*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Halperín Donghi, Tulio (2008): *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires: Alianza editorial

Hourani, Albert (2003): *La historia de los árabes*, Barcelona: Ediciones B. S. A.

Iglesia, Cristina (2014): *Echeverría: la patria literaria*, versión exclusiva para la cursada 2014 de la cátedra Literatura Argentina I (A), Universidad de Buenos Aires,

Facultad de Filosofía y letras. Obtenido el 4 de Enero de 2017 en biblioteca.cefyl.net/node/29638

Jitrik, Noé (1967): *Echeverría y la realidad nacional*, en Roger Plá (director), Capítulo, la historia de la literatura Argentina, capítulo 9, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Disponible en <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/capitulo-no-9/>

Jitrik, Noé (1983): *Muerte y resurrección de Facundo*, Centro Editor de América Latina.

Jitrik, Noé (2012): *Historia crítica de la literatura Argentina: Sarmiento*, Argentina: Emecé editores.

Kripper, Agustín y Lutereau, Luciano (Comp.) (2011): *Arqueología de la mirada*. Buenos Aires: Letra Viva.

Kristeva, Julia (1981): *Semiótica I*, Madrid: Editorial fundamentos.

Lamartine, Alfonso de (1846): *Viaje al oriente*, Biblioteca universidad de Málaga.

Le Goff, Jacques (1996): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa.

Lojo, María Rosa (1994): *La "barbarie" en la narrativa Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Corregidor.

Lojo, María Rosa (2011): *Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras y personajes de novela*, en Revista de literaturas modernas, N° 41, Facultad Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. pp. 36-55.

Lotman, Yuri (1996): *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia: Cátedra

Lowy, Michael y Sayre, Robert (2008): *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Buenos Aires: ediciones Nueva Visión.

Ludmer, Josefina (2012): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lutereau, Luciano (2012): *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*, Buenos Aires: letra viva.

Montesquieu, Barón de (1906): *El espíritu de las leyes*, Universidad literaria, facultad de filosofía y letras, Sevilla.

Nietzsche, Friedrich (2009): *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza editorial.

Nietzsche, Friedrich (2010): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza editorial.

- Operé, Fernando (2011): '*La cautiva*' de Echeverría, *el trágico señuelo de la frontera*, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cautiva-de-echeverria-el-tragico-senuelo-de-la-frontera/html/de058c0a-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
- Oviedo, Gerardo (2012): *Drama y utopía en el Facundo*, San Luis: SLL- San Luis libro.
- Oviedo, Gerardo (2015): *El suplicio de las alegorías. Ezequiel Martínez Estrada, entre la pampa y la isla de utopía*, Buenos Aires: Caterva editorial
- Paponi, María Susana (2008): *Filosofía de la cultura. Resignificaciones de la subjetividad*, en Dante Aiminno (coord.), *Lo humano en entredicho. Ensayos de filosofía de la cultura*. General Roca, Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue.
- Piglia, Ricardo (1980): *Notas sobre Facundo*, en Punto de vista. Revista de cultura, Año 3, N° 8, pp. 15-18.
- Piñero Marino, Ramón de la Trinidad (2009): *La revelación en el islam y en el cristianismo, estudio desde la perspectiva de la teología fundamental*, en Revista Cauriensia, Vol. IV, Salamanca, pp. 21-80.
- Quijano, Aníbal (2019): *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*, Buenos Aires: ediciones Del signo.
- Rancière, Jacques (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, Jacques (2013): *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo.
- Rinesi, Eduardo (2010): *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*, Buenos Aires: Colihue.
- Rodríguez, Fermín (2010): *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Rossi, María José (2017): *La errancia como método: la noche de Jacques Ranciere*, Nuevo Itinerario, Revista digital de Filosofía, pp. 126-138.
- Rossi, María José (2017): *la frontera, el límite, el otro. Cartografías de lo político y hermenéuticas de la alteridad en "Una excursión a los indios Ranqueles"*. En Adrián Bertorello y María José Rossi (comp.), *Esto no es un injerto. Ensayos de hermenéutica y barroco en América Latina*, Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

- Safransky, Rüdiger (2012): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Buenos Aires: Tusquets editores.
- Said, Edward (2008): *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo.
- Sarlo, Beatriz (1997): *Esteban Echeverría, el poeta pensador*, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia, Buenos Aires: Ariel.
- Silvestri, Graciela (2011): *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Edhasa.
- Stravarakakis, Yannis (2017): *Lacan y lo político*, Buenos Aires: Prometeo.
- Terán, Oscar (2008): *Historias de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Torre, Claudia, (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*, Buenos Aires: Prometeo.
- Torre, Claudia (2011): *El otro desierto de la Nación Argentina, antología narrativa expedicionaria*, Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Viñas, David (1971): *Literatura Argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: ediciones Siglo veinte S. A.
- Viñas, David (2003): *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Žižek, Slavoj (2006): *Visión de paralaje*, Buenos Aires: FCE.

