

Reescrituras del desierto argentino: Lucio V. Mansilla y César Aira

Zulma Sacca

Universidad Nacional de Salta

47

Resumen

A partir de algunas afinidades entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, este ensayo busca reflexionar sobre la sobrecogedora impresión que deja la pampa argentina en los viajeros del siglo XIX. Analiza cómo la frontera entre tierra de indios y blancos enfrenta a los argentinos con un destino complejo, con un diálogo con el tiempo y con un proyecto político: la idea de construir una gran nación. La confrontación de ambos textos resulta de particular relevancia en lo que se refiere a la apropiación de algunos símbolos del sistema letrado argentino y la credibilidad que poseen: la política de exterminio, la frontera, el indio, el blanco y la función de la escritura ficcional.

Palabras claves: civilización, barbarie, verdad, verosimilitud, literatura.

Abstract:

Building from some affinities between *Una excursión a los indios ranqueles*, by Lucio V. Mansilla, and *Un episodio en la vida del pintor viajero*, by César Aira, this essay seeks to reflect on the overwhelming impression left by the Argentine pampas on 19th century travelers. We analyze

how the border between the Indian lands and the whites' lands confronts Argentines with a complex destiny, with a dialogue with time and with a political project: the idea of building a great nation. The confrontation of both texts is of particular relevance in what concerns the appropriation of some symbols of the Argentine letters and the credibility they possess: the politics of extermination, the border, the Indian, the white, and the role of fictional writing.

Keywords: civilization, barbarism, truth, verisimilitude, literature.

En el espejo de esta noche alcanzo

Mi insospechado rostro eterno.

Jorge Luis Borges

48

El surgimiento de nuevos paradigmas y conceptualizaciones caracterizaron el final del siglo XX; en la década de 1970 los postulados de la modernidad se conmovieron en su totalidad. Para Vattimo esta etapa se caracterizó por una «existencia dispersa, desorden existencial y (...) un impulso utópico difícil de localizar». Por supuesto, los acontecimientos en el orden mundial —los movimientos estudiantiles de los 60, la guerra de Vietnam y, poco después, el acontecimiento capital de la desaparición de la URSS y el fin de la Guerra Fría— y, en nuestro continente, los rotundos cambios institucionales, económicos y culturales pusieron a prueba las capacidades para imaginar esos cambios en función de los lazos sociales y de sus fuentes de legitimidad. Las fabulaciones sobre «el mundo y la realidad» se multiplicaron, las interpretaciones se diversificaron y, en ese contexto, lleno de interrogantes, los bienes culturales se resignificaron en la historia, en la historia del arte y en el arte mismo.

El eje de la crisis puede situarse en lo político, en lo tecnológico o en lo social-económico. No obstante, en el presente estudio, lo decisivo será el análisis de ese impacto transformador en la escritura literaria argentina. Se hace evidente que el fin del milenio presenta nuevos espacios de conflicto y el surgimiento de un nuevo concepto de subjetividad.

Se trata de una coyuntura carente de teorías estabilizantes y de una abundante y hasta desmesurada producción de bienes simbólicos;

allí surgen producciones estéticas como las de César Aira (1949) que, en apariencia, se apegan a una descripción fenomenológica de un mundo que se ha vuelto irrepresentable. En tanto lectura crítica de las constantes de la historia de la literatura argentina, la elección de leer a César Aira en consonancia con un escritor del siglo XIX como Lucio Mansilla se fundamenta desde varias perspectivas:

- Es un escritor que intenta mostrar la volatilización del acontecimiento histórico con efectos de discurso destinados a descifrar los procedimientos del código de las artes.
- Retoma tópicos fundacionales de la literatura nacional: el desierto, las expediciones, el gaucho, la oposición campo/ciudad y el problema indio.
- Su producción es atípica en el sentido moderno, pero típica en el contexto de la crisis de la modernidad: profusión de escritura de novelas, es decir, profusión de signos canalizados hacia la máxima información. Genera congresos, escribe ensayos de interpretación, elabora una poética, produce un nuevo diccionario de la literatura, etc.
- Desenmascara al libro como objeto y por lo tanto como valor de uso: la voluntad de escribir cuatro o cinco novelas cada año no hace más que desnudar el hecho de que el libro, la obra, forma parte de una “administración de las cosas” dentro de la ideología capitalista que reduce todo al valor de cambio.

49

La escritura de César Aira puede señalar la posibilidad del cierre de la constelación fundacional de la literatura argentina o puede constituir el síntoma de una crisis, no ya de la verosimilitud, sino de la veracidad. El conjunto de tópicos alrededor del desierto, el indio, los cautivos y las excursiones es el depositario de un modo de ver la realidad nacional y de una perspectiva abarcadora que impregnó el tejido social desde el sistema letrado, al menos desde la generación romántica de 1837.

Se destaca también que el presente análisis aborda aspectos aparentemente disímiles y hasta irreconciliables, dado que procura pesquisar algunos datos que reclaman evidencias en el camino trazado desde las fundaciones: Lucio Mansilla y César Aira indagan cómo se organizan las fuerzas culturales en la consumación de las aspiraciones del proyecto del progreso infinito. Ambos se sitúan en las coyunturas

finiseculares, ambos relevan los puntos de contacto entre la realidad y los postulados teóricos del progreso.

Dentro de las reflexiones sobre la nación existe un hilo conductor posible de ser leído desde distintos sistemas de ideas. Este contenido en continuidad concede un sentido hegemónico a los acontecimientos determinantes para la consolidación nacional desde relato historiográfico anclado en «lo real» y que la literatura reescribe, enmienda o reafirma en sus diferencias y en sus analogías; tal es el caso de las propuestas de relectura del presente estudio. La organización nacional encuentra en las postrimerías del siglo XIX un cauce en el que predomina el pensamiento positivista, cuyas ideas actúan eficazmente en la conformación del Estado. Luego de Caseros, se produce el ingreso del país a los cánones capitalistas, desempeñando el rol de abastecedor de materias primas para Europa. Este nuevo lugar se consigue gracias a una radical transformación cuya tendencia fue la de homogeneizar las estructuras sociales. “La Ley del progreso”, núcleo teórico de los pensadores del 37, otorga ahora al país la prosperidad económica que se traduce en el beneficio de la minoría ganadera y latifundista. La inclusión en el orden capitalista mundial derivó, además, en una serie de nuevos conflictos que la clase dominante tuvo que sortear y dispuso como modo de resolverla un esquema de inclusiones y exclusiones a través de la instrucción pública, laica y gratuita.

50

A partir de entonces, esta Argentina civilizada deberá enfrentar los desafíos que se articulan alrededor de cuestiones de tolerancia: el indio y el aluvión inmigratorio. Para decir mejor, fue necesario elaborar las imágenes y representaciones de estas entidades desde Caseros hasta nuestros días en virtud de diversos registros del saber social. En ciento cincuenta años, la literatura junto a otras prácticas sociales dieron cuenta de la falta de consistencia y de lo mutable de esas representaciones.

En el ámbito literario, este proceso de transformación del Estado y el éxito económico encuentra su expresión en la llamada Generación del 80, compuesta por un grupo de hombres en quienes se concentraba las riquezas y que sostenían las ideas de orden y progreso. El grupo de escritores señeros en la literatura nacional queda enmarcado en decenio con la primera presidencia de Roca, la federalización de Buenos Aires en 1880 y la caída de Juárez Celman en el 90.

En 1870 Lucio V. Mansilla publica en el periódico *La tribuna*. *Una excursión a los indios ranqueles* a modo de catas dirigidas a Santiago Arcos. Estos escritos recuperan la jerarquía de todos los tópicos de la

generación del 37, se valen de una lógica destinada a problematizar la dicotomía interpretativa de civilización/barbarie. Su apuesta es más abarcadora que el proyecto de progreso de 1837 porque no se trata de un diagnóstico y un programa como en los trabajos de Sarmiento, Alberdi y Echeverría, sino de un intento de manifestar las tonalidades resultantes de la puesta en acto del proyecto fundacional. Mansilla juega con los ceremoniales y el discurso, juega con la concreción del deseo de ser europeos, juega, incluso, con la relatividad de la oposición civilización/barbarie. El elogio del pensamiento y la vida en los extremos que hace al principio de la obra anuncia un talento especial para percibir cuando las oposiciones extremas son falsas. Mansilla no solo desobedecía las órdenes del presidente Sarmiento al emprender la excursión a tierra de indios, también se burlaba de sus fundamentos ideológicos. En el capítulo X de *Una excursión...* caracteriza a la civilización enumerando sus contradicciones internas. Para él la civilización consiste: «En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres».¹ Su queja sobre los hoteles muestra claramente ese borde en el cual se mueve el discurso de Mansilla a todo lo largo del libro: una frontera entre la mitificación y la desmitificación; entre la consideración profunda de las relaciones entre blancos e indios o la crítica recurrente de unos y otros. Este discurso ‘fronterizo’ está en el mismo modo de la enunciación: formalmente el destinatario de las cartas es su amigo Santiago Arcos, pero se trata, como él lo explicita, de una conversación pública. En efecto, su discurso está construido a modo de cartas destinadas a publicarse en un periódico, y es esta publicidad la que determina de hecho su estrategia narrativa. Mansilla está convencido, como lo señala en el capítulo IV, de que «El público sabe muchas mentiras e ignora muchas verdades». Esta cuestión de la veracidad tenía para Mansilla consecuencias de largo alcance en el comportamiento social.

Para Mansilla, la alternativa no está entre lo verosímil y lo inverosímil, está claramente entre la verdad y la mentira. El problema central para él —¿cómo saber si provoca interés lo que cuenta?— reside en el hecho de que para él los ámbitos de ambos conceptos no se delimitan de una manera unívoca en su época. Constantemente Mansilla

1 Lucio Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986): 49.

está señalando cómo en su concepto de verdad aparecen muchos fenómenos que normalmente el público de su momento no consideraría pertinentes: por ejemplo, es más fácil la realización de un pensamiento que la repetición de un hecho. Pero también en ese ámbito de la verdad se incluyen las causas imponderables de la felicidad y de las virtudes, las cuales unas veces son simplemente producto del estado orgánico del sujeto y otras veces son el entramado total de la realidad.

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

52

Aira ya no puede confiar en ese sujeto finalmente moralista que desea la verdad y que pretende decir la verdad. Este nuevo sujeto ha reconocido, primero, su presencia ineludible en todo enunciado discursivo; pero luego ha encontrado que su relación con la realidad es, justamente, una sencilla perspectiva individual (en nuestra tradición literaria véase el ensayo de Borges, “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*). Se trata de una perspectiva que no cubre lo real por su insuperable relatividad y que, además, se enfrenta a una totalidad inabarcable por definición.

Este perspectivismo no solo afecta al presente, también pone en duda el pasado, y todo el conocimiento que hemos heredado. Si la primera vanguardia puso en cuestionamiento la relatividad del conocimiento subjetivo, si la segunda (pensamos aquí en Cortázar y Antonio di Benedetto) cuestiona ya radicalmente los límites de lo verosímil y los conceptos básicos de lo ‘real’, la tercera, a la que correspondería Aira, pone en cuestionamiento el pasado como recipiente de la memoria y del conocimiento.

Para Aira, la disyuntiva está entre lo verosímil y lo puramente representativo, es decir, entre lo que podemos creer sin afirmar su verdad y lo que sería un hecho representado y coherente dentro del discurso que lo enuncia y nada más. En esta disyuntiva, Aira propone un juego ambiguo: la ruptura con lo conocido, con una pretensión de objetividad no cumplida de la historia; y, por otro lado, la propuesta de una estrategia inédita, una liberación de cualquier anclaje con lo real, e incluso con lo verosímil.

No se puede negar la existencia de los indios, pero sí se puede cuestionar la realidad de la imagen que nos ha sido transmitida. Si el progreso ha fracasado en la medida en que la destrucción del indio no produjo los resultados de prosperidad que se anunciaban, ¿qué seguridad hay de que la imagen de esa convivencia siempre dramática sea, ya no real, sino siquiera verosímil?

Para señalar más aún la distancia entre lo posible real y la única solución de lo puramente representativo, Aira introduce a un testigo que no es argentino como hace Mansilla consigo mismo en *Una excursión a los indios ranqueles*, sino portador de una mirada extranjera que, por lo demás, trae ya un «programa de visión», se podría decir, viene con el deseo de confirmar algo que Humboldt vio y creyó probar treinta años antes: la armonía de la naturaleza en su desarrollo autónomo.

En esa armonía, sin embargo, Humboldt no incluyó a los indios, y su posición ante ellos siempre fue ambigua. Muy cercana, se podría decir, a la que adoptaría su discípulo ficticio (en Aira), el pintor Rugendas, y su discípulo real, Mansilla.

Entre estos dos modos de expresión —reformulación de una temática conocida y una búsqueda de nuevas formas— se podría reflexionar y elaborar algunas hipótesis de lectura que revelan una esfera de información compartida entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira. Una lectura en profundidad mostraría la relatividad de los conceptos y la imposibilidad de garantizar la supervivencia de «los ideales de Mayo» que, en cualquier caso, implican el necesario desencadenamiento de la desaparición del otro.

El acto audaz de Mansilla de conocer tierra adentro y dar su testimonio desafiando jerarquías institucionales, sin mediación, sin dudas y sin traducción, es repetido en el episodio del pintor viajero; fuera del formato de la confidencia y los diálogos, Aira lo hace desde la compleja forma novelesca que persigue no la complicidad o la complacencia del lector sino la búsqueda de la veracidad. Pretende convertir al discurso de lo novelado en un síntoma capaz de revelar la significación de lo oculto.

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

finalmente, su representación revelará la gran alucinación de los hechos. Las últimas páginas de la novela revelan al pintor la verdadera cara de los indios. La noche, el final del malón, el descanso del combate, contienen la única posibilidad de *ver* al indio y en sus gestos y, al mismo tiempo *ver* cómo se ve el rostro monstruoso del europeo. La escena nocturna —imposible de no ser leída desde Mansilla cuando llega a los toldos de Rosas y exclama «[...] me abrazaban y me besaban con sus bocas sucias, babosas, alcohólicas, pintadas [...]»² es la que revela al lector la precaria y móvil dualidad en que se ha construido el pensamiento argentino: ¿quiénes son los bárbaros y quiénes los civilizados? En Mansilla predomina la ambigüedad y la duda, pero Aira no duda en la narración de la noche final: todos somos igualmente susceptibles de ser vistos como Otro, o amorosamente bellos o bestialmente deformes:

Habían hecho una hoguera y se habían sentado en círculos [...] Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco [...] Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda de fuego. Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichas aplastadas, los ojos de chino, la nariz como un ocho, los cuellos de toro [...].³

54

Entonces, la forma de ‘deshistorizar’ es mostrar una mirada en principio complaciente, como en el caso de los de los escritores de 1880, y luego irónica sobre hechos y personajes de existencia verificable. El siglo XX buscará instancias decisivas del relato historiográfico capaces de poner en entredicho todo el sistema cultural del siglo XIX. Es el caso de la biografía que se liga a la ficción con un personaje donde el cuerpo pierde su regla y puede apostar a una operación de inversión de todos los espacios sociales. Entre estos espacios se halla la América desconocida y sus arquetipos. El personaje elegido por Aira es Johann Moritz Rugendas, quien al llegar a las colonias temía perderlo todo y de hecho lo pierde cuando un rayo le desfigura el rostro. La cara de Rugendas se constituye en el núcleo metafórico que reúne mucho de los sentidos ocultos en lo que, avanzado el siglo XX, cuestionamos como verdad y como conocimiento de la realidad. Su rostro deviene sentidos

2 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 147.

3 César Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero* (México: Ediciones ERA, 2006): 88.

distintos porque es el lugar de mutación, es un calidoscopio de colores, de formas y movimientos. Describir la metamorfosis de su rostro es la intención de gran parte de su escritura epistolar. En la cara del pintor se establecen todas las representaciones posibles: desde su arte hasta «la pesadilla despierta de los indios».⁴ La cara concentra la fórmula de interpretación que incluye muchas respuestas a los problemas planteados por la identidad nacional, pues desborda la palabra y define la orientación de un pensamiento que encuentra su rumbo. Aira le dice «brújula facial» porque, en efecto, sirve para discernir y dejar al descubierto el deseo en la contundencia de su luz y de su oscuridad.

El artista había nacido en Habsburgo en 1802. De familia de relojeros y pintores, se destacó en la Academia de Múnich por su aptitud para las artes. Fue pintor y dibujante, registró paisajes y habitantes de países latinoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX. Buscaba mostrar la misteriosa América a sus contemporáneos europeos. En 1821 se embarcó en la expedición científica del barón Grigori Ivanovitch Langsdorff. Estuvo en Brasil, Haití, México, Chile y Perú. En 1834 llegó a Chile. Se estableció en la ciudad de Talca, donde realizó su actividad pictórica hasta 1845. Participaba en las tertulias de Isidora Zegers, a las que asistía Andrés Bello, entre otros. Allí inició un largo romance con Carmen Arriaga.

La vida de Rugendas posee motivos comunes con una vida viva como literaria muy en consonancia con los actores de la generación del 80 en Argentina: un artista que no deja de dar testimonio y de interpretar su realidad y su época y que desea apresar lo extraño —la naturaleza americana, sus tipos sociales—. Al igual que Mansilla, Rugendas planifica las excursiones, allí pone en acción la mirada estudiosa y analítica, con la excentricidad y con su condición de artista y de dandi como el centro de atención. Es el artista que guarda de manera inmanente a su quehacer el reto de conocerse a sí mismo y de descifrar los procedimientos estéticos que exigen esos testimonios en dos ámbitos del conocimiento: la crónica de viaje y el dibujo como el material primero del arte. La literaturización de las excursiones persigue el desciframiento de las representaciones del desierto toda vez que son escritos que producen nuevas representaciones.

Es cierto que el origen de la cultura nacional está en el desierto, es una búsqueda y obsesión desde los románticos. Las obras de Mansi-

4 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 89.

lla y de Aira se aglutinan a partir de la búsqueda de las mismas falsificaciones y contrasentidos que conllevan los merodeos al desierto, para ello repiten el esquema de convenciones genéricas desde la perspectiva formal del viaje. Los blancos, hechos de emblemas europeos —vestimenta, montura y mandatos— incursionan en el desierto, en la pampa inconmensurable de Echeverría:

Parece haber apiñado
el genio de las tinieblas,
para algún misterio inmundado,
sobre la llanura inmensa,
la lobreguez del abismo
donde inalterable reina.⁵

56

Allí toman vigor objetos esclerosados por el canon letrado: el infierno, el indio, las cautivas y el combate. Estos signos se incorporan al discurso literario del siglo XX convertidos, cubiertos de otras opacidades e integrados en una estructura significativa que atraviesa el plano de la ironía y se ajusta a una exhibición de términos adversos o contradictorios, no obstante, imaginariamente intercambiables. Por eso, para Rugendas, los indios durante el malón son bárbaros que no son bárbaros como ironía inicial; como apertura a un sistema envolvente del plano irónico —de dobles términos—, estos indios son exquisitamente civilizados en su banquete y también infernales y temibles en su forma de hacer la guerra.

El tópico clásico del viaje, sostén de lo genéricamente narrativo, aparece asociado a componentes incorporados a una codificación del corpus letrado. Dos artistas alemanes avanzan sobre el desierto, ellos se constituyen como valor, en virtud de encarnar la mirada asombrada que se desprende de ‘nosotros’. Además, Rugendas insiste en atravesar la peripecia del malón para atestiguarla y dar lugar a la posibilidad de una narración en otros espacios.

Ya Mansilla duda, decide desafiar las jerarquías militares para verificar si la pampa es imposible de percibir, de mensurar, de retener en la memoria. Básicamente, fue presentada como imposible de conocer, y es allí donde radica el miedo al que pueden ser asociados *saber* y *temer*, funciones solidarias en los sistemas del terror. Por eso, cada

⁵ Esteban Echeverría. *La cautiva. El matadero*. (Buenos Aires: Kapelusz, 1979): 7.

tramo de excursión hasta llegar a los toldos de Mariano Rosas queda enmarcado por el temor de los jinetes. En complementariedad, los personajes de Aira no sienten temor a los indios la primera vez que ven la pampa; se sienten frente a la pura naturaleza, al vacío.

No obstante, como símil del infierno, el desierto tiene lugares o marcas susceptibles de ser poseídas desde la civilización. Su existencia está ligada a la civilización, a la propia trayectoria civilizatoria en el desierto. Son importantes, por eso, los márgenes. Los confines de las estancias y las afueras de las ciudades son el límite entre estos sistemas y responden a la lógica irreductible de lo diferencial. Es el hábitat de los guardianes fronterizos tanto para blancos como para indios. Es un espacio que permite que los polos se despojen de la oposición que les es propia, para evolucionar más allá de la oposición formal. Es decir, la llanura inmensa contiene arroyos frescos que, a su vez, contiene peligros. El edén deseado no deja de ser ilimitado y temido, donde todo es sorprendente para los blancos, allí se encuentra el conocimiento del otro. Infierno y paraíso adquieren otra corporeidad en la novela de Aira porque no se oponen simplemente, sino que, alegóricamente, se implican el uno en el otro.

Rugendas y Krause se aventuran en cabalgatas «más allá» y se encuentran con aves, moluscos, brevas, helechos, pumas amarillos, flores chillonas, salmones rosados, mirtos delicados que «[...] asomaban en abismos profundos y árboles como torres [...]»⁶ y de allí pueden salir los indios con sus «ataques fulminantes», escribe a continuación. Este universo preciosista y exótico habilita a que el relato introduzca un plano de amplias significaciones que nos advierten sobre el deterioro de los artefactos interpretativos con que contábamos. La novela del fin del siglo XX es más que nunca fábula, sutileza y estereotipo porque pretende redistribuir los sentidos en otros planos, no ya contradictorios sino actuando por entero con una retórica movediza capaz de recobrar la hibridez histórica y social. Pareciera que las utopías se han vuelto contra sí mismas como las fronteras literaturizadas por nuestros escritores.

Por otra parte, *Un episodio en la vida del pintor viajero* remarca que Rugendas no era botánico; era un paisajista. En la conciencia del fin del milenio, los dispositivos para *decir* la realidad americana del siglo XIX aparecen desmontados y se impone, en la búsqueda de escri-

6 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 48.

tores como Aira, la enunciación de una forma que planteara el diálogo con el relato de la historia y la vez que manifestara la crisis donde ha quedado atrapada la verdad. Dentro de las convenciones literarias, los escritores argentinos comparten en general un mismo empeño por interrogar acerca de los significados de la identidad que se depositaron en el desierto.

El pintor viajero se parece a Mansilla en muchos aspectos, ambos comparten la necesidad de conocer al indio y ambos «[...] son parte de la convención del que quiere ser visto como él mismo se ve [...]».⁷ La diferencia radica en la forma narrativa. Rugendas no escribe las memorias del viaje, su historia está distanciada exponencialmente por el lenguaje, por el género novela y por las reflexiones sobre el procedimiento de su arte. Mansilla también busca la verdad al hablar siempre de sí mismo; la crónica, las memorias y los relatos de la vida de otros personajes son sus pretextos. Incluye en *Una excursión a los indios ranqueles* los formatos científicos que confieren verosimilitud a su crónica de viaje. En el siglo de la ciencia, el libro será leído y validado como tal: en 1875 recibe el primer premio en el Congreso Geográfico Internacional de París.

58

Lejos de esas certezas, la biografía de Rugendas representa un engañoso derrotero, traduce la simulación que organizó la imagen del mundo durante el siglo XIX. La novela convalida, en apariencia, el inventario de los elementos que componen el planeta y demuestra que cien años después es imposible la vigencia de aquellas representaciones. Sí, serán válidas en la conciencia del personaje las representaciones paisajísticas de sus dibujos y de sus obras. Aquel inventario no es otra cosa que una redundancia; los bienes simbólicos buscan representar la intervención irónica que convierte en monstruoso al europeo y en etéreos a los indios en el inicio del malón.

Al narrador le interesa el juego con el registro paródico de la biografía del pintor, porque, paradójicamente, los modelos modernos centraban su magnetismo en el artificio de un mundo que guardaba una impecable correspondencia con la vida misma. En el juego de los contrarios y de su inversión, la vida de Rugendas se representa por medio del desmontaje de su existencia originado por un episodio que busca justamente el azar, el accidente y la catástrofe. Esas for-

7 Saúl Sosnowski. "Prólogo". En Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986): 17.

mulaciones ya habían sido liquidadas por los epígonos del boom latinoamericano. Contrariamente a la novela moderna, esta novela de Aira se construye en base a un relato de sucesos erráticos. Presenta un episodio cuyo personaje central busca la confrontación de lo real, a través del desbordamiento de su autoimagen y de las imágenes que trae grabadas de Europa.

En la novela predomina un estilo nuevo que cuestiona la idea de un mundo previsible y racionalmente encadenado. Las primeras páginas están entramadas con la suma de información sobre los viajes y expectativas del personaje y, en extenso, la explicación de su método y su técnica pictórica. La versión «fisionómica» de la naturaleza (así llama el narrador al proyecto de Humboldt que Rugendas pretende continuar) se explica como «una geografía del mundo» y como «una ciencia del paisaje», es decir, el inventario del mundo. La explicación deja establecidos los encadenamientos de la relación con Humboldt. Este dato es importante porque asegura al relato la verosimilitud esperada por el lector y, al menos en este tramo, le proporciona la impresión tranquilizadora de encontrarse frente a una novela histórica.

Las primeras páginas afianzan una superficie con excesos de información. La mención a Humboldt, la historia familiar del pintor y su decisión de viajar a América para darla a conocer a Europa sostienen la organización narrativa. Nada ajeno ha sucedido todavía y se espera la progresión novelesca y la ocurrencia de lo eventual. Esta espera depende de anomalías en la descripción maravillosa del paso cordillerano y de las irregularidades que dan comienzo al mundo incidental y las incipientes dudas en el lector sobre si esta aparente biografía se estabilizará en un relato convencional.

La estadía del protagonista en Mendoza es importante para la incorporación de los elementos humanos y paisajísticos que forman parte del contenido como problematización de la pampa y los indios. Sin ambigüedades, el texto destaca la existencia de lo 'real' americano ante los ojos del público europeo. Las montañas de las cordilleras, la ciudad de Mendoza, las haciendas aledañas y el baqueano aparecen en una diáfana descripción desafiante que ofrece lo esencial para ser trabajado por los pintores. La travesía de la carreta pampeana es la contingencia para que los personajes emprendan el viaje a Buenos Aires. De suerte que Mendoza queda fijada como el punto de inicio del viaje a oriente, enfrenta al protagonista por primera vez con el desierto.

Representación y repetición adquieren un carácter espectral y se metaforizan en el paisaje que rodea a la caravana de los europeos. De este modo ocurre en el relato la asimilación entre lo natural y lo cultural; Aira presenta la operatoria de la historiografía en tanto discurso, la asimilación de las contradicciones históricas toma la forma de una diferencia que ha perdido credibilidad. La indiferenciación entre lo civilizado y lo bárbaro es la pérdida de sustento y programación: ahora la clave para entender el mundo americano simplemente se encuentra en el desenvolvimiento de los días y las noches. Con otros recursos, Mansilla y otros escritores de fines del siglo XIX anticipan la problematización del esquema interpretativo civilización/barbarie, el caso particular de *Una excursión...*, el viaje es el resultado de la necesidad de un entendimiento con el indio como partícipe de un diálogo. El tratado de paz ilustra la anomalía de vivir en guerra. Aventurarse a Tierra Adentro constituye la búsqueda de términos alternativos, de un proyecto que exculpe, que expulse el exterminio porque en él se presiente —como finalmente ocurrió— que todos están en riesgo: «Quejarnos de que los indios nos asuelan, es lo mismo que quejarnos de que los gauchos sean ignorantes, viciosos, atrasados. ¿A quién la culpa sino de nosotros mismos?».⁸

60

El malón en Aira, despojado de su signo de violencia excepcional, es igual al lenguaje, igual a los días y a las noches, es un ritual. En consecuencia, la narración también es un ritual. Esta es la hipótesis del escritor sobre la narración: propone que su signo necesario es la repetición, no de los datos que hemos heredado sino de ‘inventar’ y de ‘reinventar’. La mayor intensidad de la narración es la predestinación inherente al tiempo; por ello, el protagonista busca algo que siempre sucede y seguirá sucediendo en la tormenta y el malón.

El Coronel Mansilla y Rugendas saben lo que quieren, buscan su destino, conocen su oficio, pero sus vidas están dominadas por accidentes y, sobre todo, por la violencia de la guerra. Lo difícil lo constituye la representación de las escenas de esos cuerpos, allí se representan a sí mismos a la vez que escapan de la repetición. La ruptura que proponen consistiría en que la violencia no proviene de los desencuentros y de los ciclos de venganza con los que se interpretan la historia nacional y continental, sobre todo cuando se busca una explicación de las guerras civiles y de los exilios. Basta pensar en los momentos en que desde

8 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 177.

la literatura se quiso expresar estas cuestiones en *Facundo*, en el “Poema conjetural”, en *La sangre derramada*, en *Martín Fierro*, o en el mismo Mansilla cuando al final de *Una excursión...* dice:

Tanto que declamamos sobre nuestra sabiduría, tanto que leemos y estudiamos, ¿para qué? Para despreciar a un pobre indio, llamándole bárbaro, salvaje; para pedir su exterminio, porque su sangre, su raza, sus instintos, sus aptitudes no son susceptibles de asimilarse con nuestra civilización empírica, que se dice humanitaria, recta y justiciera, aunque hace morir a hierro [...].⁹

El episodio de Rugendas serviría para reinventar las razones y las interpretaciones de la violencia en nuestro continente que pertenecen a una lógica dominante en todos los órdenes: de la historia, la predestinación, el azar, el lenguaje, las ceremonias y la naturaleza. El mundo sería un reservorio de conflictos secretos que afloran en un contenido violento con una fuerza exacerbada. Desde esta perspectiva, es probable entender la profusión de la escritura de César Aira.

En este orden, mientras transcurre el viaje en carreta, el relato de los relatos de un arriero demuestra que ha existido la historia y eso fortalece en los europeos la sensación de prodigio ante la existencia del tiempo real y de la historia como verdadera, ambos encarnados más allá del discurso: en el paisaje inmutable. El viaje ha permitido el reingreso a lo real donde sus vidas particulares y la historia de la comunidad recuperan sentido. La desgracia que vendrá con la tormenta que representaría la manifestación del desengaño definitivo del fin del milenio: no hay posibilidad de conocimiento de la verdad en la historia, o mejor dicho, no podemos conocer el pasado porque está mediado por infinitos residuos discursivos.

La tormenta concuerda con la búsqueda de Rugendas porque ella se anuncia como la visión de una belleza monumental, el narrador activa todos los mecanismos que ponen al lector frente a la captación de un mundo esencial y grandioso. La travesía se impregna de detalles menores como las hojas de los árboles o la humedad, al tiempo que la sofocación fusiona este momento con las sensaciones que dirigen la mirada libre del pintor hacia el efecto del tiempo suspendido en espera de la

9 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 337.

catástrofe. Otro anuncio refuerza el presagio desde lo animal: los caballos están nerviosos e indomables. El protagonista galopa hacia los relámpagos y se encuentra con su desgracia en desmesura y desborde. Es el primer acto suyo que produce desconcierto en sus compañeros de viaje y aumenta el presentimiento de lo peligroso y oscuro, en medio del territorio irónicamente iluminado.

Aira propone otra manera de ver la historia, en la que la barbarie puede encarnarse de otra manera en la naturaleza y en la escena social. Esta propuesta encuentra su expresión en el salvajismo de la tormenta eléctrica. No existe ninguna fuerza que pueda servir de contrapeso y que pueda evitar el pago de ese alto precio. Rugendas y el caballo son alcanzados por el rayo.

Es importante en la lectura de esta secuencia retornar la hipótesis de Aira sobre narrar como 'reinventar', porque un pequeño hecho biográfico, «una caída del caballo» y las consecuencias de los rayos determinan un proceso narrativo que le permite romper el esquema novelesco en su totalidad.

62

Ahora el artista no debe 'reproducir', debe 'reconstruir'. En este caso se renueva la figura del doble fuera del ámbito de lo especular. El hombre tapado por una mantilla negra se incluye en dos interpretaciones básicas: por una parte lo ligado a la muerte y a lo mágico. Este es el exacto lugar en que se encuentra Rugendas porque penetra en el averno de la barbarie, quiere ver a los salvajes de lejos y de cerca, representarlos y mostrarlos en su mundo civilizado. El viaje hacia el malón lo ubica fuera de su propio cuerpo frente al salvaje. Por otro lado, el doble se relaciona con la muerte. Rugendas, deformado, tapado, se subordina a la enajenación de su cuerpo; es decir, el tapado no es su fantasma, es la enajenación la que le permite para hacer hablar a su cuerpo que lo fragmenta, él y su doble están vivos pero muy cercanos a la muerte.

Para acrecentar el valor del cuerpo marcado y espectral que quiere saber, Aira apela al registro metatextual y deja flotando una frase desafiante y enigmática: «la práctica del dibujo es irreductible al pensamiento».¹⁰ Mientras el lector intenta seguir el nuevo itinerario de las cartas del protagonista enfermo, ante la afirmación del autor sobre la naturaleza del dibujo, surge una pregunta: además de dibujar, ¿Rugendas se ha entregado a la obsesión de escribir para detener la

10 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 52.

narración en la imagen de sí mismo como monstruo o para señalar que finalmente es él el conjunto de la narración lo monstruoso?

Mansilla —¿decepcionado o sabio?— pudo conocer a los indios, a los cautivos, a los prisioneros, a los fugitivos... almas sin rumbo, tiempo robado, tierras robadas. Al emprender el regreso en el crepúsculo, al finalizar la excursión hacia el conocimiento que debía entrañar el entendimiento con el indio le deja el precio de comprender que la cultura nos lleva a una relativa desaparición de nosotros, no solo del indio y sus peligros.

Con los efectos de la brutal descarga de electricidad en su cuerpo y con el malón contemplado a través del velo negro, Rugendas logra al fin lo que la novela señala como su propósito desde el principio, donde apareciera al fin algo que desafiara su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento. Aún más, en el episodio de la novela de Aira, sufre una conversión, está puesto al borde del abismo, suspendido por inminencia de la debilidad y el dolor físico y sumido en un intercambio imposible.

Entonces, en términos de la disputa territorial, el desierto se organiza en un primer plano especular y se especifica después en otros campos simbólicos de la nación, no directamente como lo infernal, sino en términos de intercambios ajustados a la lógica de lo que sigue llegándonos y que ya no existe.

El desafío y el deseo de los protagonistas de estas ficciones consisten en asumir, sin medir las consecuencias —como lo hicieron Alonso Quijano, Goriot, Raskolnikov o Ana Karenina— un conocimiento que, también, es propio de un cronista de viajes. El viaje será lo que los dispone a cuestionar la seducción de aquello que huye, más que de los otros, de ellos mismos.

Bibliografía

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Ediciones ERA, 2006.
- AA.VV. *Boletín 6. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, 1998.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

- Cella, Susana (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- Diener, Pablo. *El viaje de Rugendas por Chile*. Santiago: Origo, 2012.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979.
- Ford, Aníbal. *Desde la orilla de la crítica. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Halperín Donghi. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Ludmer, Josefina. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Sosnowski, Saúl. "Prólogo". En Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Viñas, David. (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Milán: Paidós, 1989.

Sulma Zacca (Salta, Argentina, 1962). Magíster en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. En 1996 fue becaria en la Agencia Española de Cooperación Internacional. Ha participado en volúmenes colectivos tales como *En torno a Bolívar* (1999), *Rosismo y Peronismo. Nudos históricos, prácticas literarias* (2001) y *Rosismo y Peronismo. De los interrogantes historiográficos a las respuestas ficcionales* (2002). Ha publicado *Eva Perón, de figura política a heroína de novela* (2003).