EL CUENTO DE LA PATRIA
UNA FORMA DE SU CONFIGURACIÓN EN LA CUENTÍSTICA
DE RICARDO PIGLIA

POR

ALEJANDRO SOLOMIANSKI
Universidad de Pittsburgh

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
(...)

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

J. L. Borges

Más allá de la barbarie y el horror que hemos vivido, en algunas páginas de nuestra literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos.

R. Piglia

1. PUNTOS DE PARTIDA

Las presentes reflexiones surgen a partir de un rastreo, de un intento de aproximación a la especificidad particular que, hasta el momento, ha adquirido la forma literaria "cuento" dentro de la producción narrativa de Ricardo Piglia. Esta línea de lectura se cruza forzosamente con una problematización del género cuentístico tanto desde el punto de vista de las tradiciones culturales que su elaboración reactualiza, como desde el aspecto de las diversas significaciones que cada configuración formal produce en y por sí misma. El mismo Piglia, en su "Tesis sobre el cuento", recopilada en *Crítica y ficción* (73-79) propone un modelo del mecanismo (puramente) formal de constitución del tipo de relatos denominados "cuentos". Dicha teorización se integra a este estudio como herramienta analítica y, a la vez, como objeto de la reflexión al mismo nivel que los relatos, en tanto que como ellos implica y expone una misma concepción de la literatura.

Si bien las presentes anotaciones se centran fundamentalmente en dos de sus cuentos ("Las actas del juicio" y "El gaucho invisible"), no pierden la perspectiva general de la totalidad de su producción publicada hasta el presente. Desde este doble enfoque se hace postulable un horizonte globalizador, o al menos dominante, para el plano de los materiales narrativos (es decir, de los temas o contenidos y de la lengua). En realidad la nota coincidente es, mucho más que una afirmación, una indagación acerca de las voces, los relatos y los modos de relatar que cohesionan a los rioplatenses: acerca de sus límites y sus

identidades, acerca de sus “Historias” enfrentadas. En definitiva, se trata de una órbita de cuestiones que pueden plantearse y configurarse más nitidamente sobre el trasfondo de las (divergentes) ideas de la patria.¹

a) *La significación de la forma de los cuentos:*

En la zona rioplatense decir la palabra “cuento” implica la posibilidad de significar conceptos muy diferentes. Este hecho es común a una gran parte de los lexemas en cualquier uso lingüístico de cualquier lengua natural; lo destacable en este caso es la frecuencia, la efectividad comunicativa y la consistencia irremplazable de uno de estos usos desplazados. “Contar el cuento”, en el Río en el que la “Plata” era un “cuento”,² implica, antes que nada, mentir, engañar al oyente, instalar como “real” una ficción. La finalidad buscada, mucho más que influir en la cosmovisión del receptor del “cuento”, es su manipulación en función de los intereses económicos del emisor: este último “cuenta el cuento” (mentira) para apropiarse del dinero del oyente. Puede notarse el paralelismo con la acción significada en la expresión “hacer el verso”: en esta variante sexista el “macho” hace “el verso” (engaño) con el objetivo de lograr la manipulación sexual (uso, consumo) de la “mina”. En concordancia con esta cosificación de los sujetos, implicada por la lógica capitalista, puede visualizarse en el usufructo del otro (de su sexo, de su trabajo, de sus bienes, todos ellos mensurables y convertibles en papel moneda) la finalidad última de las narraciones. Se “cuenta el cuento”, dentro de esta lógica, para apropiarse del valor de cambio absoluto, de aquél cuya circulación es irrestricta. Desde este punto de vista el dinero puede ser pensado como la expresión pura de un relato³ que abarca, ordena y subordina a toda una inmensa serie de relatos: aquél que cifra las “razones” de la organización social, sus jerarquías y valores, las distribuciones desigualitarias... En definitiva, el dinero puede conceptualizarse como el único macro-relato que continúa en pie “rigiendo” (o pretendiendo regir) la

¹ Focalizado en la última novela de Piglia, el interesante estudio de Eva-Lynn Alicia Jagoe, “The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”, visualiza en su constante y creciente entretejimiento de relatos (además del medio para la creación de una cultura común) una descorporeización de la nación argentina como respuesta a las actividades de un Estado torturador y asesino. En rigor la indagación sobre la patria también resulta central en su producción no ficcional; en “Ficción y política en la literatura argentina” (Piglia, *Crítica y ficción* 173-180) afirma: “..., la Novela y el Estado, Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible.” (Piglia, *Crítica y ficción* 177). Es interesante señalar que si la “novela” construye simétricamente “la contrafigura utópica de las maquinaciones del poder”, por su lado el “cuento”, como veremos más adelante en detalle, produce un corte instantáneo en la superficie opaca de ese entramado, revelando, súbitamente, su identidad oculta.

² A pesar de la denominación de la nación “Argentina”, en su territorio jamás se encontró un solo gramo de ese metal.

³ En “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, Piglia proponía: “El dinero —podría decir Arlt— es el mejor novelista del mundo... (...) En este sentido para Arlt el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo...” (25).

totalidad de los intercambios sociales, en tanto que su sintaxis⁴ condensa la lógica del capitalismo globalizado.

Un análisis detallado del enunciado precedente, es decir de los múltiples “nudos”, “funciones” y “micro-relatos” del dinero excede el marco de estas anotaciones.⁵ Sin embargo, considero apropiado señalar, en este sentido, como elementos específicos y condicionantes de la cultura regional rioplatense, la relación entre los procesos inflacionarios y la escasa credibilidad de los relatos “planes económicos”, y, por otra parte, las consecuentes “re-ediciones”, redenominaciones, cambios de íconos, leyendas y tradiciones del papel moneda; ya que, aunque la imposición (o al menos el funcionamiento) de este “inevitable espacio de acuerdo nacional” puede enunciarse como indiscutible en el contexto de la praxis social, las particularidades observadas generan y exhiben, en nuestra población, una extendida falta de creencia, una entrenada facilidad para interpretar como mentira ideológica o como simple engaño interesado a los relatos que desde el poder acuerdan, justifican y regulan nuestro modo de cohesión social.

En la vereda opuesta, en contraste con este panorama narrativo y significando el concepto contrario, como uno de los discursos⁶ que intentan apartarse, quebrar, oponerse a esa lógica de engaño y usufructo, encontramos la abundante y muy destacable tradición cuentística “cultu”⁷ rioplatense. ¿Es necesario agregar alguna consideración a los nombres de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Borges, Onetti, Cortázar (para mencionar sólo algunos de los cuentistas considerados parte del patrimonio literario universal)? Teniendo en cuenta el número de habitantes y el poderío económico de la zona resulta sorprendente, en términos proporcionales, la cantidad y la calidad de nuestra contribución ... Pareciera que en un mundo en el que “todo es cuento todo es vil”⁸ fuera más necesaria la proliferación de la forma cuento literario, en tanto que ésta encarna, en el territorio del engaño generalizado, un espacio que preserva y revela la verdad.

En su “Tesis sobre el cuento” (*Crítica y ficción* 73-79) Piglia establece y ejemplifica un delineado de las diferentes variables formales que pueden presentarse en el momento

⁴ La actual subordinación del poder político al poder económico y las parciales reescrituras de los textos jurídicos en función de los intereses de este último están detalladamente explicitadas en *When the Corporations Rule the World* de David Korten. Este impresionante alegato acerca de la desquiciada situación económica del planeta contiene, además de su interesante propuesta, mucha información actualizada.

⁵ Desde esta perspectiva otra derivación adyacente, que podría agregar algo a la línea de estas reflexiones, sería una consideración acerca de la notable proliferación e incidencia de los relatos publicitarios (verdaderos “cuentos” por antonomasia) en la configuración de nuestra cotidianeidad.

⁶ Me refiero al texto literario en sí mismo y no al mercado de consumo, las instituciones legitimadoras o los aparatos ideológicos estatales o transnacionales en los que los textos se insertan y mediante los cuales son reabsorbidos y resemantizados por el sistema. Creo que esta abstracción es posible, e incluso en un principio, correcta y útil. De hecho, hasta su edición y distribución, todo texto literario es un inédito y no es por eso menos literario.

⁷ Los cruces con diversas tradiciones narrativas populares son notables, ya en el siglo pasado, incluso en autores no gauchescos como Sarmiento y Mansilla.

⁸ Tomado del tango “El desencuentro” de Cátulo Castillo. La relación “cuento-engaño” está muy frecuentemente trabajada en las letras de tango. Por otra parte la narrativa de Onetti produce una elaboración fascinante de esta problemática.

actual de la “forma cuento”. Las ideas esenciales son que un cuento cuenta siempre dos historias, una evidente y otra secreta, y que esta última es la clave de la forma del cuento. Ya sea que la historia secreta permanezca resplandeciendo por su ausencia deliberada (Hemingway) o que invada por completo la superficie del texto (Kafka), la significación de la forma permanece invariable: se trata siempre de “una iluminación profana”, de la revelación de una verdad secreta que por efecto de la narración se recorta de “la superficie opaca de la vida”. Desde esta perspectiva, Borges innova la tradición narrativa del cuento al incorporar como tema del relato la construcción cifrada de la historia secreta. A lo largo de esas reflexiones es Borges el autor más analizado. Piglia le adjudica, implícitamente, un plus, o, en rigor, una forma diferenciada de la autoconciencia estética: una forma en la que un giro autorreferencial respecto de la construcción de la forma narrativa pasa a ser elemento constitutivo de la misma forma narrativa... Evidentemente los cuentos de Piglia no sólo se incorporan al *corpus* cuentístico rioplatense sino que, además, lo hacen de un modo deliberado y nada ingenuo, en diálogo con sus antecesores y con plena conciencia del trabajo, o mejor dicho, de la significación formal que sus despliegues implican y producen.

b) La materia de los cuentos:

En la segunda mitad del siglo pasado en París, Baudelaire, uno de los testigos más ácidos de la lógica transformacional de la modernidad, señala, en diversos textos,⁹ que el mundo funciona (tanto en la órbita doméstica como en la pública) por malentendidos. Para él, si las verdades de los participantes fueran explícitas, Matrimonio y Estado dejarían de existir. Cabe agregarse que es justamente Baudelaire el traductor de Poe al francés. Los cuentos de Poe han adquirido un valor fundacional, tal vez el más definitorio, en la configuración de la forma del relato que venimos observando. Puede, entonces, establecerse una contemporaneidad entre expansión del capitalismo, configuración de los estados nacionales, relativización de la fe por la razón (utopías ateas) y consolidación de la forma cuento.

Benedict Anderson ha señalado, como, entre los múltiples relatos que establecen a la “Nación” en tanto “comunidad imaginada”, el relato de la historia oficial opera recordando y olvidando, disfrazando y resemantizando las masacres y los enfrentamientos del pasado;¹⁰ produciendo, para retomar a Baudelaire, “malentendidos”.

Los cuentos recortados de la producción pigliana¹¹ para el presente análisis son aquéllos que elaboran más explícitamente una respuesta a los “cuentos”, engaños y

⁹ Si bien esta idea puede rastrearse a lo largo de toda su obra, cito un fragmento que la enuncia explícitamente: “Dans l’amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l’entente cordiale est le résultat d’un malentendu” (Baudelaire 1289).

¹⁰ La idea general se encuentra en *Imagined Communities*. La reelaboración de las matanzas del pasado está analizada en “El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías”.

¹¹ En líneas generales, los cuentos de Piglia trabajan dentro de las elaboraciones formales expandidas en este ensayo. Es necesario hacer las excepciones de “En otro país”-“El fluir de la vida” (Piglia, *Prisión Perpetua* 11-62) por una parte y “Homenaje a Roberto Arlt”-“Apéndice: Luba” (Piglia, *Nombre Falso* 97-172) por otra; ya que las múltiples y complejas interconexiones con que están realizados dichos relatos exceden en gran medida, aun presuponiéndolo, al presente modelo formal.

malentendidos de la “Historia nacional argentina”. Delinean, además, un arco: el de la penosa transformación del sueño argentino de los años sesenta en la pesadilla actual, menemista y “posmoderna”.

2. “LAS ACTAS DEL JUICIO”

Parece ser éste uno de los cuentos predilectos del mismo Piglia, al menos está casi siempre incorporado en las diversas reagrupaciones que constituyen sus libros de cuentos y es el que lo representa en *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro* (1990). Es un cuento histórico y está escrito, además, por un joven historiador (esa es la formación institucional de Piglia) a mediados de los sesenta, en plena modernización, en un momento en que parecía posible cambiar la “Historia”.

El texto ficcionaliza un segmento de las actas del juicio, material jurídico discursivo que surge como consecuencia del asesinato de Urquiza. El fragmento representado es la declaración del asesino Robustiano Vega precedida por el correspondiente encabezamiento legal emitido por el juzgado. Este marco es el lugar de la ley, del tiempo internacional homogeneizado, de la “ciudad” y las denominaciones oficiales:

En la ciudad de Concepción del Uruguay, a los diecisiete días del mes de agosto de mil ochocientos setenta y uno, el señor juez en primera instancia en lo criminal ... (197).¹²

Es el espacio “civilizado” en el que la “barbarie” hará resonar su lógica a través de las palabras y la voz de Vega. “Las actas del juicio” se elaboran en relación con el género gauchesco pero vienen especialmente a reafirmar, a reproducir en otro contexto, un siglo después, la visión de la nación volcada en el *Martín Fierro*. Es cierto que el relato no está escrito en lengua gauchesca y, coherentemente, no podía ser de otro modo ya que sólo estamos leyendo la transcripción del relato hecha por el secretario del juzgado para los archivos oficiales. Sin embargo, en el ritmo de la voz, en su expresiva oralidad, seguimos percibiendo el acento, la lógica y la pluralidad de “la tierra”; Robustiano habla en primera persona del plural porque su historia es representativa de la de sus paisanos (tal vez de la de toda la nación) y cambiaría (invertiría) su sentido entendida sólo como peripecia individual. Al igual que *Martín Fierro* (“Yo no soy cantor letrado”, verso 49 de *El gaucha Martín Fierro* -1872-), Vega delimita claramente la diferencia entre el gaucha y el letrado, especificando además la oposición (inversión) entre las dos lógicas:

De esas cosas les quiero preguntar, a ustedes, que son letrados, aunque se hayan juntado aquí para que sea yo el que hable (204).

El otro punto de contacto entre este cuento y el *Martín Fierro* pasa por la biografía política de Hernández, quien era un decidido partidario de Ricardo López Jordán, autor intelectual del asesinato-ajusticiamiento de Urquiza. Cito una carta del poeta al último líder revolucionario de la corriente federal anticontralista que sostenida en un comienzo por

¹² Tanto para “Las actas del juicio” como para “El gaucha invisible” cito de la compilación *Cuentos morales* (197-208 y 41-44 respectivamente).

Urquiza pasa a estar menos conciliadoramente representada por el Chacho Peñaloza, Felipe Varela y López Jordán. Casi seis meses después del suceso, el 7 de octubre de 1870, Hernández le escribe:

En la lucha en que Ud. se halla comprometido no hay sino una sola salida, un solo término, una disyuntiva forzosa: o la derrota, o un cambio general de la situación de la República. Cualquier opinión contraria a esto será un error político grave, que lo detendrá a Ud. en su marcha, para perderlo al fin. Urquiza era el Gobernador Tirano de Entre Ríos, pero era más que todo el Jefe Traidor del Gran Partido Federal, y su muerte, mil veces merecida, es una justicia tremenda y ejemplar del partido otras tantas veces sacrificado y vendido por él (Jitrik 88).

Cabe agregarse que Hernández se suma como combatiente a las tropas jordanistas y se exilia con ellas después del desastre de Ñaembé, el 26 de enero de 1871. Para muchos estudiosos el gran poema de la argentinidad, publicado a fines de 1872, comenzó a escribirse no sólo en el contexto de estas luchas populares revolucionarias, sino en el mismo exilio, junto a Ricardo López Jordán. La voz de Robustiano Vega, aún mediatizada por el registro judicial, continúa siendo hermana de la de Martín Fierro: el gaucho cantor del campo bonaerense nos canta la inmensa “pena” de ser soldado forzado (prisionero en rigor) del ejército “nacional” liberal: los abusos, la injusticia de que es víctima. El combatiente entrerriano declara el orgullo y la alegría de pelear en el ejército popular representativo y unánime de su tierra:

Todo Entre Ríos se quedaba pelado, cuando nos íbamos. (...) Ellos no conocen eso que se nos daba de juntarnos casi todos los entrerrianos en dos días... (198-199).

Robustiano Vega declara, en definitiva, la justicia de la que se ha hecho ejecutor. Su historia invierte la de Martín Fierro, pero se rige por la misma lógica: la lealtad, el desinterés material, el culto a la tierra y al coraje. Esta lógica “gaucha” es la inversión de la cosmovisión porteñista; Vega lo explicita muy claramente:

Por eso mienten los porteños... (...) Mienten, y yo quiero que usted anote que ellos mienten, para que se sepa. (...) Pero los porteños vienen mintiendo desde hace mucho y no tienen ni idea de lo que pasa por aquí (198-199).

Lo que de un lado es verdad, del otro es mentira. “Las actas del juicio” escenifican esta confrontación: las dos lógicas enfrentadas materializan la oposición entre una historia evidente (el “cuento” historia oficial del liberalismo capitalista) y una historia secreta (la “verdad” natural de la tierra que rechaza y desarticula la lógica del dinero).¹³ El modelo de organización formal ya comentado resulta esclarecedor y sintetizante. En la historia 1 tenemos la declaración ante la ley del traidor que ha asesinado a uno de los próceres fundadores de la patria; en algún momento nos enteraremos, y ésta es la expectativa del juez,

¹³ Las instancias de este choque de intereses durante el siglo XIX se encuentran claramente delineadas para la globalidad latinoamericana en *The Poverty of Progress* de E. Bradford Burns.

de cómo se pacta y realiza la acción mercenaria y cruel. El paulatino desarrollo de la historia 2, a través de la voz del gaucho, no sólo defrauda las expectativas generadas en la historia 1, sino que invierte totalmente sus términos: Vega nos revelará las motivaciones profundas de los hechos; su verdad. La víctima es en realidad un traidor,¹⁴ el asesinato es un acto de justicia, el asesino es un patriota valiente y desinteresado. En las líneas finales el odio y la crueldad violenta se revelan como amor, respeto y piedad:

Perdone, mi general —le dije—, y me apuré buscándole el medio del pecho para evitarle el sufrimiento (208).

El ideologema del gaucho valeroso y llevado a la violencia por la injusticia de su entorno resultó culturalmente muy productivo durante los años sesenta y hasta mediados de los setenta. El revisionismo histórico y la izquierda nacionalista habían revitalizado su figura como propuesta de una identidad nacional antidependentista. Las películas “Los hijos de Fierro” de Solanas o “Juan Moreira” de Fabio expresan el clima de época previo al golpe sanguinario del 76. Con posterioridad a esa fecha los gauchos se vuelven invisibles o se transforman en el ícono lampiño e insignificante del campeonato mundial de fútbol de 1978.

3. “EL GAUCHO INVISIBLE”

a) Configuración previa de un gaucho invisible

De algún modo, mucho antes de la escritura de esta micronarración, incorporada en el entramado sutil de *La ciudad ausente* (1992), el vínculo entre el gaucho y la invisibilidad ya estaba planteado por Piglia en un texto escrito a partir del momento equidistante entre las dos narraciones aquí analizadas. *Respiración artificial*¹⁵ (1980), escrita durante la dictadura genocida, es quizás uno de los textos literarios que mejor y más profundamente expresan la atrocidad insólita de ese momento de la historia argentina. En la novela el historiador Marcelo Maggi (¿combatiente? ¿activista de derechos humanos? En todo caso opositor activo) jamás es enfocado de un modo directo por la narración, nunca “aparece”: es y será un eterno ausente.

Vemos, al comienzo, en el primer párrafo, una fotografía de cómo era Marcelo 38 años antes del momento de la focalización general del relato en 1979. Ni nosotros, ni su sobrino Emilio Renzi, podremos verlo en momento alguno “de cuerpo presente”. Marcelo, emblema de la resistencia y de la memoria, está en el interior, más exactamente en Entre Ríos, al igual que el gaucho Robustiano Vega. Al igual que él, “el profesor” actúa valerosamente guiado por sus principios y su patriotismo. Una vez asesinado por los

¹⁴ También David Viñas, unos años más tarde, producirá en su novela *Jauría* una contestación al ícono del fundador de la Confederación Argentina propuesto e instituido por la versión histórica oficial.

¹⁵ La articulación entre la producción de literatura y la de historia está señalada por Marta Morello-Frosch en “Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. Por otra parte, Idelber Avelar, a quien agradezco el título de su trabajo, realiza un interesante análisis conjunto de dichas novelas en “Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia”.

militares ya nunca más volverá a aparecer: nadie encontrará su cadáver. Marcelo Maggi es, condensa en sí mismo, aquello que en la Argentina del genocidio no puede ser visto. Se torna él mismo una representación de la Argentina invisible, como lo habían sido Martín Fierro y Robustiano Vega (también el tape Burgos, aunque este último sólo al comienzo de su historia). El acceso a la visibilidad en la Argentina “reorganizada” por el genocidio, implicará, como veremos más adelante, una transformación tan espantosa como la que ha sufrido el país.

b) “*El gaucho invisible*”

Este cuento fue escrito en 1990, año marcado por el indulto a los criminales genocidas. Este hecho, reconfirmación oficial del menemismo a lo realizado por la dictadura, planteó una enorme serie de distorsiones en la vida social del país. Como dato pintoresco puede mencionarse la equiparación entre el asesino Jorge Rafael Videla y el poeta Juan Gelman, en tanto que ambos fueron “perdonados” por el decreto. Conjuntamente con la expulsión de la ética que manifestaba este reinado de la impunidad, el gobierno realizaba su embestida “privatizadora”, es decir, el traspaso del patrimonio público a corporaciones transnacionales.¹⁶ Creo relevante destacar aquí que el primer disfraz con que este neoliberalismo derechista intenta conquistar el “corazón” de las masas populares es el del gaucho. Menem, pelilargo y patilludo, se presenta a sí mismo como la reencarnación de Facundo Quiroga y se exhibe, durante el festival iconográfico de la campaña electoral, montado a caballo y vestido con un poncho.

Evidentemente, la utilización del ideologema gauchesco para representar intereses antipopulares no es nuevo en la Argentina; Lugones, ya instalado en la derecha nacionalista, hará del *Martín Fierro* la expresión más pura de nuestro virtuoso “ser nacional”.¹⁷ En rigor, el gaucho había comenzado a significar otra cosa diferente ya en 1879, a partir de la publicación de la segunda parte del gran poema hernandiano; y continuará siendo siempre un emblema útil para cualquier tipo de tendencia en la Argentina, aún para aquellas más enfrentadas, seguramente hasta el momento en que los estados nacionales dejen de existir (si es que esto sucediera alguna vez).

En “El gaucho invisible” Ricardo Piglia invierte de un modo absoluto la figura gauchesca delineada en “Las actas del juicio”. En primer término desaparece la voz de la primera persona y es reemplazada por una narración en tercera, absolutamente impersonal y monocorde, que se caracteriza por su fraseo corto y desapasionado (en el contexto de *La ciudad ausente* es un relato producido por una máquina). Por otra parte, la historia se centra en la peripecia de un individuo aislado; de un individuo cuyo accionar se orientará sólo en

¹⁶ Véase al respecto *Robo para la Corona* de Horacio Verbitsky. Por otra parte, la actitud del campo intelectual frente al indulto está muy gráficamente comentada por Raquel Angel en *Rebeldes y Domesticados*.

¹⁷ Véase al respecto: “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” (Altamirano y Sarlo 69-105). Por otra parte también resulta interesante la lúcida réplica literaria de Borges a esta lectura de Lugones tan claramente señalada por Sarlo en “El final de Martín Fierro” (Sarlo 85-93).

función de su propia salvación individual mediante actos que manifiestan una total falta de principios. La piedad se transformará en la crueldad más absoluta.

Así como “Las actas del juicio” podían ser amplificadas a través de su diálogo con el texto cumbre del género gauchesco, “El gaucho invisible” entra en contacto, de un modo aún más explícito o deliberado con la novela que marca el ocaso o la clausura de dicho género: su protagonista, el tape Burgos, es también el protagonista, o al menos el personaje más activo, del capítulo II de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Dicha novela, publicada en 1926, no deja de ser, a pesar de las buenas intenciones de su autor, a pesar de sus aciertos estéticos, un texto delineado y enmarcado dentro de la cosmovisión y los intereses clasistas de la aristocracia terrateniente tradicionalista. A esa altura del movimiento migratorio y de las transformaciones económicas de la Argentina el gaucho ha dejado de existir como grupo de referencia social.¹⁸ El mismo Güiraldes no deja de manifestarlo en su exaltada descripción de don Segundo:

Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser (Güiraldes 162).

Por otra parte, la voz gauchesca cede su espacio a la poética lengua literaria del narrador, el patroncito Fabio Cáceres, quien narra con un acento vanguardista afrancesado y es el auténtico dueño, por “escritura”, de las tierras de la estancia. Don Segundo, a pesar de los profundos lazos afectivos que lo unen al joven estanciero, a pesar de la pretendida libertad que lo caracteriza, no puede dejar de pertenecer al círculo segundo de los servidores; jamás tendrá acceso al dominio de las lenguas “cultas” europeas, jamás será propietario de las tierras que recorre. Es, en una multitud de sentidos, una sombra que acompaña a su patrón.

En su narración de 1990 Piglia nos muestra al personaje que toma prestado de Güiraldes¹⁹ en el momento crucial de la configuración de su identidad adulta:

El tape Burgos era un troperito que se había conchabado en Chacabuco para un arreo de hacienda hasta Entre Ríos (Piglia, *Cuentos Morales* 41).

¹⁸ La relación entre los ideologemas nacionalistas y el número poblacional del grupo de referencia social representado por éstos adquiere matices humorísticos en la cultura argentina: el clásico y gran ejemplo es la historieta *Patoruzú* que propone a un “indio” como propietario de media Patagonia. En una parodia a esta lógica Copi propone en su novela *La internacional argentina* a un afroargentino multimillonario como esencia de la argentinidad. La población afroargentina comenzó a “desaparecer” (y es hoy inexistente) a partir de la caída de Rosas en 1852.

¹⁹ Ya el mero procedimiento de por sí resulta significativo si lo pensamos como un gesto borgeano y lo ponemos en contacto con las diversas reescrituras que Borges hizo del *Martín Fierro*. Como un hecho puntual puede señalarse que mientras Borges en “El fin” (Borges 177-180) inventa un futuro y un cierre al narrar la muerte del héroe máximo del género gauchesco, Piglia, como veremos, inventa por su lado un pasado y una apertura para su antihéroe menor. Tras el pasaje por este juego de inversiones especulares Fierro queda reducido y el tape Burgos amplificado: ambos resultan hermanados en el ejercicio de la violencia como un “fin” y por “principio”.

Éste es un muchachito de 16 años que deberá realizar su ritual de iniciación para poder acceder como un igual a la sociedad de sus mayores. Sesenta y cuatro años antes Güiraldes nos lo había presentado ya como un hombre adulto en pleno dominio y ejercicio de su identidad: un gaucho “vago y malentrenido”, bebedor y pendenciero, cuchillero afamado. Si hubiera que determinarle una ocupación (el texto no lo hace) no dudaríamos en decir que es el matón, asesino o guardaespaldas, al servicio de alguna autoridad político-económica de la zona. En el capítulo II de la novela, el tape Burgos, borracho, provoca insistentemente a Don Segundo y como resultado, ante la irónica indiferencia del héroe, intenta asesinarlo a traición a la salida de la pulpería. Don Segundo, sin el menor rasgo de agitación, lo deja fuera de combate haciéndole quebrar su facón contra un muro y finge, a continuación, que nada ha sucedido. Esta peripecia transforma al tape Burgos en un sirviente de Don Segundo:

Oiga, paisano —dijo levantando el rostro hosco, en que sólo vivían los ojos— yo vi’ a hacer componer este facón pa’ cuando usted me necesite. En su pensamiento de matón no creía poder más, como gesto de gratitud, que el ofrecer así su vida a la del otro (166).

Burgos se constituye explícitamente más que en “el sirviente de un sirviente”, en el brazo ejecutor (facón) a disposición de un servidor de la oligarquía estanciera. El cuento de Piglia transplanta y recrea este estado de relaciones, mediante una alegorización, en el contexto histórico del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”: en una de sus múltiples lecturas posibles “El gaucho invisible” escenifica la metamorfosis de un gauchito diestro y trabajador en un torturador profesional.

Retomando el modelo de análisis formal ya utilizado encontramos una historia evidente (el acceso a la vida social adulta a través de la incorporación en el ámbito del trabajo regulado por la lógica capitalista) y una historia secreta (la violencia deshumanizante que fue a la vez efecto y elemento necesario para el sostenimiento de esa lógica en la Argentina). En la historia 1 tenemos la aventura de un muchacho virtuoso que intenta integrarse ya como adulto a la hermandad de sus compañeros trabajadores. Misteriosamente, a pesar de sus esfuerzos por ser advertido y aceptado, el troperito permanece invisible para los demás. El reverso de este misterio es que los otros no pueden ver lo que él ve: una cruz de luz, símbolo de la piedad (o quizás de la crueldad) cristiana, que resplandece sólo para Burgos en las ruinas de una capilla destruida por un malón indígena. Tal vez aún le falten méritos, tal vez “Dios” le esté pidiendo un esfuerzo más, algún tipo de sacrificio indescifrable. En la ensoñación a la que es condenado por su invisibilidad, la mujer que él hubiera deseado poseer le revela (con acento extranjero en una operación de extrañamiento) la clave de su condición: es el sufrimiento atroz de Cristo el que le ha valido la atención del género humano. Obrando de acuerdo con esta máxima al torturar al ternero, el tape Burgos se regocija, finalmente, con el aplauso y el reconocimiento de los otros. Sin embargo este final feliz resulta a la vez, en función del entramado de la historia 2, el más horroroso de los finales: es la crueldad de los hombres y no su solidaridad la que los inclina hacia la adoración del martirio de Cristo.²⁰

²⁰ A mediados de 1982, el señor Karol Wojtyła, en su calidad de “infalible” “mensajero de la paz”, otorgó la comunión con Cristo a la plana mayor de criminales genocidas. Tal vez este hecho no sea totalmente irrelevante en función de la productividad significativa de este relato.

La dimensión mítico-antropológica del relato y los cruces plurisémicos que lo recorren, proyectan su revelación más allá de las fronteras nacionales, más allá del desolador “mapa del infierno” en que se ha transformado el paisaje argentino después de la dictadura genocida. De todos modos, es desde ese tiempo y esa geografía que el cuento revela la identidad estúpidamente sanguinaria del ser humano. A través de su juego polirreferencial el texto despliega una serie de correspondencias que se hallan diseminadas y reconfirmadas también en el contexto de *La ciudad ausente*. Las otras significaciones de la palabra “pozo”, la sustitución del arreo de ganado por el “traslado” (asesinato en la jerga militar de la época) de prisioneros, la cadena que une al “cordero de dios” con el ternero (que por otra parte representa “esencialmente” la riqueza natural de la zona) y a éste con las víctimas, configuran el andamiaje sobre el que se desarrolla la historia². El tape Burgos, todavía muy pibe, no advierte que su comunidad gaucha se ha convertido en una sociedad cuyo Estado está organizado en función del asesinato. Su solidaridad hacia los otros, su sensibilidad hacia la vida y su percepción de lo trascendente lo hacen invisible; él es lo que no puede ser visto ni aceptado en ese contexto en el que ley y asesinato coinciden. Su única forma de acceder al contacto con los otros será producir en sí mismo la alteración que ya estaba en el ambiente adaptándose a su modalidad. Burgos, que estaba en falta, lo hará en exceso. Hará de la producción de sufrimiento ajeno su modo de inserción en la sociedad de sus mayores:

Esta vez Burgos lo sostuvo un buen rato colgado y después lo dejó caer. El animal se hundió y tardó en salir. Los paisanos hacían comentarios en voz alta. Burgos lo enlazó y lo levantó en el aire y cuando el ternero estaba arriba lo volvió a soltar. Los otros hombres festejaron la ocurrencia con gritos y risas. Burgos repitió varias veces la operación. (...) Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de los hombres (43-44).

El horror que emana (inagotable) de esta historia, y nos deja sin respuestas, surge de la incertidumbre que el relato construye acerca de la consistencia de la identidad humana: el espanto absoluto no es que los torturadores y asesinos existan, sino la mera posibilidad de que estos hubiesen podido ser, en algún momento de sus vidas o en otro contexto, gauchos invisibles.²¹

4. LA AUSENCIA DE LA PATRIA

Si el triunfo y la aplicación del modelo oligárquico liberal transformaron a Fierro en una Sombra, por su parte el pasaje de la modernización sesentista a la posmodernidad neoliberal reemplaza a la figura del combatiente popular por la del torturador. Es éste, en definitiva, el guardián último que se esconde detrás de los límites de lo posible. De este modo las utopías de los sesenta se ven aplastadas por “el peso de lo real” que viene a darse como lo dado “naturalmente” (e inamovible) y no como el resultado de políticas que favorecen las conveniencias concretas de determinados grupos de poder. Por supuesto que

²¹ El teatro de Eduardo Pavlovsky se centra en la dimensión humana de estos “profesionales” como un modo de iluminar todo su horror y peligrosidad.

este viraje no se ha producido de un modo espontáneo: los “30.000. desaparecidos” son la mayor expresión (no la única) de la violencia que esta transformación implica.

Creo interesante destacar a la “ausencia” como un rasgo particular y propio del genocidio argentino.²² No se trató de una masacre reconocida por los ejecutores sino de “operativos secretos”, de “combates”, de “excesos”, de “subversivos que se escapan y continúan viviendo su vida en otro país”. En realidad los cadáveres de las víctimas eran arrojados en el Río de la Plata o enterrados clandestinamente en fosas comunes mientras las “autoridades responsables” jugaban con las gestiones, las expectativas y los ruegos de los familiares desesperados. En este sentido la dictadura no produjo muertos sino ausentes. Sus cuerpos descartados (escondidos) por el discurso hegemónico vuelven a reaparecer. En rigor forman parte del suelo sobre el que caminamos, muchas veces los pisamos sin darnos cuenta. Sus historias se cruzan con otras, nos dan la clave de historias recientes o remotas, aparecen narradas de un modo desplazado,²³ son expulsadas por la lógica dominante y constituyen su amenaza y su residuo.

La recolección de residuos culturales, la construcción de tradiciones alternativas mediante el rescate de lo marginal,²⁴ la reivindicación del estilo artiano (en tanto corporeización de las pluralidades, la fragmentación y la mezcla de lo popular inmigratorio que viene a integrarse en la cultura nacional), constituyen una constante en la crítica y la ficción de Piglia y señalan un decidido gesto de oposición a los mandatos de los dueños monopólicos de la pureza de la lengua oficial.

Hoy vivimos una cultura en la que la palabra ha pasado a ocupar un espacio marginal desplazada por el peso y la sobreabundancia de la imagen.²⁵ En este mundo massmediatizado y delimitado (más bien invadido) por la insignificancia del “cielo” del consumo, la cuentística de Piglia confirma las posibilidades y la vigencia de una literatura cuyo ejercicio enfrenta a la lógica del macrorrelato hegemónico. Entonces de pronto, en ese choque contra la asfixia del mercado globalizado, la patria se revela como el lugar donde respiran los ausentes.

²² Para una mirada global sobre lo sucedido resulta imprescindible el testimonio *Nunca Más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, seguramente “el libro” argentino de los ochenta.

²³ Tal vez sea posible pensar a *Santa Evita* (y a su enorme difusión) en relación con este terreno. La novela de Tomás Eloy Martínez cuenta la historia del secuestro y los traslados de un cadáver (viviente) emblema de la argentinidad. Cabe destacarse que el fundador del relato sobre el cadáver de “esa mujer” es justamente Rodolfo Walsh, uno de los ausentes que de manera más inmediata “aparecen” cuando pensamos sobre este tema.

²⁴ El interesante estudio de Marzena Grzegorzczak, “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, aporta algunas ideas al respecto partiendo de la representación en clave de Gombrowicz (Tardewski) en *Respiración artificial*.

²⁵ No se trata solamente del obvio reinado de la pantalla televisiva. Una expresión clarísima de este fenómeno se encuentra en el extraordinario éxito editorial de la revista *Caras*. Verdadero espejo de la cultura menemista, en sus páginas las fotografías del lujo más disparatado canibalizan casi por completo a la palabra escrita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Anderson, Benedict. "El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías". Noriega Elío, Cecilia (ed.). *El nacionalismo en México*. México: El Colegio de Michoacán, 1992. 83-103.
- _____. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- Ángel, Raquel. *Rebeldes y Domesticados. Los Intelectuales frente al Poder*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1992.
- Avelar, Idelber. "Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia". *MLN*, 110 (1995): 416-432.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, 1961.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Burns, E. Bradford. *The Poverty of Progress. Latin America in the Nineteenth Century*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.
- CONADEP. *Nunca Más*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- Copi. *L'Internationale argentine*. París: P. Belfond, 1988.
- Grzegorzcyk, Marzena. "Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero". *Hispanamérica* 73 (1996): 15-31.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Jagoe, Eva-Lynn Alicia. "The Disembodied Machine: Matter, Femininity and Nation in Piglia's *La ciudad ausente*". *Latin American Literary Review* 45 (January-June 1995): 5-17.
- Jitrik, Noé. *José Hernández*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Korten, David. *When the Corporations Rule the World*. West Hartford and San Francisco: Kumarian Press and Berret-Koehler, 1995.
- Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Morello-Frosch, Marta. "Ficción e historia en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia". *Discurso Literario* 2 (1984): 243-255.
- Piglia, Ricardo. *Cuentos Morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Universidad del Litoral-SigloVeinte, 1993.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- _____. *Prisión Perpetua*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- _____. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- _____. *Nombre Falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- _____. "Roberto Arlt: La ficción del dinero". *Hispanamérica* 7 (1974): 25-28.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan José. *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Verbitsky, Horacio. *Robo para la Corona. Los frutos prohibidos del árbol de la corrupción*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Viñas, David. *Jauría*. Buenos Aires: Granica, 1974.

Walsh, Rodolfo. "Esa Mujer". *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI, 1981. 163-171.