

Fecha de entrega: 20 de noviembre de 2009

Fecha de aprobación: 22 de febrero de 2010

LITERATURA Y SUBJETIVIDAD NACIONAL: EL CASO DE *EL OSCURO* DE DANIEL MOYANO Y *MÁS LIVIANO QUE EL AIRE* DE FEDERICO JEANMAIRE

LITERATURE AND NATIONAL SUBJECTIVITY:
EL OSCURO OF DANIEL MOYANO AND *MÁS LIVIANO*
QUE EL AIRE OF FEDERICO JEANMAIRE

*Carolina Grenoville**

Resumen

En *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), hay un pasaje en el que Lucio Mansilla configura un relato mítico destinado a justificar ante el cacique ranquel el derecho de los blancos sobre las tierras. La matriz interpretativa a partir de la cual Mansilla define específicamente las identidades culturales será revisitada en el discurso literario. En el presente trabajo analizaremos dos novelas argentinas contemporáneas –*El oscuro* (1968) de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* (2009) de Federico Jeanmaire– que recrean los enfrentamientos de sus respectivos contextos de producción a la luz de las antinomias tramadas durante el siglo XIX y desmantelan los mecanismos a partir de los cuales las elites configuraron una imagen de la sociedad argentina como una comunidad blanca y europea.

Palabras clave

Narrativa, identidad, tradición, colonialismo, violencia.

* UBA – CONICET.

Abstract

In *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), there is a passage in which Lucio Mansilla creates a mythical story in order to justify before the ranquel chief the right of the whites over the land. The interpretative mold Mansilla uses to define cultural identities will be revisited in the literary discourse. In this paper we will analyze two contemporary Argentine novels –*El oscuro* (1968) of Daniel Moyano and *Más liviano que el aire* (2009) of Federico Jeanmaire– which recreate the clashes of their respective contexts of production in the light of the antinomies plotted during the 19th century and dismantle the mechanisms through which the *elites* built an image of the Argentine society as a white and European community.

Key words

Narrative, Identity, Tradition, Colonialism, Violence.

Introducción

La literatura argentina contemporánea ha insistido en leer la cultura nacional en clave colonial. A la hora de narrar la violencia, el pasado le ha servido como un gran reservorio de temas, figuras y formas narrativas a los que recurrir para ensayar una explicación. La ficción revisita “problemas” que se creían superados para trazar continuidades entre el pasado y el presente, cuyo punto de contacto suele ser, en palabras de Frantz Fanon, la racialización del pensamiento, es decir, la oposición de la cultura blanca a las demás “inculturas”. Indios, fronteras y fortines, entonces, reaparecen en la narrativa actual bajo nuevos ropajes para exhibir los procedimientos a través de los cuales se construyen y articulan identidades culturales. El colonialismo, sostiene Fanon, “no se contenta con imponer su ley al presente y al futuro del país dominado. (...) Por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila” (2000, p. 79). La ficción argentina contemporánea vuelve la mirada hacia el pasado, en cambio, para denunciar esa empresa, para deconstruir los sentidos y presupuestos de antiguos discursos

coloniales sobre los que se fundó una autoridad cultural que delimitó el espacio nacional. Si no es posible recuperar la historia anterior a la colonización, la literatura intentará al menos contribuir con una reformulación de la cultura en el presente.

El objeto del trabajo será la dramatización de los procedimientos discursivos y las estrategias mediante los cuales se impone y legitima una historia que define y prescribe una tradición en dos novelas argentinas. *El oscuro* (1968) de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* (2009) de Federico Jeanmaire recrean el choque entre las cosmovisiones, los mitos y las culturas de sus respectivos contextos de producción a la luz de las antinomias tramadas durante el siglo XIX. La apelación al pasado, entonces, está destinada en ambos casos (y en contraposición a la operación fundacional de esa red de textos del siglo XIX que sentaron las bases de la identidad nacional) a poner en evidencia y a dismantelar los mecanismos, a partir de los cuales las elites configuraron una imagen de la sociedad argentina como una comunidad blanca y europea. Pero también, a poner en escena y recrear artísticamente el modo en que estas confrontaciones se han ido reela-

borando y siguen funcionando actualmente en el tejido social.

En *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), hay un pasaje en el que Lucio V. Mansilla configura una comunidad nacional imaginaria. Mansilla se dirige a Mariano Rosas, el cacique ranquel, con el que discute, como representante del gobierno, el derecho sobre las tierras y los bienes:

Y ustedes también son argentinos –les decía a los indios–. ¿Y si no, qué son? –les gritaba–; yo quiero saber lo que son. Contésteme, dígame, ¿qué son? ¿Van a decir que son indios? Pues yo también soy indio. ¿O creen que soy *gringo*? Oigan lo que les voy a decir: Ustedes no saben nada, porque no saben leer; porque no tienen libros. Ustedes no saben más de lo que les han oído a su padre o a su abuelo. Yo sé muchas cosas que han pasado antes. (...) Hace muchísimos años que los *gringos* desembarcaron en Buenos Aires. Entonces, los indios vivían por ahí donde sale el sol, a la orilla de un río muy grande; eran puros hombres los *gringos* que vinieron y no traían mujeres; los indios eran muy zonzos, no sabían andar a caballo, porque en esta tierra no había caballos; los *gringos* trajeron la primer[a] yegua y el primer caballo, trajeron vacas, trajeron ovejas. (...) Los *gringos* les quitaron sus mujeres a los indios, tuvieron hijos en ellas, y es por eso que les he dicho que todos los que han nacido en esta tierra, son indios, no *gringos* (Mansilla, 1967, pp. 100-101).

El mito de origen que construye, y que se retrotrae al momento en que los “gringos” desembarcaron por primera vez en Buenos Aires, está destinado a elidir precisamente la violenta confrontación por las tierras entre los blancos, o mejor dicho, el Estado argentino, y

los indios. Es precisamente la historización lo que posibilita la construcción de esa supuesta hermandad. La palabra de Mansilla se halla legitimada por la institución de la escritura: al saber mnemónico de los ranqueles para quienes los caballos, las vacas y las ovejas siempre estuvieron allí, el coronel le opone el saber de los libros. El relato del enfrentamiento entre gringos e indios que Mansilla narra en este desplazamiento hacia el pasado cumple dos funciones: si, por un lado, constituye una estrategia argumentativa que le permite identificarse con los indios frente al enemigo extranjero como *argentinos*, al traer a colación la violencia de la dominación española, funciona al mismo tiempo como una amenaza latente¹.

La ambigüedad con que Mansilla aborda la cuestión de la identidad está destinada a presentar el intercambio discursivo como un verdadero diálogo que descoloca tanto a los indios ranqueles como a los lectores porteños de Mansilla. Sin embargo, cuando el otro se obstina, pese a las razones esgrimidas, en seguir sosteniendo su versión de la Historia, se abandonan las estrategias de persuasión y sobreviene la amenaza. El correlato político de esta ficción genealógica nacional con el que el coronel le responde a Mariano Rosas en su propio territorio para explicarle por qué esas tierras no les pertenecen es evidente. Mansilla, sin ser partidario de una guerra abierta –y de una eventual aniquilación– aspira a incorporar a los indios a la Nación en su carácter de subalternos. Si primero divide el campo social en dos polos antagónicos, argentinos y gringos, y se identifica con los indios bajo un mismo significante, “argentinos”, luego instaura una nueva fractura

1 Varios autores se detienen en el análisis de las estrategias y las implicancias de este pasaje en particular de una excursión a los indios ranqueles. Cf., por ejemplo, Florencia Garra-muño, *Genealogías culturales*, pp. 77-79; Jens Andermann, *Mapas de poder*, pp. 109-119.

hacia el interior de esta identidad popular y restituye las jerarquías. Como bien advierte David Viñas, las críticas irónicas que Mansilla lanza contra la civilización y su coqueteo con la barbarie también fueron absorbidas por la ideología victoriosa (2003, p. 164). Indios que leen *La Tribuna*, representantes del Gobierno Nacional que se embriagan con los bárbaros forman parte de una misma estrategia destinada a consolidar y legitimar un sistema de relaciones sociales que se contraponen a los proyectos de inmigración que circulaban en la época, pero, en modo alguno, presupone una organización democrática, igualitaria u horizontal de la sociedad. Esta matriz interpretativa a partir de la cual Mansilla define específicamente las identidades culturales será revisitada en el discurso literario a lo largo del siglo XX para exhibir sus fundamentos y abrir el camino hacia nuevas subjetividades.

Con la Conquista del Desierto (1879) no sólo se cierra el proceso de incorporación de los territorios pertenecientes a los pueblos originarios con el que se acaba de conformar espacialmente el Estado argentino; también se termina de consolidar un discurso nacional compacto que elimina al indígena de la configuración de la genealogía nacional. El par conceptual desierto/salvaje, núcleo del complejo ideológico de la campaña que encabezó Roca y que se remonta al imaginario de la generación del 37, más específicamente al *Facundo*, dio lugar a un proceso de nacionalización fallido: la exclusión del otro, lejos de imprimir una identidad cultural homogénea al incipiente Estado, dejará abierto un conflicto social de cara al siglo siguiente.

En efecto, en el siglo XX, la frontera deja de ser un divisor entre el desierto y la civilización para pasar a ser un cerco que rodea la ciudad de Buenos Aires. Los núcleos ideológicos de la literatura de frontera se constituyen en una clave para explicar la ciudad masificada en la que parecen haber re-

surgido los antiguos “males de la extensión”. La imagen de una Buenos Aires invadida es recurrente en la historia de la literatura argentina. Los bárbaros de la campaña, extranjeros europeos de baja extracción social, migrantes internos o provenientes de países limítrofes que pueblan nuestros textos parecen señalar un mismo temor a la contaminación. El paisaje americano se inmiscuye por entre los resquicios del mundo civilizado y reduce al mínimo el componente europeo con el que ciertas elites porteñas de distintas épocas han buscado identificar la ciudad.

Así, en *Radiografía de la pampa* (1933), Martínez Estrada releva las distintas formas de la otredad que han usurpado la metrópoli en busca de un progreso meramente económico. El gaucho, el guapo, el guarango, el compadre son todas ellas máscaras de una misma figura que actúa condicionada por el determinismo telúrico del paisaje. La “hermosura” de Buenos Aires se ve opacada por la “mala mezcla” que le otorga a sus calles y edificios un aspecto informe. En definitiva, toda vez que los sectores populares adquirieron mayor visibilidad, la antigua dicotomía sarmientina según la cual lo criollo, lo negro, lo indio constituyen un obstáculo para el progreso y la civilización, resurgió con fuerza renovada.

Un patriota frente al espejo: la historia fuera de lugar

En sintonía con el proceso de revisión del significado político, económico, social y cultural de los años del primer peronismo, *El oscuro* dramatiza la conflictiva relación entre el interior y Buenos Aires a partir del clásico tópico del exilio del hombre de provincia en la gran ciudad. La historia que narra se inscribe en el marco del fenómeno de migración interna masiva a la capital que se inicia en 1930. El protagonista se traslada a Buenos Aires en busca de un espacio donde concretar sus sueños. Sin embargo, las dificultades que

encuentra, una vez en la capital, para sentirse verdaderamente integrado desencadenan un conflicto interior en el que se pondrá en juego la definición de su propia identidad. El deseo de Víctor de triunfar en la gran ciudad parece no condecirse, según la cosmovisión que enmarca el relato, con la raza a la que pertenece: el color de piel conlleva trágica y fatalmente la idea de pobreza, mediocridad y fracaso. *El oscuro* vuelve a poner en el centro de los conflictos de la realidad política nacional la cuestión racial, que, una vez más, se superpone con la clase social, con el objeto de desnaturalizar esta coincidencia.

La novela se abre con una revelación. Frente al espejo, Víctor advierte que se parece cada día más a Don Blas, su padre. El espejo le devuelve una imagen de sí que no coincide con aquel rostro fijado en su mente y que lo unía a un pretendido origen europeo. Este rostro “oscuro” e “implorante” que Víctor atribuía a su padre pero que ahora también descubre en sí mismo lo llevan a evocar involuntariamente el punto de partida de una historia que se había esmerado en olvidar: su padre tocando el tambor en la banda policial de La Rioja, un tren que lo traería a Buenos Aires para ingresar al liceo militar, la casa de Chepes en medio del desierto y sus tías, por las que ya de niño experimentaba cierta repulsión.

Juntamente con las señas de identidad, los objetos, “como ruinas de la vida transcurrida” (p. 11), también lo llevan a pesar de sí a reconstruir el pasado. Las cartas de amor que intercambiaron con su mujer, Margarita, en los comienzos de la relación, las cartas con las que lo hostigó su padre desde que partió de La Rioja, los recortes de los diarios en los que se narra el golpe de Estado, el viejo tambor de Don Blas, en fin, todas esas cosas de las que se ve rodeado en su cuarto le recuerdan que ha fracasado. “Todo aquello era la historia de la precariedad, del mal que lo había acosado durante toda su vida” (p. 13). En esta mirada a las cosas, Víctor encuentra otra historia

que se había ido construyendo por debajo y a la sombra de su ascenso social, una historia oscura, que se transforma en este punto en la genealogía de su derrota personal.

Una vez en Buenos Aires, Víctor reafirmará la idea de un mundo maniqueo organizado en buenos y malos (“blancos” y “oscuros”) que lo ayudará a dejar atrás la realidad de su provincia. Ya como estudiante del liceo, descubrirá las diferencias que existen entre él y sus compañeros y vislumbrará por primera vez la moral a la que luego se plegará con obcecación como jefe de la policía para borrar, junto con el acento de su tierra, los demás atributos que lo ligan al interior:

Quando él abandonó la mesa humilde y la casa y el viñedo y las paredes ásperas y los techos altísimos de su dormitorio de La Rioja y se fue a estudiar y comenzó a ir a veces a las casas de sus compañeros, de paredes lisas y muebles relucientes, las gentes que usaban esos muebles y vivían entre esas paredes tenían el cabello como la punta de sus vellos a la luz de la lámpara y cuando se referían a alguien decían “es criollo, pero muy bueno, una persona buenísima” (p. 22).

La conjunción adversativa “pero” encierra la concepción racista que se resiste a ser puesta en palabras en la novela y que funciona como trasfondo explicativo del comportamiento y del destino del protagonista. También en el ámbito privado, Víctor se regirá según esta misma lógica ya que en su padre “indigno”²

2 “En la historia aquella, el padre se había jubilado después de tocar durante treinta años el tambor entre las palmeras y ahora lo acosaba por todas las ciudades adonde él iba para gritarle o proclamarle la precariedad de la que, sin duda, todos participaban después de la batalla” (p. 41).

y en Margarita³ hallará nuevamente el “mal”. La lucha que entabla el protagonista contra lo que denomina el “mal” se desarrolla paralelamente al esfuerzo que realiza para mimetizarse con la “respetable” clase media porteña.

Esta concepción dicotómica del mundo aparece, sin embargo, cuestionada desde las primeras páginas de la novela. El lector descubrirá luego las causas del desmoronamiento de este universo cerrado que Víctor se había creado para sentirse seguro y que lo fueron llevando al aislamiento. La muerte de un estudiante, Fernando, a manos de la policía que él comandaba en ese momento, no sólo lo obliga a renunciar a su cargo sino que será también el detonante de su separación. Si hasta ese momento Margarita aceptaba sumisamente las interpretaciones parciales de su marido acerca de lo que ocurría en el país como si se trataran de verdades universales, en esta ocasión, la muerte del joven da lugar a una discusión en la que ella introduce un contrapunto que desbarata los “esquemas salvadores” y los “dogmas precisos” del coronel: “El hecho de que llorase por haber descubierto que él era un verdugo, además de ser un acto de absoluta libertad que la apartaba de él, significaba muchas cosas de difícil comprensión y la apartaban irremediablemente” (p. 28). No satisfecha con la explicación de Víctor según la cual “lo

que mata es el material” (p. 20), Margarita se atreve a disentir y le revela que hay otro sentido posible como correlato de los hechos: ese otro sentido, esa mirada otra, como la de un espejo, lo convierte en culpable. La mirada que le devuelve Margarita pone en cuestión toda su historia o más bien la historia *oficial* que se había construido. Es por esto que, aun derrotado, Víctor necesita encontrar en su mujer un elemento que la mancille y emprende la búsqueda del amante inexistente.

Además de este otro punto de vista alternativo, el relato se trama a partir de una focalización múltiple que hace estallar esa realidad construida por el coronel y contribuye a poner en evidencia la alienación de este personaje. La novela combina distintos modos narrativos –tercera persona omnisciente, estilo indirecto libre, monólogo interior y primera persona– que se condicen con la idea de un mundo atomizado. El lector asiste a la imagen que cada uno de los personajes se forja de la realidad sin que haya un genuino intercambio entre las diferentes cosmovisiones del mundo. La misma historia se narra desde la perspectiva de Víctor; Joaquín, el detective privado que Víctor contrata para que siga a su mujer; don Blas; Fernando; y, en forma indirecta, a través de fragmentos de diálogos, la de otros personajes secundarios. De igual modo, el hecho de que algunas escenas se cuenten más de una vez desde distintos puntos de vista refuerza el carácter siempre parcial de los sentidos e interpretaciones con que el protagonista sobre todo, aunque no exclusivamente, fija la experiencia.

Es lo que ocurre con dos fragmentos centrales de la novela cuya reconstrucción desde distintas focalizaciones permite poner en escena la brecha insalvable que separa a padre e hijo. El “mal” que atormenta al protagonista y que, en algunos momentos, asocia con la miseria, en otros, con la multitud caótica de la ciudad se materializa en la figura del padre. En la comida mensual de camaradería del ejército,

3 “Por eso, cuando ella se desnudó delante de él en pleno día, tuvo la sensación de una derrota. Margarita entraba así en el mundo no previsto por los dogmas salvadores, en la humanidad irremediable, y era hurtada a su tacto para entrar en la arritmia de las calles populosas, de las playas impías, en el mundo de los peces que enarbolaban sus alfanjes, en el olor sudoroso de la tropa. ‘¿Te pasa algo?’, decía la voz de Margarita desde una multitud arrítmica. ‘No me pasa nada’, respondía él sintiendo que todo se perdía. ‘Pero por qué’, insistía ahora toda la multitud. ‘Te dije que apagaras la luz’, decía él como si con esa frase pudiera detener la consumación” (p. 18).

don Blas aparece a los ojos del protagonista multiplicado por los numerosos espejos que rodean a los comensales, oficiales vestidos de gala para la solemne ocasión, que se ríen de la modesta apariencia del viejo en el momento en que Víctor sale del baño: “Y su imagen vulgar y pequeña iba por los espejos mientras todos se reían de esa especie de mendigo que había entrado al salón” (p. 154). Esta escena halla un excelente contrapunto en otro pasaje de la novela que, al igual que el anterior, se narra más de una vez desde la perspectiva de Víctor y del padre. De regreso del liceo militar, Víctor se dirige al almacén de ramos generales donde don Blas se encontraba bebiendo con sus amigos, trabajadores de la fábrica, para reprenderlo por su comportamiento. Ante el tono reprobatorio y despectivo con el que Víctor se dirige al padre, los obreros reaccionan: se ríen de él, le quitan el sable y acaban por echarlo del lugar. Así como las miradas y las risas discretas de los militares le recuerdan a don Blas que no forma parte de ese grupo selecto reunido en el lujoso salón del hotel City, Víctor se sentirá verdaderamente humillado ante los comentarios y forcejeos con los clientes del boliche, para quienes su uniforme de cadete, lejos de inspirar respeto, es objeto de burla. Sin embargo, entre una y otra escena, pese a su simetría, existe una diferencia esencial y que ataca el núcleo de la novela. Mientras que don Blas se halla a gusto y verdaderamente integrado con sus compañeros de copas, Víctor, en cambio, parece estar descolocado en uno y otro lado. Si el traje y el brillo de los objetos le habían permitido borrar provisoriamente la distancia que mediaba entre él y sus colegas, la aparición de su padre en medio de la fiesta pone de relieve las diferencias sociales. El rechazo que Víctor experimenta por los miembros de su clase y su afán por formar parte de esa elite porteña racista y clasista lo condenan a estar en todo momento “fuera de lugar”.

La novela de Moyano inscribe el relato del ascenso social de Víctor y de su posterior debacle en una tradición que se compone de las historias, los mitos y las luchas de las clases populares. Más que su paso por el liceo militar o la fuerza policial, la novela reconstruye la infancia de Víctor en La Rioja y su adolescencia en la pensión de Villa Crespo, donde coincidieron prácticamente todos los personajes de esta historia. De esa otra vida, de la pompa de las altas esferas del ejército y de las clases altas porteñas, el lector sólo se entera a través de recuerdos aislados que el protagonista evoca con amargura y don Blas con nostalgia y orgullo. La adopción de algunos hábitos y valores no fue suficiente para barrer con su historia anterior. El discurso patrio y heroico-militar que le había permitido legitimar sus actos e inscribirlos en una tradición honorable, entra en conflicto con otras voces que acaban por descolocarlo. Hacia el final, Víctor, prácticamente al borde de la locura, reflexiona:

Si miramos bien, todas las cosas verdaderamente importantes que hay en el mundo fueron hechas por soldados, por hombres que se sacrificaron en el cumplimiento del deber. Eso está en las raíces mismas de nuestra nacionalidad. Después de la batalla quedan los despojos de los cuerpos; cualquiera diría que es un horror. Es cierto que mueren muchos. Pero de allí surge una nueva vida. Los verdaderos herederos comienzan a poblar lo que antes fue ruina y podredumbre. Un largo viaje cuidadosamente preparado, y después, cuando has abierto la ventana, ves la ciudad espléndida y te dan ganas de vivir (p. 148).

No sólo no integrará la lista de nombres ilustres “que se sacrificaron en el cumplimiento del deber”, protagonistas de la epopeya nacional, sino que también será empujado a abandonar sus antiguas convicciones.

Mansilla desvaloriza la cultura y el pasado de los ranqueles con el objeto de convencerlos de que lo mejor que pueden hacer es someterse al dominio blanco, al Estado argentino. En este sentido, la figura de Víctor se presenta como el resultado posible del proceso de enajenación cultural que se inicia con la conquista y colonización de América y se reafirma con distintas medidas que las elites dirigentes adoptaron a lo largo del siglo XIX. Víctor no sólo experimenta rechazo y desprecio hacia los miembros de su clase sino que sus expectativas se corresponden con la jerarquía de valores de la clase dominante. La movilidad social y el acceso a puestos que en otro momento le hubiesen estado vedados no alcanzan para salvar esta contradicción.

La madre colonial y el cautivo: metáforas de una derrota

En *Más liviano que el aire*, una anciana de noventa y tres años perteneciente a la alta sociedad porteña, Lita, mantiene encerrado en el baño de su casa durante cuatro días a Santiago, un adolescente de catorce años que quiso robarle, hasta que decide poner fin a la vida de ambos. Desde el otro lado de la puerta, Lita se propone contarle a este muchacho la historia de su madre bajo la promesa de liberarlo una vez que haya concluido. Este relato dentro de la novela dramatiza, por un lado, las confabulaciones y transgresiones en torno a las cuales se trama la relación de la historia con la literatura y, por otro, los desplazamientos necesarios para justificar la desigualdad. La asimetría se disfraza, de este modo, de amistad y el cautiverio se presenta como el único modo de “educar” y “enderezar” a Santiago, de “salvarlo”, en definitiva, de los males que le depara su condición social, de la misma manera que, como afirma Fanon, “la madre colonial defiende al niño contra sí mismo, contra su yo,

contra su fisiología, su biología, su desgracia ontológica” (2000, p. 80).

El departamento de Belgrano será caracterizado por esta solterona y ex maestra normal como un claro de civilización, un espacio ganado a la sombría peligrosidad de la calle en donde, como muestra la televisión religiosamente a las ocho de la noche, “gente como Santi” practica una libertad pernicioso. En esta suerte de fuerte de puertas infranqueables, la comida será precisamente el elemento que sostiene el diálogo y la relación de estos personajes. Es el hambre que padece Santiago en su encierro lo que lo lleva a congraciarse con la dueña de casa, a escuchar su relato, a mostrarse interesado y a intervenir de acuerdo con las expectativas de Lita. De igual modo, ella explota la necesidad de Santiago racionando la comida, decidiendo en qué momento suministrársela, prometiéndole cada vez algo diferente para garantizar la dilación del diálogo. No basta con que Santiago escuche, también debe mostrarse dichoso en su encierro.

En este proceso de “aprendizaje” forzoso, Lita no sólo se limita a contarle cómo su madre cometió adulterio, asesinó al único hombre del país que en aquella época, 1916, tenía un avión y se mató en el primer vuelo que realizó sola con el único propósito de concretar su sueño de “volar”. También aspira a que Santiago le otorgue a los hechos el mismo sentido caprichoso con el que ella fijó el desenlace trágico de sus padres cuando tenía tan sólo dos años. El episodio mítico no sólo le permite refugiarse en un pasado heroico, sino también naturalizar el secuestro y la violencia que ejerce sobre el chico. Ese relato originario o fundacional se entrelaza sutilmente con el complejo sistema ideológico de Lita produciendo una suerte de hipérbaton histórico que consiste en “representar como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la

realidad del pasado” (Bajtín, 1989, p. 299). La rígida estructuración del régimen de clases al que apela Lita para contrastar las virtudes de la clase alta argentina con los defectos y pulsiones de las clases bajas se desdibuja en el mismo relato. El hambre, la violencia y el abandono que la anciana atribuye a Santiago se hallan, en realidad, en el origen de su historia personal.

En el monólogo de la anciana –dado que en la novela nunca se incluye la voz de Santiago y sólo es posible reponer lo que él dice por las reacciones de la protagonista– el relato del accidente aéreo se trama con la narración de su propia vida, los consejos que ella le da al adolescente acerca de lo que “debe” hacer cuando salga del baño y la biografía del chico, que ella reconstruye a su antojo. En este discurso homogéneo, que no admite un contradiscurso –cuando el adolescente la contradice, al igual que como vimos con Mansilla, la anciana apela a su lugar de poder–, la realidad sólo puede ser una: los “buenos” son siempre miembros de la clase alta que actúan movidos por los más elevados propósitos mientras que las clases bajas son poco más que animales, “gauchos”, que, bajo nuevos ropajes, siguen cultivando al igual que antaño la pereza y los malos hábitos: “Es muy distinto, mire con lo que me sale. Mi madre era una persona sana, buena, que quería volar. Sus padres son unos vagos y unos inmorales. Aunque le disguste escucharlo, son unos depravados” (2009, p. 142). Amparada en la autoridad que le otorga su pertenencia de clase y el discurso de los noticieros, Lita no sólo construye arbitrariamente la historia de su infancia sino que también se arroga el poder de recrear la historia de vida de Santiago, siempre caracterizada negativamente.

Por otra parte, ante las recurrentes interpelaciones de Santiago en las que pone en duda la veracidad de lo que Lita le narra, la protagonista esboza una teoría de la imaginación que bien podría incluirse en un manual de teoría

de la novela histórica. En contraposición con la identificación que Santiago realiza entre la imaginación y la mentira, la protagonista defiende el papel de la imaginación en la reconstrucción del pasado como una forma de la verdad: “¿Para qué está la imaginación si no para rellenar los agujeros de las historias?” (2009, p. 34). En efecto, en *Historia e imaginación literaria*, Noé Jitrik plantea algo muy similar al propósito de la novela histórica: “en el plano de la novela, el revisionismo da lugar a una teoría de las ‘lagunas’ históricas que los novelistas intentan llenar o cubrir” (1995, p. 84). Ahora bien, el modo arbitrario en que el personaje principal de esta novela lleva a cabo la reconstrucción de lo acontecido parece también erigirse solapadamente en una crítica al modo en que la novela histórica, como así también otros discursos semi-historiográficos o no enteramente ficcionales, llenan las lagunas históricas mediante medias verdades. En sintonía con el epígrafe de Juan Gelman: “En el océano del vacío / hay nombres, nombres, nombres. / En el océano de lo perdido, / hay nombres”, *Más liviano que el aire* parece aspirar, más que a llenar una laguna histórica, a explicitar y dramatizar la obliteración de algunos nombres y voces en la configuración de la identidad nacional, a cuestionar los dispositivos de identificación cultural y de autorización en torno a los cuales se forjó una cultura nacional.

En el discurso de la anciana, la novela exhibe los mecanismos a partir de los cuales se puede erigir un punto de vista, una perspectiva, que es eminentemente ideológica, en la única verdad. La discusión que ambos personajes mantienen en torno a los hechos –los sucesos que tuvieron lugar en Longchamps en el centenario de la Independencia, pero también la historia nacional, las biografías de cada uno de ellos, las razones de ese cautiverio– es política en tanto y en cuanto de lo que se trata es de una lucha por el sentido. La armonía se rompe una y otra vez. El “amoroso trata-

miento” de que es objeto Santiago, destinado a enmascarar la imposición unilateral de las reglas de juego lo lleva por momentos a pasar por alto los impedimentos de raza, de clase y de religión para manifestarse en pie de igualdad. Como el muchacho no admite la historia que Lita construye, le sobreviene la muerte. En esos exabruptos del chico que crisan a la anciana y que la novela calla, el texto exhibe las fisuras que desbaratan esa pretendida realidad.

El perverso proceso de aprendizaje pergeñado por Lita, entonces, entra en crisis cada vez que el chico se resiste a aceptar “la verdad” de los hechos. Y así a esta anciana se le plantea la misma disyuntiva que aquejó a las elites dirigentes durante la segunda mitad del siglo XIX en relación con los “otros” de aquel entonces. Oscilando entre una concepción voluntarista y una fatalista, Lita, por momentos, concibe a Santiago como un sujeto reeducable y, por otros, en cambio, entiende que “su naturaleza es una verdadera calamidad” (2009, p. 131). Y al igual que lo hicieron las elites dos siglos atrás, hacia el final claramente se inclina por la segunda opción. La falta de docilidad de Santiago para aceptar las cosas como ella quiere la llevan a corroborar “que lo que les faltó en la cuna, ya nunca podrán adquirirlo” (2009, p. 123) y que, por tanto, no tiene ningún porvenir. Siguiendo este razonamiento, tanto el asesinato de Santi como el suicidio de Lita constituyen un triunfo espiritual y la única redención posible frente a una realidad aplastante en la que se impone la derrota.

Conclusión

En los tres casos se busca imprimir una historia nacional sobre el cuerpo social que avasalla las diferencias sociales y culturales. El pasaje de Mansilla, un militar pujante, pero ante todo un criollo viejo, se inscribe dentro de esa matriz discursiva fundacional con la que se acabó de instaurar la república oli-

gárquica argentina y en la cual tanto el indio como el gaucho no tuvieron lugar alguno. El protagonista de *El oscuro*, en cambio, es un militar retirado en el que se imprime la moral bifronte metropolitana. Y en la última novela de Jeanmaire ya no aparece ningún militar sino una anciana que repite ideas que tienen más de un siglo de existencia y que no sabe hacia dónde la conducen. El racismo por el racismo mismo que Lita aprendió de su entorno y corroboró en la televisión da cuenta de la consolidación pero también de la agonía de estos presupuestos.

Si en el texto de Mansilla la muerte es una amenaza, un final posible que el general sugiere a los ranqueles, en *El oscuro* la muerte del joven estudiante desencadena la toma de conciencia de los personajes y el desmoronamiento físico y psíquico del protagonista, pero es, asimismo, a partir de esta muerte que el relato se desenvuelve y se disgrega en una pluralidad de voces que desbordan la conciencia de Víctor. La imagen de su padre, la voz de su mujer, los medios masivos de comunicación, se elevan como un coro disruptivo que excede la lectura unívoca de los acontecimientos y de la historia oficial. Es el ruido de la ciudad y de la “masa”, es decir, la acción del material sobre los hechos, lo que logra imponer un curso inesperado (para algunos) a la Historia. En este sentido, es llamativo el papel que los medios de comunicación juegan en ambas novelas. Si en *El oscuro* el discurso periodístico a través de la radio y los periódicos ofrece un contrapunto al régimen al presentar una versión alternativa de los hechos, en *Más liviano que el aire*, en cambio, la televisión (“el noticiero de las ocho”) presenta una descripción del mundo a través de las crónicas policiales que permite a Lita empalmar lo que sucede afuera con lo que los personajes están viviendo en ese momento. La televisión no sólo ofrece un discurso armónico a la idiosincrasia de Lita sino que le permite a ésta configurar una explicación

del mundo en el que sus actos se encuentran perfectamente legitimados. Lejos de ser una interferencia sobre el discurso único como sugiere Moyano en 1968, los medios masivos de comunicación se presentan en esta novela de 2009 como un telón de fondo del que Lita extrae historias particulares para constituir un relato único y monocorde. Siguiendo esta misma lógica en la que “el mundo está demasiado podrido como para salvarlo con buenas intenciones” (p. 147) y habitado por gauchos como Santiago dispuestos a cometer cualquier inmundicia (p. 237), la muerte en *Más liviano que el aire* adquiere, por tanto, otro cariz. Dado que es un destino anunciado al joven ladrón desde las primeras páginas (p. 13, p. 23, p. 41, p. 43), el relato se define de este modo como una digresión y un aplazamiento de la muerte. Si Sherezade narraba innumerables historias para retrasar la hora de su ejecución, Lita, en cambio, dirige su propia historia hacia la muerte, una historia que, por otra parte, “tiene mucho que ver con la realidad” (p. 14). La historia oficial conducirá una y otra vez al horror, al asesinato y al sometimiento; la historia particular de Lita sólo puede coronarse con el asesinato y el suicidio.

El sistema de relaciones que se definen en *Una excursión a los indios ranqueles* se reelabora en estas novelas. Si en *El oscuro* se ven excedidos los parámetros de intelección y las estrategias de legitimación política del poder, en *Más liviano que el aire* esa imposición de la historia se traspola al año 2009, pero sólo en la medida en que el espacio abierto de la pampa se reduzca a un departamento cerrado de un barrio acomodado de la ciudad de Buenos Aires.

Referencias

- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Fanon, F. (2000). Sobre la cultura nacional. En Fernández Bravo, A. (comp.). *La invención de la nación*. Buenos Aires: Manantial.
- Garramuño, F. (1997). *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jeanmaire, F. (2009). *Más liviano que el aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Mansilla, L.V. (1967). *Una excursión a los indios ranqueles*. T. 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez Estrada, E. (1991). *Radiografía de la pampa*. Madrid: Archivos.
- Moyano, D. (2003). *El oscuro*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Viñas, D. (2003). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.