



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADO

**GAUCHOS RESIDUALES: IMAGINARIOS GAUCHESCOS EN LA
LITERATURA Y EL CINE ARGENTINO RECIENTES**

Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos

DIEGO IGNACIO LEIVA QUILABRAN

Profesora Guía:
Natalia Cisterna

SANTIAGO DE CHILE, 2022

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por todas las veces que preguntaron “¿y cuándo vas a entregar esa cosa que estabas haciendo?”, “¿qué estás haciendo?”. En el fondo, elijo creer que fue porque siempre supieron que iba a terminar esta tesis.

A mi profesora guía, Natalia Cisterna, por aceptar este proyecto cuando era una idea en el aire, por el tiempo para conversar todo lo que había que conversar y esperar todo lo que se pudo esperar.

A mis amigos de toda la vida, Gonzalo, Luis, Ignacio y Eddie, por comprender y acompañarnos en el padecimiento que pudo ser esta tesis y sus tesis, así como nuestros primeros años de vida laboral.

A mis amigos de la universidad, David, Felipe, Gabriel y Dante, entre quienes nos seguimos acompañando, por soportar mis delirios, los audios largos y lentos de WhatsApp intentando desarrollar una idea y mi obsesión con los gauchos durante estos años.

A Gabriela Alburquerque, por la amistad que hicimos en pandemia, por estar ahí cuando tenía quejas y cuando no estaba avanzando en la escritura de este trabajo, por revisar algunas de las ideas que aquí expongo y por hacer las preguntas necesarias. Y porque en *Revista Origami* tuve un espacio donde poder escribir y pensar al margen de todo lo otro que hacía, no desfallecer intelectualmente durante el encierro pandémico y ensayar algo de lo que aquí he escrito.

Los hermanos sean unidos
porque esa es la ley primera;
tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea,
porque si entre ellos pelean
los devoran los de afuera.

MARTÍN FIERRO, JOSÉ HERNÁNDEZ

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
PRIMERA PARTE. LA GAUCHESCA, UNA HISTORIA DE CORRECCIONES	11
Capítulo I. Para leer al gaucho como símbolo	12
Algunos últimos usos del gaucho	12
El sistema de la gauchesca y el uso sistemático	15
El significante vacío y la posibilidad de un “pueblo”	19
Capítulo II. Una cadena de correcciones para el gaucho	24
El gaucho del centenario	24
El gaucho épico	31
El gaucho pedagógico	35
Una gaucha	39
<i>The gaucho</i>	42
El gaucho residual	52
El pasado reciente del gaucho	58
SEGUNDA PARTE. IMAGINARIOS GAUCHESCOS PARA EL SIGLO XXI	62
Capítulo III. La Argentina posible	63
“Vengo a proponerles un sueño”	63
El gaucho como símbolo fantasma	65
El gaucho, lo nuevo y el fuego	66
Renuncia o recuperación	68
Pensar el mundo en argentino	71
Capítulo IV. Los gauchos posibles	75
Neogauchos para el siglo XXI	75
Neogauchesca tecnocientífica: el símbolo como artificio	77
Neogauchesca del Cercano Oeste: recorrer el vacío de Sarmiento	96
Epílogo: interrupción y continuidad	121
CONCLUSIONES	127
REFERENCIAS	130

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como objetivo trazar hilos comunes y contrapuntos entre un conjunto de obras que tienen al imaginario gauchesco como fuente creativa. En este esfuerzo subyace el planteamiento de que, como símbolos asentados y validados desde las campañas de independencia nacional argentina y reinterpretados en diversos medios como la literatura, el cine o la publicidad, el gaucho y su mundo mantienen el potencial de significar a la comunidad política. De ese modo, propongo que las reapariciones del gaucho en obras contemporáneas no son circunstanciales ni constituyen gestos acomodaticios para hablar de la nación y su identidad en un sentido tradicional. Por el contrario, estas representaciones albergan lecturas y debates sobre los límites y posibilidades políticas de la nación y la imagen del “nosotros” argentino que la constituirá. Esto en el marco de la globalización, la emergencia del debate sobre la comunidad a partir de la crisis institucional del 2001 y la puesta en jaque de los parámetros identitarios convencionales y el posterior ciclo kirchnerista.

En la concepción de esta investigación es indudable la influencia del libro *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad* (2009) del académico Ignacio Álvarez. Desde un punto de vista metodológico, esta tesis retoma la preocupación de Álvarez por “la búsqueda de un dibujo inteligible” (13) de la comunidad nacional en una serie de obras canónicas. Indudablemente, ambos estudios comparten el interés por la idea de nación como una “comunidad imaginada”, en el sentido propuesto por Benedict Anderson, y que bien sintetiza Álvarez en su libro:

comunidad, porque se construye desde el principio de igualdad entre sus miembros; imaginada, pues toma cuerpo solo en la mente de los connacionales debido a la imposibilidad de conocerse cara a cara; limitada, porque su extensión, por muy grande que sea, nunca alcanza a toda la humanidad, y soberana, por su origen ilustrado, que traslada la fuente del poder político desde Dios y el rey a las autoridades que la propia comunidad designa (Álvarez 26)

Se propone, a través de un corpus, una trayectoria de un símbolo que ha acompañado la historia de la nación y ha sido una herramienta fundamental para la recreación de su imagen al interior de las ficciones. Advertir imágenes consistentes o síntomas de identidad en un

símbolo residual dentro del campo cultural argentino es un desafío que extiende los límites de lo desarrollado en *Novela y nación*, no solo porque avanza hacia el siglo XXI, sino también porque, desde esta matriz interpretativa, pretende aportar al debate en el actual panorama político y cultural latinoamericano. La ficción, en este sentido, puede ser interpretada como una herramienta para ensayar los límites y la capacidad soberana de la nación de la que emana o a la que lee.

Este trabajo acoge, a fin de cuentas, el concepto de “realismo capitalista” de Mark Fisher, para quien el capitalismo “produce una desacralización en masa de toda la cultura” (27) y “ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable” (30). Es dentro de ese sistema que deben pensarse las alternativas de representación política en el corpus analizado, y es por ello que se ha elegido la categoría de “residual” de Raymond Williams, señalada en el título, para realizar el ejercicio de lectura de una tradición que se ha reescrito innumerables veces en diversas coyunturas.

Para conseguir su objetivo, este trabajo se divide en dos partes. La primera, que se titula “La gauchesca, una historia de correcciones”, se aboca a comentar ciertos hitos en la historia del gaucho como símbolo. Es una sección que, sin pretender ser exhaustiva, sintetiza las bases del género gauchesco yendo a su momento originario, a través de la revisión de estudios canónicos como *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976) de Ángel Rama y *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1998) de Josefina Ludmer. A partir de allí, y teniendo como clara referencia el estudio, mucho más extenso y detallado, de Ezequiel Adamovsky, *El gaucho indómito* (2019), desfilan de manera cronológica reformulaciones del gaucho producidas durante el siglo XX.

Los hitos han sido seleccionados considerando la diversidad de medios y soportes en los que circuló la imagen del gaucho y su mundo, por lo cual se han escogido algunas expresiones representativas de distintos momentos, provenientes tanto de la literatura como también de los medios de comunicación de masas. Para Ángel Rama, la gauchesca correspondió a un producto literario comprensible de manera autónoma con respecto al sujeto histórico que la inspira (“Prólogo” IX). Además, según el intelectual uruguayo, esta primera elaboración literaria respondió a “operaciones de los grupos hegemónicos, detentadores de la cultura oficial de una época, quienes instrumentaban el arte y las letras

que se destinaban a los estratos sometidos” (“Prólogo” XVI). De acuerdo con Rama, en otras palabras, el género permitió construir una imagen del mundo popular, integrada al todo nacional, en el que los sectores populares efectivamente podían reconocerse.

Por mucho que el origen de la gauchesca haya estado en la literatura, ya entrado el siglo XX el repertorio de contenidos que prestaba dicho sistema se pluralizó en una serie de dispositivos para su difusión. No es tan solo la pervivencia del símbolo lo que queda claro una vez se revisa esa cadena de reformulaciones, sino también la heterogeneidad de materiales, formas e intenciones que lo moldearon en el devenir de la historia política y cultural argentina. Cuando estuvo disponible la tecnología del cine para producir monumentos, el gaucho fue presentado nuevamente; cuando era el rostro de Perón encarnó cierta voluntad de renovación y cambio, el gaucho Martín Fierro volvió a citarse para dialogar con el presente; cuando la industria estadounidense hegemonizó el mercado mundial de la cultura, sus personajes y formas tuvieron que vérselas con Inodoro Pereyra. Películas de ficción, producciones documentales, pinturas, novelas, ensayos, cómics, en definitiva, todo el mercado de la cultura tuvo el potencial para ofrecer una versión del gaucho como símbolo autónomo. El gaucho siempre estuvo allí, disponible, para ser utilizado. Fue asentado de manera definitiva en el imaginario cultural por políticas de Estado, por defensas identitarias, pero también por su potencial de exportación o por la posibilidad que ofrecía de representar al marginado.

El gaucho indómito, para fines teóricos y metodológicos, no se queda en ser un marco de referencias, sino en la puerta de entrada a lecturas heteróclitas y multiformes a la cuestión del gaucho en la cultura argentina. Al introducir su estudio, que va, de acuerdo a su subtítulo, “*de Martín Fierro a Perón*”, Adamovsky propone que el conjunto de obras y registros variados que estudia tiene como hilo conductor el que “todos buscaron aludir al mundo popular, a sus encrucijadas y promesas, recurriendo a la figura del gaucho como prenda de autenticidad. Por ello mismo, fueron muchas veces canal para discutir acerca de la nación” (13). Así, plantea también que el auge de representaciones del gaucho y que atraviesan el mundo popular se desarrolló entre 1870 y los tiempos de Perón (14). Revisitar algunos nudos significativos de obras literarias y cinematográficas del siglo XX ayudará a comprender cómo el signo gaucho se fue asentando como un código estable y maleable a la

vez, de modo que acompañó las transformaciones culturales de la Argentina en el sistema mundo. Así, es posible entrar en la siguiente sección de esta tesis, dedicada a algunas realizaciones del gaucho en los últimos diez años.

La segunda parte, “Imaginarios gauchescos para el siglo XXI”, montada como un eslabón más de la cadena que presenta la primera, se dedica a analizar el presente del símbolo. La voluntad por recomponer el Estado y el retorno del discurso en torno a la nación, como alternativa a las políticas globalizadoras que impulsaron los gobiernos de la última década del siglo XX, tuvo un correlato en el retorno del uso de la imagen del gaucho. A pesar de haber sido desplazado por otros símbolos a lo largo del siglo anterior, guarda la potencia fantasmática del regreso de aquello olvidado. Allí es cuando adquiere sentido un concepto clave de Raymond Williams: lo residual. A través de esta categoría podemos entender aquellas formas culturales que, como el símbolo del gaucho, siguen vigentes a pesar de pertenecer a un orden social en retirada. Así, el gaucho como figura permanece a pesar de que los hoy llamados gauchos no tengan mucha relación con ella y, en cambio, vivan en comunidades modernas, haciendo uso de nuevas tecnologías e integrados a la sociedad de consumo. Interpretar la comunidad política desde estas formas residuales abre la puerta para leer cierta realidad actual a contrapelo, reconociendo la tradición, pero pudiendo subvertirla en sus núcleos fundamentales de pertenencia y dando a luz a nuevas imágenes de comunidad posible.

En esta segunda parte se analizarán las obras que constituyen el eje de este proyecto investigativo, tres textos literarios y tres producciones cinematográficas. El primer subconjunto corresponde a *El guacho Martín Fierro* (poema, 2011) de Óscar Fariña, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (cuentos, 2013) de Michel Nieva, y *Las aventuras de la China Iron* (novela, 2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Por otro lado, el segundo conjunto de obras está formado por los filmes *Aballay, el hombre sin miedo* (2010), dirigida por Fernando Spiner, *Jauja* (2014), dirigida por Lisandro Alonso, y *Astrogauchos* (2019), dirigida por Matías Szulanski.

Esta selección responde a una preocupación de no apartar las representaciones con contenido gauchesco actuales del origen literario del sistema, pero también la de reconocer en el cine su condición de producto masivo. Jesús Martín-Barbero, a propósito del rol que

tomó el cine y la industria cultural durante el siglo XX, habla de la capacidad de este para efectuar la representación o simbolización mitificada de los gestos y los moldes vitales de lo nacional, darles imagen y voz a las identidades nacionales y otorgar la oportunidad a las masas populares de experimentar su vida cotidiana a través de la imagen en movimiento. (211). Así, literatura y cine producirán imágenes consolidadas o sintomáticas de procesos históricos de la nación y para la nación. Ambos registros escenificarán preocupaciones y debates incluso en el pasado reciente, que esta tesis se propone explorar; y ambos recorrerán el escenario cultural argentino dentro de las dinámicas de mercado, sin pensar en la fantasía de existir fuera de él.

Sin embargo, es sumamente improductivo hablar, por un lado, de cine y, por otro, de literatura, como si muchas de las obras más importantes del cine con imaginario gauchesco no se hubiesen basado en textos que las antecedieron. Para un enfoque mucho más productivo y en línea con el tema de las imágenes de comunidad e identificación, las obras fueron agrupadas de acuerdo a los juegos y cruces que establecen con otros géneros de ficción. Particularmente, géneros que ponen en relaciones los horizontes locales de identificación y decodificación de la gauchesca con horizontes universales y metropolitanos: primero, la ciencia ficción o, como se prefirió llamar aquí, ficciones tecnocientíficas; segundo, el wéstern, cuyos nexos con la gauchesca y el paisaje pampeano, se verá, tienen una larga data. Por último, como un caso específico, la posibilidad de que otros grupos sociales contemporáneos hayan heredado de alguna forma esa posición marginal y los conflictos que la exclusión social genera.

Debido a que las obras del corpus son, en general, recientes, el material crítico disponible sobre ellas es escaso. Si bien *Astrogauchos*, es un filme que no gozó de mucho éxito ni difusión fuera de Argentina, en el desarrollo de este trabajo convive con *Jauja*, cuyo director, Lisandro Alonso, tiene una reconocida trayectoria. En el campo de la literatura, es innegable la posición de prestigio que ocupan, en el ámbito internacional, Gabriela Cabezón Cámara y Michel Nieva.

Trabajos como los de la académica argentina Lucía De Leone se han encargado de interpretar y darle cierta consistencia global a una serie de producciones en el ámbito de la literatura trasandina reciente. Sin embargo, lo hace desde una perspectiva un tanto

diferente. Allí donde De Leone toma las obras para leer obras es que se despliega un imaginario rural –del que la pampa es solo una parte– que se posiciona críticamente frente a la economía extractivista donde la industria de la soja es fuente de empleo y de destrucción del ecosistema. Al menos sustentado en la búsqueda de información y referentes críticos para la elaboración de esta investigación, no hay otros trabajos dedicados a mapear esta literatura estableciendo lecturas conjuntas, al menos no que la vinculen a una experiencia positiva y no derrotista de la comunidad política.

Lo que empezó como un proyecto que se proponía realizar un análisis de obras contemporáneas que releían la figura del gaucho, cada una con sus particularidades, transitó en el proceso de escritura hacia algo distinto. Más obras iban apareciendo en el radar y más difícil se iba haciendo controlar los límites de la reflexión. Aunque el punto de partida fueron seis obras de los últimos diez años, se fue incluyendo el recorrido del gaucho como símbolo, así como otros textos que funcionaron como pivotes de reflexiones sobre el estado actual de dicho símbolo. Como consecuencia, figurarán en el desarrollo de esta tesis avatares pasados y presentes de un símbolo que ha funcionado, indudablemente, en un contexto sumamente favorable para la constitución de grandes bloques de interpretación política de la cultura. El gaucho existe en un país cuya cultura y núcleos identitarios internos parecen, a ratos, sostenidos en pasiones masivas desbordantes, en el país de Perón y Maradona, en el país de borgeanos y arltianos, de ceratistas y solaristas, de peronistas y antiperonistas, de kirchneristas y macristas, de bilardistas y menottistas.

PRIMERA PARTE.
LA GAUCHESCA,
UNA HISTORIA DE CORRECCIONES

Hemos reproducido con variantes personales
muchas historias que ya se olvidaron,
cuentos omitidos en las crestomatías mundiales.

RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA, EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

CAPÍTULO I. PARA LEER AL GAUCHO COMO SÍMBOLO

Algunos últimos usos del gaucho

Al introducir su texto *La metamorfosis del gaucho* (2017), Matías Emiliano Casas da cuenta de un conjunto de situaciones que “representan sólo una sintética muestra de las manifestaciones que ligaron -y ligan- al gaucho con la argentinidad” (13). Valiéndose de esos ejemplos, y sumando otro, es posible comenzar este recorrido histórico y presentar los puntos críticos que deseo estudiar sobre el gaucho y los caminos contemporáneos de su representación y uso.

En 1978, “Mundialito” fue la mascota del Mundial de Fútbol organizado en Argentina por la dictadura de Jorge Rafael Videla. Gracias a la entrada en el mundo de la televisión satelital y otros avances tecnológicos en telecomunicaciones, esa ilustración, creada por Néstor Córdoba para un truncado programa televisivo, fue cooptada por el gobierno como imagen del evento deportivo y transmitida para el mundo entero. De este modo, se ofreció a través de este cándido niño gaucho con la pelota bajo el pie, una reducción de la identidad trasandina. (Ver figura 1)



FIGURA 1. *Gauchito Mundialito.*

Durante su mensaje de Pascua del 2002, Jorge Bergoglio, entonces Arzobispo de Buenos Aires y actualmente Sumo Pontífice, le habló a un país alicaído económica y culturalmente tras el ciclo menemista y la desastrosa administración del exmandatario Fernando de la Rúa. Como eje para comentar cierto sentido colectivo de la nación argentina en tiempos de neoliberalización, volvió al *Martín Fierro* de José Hernández:

Sólo podemos abrir, con provecho, nuestro “poema nacional” si caemos en la cuenta de que lo que allí se narra tiene que ver directamente con nosotros, aquí y ahora, y no porque seamos gauchos o usemos poncho, sino porque el drama que nos narra Hernández se ubica en la historia real, cuyo devenir nos trajo hasta aquí. (170)

En 2014, tras la derrota de la selección argentina de fútbol masculino ante su símil de Alemania por la final del Mundial de Fútbol de Brasil 2014, un grupo de seleccionados germanos celebró a los pies de la Puerta de Brandeburgo repitiendo un cántico y un baile con el que ya se habían mofado de turcos y españoles en ocasiones anteriores: “So gehen die Gauchos, die Gauchos gehen so”, coreaban caminando cabizbajos en señal de mofa. Donde decían “gauchos”, años atrás habían figurados lisa y llanamente los gentilicios “Spanier” o “Türken”.

Ese mismo año, la otrora presidenta Cristina Fernández de Kirchner, presentó en un aniversario del comienzo de la guerra en las Malvinas, un nuevo diseño para el billete de 50 pesos. En el reverso del papel moneda, figuraba el gaucho Antonio Rivero jineteando un potro y agitando la bandera argentina. Rivero lideró un alzamiento de gaucho e indios charrúas en las Malvinas durante la ocupación inglesa en 1833. En la ocasión fueron asesinados cinco empleados del gobernador de la isla. Con una historia tan poco accesible en fuentes documentales y tan confusa en sus antecedentes, así como con una polémica por el uso del autor de la fotografía usada como alusión a Rivano, el billete estuvo en el ojo de una polémica. No obstante, Alejandro Vanoli, en ese momento presidente del Banco Central, señaló “el objetivo de este billete es incorporar en un elemento de uso diario y soberano por naturaleza como es la moneda, en el reclamo ineludible del pueblo argentino sobre las islas” (cit. en Wullich). Para el oficialismo, la asociación gaucho-patria contra la dominación británica era clara. Hasta aquí los ejemplos propuestos por Casas.

En 2001, León Gieco lanzó su duodécimo disco, *Bandidos rurales* (EMI). La primera canción, homónima del álbum, es una suerte de sublimación laudatoria de estos sujetos fuera de la ley. Acompañada por un videoclip con elementos estéticos del wéstern, con una imagen teñida de sepia, resuenan en la letra nombres como Juan Bautista Vairoletto y Segundo David Peralta, tan bravos como buscados por las autoridades. En un momento, la narración de sus vidas se suspende para abrir una lista de otras personalidades populares que, como ellos, habitaron y lucharon en los descampados de toda Argentina:

Martina Chapanay, bandolera de San Juan,
Juan Cuello, Juan Moreira, Gato Moro y Brunel,
El Tigre de Quequén, Guayama y Bazán Frías,
Barrientos y Velázquez, Calandria y Cubillas,
Gaucho Gil, José Dolores, Gaucho Lega y Alarcón,
bandidos populares de leyenda y corazón.

El bandidaje tendría así su propio panteón. Algunas de sus figuras son más históricas y documentadas y otras más nebulosas, en distinto grado. Sin embargo, distingue Gieco en el corpus de “gauchos matreros” una fuente rica en reflejos de una sociedad con la potencia suficiente para resistir los embates de la institucionalidad política entonces sumamente cuestionada. Al ser interrogado por la razón de estas referencias, Gieco responde con frases como

Bandidos rurales es un incentivo a la lucha, aunque es cierto que en este país vivimos en una lucha permanente. Lo de la debilidad tiene que ver con que sólo un pueblo débil pudo haber votado a Bussi, a Rico, a Patti o a Menem para su segundo mandato.

O también

nosotros, acá, tuvimos nuestros propios cowboys, que son estos personajes que nombro en el disco. Eran queridos por la gente, no por todos, sino por la gente pobre, por los anarcos. Mate [C]osido les afanaba a los ingleses, cómo no lo iban a querer. Y estos personajes, cuando robaban, una parte del botín se lo quedaban y la otra parte la repartían entre los hacheros y los indígenas. Por eso se creó una especie de mito con ellos. (cit en D’Addario)

A través de una referencia a esa tradición de bandidos, de sujetos “fuera de la ley”, Gieco se permite invocar una fuerza popular que debe hacer justicia, estableciendo una

continuidad entre las masas movilizadas del 2001 y sus bandidos: “tanto los bandidos rurales como los piqueteros están, para los fachos, fuera de la ley”.

¿Cuáles son las bases que hacen posible la representación de una comunidad política o parte de ella en este variopinto conjunto de discursos literario-políticos?, ¿por qué esa comunidad es leída por sus miembros o por extranjeros a través del gaucho?, ¿por qué valen en esa operación figuras como la metáfora, la metonimia o a analogía? ¿Por qué se realiza a través de figuras tan distintas al ciudadano urbano, centro de la actividad política, y tan distantes en el tiempo, como los son los gauchos, ya sean reflexivos o matreros? El objetivo de este primer capítulo es reconstruir hitos fundamentales que han mediado en la incorporación e integración de este imaginario tan particular en su uso representacional hasta nuestros días.

El sistema de la gauchesca y el uso sistemático

El crítico uruguayo Ángel Rama definió la poesía gauchesca como

una poesía política y revolucionaria producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción y al servicio de cuyos intereses sociales se entrega, ofreciéndole la primera imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea situándolo vivamente como el protagonista y promotor de la historia de su tierra (*Los gauchipolíticos...* 47).

A partir de esta cita, es posible advertir una serie de rasgos que serán centrales en el devenir del género. El primero es que se trata de una poesía con un profundo interés político, o más bien, conducida políticamente. En ella se canalizaron reflexiones sobre la contingencia en determinadas coyunturas. Así, en un primero momento, a comienzos del siglo XIX, el montevideano Bartolomé Hidalgo, el “mulatillo Hidalgo”, pone en juego con sus diálogos y composiciones gauchescas un ideario democrático, un sentido de justicia y un derecho al habla del pueblo, una aventura cívica de las masas iletradas que ven, en la continuidad de su voz al interior de la creación poética, una manifestación de su identidad en los frentes de la revolución emancipadora (*Los gauchipolíticos...* 71-72). De modo similar, en una coyuntura como las guerras intestinas que marcaron la historia política de Argentina, a

mediados del siglo XIX, señala Rama que la poesía fue redirigida a levantar el ánimo militar, desalentar al enemigo, sembrar desconfianza y vencerlo psicológicamente (*Los gauchipolíticos...* 53).

Desde que aparece *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del excelentísimo señor don Pedro de Cevallos* (1777) de J. Baltasar Maziel –la que según Sáinz de Medrano sería la primera composición de temática y entonación gaucha escrita (13)– hasta que se publica el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, pasa casi un siglo. En ese intertanto, y acercándose a los años en que el gaucho de carne y hueso es avasallado por el proyecto civilizatorio liberal, se fueron consolidando una serie de recursos narrativos, líricos y estéticos como un sistema literario rígido. Ángel Rama utiliza esta noción para hablar de una codificación formalizada en el intercambio cultural desigual entre el lego vulgo receptor y los productores de discursos –letrados urbanos–, con base en mecanismos orales de reproducción y difusión y utilizando un repertorio de respaldo del trabajo creativo – métricas, ritmos, temas de un fondo común– (“Prólogo” XLVII). Esa codificación, es necesario recalcar, citando al mismo teórico uruguayo, compete estrictamente al campo de la literatura: “[u]na cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca” (“Prólogo” IX). Rama agregará, además, que una correcta indagación sobre las particularidades del género implicará “proponer que se prescinda del primero de los términos (gaucho) para atenerse al segundo (literatura)” (“Prólogo” IX). Borges había propuesto unas décadas antes una idea similar:

la poesía gauchesca, que ha producido –me apresuro a repetirlo– obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de la poesía popular (“El escritor argentino...” 268).

El camino exploratorio que se desarrollará en estas páginas toma como base ineludible estas reflexiones. Ejes de esta investigación serán los elementos del sistema literario gauchesco y no el gaucho como sujeto histórico.

En 1872, cuando se publica el *Martín Fierro*, posteriormente conocido como *La ida*, en oposición a *La vuelta de Martín Fierro*, aparecida en 1879, ya está conformado un conjunto

orgánico de textos de diversos autores, los cuales conservan una “nota colectiva” (Rama “Prólogo” XLVII). Ese conjunto no se definirá por la “emergencia” de sus elementos –en su sentido de surgimiento y urgencia–, sino por procedimientos de repetición, variación y convención propios de un género (Ludmer *El género gauchesco...* 34-35). Como consecuencia de este proceso de consolidación, se produjo un fenómeno de doble vía entre los sectores populares, rurales e iletrados y los letrados criollos de los pequeños núcleos urbanos. Desde abajo, se levantaron las voces de sectores populares –convocados como contingente militar, en el caso de los hombres– animados por la Revolución emancipatoria, primero, y por liderazgos políticos personalistas, después, y enseguida en la guerra contra el indio. Desde arriba, por otro lado, se produjo un acercamiento de la palabra escrita del letrado para comunicarse con el pueblo y convocarlo a la acción, hablándole, reproduciendo sus códigos, pero también interpretándolo (Adamovsky 18). Este ejercicio de interpretación es también representación. Tuvo un brazo en la *darstellen* y el otro en la *vertrente*, de acuerdo a los planos desarrollados por Gayatri Spivak: por un lado, la representación en la escritura y, por otro los agentes del poder que la administra (314).

Para Ángel Rama, el *Martín Fierro* de Hernández constituye el punto más alto del género e indica, parafraseando a Borges, que junto con su publicación y éxito nacieron sus precursores y sucesores (“Prólogo” XLIII). A partir de allí, el sistema se apuntalará como uno de los pilares para la producción de una imagen de lo local, en oposición a contenidos foráneos y extranjerizantes.

En otra entrada relevante para el asunto de la poesía gauchesca, Josefina Ludmer definirá a ese género a través de su uso estratégico en coyunturas concretas en el siglo XIX: “la oscilación del sentido entre el uso del cuerpo y de la voz, entre la guerra y la guerra de las palabras, constituye la materia literaria fundamental del género” (*El género gauchesco...* 50). La gauchesca, por ende, se construye como un aparato de inclusión y de exclusión de voces, en la que entra la del gaucho, otrora ilegal, para dejar fuera a otras y así definir una identidad mayor, que será la nación (Ludmer “Oralidad...” 29).

Este uso constructivo de la voz del gaucho, estudiado por Ludmer, fue una dinámica legitimada desde el Estado y la élite letrada durante la primera mitad del siglo XX. Durante ese período, se produjeron y reprodujeron profusamente interpretaciones sobre lo que la

nación era o debía ser. Los debates a propósito de esas interpretaciones no solo difirieron en la idoneidad o no del gaucho como símbolo de lo nacional, sino también en los argumentos esgrimidos desde distintas plataformas –académicas, publicitarias, artísticas o de la emergente industria de la cultura– para vincular sus destinos a la producción de la patria en el campo discursivo. Como ejemplos que dan cuenta de la variedad de las proposiciones en diversos soportes a lo largo de esos años se podrían nombrar: la serie de pinturas “Los gauchos” del artista Cesáreo Bernaldo de Quirós, fechada entre fines de la década del 10 hasta comienzos de los 30 del siglo pasado, en la cual, mediante un lenguaje naturalista, se manifiesta cierta visión romántica decimonónica, que glorifica y mistifica un “alma criolla” y se busca la afirmación identitaria nacional con inclinaciones épicas (Giordano 1294) (ver figura 2); la película *El último centauro. La epopeya de Juan Moreira* (1924) dirigida por Enrique Queirolo, que actualiza la figura del gaucho en plena crisis del orden liberal, signada por la apertura del campo de batalla político y los enfrentamientos ideológicos entre la vieja élite desplazada, los grupos radicales que habían llegado al poder y los sectores anarquistas, foráneos de la política formal (Suárez “¿Gauchos de bronce...” 65) (ver figura 3); *Nuestro hombre* (1939) de la intelectual feminista Herminia Brumana, vinculada a sectores socialistas y anarquistas, es un ensayo cuyo objetivo fue posicionar al *Martín Fierro* como modelo del “alma argentina”, proponía una sinonimia entre “gaucho” y “argentino” y llegó a ser un libro de cabecera para las mujeres argentinas que defendía la tradición a través de gestos cotidianos (*Casas Las metamorfosis...* 193-194) (ver figura 4).



FIGURA 2. Don Anacleto (1926) por Cesáreo Bernaldo de Quirós. El retrato del gaucho en un estilo naturalista, que lo pone en situaciones cotidianas, pero sublimadas en una imagen de lo nacional idílico arraigado en el pasado.

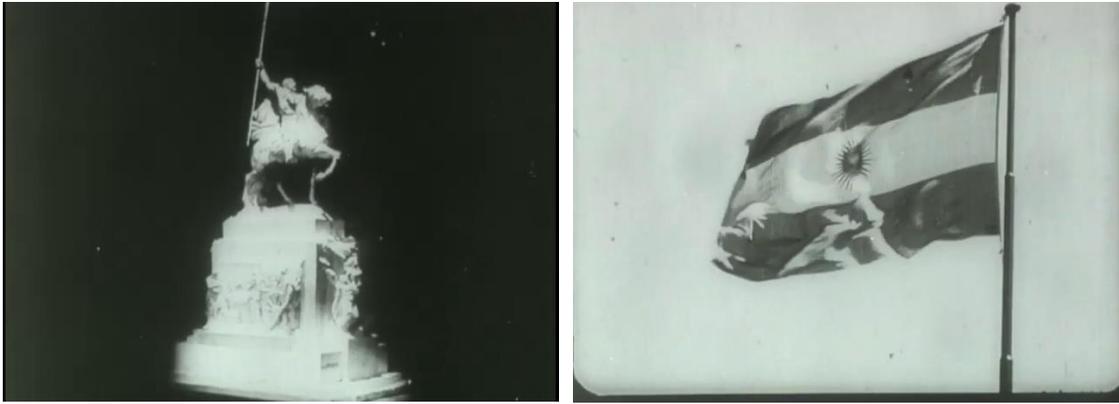


FIGURA 3. Últimas tomas de El último centauro. Únicos contenidos del capítulo “El monumento al gaucho”. El gaucho sublimado por la interpretación del cineasta se monta secuencialmente con el pabellón patrio.

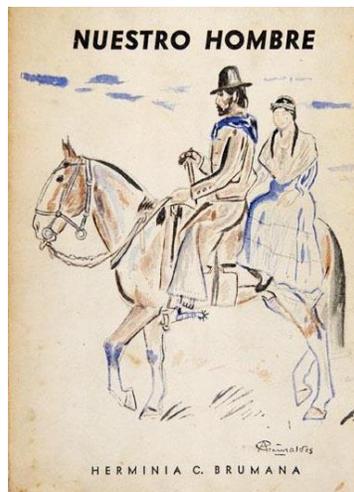


FIGURA 4. Portada de la primera edición de Nuestro hombre. En ella figura el gaucho conduciendo al caballo acompañado por su china, pasiva y guiada por la acción pausada de su hombre.

Legible *ab ovo* a través de la noción del “uso” y con un repertorio rígido de elementos a disposición, no es de extrañar que el género gauchesco sea, dentro de la tradición cultural argentina, una copiosa fuente de relecturas o reescrituras. “Correcciones” es el término que se preferirá usar a partir de aquí, en el sentido que desarrolla Noé Jitrik, para referirse a las reinterpretaciones de texto como teleologías, ejercicios de lectoescritura que llevan a un texto a “esa otra parte de sí mismo y, por lo tanto, diferente” (79). Esta conceptualización resulta central no tan solo porque describe un proceso de revisiones y actualizaciones, sino también porque lo plantea en virtud de una comunidad textual históricamente situada. De ese modo, será posible entender que la corrección posibilita movilizar las significaciones que aplicaban a una materia prima cultural en un momento determinado a otra formulación

de identidad. Además, permite establecer agonismos y conflictos al alero de la mutabilidad del propio tiempo, pasando de las frescas ideas del pasado a su uso en nuevas contingencias (González 30).

El significativo vacío y la posibilidad de un “pueblo”

La representación del gaucho es ineluctablemente un posicionamiento estratégico de una forma anterior cargada de valores frente a un público y en determinado contexto político – lo que aquí se ha llamado “uso”–. Podría decirse que, con el pasar del tiempo, el gaucho es potencialmente un significativo vacío. Esta condición de “significativo vacío” del gaucho designa su capacidad de convertirse en un horizonte de totalidad identitaria, planteada como completa, pero inalcanzable más que en la teoría política, por ejemplo, como horizonte valórico o ideológico (Laclau 95). Hay una diferencia entre las particularidades que pueden entrar o no en tal o cual representación del gaucho y lo colectivo que con él se desea representar: no todo lo representable a través del gaucho le será correlativo y ni siquiera todo lo gauchesco *stricto sensu* tiene que ser parte, ni por necesidad ni por fuerza, del símbolo ya reelaborado.

Al tiempo que el gaucho se fortalece como símbolo político –como emblema identitario– no es él mismo el que significa, sino que es un vehículo a través del cual pueden exponerse clivajes político-sociales, desde los más diversos interlocutores –las capas populares, la oligarquía terrateniente o la nueva burguesía urbana, por ejemplo– y en los más diversos soportes –afiches publicitarios, exégesis historiográficas, películas, literatura, música popular o mezcla de estos u otros más–. La representación del gaucho toma un lugar fundamental en una “guerra de posición” simbólica, en que la principal preocupación estaría en el apertrechamiento y la delimitación de una frontera y las fortalezas de miembros integrantes de la sociedad civil (Gramsci 340).

Esta condición de “vacío” del gaucho como símbolo es lo que permite su subsistencia en el tiempo. A su vez, la estabilidad del sistema literario gauchesco permitió el uso del tipo protagonista como matriz de sentido y reescrituras dentro de códigos comprensibles. En síntesis, a lo largo de un gran arco temporal, el gaucho siguió ahí como objeto de disputa

ideológica y valórica. Ejemplos de esta forma de comprender el símbolo son la oposición que Ludmer construye entre Martín Fierro y Juan Moreira –una voz vencida e integrada, por una parte, y la violencia popular activa, por otra– (Ludmer *El cuerpo...* 241); o también la disposición frente al extranjero y su cultura, que era muy diferente en los círculos tradicionalistas más conservadores –proteccionistas culturales más radicales– respecto de las representaciones en circos criollos –en los que se llegó a instalar la figura del “Cocoliche”, medio gaucho, medio genovés o napolitano, que plasmaba “el proceso de hibridación cultural que estaba aconteciendo en el bajo pueblo” (Adamovsky 83)–.

Como el sistema está marcado por el movimiento ascendente de la voz popular y el descendente de la escritura letrada, el producto es inevitablemente un punto en el que se atan y negocian dos lenguas y, con ellas, dos subjetividades sociales. En este punto, sería indicado afirmar que es en este encuentro en donde se configuran imágenes de pueblo que, dependiendo de quién enuncia, pueden inscribirse como autodefiniciones o descripción exteriores y objetivizantes. Para el caso de producciones gauchescas, estas serían eminentemente metonímicas, pues el gaucho es una parte –cada vez menos contingente y contigua– del todo nacional o popular. Así pueden conjugarse valores, ideologemas e ideales de ciudadanía, por ejemplo.

Es esta capacidad de establecer fronteras, de “llenar” transitoriamente el vacío del signo gaucho la que permite articular discursivamente nociones de pueblo: un proceso de construcción discursiva comienza a indicar las fronteras antagónicas que determinan una identidad social. He allí una condición *sine qua* para la emergencia de un “pueblo” (Laclau 287). La cuestión de la legalidad del gaucho, tal como la desarrolla Josefina Ludmer –el uso del cuerpo y de la voz para la instalación de un régimen político-legal–, en esas circunstancias, puede llegar a ser central. La eventual identificación colectiva, por ejemplo, con un matrero enarbola una amenaza contra la institucionalidad que sanciona y administra las fronteras de la legitimidad política: “the threat of declaring a new law, a threat that even today, despite its impotence, in important instances horrifies the public as it did in primeval times”, señala Benjamin (283).

Ahora bien, las maneras de disponer el campo de batalla desde los grupos letrados implicaron una concepción del “pueblo irracional” o “la masa” como un grupo ingente y

pasivo en cuya sinrazón debía penetrar la activa luz del conocimiento –un único tipo y una única forma de conocimiento– y la civilización (Martín-Barbero 16). Ese sería un modo tradicional y más vinculado con sectores conservadores y de las derechas políticas, defensores –aún existentes– de la separación tajante entre alta y baja cultura. No obstante, otro enfoque de estudio, mucho menos receloso de lo que las masas puedan implicar cultural y políticamente a la conformación de un cuerpo social complejo y una institucionalidad funcional, puede dar una definición en clave positiva de su funcionamiento. Graciela Montaldo explica que:

[r]elacionar la cultura con las masas parece derivar necesariamente en la fórmula “cultura de masas”. La cultura de masas implica, en primer término, una forma de producción y consumo mediada indefectiblemente por el mercado. Las masas entonces suponen un tipo de consumo cultural organizado en torno al número, al espectáculo, al gusto, una cultura de exposición en el espacio público a la que puede haber acceso irrestricto, aunque mediado por el consumo, creando un espacio de igualdad virtual (*Museo...* 21)

De este modo, puede situarse la existencia de un pueblo desde dos veredas: primero, su formulación contingente, por otro, que su construcción sociocultural se produce en un marco de consumo y mercado. Así, el símbolo gaucho ha existido subsumido en estas dos matrices interrelacionadas: el uso político niega el uso mercantil. Como mercancía, se accede a él a través de circuitos de producción y consumo y como metonimia de una nación, puede viabilizar sentidos de comunidad. No obstante, se debe considerar que la “igualdad virtual” del consumo no se realiza en una “igualdad práctica” de la producción o la mediación en los gustos. Jesús Martín-Barbero al comentar las nociones sobre “lo popular” que desarrollaron sectores anarquistas, indica que estos tuvieron una “lúcida percepción de la cultura como espacio no sólo de manipulación, sino de conflicto, y la posibilidad entonces de transformar en medios de liberación las diferentes expresiones o prácticas culturales” (24). Así, como espacio de conflicto, el mercado también atiende a una eventual guerra de posiciones gramsciana, en que pueden poner a circular productos culturales para determinados públicos en función de determinados intereses. Los discursos puestos en circulación, comerciables, serían de por sí una representación semiótica de una ideología, entendiendo esta como constituyente de lo vivido: la experiencia como eminentemente ideológica (Rojo 99).

Con estos puntos ya planteados es que pueden abordarse, en adelante, algunas obras que constituyen hitos en el desarrollo de la figura del gaucho como símbolo de la argentinidad. Con la selección como procedimiento, el objetivo es orientar las reflexiones de capítulos posteriores y entenderlas no como novedades, sino como parte de una cadena de reescrituras. Estos hitos son correcciones previas, avatares anteriores de un entramado de lecturas de la gauchesca, en que revisitando el género textual se han redirigido sentidos de lectura e interpretación de lo nacional y lo popular.

CAPÍTULO II. UNA CADENA DE CORRECCIONES PARA EL GAUCHO

El gaucho del centenario

Hacia fines del siglo XIX, el gaucho y sus representaciones ya eran un fenómeno cultural popular en la Buenos Aires en vías de modernización. Desde allí se irían formando imágenes sobre la pampa y sus habitantes que entroncarían muchas veces con los intereses y proyecciones de las masas marginalizadas urbanas. En ese sentido, la historia del vínculo entre gaucho y argentinidad está profundamente interrelacionada con la cultura de masas: atravesada por relaciones de mercado, en que el consumo se organiza en torno al espectáculo, al gusto y a una cultura de exposición en el espacio público (Montaldo *Museo...* 21).

Por la misma razón, en el corazón de esa sociedad de masas, las producciones culturales ya no desfilan rodeadas por un halo, por un aura. Jesús Martín-Barbero dirá, comentando a Benjamin, que el valor dominante de la nueva experiencia en la era de la reproductibilidad técnica se basará en su valor exhibitivo, que aminora la distancia con el objeto en la experiencia de la recepción, que ya no es individual y cultural, sino colectiva: su destinatario es la masa (59).

De ese modo es posible situar a las obras, objetos de esta reflexión, dentro de lo que Ezequiel Adamovsky llama “criollismo popular”, que no es más que “un modo particular de hablar de lo popular [...] a través de la figura del gaucho [que es producido] por artistas o escritores de origen popular, o con intención de llegar a un público de clases bajas, o que circuló de manera masiva sin depender de impulsos estatales” (12). Este criollismo popular fue la base de una formulación del “pueblo” aglutinado en la figura del gaucho que tuvo su apogeo durante las primeras décadas del siglo XX.

Si bien Leopoldo Lugones, de quien se hablará más adelante, fue central en la instauración de un culto estatal al gaucho, el criollismo popular excede las condiciones tanto temporales como sociales desde donde fue propuesta su identificación con lo nacional. Es más, señala Adamovsky, si un emblema de unidad nacional tan improbable como el gaucho –por su extracción social popular y por su inestable relación con la ley– llegó a establecerse con tanta propiedad en la cultura argentina, fue porque desde antes de los Centenarios ya

fascinaba transversalmente a la sociedad. No obstante, resultaba aún más atractivo para los grupos marginalizados sin acceso al poder político o al capital cultural prestigioso (12).

Solo considerando esa contigüidad como sectores excluidos del progreso, es posible entender, por ejemplo, que una historia novelada como la de Juan Moreira fuera un folletín de gran éxito a fines del 1900 y que luego, a través de circos criollos como el de los hermanos Podestá, tuvieran un increíble auge las historias de gauchos matreros, tanto narradas como representadas. El fervor de esta alianza popular-marginal podía alcanzar tal nivel en el público del teatro que incluso se reportaron curiosos incidentes: asistentes a la función ingresaban a la escena para auxiliar al héroe gaucho contra las partidas de militares (Adamovsky 44-45). No obstante, solo considerando la transversalidad del fenómeno puede comprenderse que, en 1894, Elías Regulés, decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República Uruguay, encabezara en pleno centro cívico de Montevideo una reunión de unas 250 personas que se trasladaría a una quinta para realizar un asado campero y una serie de actividades tradicionales (Rama *Los gauchipolíticos...* 171).

El escenario político-social de la Argentina cercana a su centenario era de absoluta convulsión. En la elección presidencial posterior a promulgación en 1912 de la ley Sáenz Peña, que decretaba el voto secreto y obligatorio de varones, fue electo por primera vez un radical. Hipólito Yrigoyen interrumpió el lugar que en el poder político había ocupado la oligarquía liberal desde la consolidación del Estado argentino. Hasta ese momento, la estructura política era un esquema de prevenciones hacia la ampliación radical de la ciudadanía que se fue construyendo durante un régimen excluyente. En ese contexto, las nuevas multitudes complejizaban el panorama social y obligaban a replantear la cuestión democrática (Terán 335).

Esas nuevas multitudes estaban conformadas en gran medida por migrantes de primera o segunda generación. Las políticas finiseculares de fomento migratorio del orden oligárquico habían traído a grandes contingentes de europeos a la modernizada Buenos Aires. De acuerdo a datos estadísticos, hacia 1895 el 52,1% de la población a nivel nacional era extranjera y en 1904 el 45% de la capital lo era (Oved 130). Por esos años, la población de Argentina crecía desmesuradamente, y la administración de esa heterogénea demografía estaba orientada por la famosa frase del prócer Juan Bautista Alberdi: “Gobernar es

poblar”, en lo que refería a la ocupación soberana de territorio y la expansión de núcleos urbanos. En sintonía con este panorama estadístico, a nivel cultural, lo último que podía cumplirse era un proyecto de gobernabilidad basado en lo uniforme: lo que había sido proyectado como una heterogeneidad positiva se volvía por aquellos años en una “mala” mezcla (Sarlo “Oralidad y lenguas...” 3). Asentar un modelo de argentinidad en ese sentido, sería buscar un centro estable desde el cual emanaran las virtudes morales e intelectuales de la nación. El camino lógico es que la imagen, fuese cual fuese la que se eligiera de entre el catálogo de folclorismos, debía despojarse de todo vicio a través de limitantes que indicar también qué es lo que no podía ni debía ser. En esta línea, y al decir de Beatriz Sarlo, “lo nacional de una cultura y de una lengua no tienen una presencia positiva; más bien responden a un conjunto de restricciones” (“Oralidad y lenguas...” 6-7).

En ese escenario, se desarrolla un llamado proyecto de “nacionalismo cultural” por parte de algunos intelectuales como Ricardo Rojas –quien publicara en cuatro tomos entre 1917 y 1922 su titánico proyecto *Historia de la literatura argentina*–, Manuel Gálvez –de quien destaca en este ámbito su ensayo *El solar de la raza* (1913) de acentuada hispanofilia– y Leopoldo Lugones. Este último, en 1913 da un ciclo de charlas en el teatro Odeón que fueron publicadas tres años después como un libro con el título de *El payador*. El intelectual, en esa serie de charlas, se pone de cara al público anónimo y masivo en un estar en vivo. Así, tanto él como sus ideas circulan como un producto de mercado. Este ejercicio de alta cultura es un reverso de las representaciones gauchescas de los circos criollos, en las cuales el divertimento y el factor cómico eran lo central. A través de esa práctica de la conferencia, negocia su lugar en el ámbito de la cultura: cuida su autoridad y entrega su producción intelectual a la masa, construye un lugar a su medida, actúa su palabra, produce literatura y arte como si fuera para multitudes, pasa de la situación cerrada de la lectura individual a las luces públicas del teatro y las vitrinas (Montaldo *Museo...* 164).

Dentro de las prácticas circulantes en el mercado, se juegan dos movimientos para el gaucho. La masa popular lo acoge como uno de los suyos, se divierte con él, empatiza y lo toma como símbolo. Mientras tanto, con Lugones se opera una estrategia político cultural para las elites letradas, cuyo impacto, pensando a largo plazo, excederá con creces su objetivo particular. Sometiendo al *Martín Fierro* de José Hernández a una serie de

acrobacias interpretativas, entre las cuales se cuentan leerlo como un poema épico, Lugones establecerá que existe una estrecha relación entre el poema y la identidad nacional, pues el texto hernandiano expresaría los rasgos diferenciales del pueblo argentino (Olea 312).

Este ejercicio de corrección, con una voluntad profundamente disciplinaria, intenta redirigir la obra más importante del canon gauchesco para instalar una noción invariable de la patria, cuya autenticidad debe ensalzarse. El virtuosismo de Fierro se corresponde con la quintaesencia de la argentinidad. Sin embargo,

en su deseo de atribuir virtudes al gaucho, el autor no reconstruye la imagen de este, sino que teje una leyenda a su alrededor. Dos son los métodos utilizados para la creación de este mito. Por un lado, la descripción del gaucho omite casi por completo las referencias concretas a las condiciones económico-sociales en que vivió [...]. Por otro lado, la escritura del autor está cargada de un exaltado lirismo por medio del cual el mundo del gaucho se presenta como un paraíso perdido (Olea 313).

Con Lugones se produce de manera pública un primer aglutinamiento del sentido patrio en torno al gaucho. El intelectual lo hace sobre un escenario, ritualizando su palabra y entregándole un símbolo a las élites políticas. Este aglutinamiento estuvo caracterizado por constituirse a través de una base inmanente –mitificada– que permitía soslayar los contenidos de clase y poner al servicio de una maquinaria discursiva al gaucho históricamente oprimido. Resuena en este punto una reflexión de Ernest Renan, para quien el error histórico y el olvido son la base de la construcción de una nación (11). En último término, lo que Lugones y el nacionalismo cultural hacen es inventar una tradición, es decir, instituir un grupo de prácticas y reglas, expresas o tácitas, simbólicas o rituales, con el objetivo de inculcar valores o normas de comportamiento a través de la repetición que dota a dichas prácticas de un halo de continuidad respecto del pasado (Hobsbawm 8).

El ejercicio correctivo, que dotaría a una comunidad textual de contenidos valóricos en los que sustentar su identidad colectiva diferencial, implica sublimar hechos como las condiciones precarias de vida o la compleja relación del gaucho con la ley y dar imágenes como las siguientes:

El gaucho fue el héroe y civilizador de la pampa. En este mar de hierba, indivisa comarca de tribus bravías, la conquista española fracasó. (Lugones 37)

[En la pampa] el malón era, en efecto, un contacto casi permanente de los indios con los cristianos fronterizos, que pertenecientes a la raza blanca, llevaban la doble ventaja de su carácter progresivo y su mayor capacidad de adaptación. (Lugones 41)

La afición al caballo, que exalta con vivacidad valerosa el individualismo, según puede verse en tipos tan diversos como el beduino y el inglés; el dominio de la pampa cuyo descampado ofrece la severidad heroica del mar, mientras su magnificencia de horizontes, la inmensidad del cielo en que aísla al jinete, infunde el hálito libertador de la cumbre; la lidia con el ganado bravío en verdadero esfuerzo combatiente; el peligro de la horda salvaje; el desamparo de aquella soledad donde cada cual debía bastarse, resumiendo las mejores prendas humanas: serenidad, coraje, ingenio, meditación, sobriedad, vigor; todo eso hacía del gaucho un tipo de hombre libre, en quien se exaltaba, naturalmente, a romanticismo, la emoción de la eterna aventura. (Lugones 42-43)

Estas citas son sintomáticas de una voluntad oficial por olvidar los atropellos al gauchaje durante el siglo XIX, al tiempo que se le eleva como guardián legendario del espíritu argentino. No parece casualidad que, en *La vuelta del Martín Fierro*, el tono haya cambiado en el mismo grado en que se había mesurado el punto de vista crítico de su autor desde la publicación de *La ida*. En la primera parte se instala la idea de un desarraigado, víctima de las injusticias de un sistema de levas que termina por huir a tierra de indios; mientras que en la segunda se instala a ratos una voz de sabiduría popular en los diálogos y la payada de Fierro: el personaje ya no es el gaucho aguerrido y afligido —el que sorprendió a Cruz y lo hizo ponerse fuera de la ley con él— sino una trasposición de la voz de Hernández. En 1879, esa ya era

la voz de un hombre tan defensor como siempre del gaucho, pero convencido de que el mejor servicio que podía hacerle, luego de haber puesto en evidenciar los infortunios que padecía, era instarle a adaptarse en cuanto le fuera posible a un modelo de sociedad irreversible (Sáinz de Medrano 28)

Es posible asegurar que, más o menos inconscientemente, lo que se retoma en el nacionalismo cultural es ese sosiego del gaucho que ya estaba presente en *La vuelta de Martín Fierro*, extendiendo sus alcances a una propuesta sobre la argentinidad. Esto implicó también que el imaginario en torno a su reverso, al héroe popular, se trocara. Con el folletín de Hernández y las posteriores adaptaciones teatrales más cercana al cambio de

siglo, el héroe criminal había producido “un cambio en la política de la lengua y en la política de la muerte en relación con la del viejo héroe pacífico, que es su otra cara. [...] Juan Moreira no era un gaucho cantor de proverbios como Martín Fierro (ni contaba su vida en primera persona), porque la tecnología de la prensa imponía otro sujeto, otra lengua y otro género” (Ludmer *El cuerpo...* 241). En definitiva, con la mitificación del gaucho en la corrección del *Martín Fierro*, lo que está en juego es una contención de la violencia popular y una disputa por el símbolo que ha movilizó su representación.

Dentro de la temprana industria cultural argentina, la película de Queirolo antes señalada, *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira*, puede leerse en esta misma línea. La escena que da comienzo a la película (ver figura 5) muestra a un Moreirasolemne y calmo sobre su caballo, con una división poco clara entre ambos.



FIGURA 5. Primera imagen de Moreira en *El último centauro*.

El Moreira de Queirolo es políticamente más aceptable que el del folletín de Eduardo Gutiérrez. No es presentado como un matón electoral, sino como víctima de un fraudulento gauchipolítico y probo aliado de un caudillo local a quien defiende de intereses partidistas (Suárez “¿Gauchos de bronce...” 74). El *Martín Fierro* de Lugones y el martinfierrizado Juan Moreira de Queirolo hablan de una gauchesca absolutamente domesticada. Con obras como estas: “la gauchesca, que naciera de una peleadora y valiente vocación política, se arrancaba [el] diente mordaz para lograr una unanimidad evocativo, admirativa, estética en último término” (Rama *Los gauchipolíticos...* 174).

El último paso en este movimiento de entronización se dará en dos partes. En 1938, como fruto de gestiones de agrupaciones criollas tradicionalistas, pero innegablemente también sobre un sustrato cultural que lo permitió, el Senado y la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires promulgó la Ley 4756 que declara el 10 de noviembre, natalicio de José Hernández, como el Día de la Tradición en su unidad administrativa. Dicha celebración se haría extensiva a todo el país en 1948, durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón. La segunda parte sería la extensión de la festividad a todo el territorio nacional.

En su artículo 2, la Ley 4756 indica que ese

se darán en todas las escuelas públicas, clases alusivas sobre arte, ciencia y música nativa y con especialidad sobre “Martín Fierro”, el inmortal poema de Hernández. La emisora oficial de radio propalará exclusivamente música autóctona, y en el parque criollo Ricardo Güiraldes, museo de Luján y otros sitios adecuados, el Poder Ejecutivo organizará fiestas de carácter regional.

De ese modo y a partir de ese momento, a las iniciativas culturales particulares, como las revistas nativistas o los círculos tradicionales, se sumó de lleno la acción del aparato estatal a la exaltación del gaucho. Dispositivos como la educación –con su potencial argentinizador de hijos de inmigrantes–, pero también corporativismos militares y eclesiásticos, fueron contribuyendo a que, desde múltiples perspectivas, el gaucho fuera afirmándose cada vez más en un inconsciente colectivo como la imagen de lo nacional, aun cuando como sujeto histórico no tuviera mucha relación con lo que la tradición instauró. Quizá pueda señalarse que la máxima potencia de esa expansión gubernamental e identitaria se haya dado con los gobiernos de Perón, en los que se continuó puntualizando el tipo gaucho como un héroe no tan solo propiamente argentino, sino también de las masas populares. Horacio Rega Molina, intelectual peronista, en su conferencia “Proyección social del *Martín Fierro*” (1950) (ver figura 6), financiada por el Ministerio de Educación, planteaba que la tercera parte del canto de Hernández se había escrito el 17 de octubre de 1945, cuando el pueblo había exigido la liberación de Juan Domingo Perón, retomando la lucha contra la explotación y la injusticia (Casas *Las metamorfosis...* 215). Para entonces, el camino común del gaucho y la argentinidad estaba zanjado.

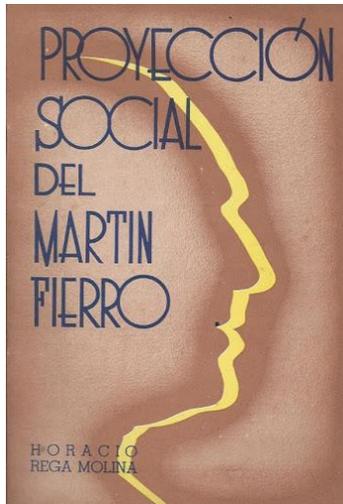


FIGURA 6. *Portada de la primera edición de Proyección social del Martín Fierro. La reverberación de una lucha se dibuja en la silueta de Perón.*

El gaucho épico

Una vez instalada en la discusión la relevancia que tiene el gaucho como símbolo y como artefacto político aglutinador, queda identificar y analizar las intervenciones que se le han hecho tempranamente, y que serán definitorias para interpretar los gauchos del presente como reveses de esas operaciones. Uno de los planos más relevantes en que la gauchesca se ha corregido es su condición genérica. Al comienzo de este capítulo, se habló del género gauchesco como un repertorio rígido de elementos, a la vez que un encuentro de voces y un uso. ¿Qué efecto podría tener sobre los textos una lectura desencajada, no respecto de lo que tienen integrado, sino atrayendo hacia ellos otros géneros? Una lectura en exceso conservadora hablaría de desnaturalizaciones, de torsiones imperdonables. Sin embargo, la pregunta acá será otra: ¿cuáles son las ganancias estratégicas que pueden dotar a un texto el leerlo y escribirlo desde otra perspectiva genológica?

En un lenguaje específico, se trata aquí de las alteraciones en el plano de las relaciones genéricas hipertextual, entendidas como

toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o *índices* diversos, parezca lícito pensar que ha funcionado como modelos genéricos en el momento de la

creación del texto en cuestión, bien imitándolo, bien diferenciándose, bien mezclándolos o bien interviniéndolos” (Schaeffer 119).

Se propone, entonces, suspender el juicio sobre la propiedad o impropiedad de esa ilación. Más bien, el objetivo es entregar aproximaciones sobre el sentido ideológico de esas ilaciones, por muy gratuitas que parezcan –precisamente, porque no le parecieron gratuitas a un lector a la hora de corregirlo–.

Por ejemplo, Leopoldo Lugones señala el *Martín Fierro* de Hernández corresponde a un poema épico “porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral” (146). Esta característica solo puede tener sentido si se tiene en consideración lo señalado antes: que *El payador* constituye una operación ideológica de construcción de un ideario del espíritu de la nación argentina como comunidad política específica y, además, con el estatus cultural de las civilizaciones que admiraba. La raza nacional podía afirmarse en ese sentido solo si se le imponía una obra épica a la manera griega. Que el *Martín Fierro* fuera una obra épica era una demostración de la existencia de la cultura con una identidad robusta que la había producido y tenía una historia propia (Polotto Sabaté 81).

El gran logro civilizador del gaucho, que lo ponía del lado de la identidad cultural que Lugones defendía, era, según él, su capacidad de resistir al malón –y, por tanto, de contener la barbarie– en medio de la pampa, debido a su adaptación al medio y su “carácter progresivo” (41). Aunque compartía el medio, el gaucho

poseía los matices psicológicos que faltan al salvaje: la compasión, a la cual he llamado alguna vez suavidad de la fuerza; la cortesía, esa hospitalidad del alma; la elegancia, esa estética de la sociabilidad; la melancolía, esa mansedumbre de la pasión. Y luego, las virtudes sociales: el pundonor, la franqueza, la lealtad, resumidas en el don caballeresco con excelencia: la prodigalidad sin tasa de sus bienes y de su sangre.

Todo esto, por supuesto, en un estado primitivo, que oponía escasa resistencia al atavismo salvaje; de tal modo que, con la guerra, tornábase fácilmente cruel; con la ira, brutal; con la desgracia, misántropo (43)

Como sujeto nacional, el gaucho es un dechado de virtudes. Como sujeto popular, sus defectos son innegables. En el cruce de ambos se encuentra la sublimación de sus proezas a un nivel espiritual y la nula reflexión sobre su situación histórica y material, con sus usos, abusos y tensiones. De ese modo, una vida épica como la intenta construirle puede ser comparada a los cantos homéricos o a *La divina comedia*, que serían fuentes privilegiadas para referir y entender la cultura de esas grandes civilizaciones: Grecia e Italia.

Del lado de la temprana industria cinematográfica argentina, aparece nuevamente la ya citada película muda *El último centauro*, de Queirolo. Como contrapartida temporal de la silueta hierática con la que inicia el film, al término del mismo, tras el cierre de iris sobre la tumba de Juan Moreira se exhibe un paratexto (ver figura 7) que corresponde menos al plano de la narración, no fija lo ocurrido en la escena precedente, que al de una exégesis de la secuencia que termina.

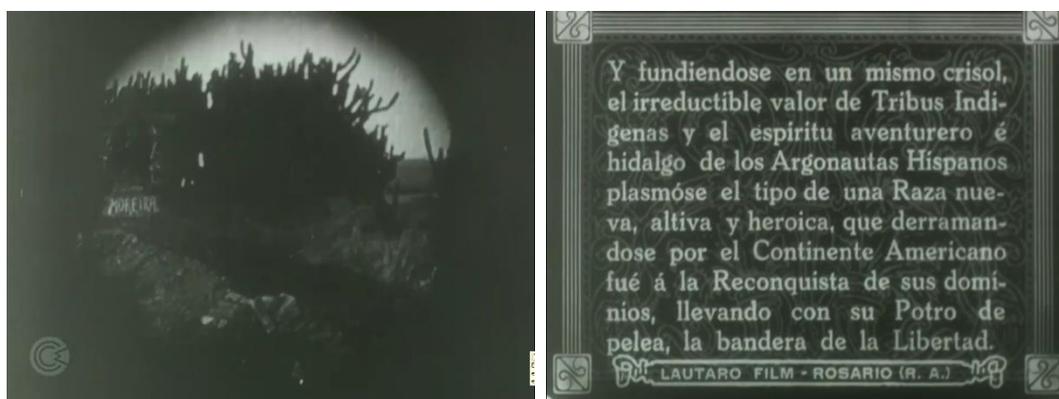


FIGURA 7. Cierre de iris sobre la tumba de Juan Moreira al final de *El último centauro* (izq.); paratexto exegético del relato que termina (der.)

Por una parte, está la focalización exacerbada en la tumba de la cual otro caudillo se acaba de alejar tras despedirse; por otra, se presenta el comentario que monumentaliza al gaucho no como individuo, sino como una “Raza nueva altiva y heroica”. Se instala así la necesidad de registrar al sujeto particular en un sistema valórico de orden universal. La épica nacional puede abrir las puertas de una entronización del espíritu nacional.

Como anécdota, es buen momento para señalar que la imagen del monumento al gaucho que aparece al final de la producción (ver figura 3) corresponde no a una estatua acabada. Muy probablemente sea el molde de yeso utilizado para el diseño del monumento final. Nicolás Suárez habla de una monumentalización fallida a este detalle (“¿Gachos de

bronce...” 84). Sin embargo, queda aquí, más que como huella del fallo y la inestabilidad producida en la “martinferrización” del Moreira de Queirolo –así lo indica Suárez–, como una metáfora de la inestabilidad propia del símbolo. Los recursos que entregan las figuras gauchas a mano en el repertorio popular deben pasar por un consciente y cuidadoso proceso de presentación y exhibición. El proceso de monumentalización del gaucho y su mundo constituye, de fondo, y a través de elementos como su afiliación genérica, un constante juego de perspectivas.

Otra formulación que vinculó al gaucho con un sustrato épico, desde una vereda expresamente filosófica, fue publicada en 1948. *El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino* de Carlos Astrada, reeditada en 1964 con su autor tomando distancia de sus dichos más cercanos al peronismo, es un elemento relevante a la hora de seguir un rastro de las redirecciones hipertextuales hacia la épica en el siglo XX.

En este sentido, se está utilizando de manera laxa la conexión entre épica y mito en el sentido de que ambos géneros permiten abrir una obra –en este caso, el *Martín Fierro*– hacia un supuesto pasado libre de toda intervención externa, desde el que surge una identidad nacional. Enfatizando una reflexión filosófica antes que un postulado literario-cultural, Astrada señala en las primeras páginas que

el hombre argentino viene de un plasma mítico, de un arquetipo germinal, de un origen, que él olvidó y que, so pena de desertar de sí mismo y traicionar su esencia, tiene que retomar para mantener la continuidad y progresión de su ser, encaminándolo a su florecimiento (9)

El hombre argentino, como hombre de la pampa, no es ni europeo ni primitivo; su forma de existencia es distinta tanto de la existencia de alta civilización, la europea, como de la primitiva (12)

De este modo, el tipo argentino queda formulado a partir de un proyecto que le es existencialmente natural y está determinado por la pampa. La vía de desarrollo del ser argentino es el reencuentro con el mito. Dicho de otro modo, el cumplimiento del proyecto existencial del ser argentino, en las medianías del siglo XX, debería recuperar el sentido trascendente que le da su origen pampeano, su fuerza telúrica. El hombre argentino se constituye así bajo la forma de una tarea, no se le comprende estáticamente, sino que se

moviliza para una labor: la de construir una comunidad con un perfil propio y auténtico, dictado por su sustrato mítico (Donnantuoni Moratto 5-6)

El gaucho pedagógico

“Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más que una idea que un ser, algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sobre la corriente de un río” (Güiraldes 9). Así describe el protagonista de *Don Segundo Sombra* al gaucho que le da nombre a la novela, el que fue su maestro.

Esa primera aparición del gaucho se corresponde con la del Moreira de Queirolo (ver figura 6) y con la portada de la *Proyección social...* (ver figura 7). No importa en ninguna de ellas las particularidades del sujeto, sus rasgos, su expresión, porque todo en ellos trasmite una idea. Son representaciones carentes de mundo material, pues su objetivo es referir no tan a un sujeto como a un proyecto: un ideal, un mito nacional –Segundo Sombra o Juan Moreira– o una reivindicación política y del liderazgo. Sin embargo, sus derivas son distintas. En este apartado, se revisará el camino que toma esa silueta mistificada como faro de una *bildungsroman* nacional.

Solo con la publicación de la correspondencia y los escritos íntimos de Ricardo Güiraldes, autor e intelectual cosmopolita y fundador de *Proa*, se revelaron públicamente sus inquietudes nacionalistas y sobre el alma criolla. A partir de ellos, se coligió

- 1) Que Güiraldes estaba profundamente desilusionado de Europa; 2) Que la patria argentina era en él un gran amor y una hondísima preocupación; 3) Que él veía en el gaucho el único tipo de hombre argentino con fuerte personalidad; 4) Que él creía que no podía esperarse de Europa un ética inspiradora; que esta ética la tenían en la Argentina en las virtudes de los hombres de la Pampa; 5) Que cuando escribió *Don Segundo Sombra*, un gran fervor religioso lo impulsaba a la perfección espiritual, a la santidad (Rodríguez-Alcalá 280).

Es en el contacto con las metrópolis europeas, aún arruinadas moralmente por la Primera Guerra Mundial, que Güiraldes vuelve su mirada a la Pampa para levantar allí el ideal ético y regenerador que pudiera alumbrar a una nación. A este respecto, Ernesto Da Cal comenta que el cosmopolitismo de Güiraldes, hijo de estanciero, no diluyó su mirada sobre lo

nacional, sino que, al contrario, la amplificó, al pensar el horizonte pampeano como realcimiento de su personalidad humana y literaria, a medias entre la pertenencia y la enajenación (255).

En 1926, un año antes de morir, Ricardo Güiraldes publica *Don Segundo Sombra*, su obra más famosa, que lo hizo alcanzar la fama y, casi como una consecuencia desproporcionada, ser el centro de un culto intelectual a la figura del gaucho: el Museo Ricardo Güiraldes, en su natal San Antonio de Areco, fue un centro de peregrinación anual una vez instaurado el Día de la Tradición. La novela cuenta la historia de Fabio Cáceres, un pícaro de pueblo que se interna en la pampa, acompañando a quien elige como su padrino, el gaucho Segundo Sombra, del cual aprenderá los valores gauchos que le servirán ineludiblemente cuando, por un giro del destino y al final de la obra, deba tomar su rol como hijo de estanciero rico. El relato, narrado por esa voz madura que recuerda su formación marcada por la ganancia: “ubicado en el espacio ideal de la armonía, [Fabio] recorrerá un tiempo novelístico colmado por las adquisiciones: adquisición de cuanto ciencia necesita el gaucho para vivir y sobrevivir en la pampa, adquisición, finalmente, de un apellido y de una estancia. [...] Asimismo, ese personaje accederá, gracia a su nueva condición, al mundo de la cultura y la creación” (Díaz 294).

Antes de la aparición de la novela, Adelina del Carril de Güiraldes, esposa del autor, testigo del proceso escritural y lectora privilegiada de la obra de su marido, ya declaraba el 6 de julio de 1925 en una carta al escritor francés Valery Larbaud: “¡Desde Martín Fierro no se ha escrito nada más criollo! Es de pura cepa. Aquí todos sus colegas [de Güiraldes] están entusiasmados y esperan su aparición como el Mesías” (cit. en Blasi 263). En marzo de 1926 declara que “Don Segundo es toda el alma de una raza” (cit en Blasi 266). En octubre de 1926, puntualiza qué es exactamente lo valioso en la figura de Sombra, en boca de un capataz de la hacienda que le comenta que los gauchos de Areco lo compran y lo leen con fruición:

Tan bien que está el libro señora, el gaucho como es, el gaucho trabajador y honrao, no como el Martín Fierro, el matrero, pendenciero, este es el gaucho de güena ley, sencillo y trabajador, y cuando pelea es porque no tiene otro remedio, pa defenderse... si señora el gaucho como es no más. (cit en Blasi 267).

La experiencia de una lectura popular –en gran cantidad y por gauchos– que aprueba la imagen de Segundo Sombra como algo ajustado a la realidad es de suma importancia. Peones de estancia juzgan verídicos los comportamientos del gaucho pacífico, sin problemas con el régimen de trabajo y en el que no quedan resabios de violencia, más que como reacción en casos inevitables. Eso es lo que Adelina Carril ve como “el alma de una raza” o “lo criollo” y “de pura cepa”. No es la gauchidad del gaucho, su condición social o su vida marginal, sino la identificación con una ética del trabajo y la vida en comunidad que nada tiene que ver con la violencia popular o con un poder destructivo.

Al mirar algunos pasajes la novela, es posible advertir que los aprendizajes que obtiene Fabio de quien llama su padrino giran en torno a dos ejes. El primero, es aquel que comprende lo propio de la labor, saberes prácticos:

Él [don Segundo] me enseñó los saberes del resero, las artimañas del domador, el manejo del lazo y las boleadoras, la difícil ciencia de formar un buen caballo para el aparte y las pechadas, el entablar una tropilla y hacerla para a mano en el campo hasta poder agarrar los animales donde y como quisiera (Güiraldes 65).

El segundo conjunto de aprendizajes refiere a las condiciones éticas y humanas:

por él [por don Segundo] supe de la vida, la resistencia y la entereza en la lucha, el fatalismo en aceptar sin rezongos lo sucedido, la fuerza moral ante las aventuras sentimentales, la desconfianza para con las mujeres y la bebida, la prudencia entre los forasteros, la fe en los amigos (Güiraldes 65).

El gaucho cuya experiencia en el mundo se pone de relieve no es cualquiera, no le basta con su conocimiento del medio o su carácter local. El gaucho del que se aprende es de impronta estoica, comedido en sus reacciones y orientado al buen vivir, exento de conflictos. Está regido por una ley de economía y discreción, que es la que el reserito va introyectando, en que cada palabra o acción es resultado de la reflexión y está moldeada por el trabajo y las circunstancias (Díaz 304). La conclusión a la que lleva este prototipo de maestro es sumamente sencilla, pero tiene grandes implicancias a la hora de reflexionar en torno a la imagen del gaucho como representante de los sectores populares. “Don Segundo [...] transmite a su protegido el respeto de ciertos valores de clase, tales como la jerarquía y el inamovible lugar que cada cual ocupa dentro de la misma” (Díaz 307).

Los alcances de un proyecto educativo y de formación para la nueva juventud argentina a cargo del gaucho no se limitaron al territorio de la literatura. Desde los primeros años del siglo XX, producto de la oleada inmigratoria europea, los intelectuales más conservadores vieron en la educación un mecanismo de proteccionismo cultural contra el cosmopolitismo y las ideas desintegradoras de la nacionalidad. Posteriormente, a partir de los años 20 y cada vez con mayor intensidad, el gaucho incrementará su presencia en el ámbito educacional (Poggi et al. 13). El gaucho, así, “adquiría características pedagógicas para legitimarse frente a los estudiantes y promulgar consejos que iban desde la aplicación para las tareas hasta el cultivo del amor por la patria” (Casas 249).

Güiraldes no pudo atestiguar cómo el principio de regeneración ética que propugnaba su *Don Segundo Sombra* encontraba camino institucional en la educación, también bajo la figura del maestro. El gaucho, reconocido como elemento poblacional del pasado, fue desvinculado de la historia turbulenta y disgregadora del caudillaje, de la condena y la subestimación, para reposicionarlo como actor fundamental del proceso independentista y la defensa de la soberanía nacional (Poggi et al. 19).

Resulta, a lo menos, curioso que la clave de estas lecturas sea la condición pasada del gaucho, aun cuando en la fecha en que se escribe, por ejemplo, *Don Segundo Sombra*, y que comienza el interés por lo gauchesco como material en las aulas, los gauchos seguían presentes y eran parte activa de la vida cultural y económica de las provincias. Sin ir más lejos, el gaucho Sombra está construido sobre la imagen de Don Segundo Ramírez, peón de la estancia familiar de Güiraldes. El autor pudo contemplarlo desde su estudio, yendo y viniendo por la casa patronal. Compartió, además, con él y otros empleados, comidas y celebraciones: el diario de escritura de la novela es la prueba de que “la materia narrada se ponía literalmente a la puerta del cuarto del narrador” (Blasi 257). Entre los últimos diálogos del protagonista ya viéndose poseedor de una herencia, con su formador, este le revela la verdad profunda de su ser como una sentencia inamovible: “Mira, [...] si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque ande quiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina’e tropilla” (Güiraldes 210). En la escena en que Fabio Cáceres se despide de su gaucho maestro, indica que “[a]quello que se alejaba era más una idea que un hombre” (Güiraldes 226), vuelve a mirar así, fantasmáticamente, a ese pasado que se troca

en un legado espiritual. De esta forma, en la novela se amarran el pasado, en la figura del gaucho Sombra, con el presente y el futuro encarnados por el propio Fabio Cáceres: la lenta despedida del gaucho toma la forma de una elegía melancólica pero necesaria, matizada por la esperanza de una experiencia juvenil por venir, otrora de reserito, luego de gaucho hecho y finalmente constituido como terrateniente (Rodríguez-Alcalá 282-3).

Tanto en la ficción literaria como en los discursos educativos al gaucho se le admira como monumento. El mito adquiere movilidad pedagógica cuando se le trabaja activamente en las aulas y se refuerza con hitos como el Día de la Tradición. El gaucho enseña sobre la patria, sobre el trabajo, sobre disciplina, y todo gracias al útil olvido de sus condiciones materiales. No se trataba solo de una trasposición didáctica de textos como el *Martín Fierro*, sino de una completa adaptación de símbolo gaucho para su uso en escuelas primarias: introyectar a ese gaucho, y con él, la argentinidad, sería el primer paso para introyectar una ciudadanía pacífica y civilizada en los valores ilustrados y lejos de la violencia popular.

Una gaucha

En 1949, una película llamó la atención, para mal, del régimen peronista. *Vidalita*, dirigida por Luis Saslavsky, incomodó al gobierno poniendo en una posición extravagante al símbolo cultural con el que Perón ya se había vinculado. La huérfana Vidalita, la protagonista, es una muchacha que viaja a la hacienda de un tío que no la conoce y que espera la llegada de un sobrino, un macho. La sobrina, que sabe de la creencia de su abuelo, se viste y comporta como un hombre para agradarlo (ver figura 8), destacando no tan solo su “hombría”, sino también su madurez, vinculados a la capacidad de manejar la hacienda. Así, la protagonista comprueba su virilidad frente al mundo de la hacienda, a través de un conjunto de acciones que dejan en claro que no es una mujer, ni homosexual, ni un niño (Badinter 51). La trama gira en torno a las peripecias de la muchacha por sostener esa mentira frente a su familia.

El género del filme, al parecer, no puede ser otro que la comedia: una serie de situaciones en que la estrategia del *quid pro quo* genera risa, haciendo tanto a Vidalita como a los que

ella engaña objetos de burla para el espectador. Quizá sea ese pretexto cómico, unido al hecho de que la muchacha al final del filme se transforma en héroe, al salvar a su familia durante un malón, el que haga permisible el juego de género-sexual con el símbolo gaucho: “Al presentar a la masculinidad como espectáculo y por lo tanto como parodia, provoca y desestabiliza las normas jerárquicas del sistema de género y las convenciones establecidas que fijan en el parámetro de la dominación masculina” (Melo s/p). El desajuste de género sexual en la trama es una cuestión plenamente performática: Vidalita cambia su vestimenta, sus modos de hablar y de caminar para sociabilizar en el espacio de la hacienda como sujeto masculino. Esto a pesar de que su rostro no sufre ningún cambio. La imagen que queda es de un rostro femenino cuyo cuerpo está demostrando a cada momento lo contrario.



FIGURA 8. Vidalita, interpretada por Mirtha Legrand, en compañía de las monjas que estaban a su cuidado (izq.); Vidalita hablando con su abuelo, ya vestida como hombre, con ademán masculino y la pipa en la boca (der.)

El comportamiento de Vidalita es evaluado en todo momento por otros sujetos. Se pone en escena, de ese modo, la construcción en acto del género a través de uno de los principales símbolos de la nación. Podría decirse que la protagonista debe aprender a confiar de manera distinta en su cuerpo, en afirmarlo a través del mínimo gesto, sin fisura, dejando de lado la pasividad. Al comienzo del filme, un capitán se fija en ella por su hermosura, lo que estructuralmente podría desencadenar una trama melodramática típica. Sin embargo, la burla que protagoniza la muchacha la pone en una posición activa: la convierte en sujeto de la acción y motor de la trama en vez del capitán. Niega, así, su construcción social femenina y su situación de dependencia, cuestiones fundamentales en la descripción que Simone de Beauvoir haría en *El segundo sexo* (273). De esta forma, en definitiva, Vidalita

accedería a un *ethos* universal masculino y, con ello, al espíritu de la nación en su avatar decimonónico.

La oligarquía rural de la que forma parte *Vidalita*, al igual que Fabio Cáceres al final de *Don Segundo Sombra*, se forma al alero de una tradición gaucha y de ritos que comprueban esas capacidades. Uno de los momentos más relevantes en este sentido es cuando el peón Laureano desafía al joven patrón –a saber, Vidalita– a domar un caballo, tras verlo acobardarse ante un ataque de la indiada. El abuelo, conocedor de los códigos de exhibición de la hombría, aconseja a su sobrino –no por ser mujer, sino por ser inexperto– tras un malentendido en que la muchacha intenta confesarle la verdad:

VIDALITA: Mire, abuelo, le voy a decir la verdad. Yo no soy lo que usted cree. Yo...

ABUELO: Yo sé que nunca domaste un potro, pero sos varón, lo único que me importa. Cuidate de Laureano, que es muy ladino y te va a dar el potro más bravo de la estancia. En cambio, él se va a reservar uno ya doma'o, pa lucirse.

VIDALITA: ¿Qué puedo hacer?

ABUELO: En cuanto se presente con los animales, le preguntás “¿es chúcaro su potro?” y él te va a contestar “el más bravo de la estancia”. Entonces, se lo cambiás por el tuyo, ¿entendiste?

VIDALITA: Perfectamente, le tengo que cambiar el caballo.

Luego de ver cómo un peón se desnuda en un ejercicio de doma, una de las primas convence a Laureano de entregarle a Vidalita un potro manso de buenas a primeras, pero producto del consejo de su abuelo, la muchacha pide el cambio, quedándose de todas formas con el bravo. Pierde el control y el caballo solo se detiene tras recibir una flecha de un ataque indígena.



Figura 9. *Vidalita monta el caballo para domarlo.*

La doma, en esta escena tiene un carácter simbólico y ritual público para la prueba de hombría. Esta vez, Vidalita fracasa en su tarea y, por lo tanto, en violentar las convenciones naturalizadas del orden masculino instituido (Bourdieu 38). Sin embargo, a nivel general, el tratamiento cómico que se le da al travestismo de Vidalita permite que la trasgresión se produzca, incluso, en por el mero atrevimiento. Simultáneamente, en el plano estructural de la trama, se produce otra trasgresión: la posición de héroe durante el malón al final de la película lleva al desvelamiento de su identidad frente a su abuelo y, luego, frente al capitán que se ha enamorado de ella mientras vestía de hombre. El romance heterosexual se confirma con y a pesar de las trasgresiones ejecutadas, pero poniendo en duda no tan solo la cuestión gaucha, sino también la virilidad de la autoridad policial. Quiérase ver en cualquiera de los dos polos la nacionalidad, el engaño central para la trama ya ha logrado poner en jaque la estructura completa que divide el mundo con eje en la sexualidad.

The gaucho

En este punto, puede aseverar que, en lo referente al gaucho, la nación argentina es capaz de autosuministrarse un aparato de representación de sí medianamente estable. Sin embargo, cuando ese código entra en contacto con otro público, el acto semiótico resulta problemático. En ese sentido, si se suma a esta reflexión una mirada foránea sobre el gaucho, puede enriquecerse lo que aquí se desarrolla.

En 1952, Van Wyck Brooks, crítico literario estadounidense, declaraba que “How like an Anglo-Saxon Texan was Martín Fierro by the lone camp-fire, squatting on a well-bleached ox-skull [...] thumbing his guitar, singing his melancholy songs; and the silent Don Segundo Sombra” (cit. en de la Fuente 59). La mirada de Brooks está en sintonía con una mirada que la industria cultural estadounidense hizo sobre el gaucho. Esa línea interpretativa puede ejemplificarse de manera magistral a través de dos producciones cinematográficas.

En 1943, Disney estrena *Saludos amigos*, un conjunto de cuatro cortometrajes dedicados a representaciones culturales de cuatro países sudamericanos, guiados por sus populares personajes corporativos. De esa forma, el metraje muestra al pato Donald visitando el lago

Titicaca, a Pedro el avioncito –que representa a Chile–, a José Carioca, un perico que presenta a Donald la ciudad de Río de Janeiro y al gaucho Goofy. La producción comienza con personeros de la compañía abordando un avión, mientras un narrador en *off* indica: “Here is an unusual expedition, artists, musicians and writers set out for a trip through Latin America to find new personalities, music and dances for their cartoon films. So, ‘Adios, Hollywood’, and ‘Saludos, amigos’”. La producción fue impulsada por el Departamento de Estado de los Estados Unidos e iba en línea con la Política del Buen Vecino implementada por Franklin D. Roosevelt.

En el segmento dedicado al gaucho Goofy se muestra cómo el equipo de Disney fue asesorado por Florencio Molina Campos, ilustrador nativista, cuyas obras de gauchos a caballo serían la base del diseño del aclimatado Tribilín (ver figura 10) y a cuyo rancho fue invitada la comitiva estadounidense para atestiguar una demostración folclórica con música y bailes tradicionales y un asado.



FIGURA 10. *Ilustración de Molina Campos mostrada a los productores de Disney (izq.); el gaucho Goofy galopando con sus boleadoras en la mano (der.)*

Esa es la forma en que una imagen del gaucho es ofrecida para una producción extranjera de animación que aplicaría una suerte de extractivismo cultural para generar nuevas ficciones. A través de la obra tradicionalista desarrollada por Molina Campos, el gaucho pasa a mundializarse como un producto. Después de eso, resulta más interesante el modo en que esa imagen es procesada e interpretada por los ojos e intereses foráneos y devuelta en un juego de espejos que permiten al gaucho volver a ingresar a Latinoamérica trasmutado en otra cosa.

Tal y como años después lo hiciera Van Brooks, el gaucho será procesado por estos norteamericanos como un cowboy. El narrador, al tiempo que se termina de mostrar la muestra folclórica en la propiedad de Molina Campos y comienza a aparecer en pantalla un mapa del sur de EE.UU. y luego de un acercamiento, un paisaje del *Far West*, señala:

After seeing Senor Campos' paintings, and all this colorful exhibition, we couldn't hel but compare the of the Argentine gaucho with what of our own cowboy. And they reached way back into Texas to find the leading man. From the windswept plains of Montana, to the sunbaked Banks of the Rio Grande, over countless miles of mountain and prairie, untouched and usullied by the mercenary hand of Civilization, roams a tough, Hardy and heroic breed of man, the North American cowboy. Strong, silent and weather-beaten. [...] This colorful cowhand of the great west has his counterpart in the South American gaucho. So let us call upon the magic of our motion picture camera and whisk our hard heroes outward. Over landa and sea, over rugged mountains and dense jungles, down across the equator, to the lush grassy Pampas of the Argentine, the home of the gaucho.

En este punto, el cowboy Goofy es llevado de un extremo del continente al otro por los aires. Mientras se enfatiza la lejanía enumerando las macroformas geográficas que debe atravesar hasta cruzar el Ecuador y llegar más allá incluso, Goofy se aleja más y más de su hogar hasta aterrizar en la pampa argentina para ser desvestido y calzado con las prendas más típicas. Lo que varía en el aspecto de gaucho y cowboy son nada más que “a few details”, Tribilín queda fuera de su lugar de origen comercial y con ropas absolutamente nuevas, con la que se familiariza enseguida (ver figura 11).



FIGURA 11. *Goofy convertido en gaucho y ya adecuado a su vestimenta recién puesta. Ya no es más un cowboy.*

Lo que sigue será una serie de particulares del gaucho: su relación con el caballo, el uso de las boleadoras y el modo local de comer asado. De ahí en adelante, todo lo alejará del cowboy, que es solo su molde inicial de traductibilidad para el mundo. Para esta producción, es más fácil comprender a un gaucho primero como un vaquero y luego como un gaucho, lo que condiciona sus modos de exhibición a mecanismos comparativos permanentes. Lo que está tan formalizado a los ojos de los argentinos, desde fuera parece un objeto indescriptible de manera directa, intraducible más que como aproximación.

Ahora bien, quizá la diferencia más radical entre el gaucho y el *cowboy* salte a la vista teniendo una mirada más panorámica. Borges, en su cosmopolitismo que lo filia a una tradición universalista desde su posición local y de cara al canon occidental, señaló:

el *cowboy* no habrá diferido mayormente del gaucho. Los dos fueron jinetes de la llanura; los dos lucharon con el indio, con los rigores del desierto y con la hacienda brava. Fueron desangrándose en guerras que acaso no acabaron de comprender. Pesa a esta identidad fundamental, las literaturas que inspiraron son muy distintas. Para los argentinos – recordemos el *Martín Fierro* y las novelas de Eduardo Gutiérrez– el gaucho encarna la rebeldía y no pocas veces el crimen; la preocupación ética de los norteamericanos, basada en el protestantismo, los llevó a representar en el *cowboy* el triunfo del bien sobre el mal. El gaucho de la tradición suele ser un matrero; el *cowboy* puede ser un *sheriff* o un hacendado (*Introducción...* 126-127)

Más allá de lo que llama “fundamental”, una correspondencia estructural en la experiencia histórica, Borges comenta que la diferencia entre la circulación cultural está en la relación con la ley. Lo que Ludmer llama “ficciones de identidad cultural” (*El cuerpo...* 17) se desarrollan en esta línea, en la que se postula la legitimidad de subjetividades al alero de su relación con la ley dentro de las ficciones. De ese modo, con la salida del gaucho al mercado extranjero, su devolución al mercado de origen se produce con cierto grado de impropiedad. Esto no quiere decir que estas imágenes sean menos auténticas que las argentinas, sino más bien que generan una traductibilidad imposible y forzosa, a diferencia de las representaciones de origen del gaucho que no se dislocan a partir de un uso estético-ideológico particular, como el uso del género épico realizado por Lugones.

Esta segunda dislocación, producto de la mundialización del gaucho y su procesamiento en mercados geopolíticamente diversos, produce que el concepto de gaucho circule en mercados extranjeros a una idea fuera de lugar, desprovisto de las condiciones socioculturales y materiales que dieron pie a su origen; por otro lado, trastoca el propio género *western*, si se lo piensa a través de sus postulados de relación con el orden y el Estado y, por ello, de su eventual interpretación como “ficción de identidad”. En esa situación, producciones culturales como el gaucho Goofy “serán objeto y problema para la literatura. El escritor [o productor de bienes culturales, conviene agregar] puede no saberlo, ni lo necesita para usarlas. Pero solo logra una resonancia profunda y armónica cuando siente, registra y despliega –o evita– su descentramiento y su disonancia” (Schwarz 196).

Otro ejemplo de esta dislocación del gaucho en su cruce con el *western* estadounidense puede rastrearse en 1952, cuando se estrenó *Way of a gaucho* del director Jacques Tourneur. En Hispanoamérica fue titulada como *Martín el gaucho*, lo que lo vincula más fuertemente al *Martín Fierro*, del cual es una reescritura libre. Esta producción, al contrario de *Vidalita*, tuvo la venia del gobierno de Juan Domingo Perón, pues fue resultado de una negociación entre los estudios Fox y la Subsecretaría de Informaciones. El acuerdo consistía en permitir a la Fox que reutilizara las ganancias que había retenido el gobierno argentino, a cambio de que esos ingresos, que se encontraban congelados, fueran invertidos en el país en la realización de una película –una *runaway production*, es decir, una producción con capital estadounidense grabada en suelo extranjero, muy de moda durante la época– (Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 132). Spyros Skouras, entonces presidente de Fox, le escribió en 1951 al subsecretario de información Raúl Alejandro Apold:

Planeamos hacer de *El camino del Gaucho* el principal espectáculo de nuestro programa de grandes películas para 1952, porque creemos que las audiencias mundiales serán cautivadas por los hermosos y únicos paisajes argentinos, y por el emocionante drama de los gauchos. [...] Estamos seguros de que el resultado será un filme del cual tanto nuestro estudio como su gran nación estarán orgullosos. (cit. en Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 133)

La adulación a la “gran nación” se plantea primero como una estrategia comercial destinada a usar el paisaje como producto de mercado. Es la pampa, donde se realizaron las

grabaciones, la que cautivará a la audiencia. Luego, se inespecífica la gran nación en términos más abstractos: el nivel de la producción estará a la altura de la nación argentina. Con el tiempo, las relaciones entre la productora y el gobierno de Perón se tensionarán, a tal punto que Philip Dunne, guionista del film, en sus documentos privados calificará a Perón de dictador y a causa de las presiones e intervenciones que delegados gubernamentales hicieron durante las filmaciones declarará: “No reasonable government would behave in this way, but we must remember that we are dealing with incredibly stupid, provincial people” (cit. en Fujiwara 277). Los tonos con los que la productora se refería al gobierno pudieron haberse desarrollado en paralelo, en cuyo caso se entendería el límite entre la negociación pública y la confesión privada; o bien podría haber existido un deterioro en el diálogo. En ambos casos, puede inferirse una inclinación al encono marcadamente despreciativo hacia la “materia prima” del filme.

Lo más relevante es el proceso de diseño y construcción del producto final. Nicolás Suárez señala que “Dunne parecía estar muy al corriente del lugar que había adquirido en la cultura argentina la imagen oficial del gaucho, que desde luego precedía al peronismo pero que el peronismo supo aprovechar a su favor” (“Los gauchos angloparlantes...” 136), pues el guionista señaló que el libreto “tuvo que ser reescrito para reflejar la mística del gaucho tal como había sido recreada por decreto oficial” (Dunne cit. en Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 136).

Al igual que en el caso de Disney, Fox fue asesorada por un artista local para el diseño de personajes y vestuario. Eleodoro Marengo, oriundo de Buenos Aires y pintor de escenas gauchescas, fue el elegido para trabajar en la producción. Nuevamente, lo que hay es una suerte de “entrega consciente” de material que el ojo extranjero devolverá transformado, en apariencia exacto o, al menos adecuado (ver figura 12), pero inserto en un modelo ripioso de narrativa *western*.



FIGURA 12. Pintura de Eleodoro Marengo (izq.); Martín Peñalosa, protagonista de *Way of a gaucho* (der.)

Lo que se advierte en el proceso de *Way of a gaucho* es una pugna de correcciones, cuando dos comunidades textuales –el mercado cinematográfico mundial, exportado por Hollywood, de un lado, y los sentidos nacionales del gaucho en la Argentina de Perón, del otro– intentan establecer sus códigos para construir una imagen. Del primer lado, la película se desvía el sentido propiamente nacional-nacionalista,

como el *spanglish* (movimiento aberrante¹ de la lengua) o el cruce de la gauchesca y el *western* (movimiento aberrante de los géneros), con su correspondiente cruce de la llanura pampeana y las montañas del oeste (movimiento aberrante de la tierra que produce una imagen descentrada de la pampa como paisaje nacional) (Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 142)

Desde la ribera opuesta, el gobierno de Perón deseaba administrar la monumentalidad de su arquetipo nacional y que, como se advirtió al hablar de *Proyección social del Martín Fierro*, es a la vez la figura del propio gobernante, su heredero naturalizado. Durante su período, se desplegaron una serie de dispositivos para la difusión de este vínculo gaucho-Perón o, como mínimo, de una lectura peronista del gaucho: manifestaciones públicas y masivas, conferencias, textos, alocuciones auspiciadas por órganos estatales, impulsadas en gran parte por el Subsecretario Apold. Una huella de este discurso oficialista en la película es el parlamento del narrador al inicio del filme, acompañando a una partida de gauchos que va al encuentro del patrón, recién llegado de la capital:

¹ Suárez utiliza para su interpretación del film el concepto de aberración de Deleuze, pues lee movimientos intempestivos o composiciones anormales en él. No cierra esta concepción a la imagen-tiempo, sino que lo hace extensivo a los elementos referidos en la cita. (“Los gauchos angloparlantes...” 141)

Three quarters of the century ago, the Argentine Pampa still lay virtually unfenced. The free preserve of those free spirits who for many generations had called it their own: the gauchos. As a special breed of men, answering only to their own laws and codes, the gauchos have vanished. The Pampa they knew is fenced and cultivated, the lean cattle they herded have been replaced by the blood-stock of the modern Argentina. But the memory of the gauchos still lives and shrine forever in the heart of a great nation.

Esta imagen retoma a estas alturas la ya tradicional mirada del culto estatal al gaucho: hombres formidables, que ya no están más –sin mediar explicación– pero que guardan un lugar en la identidad argentina de manera atemporal. El gaucho Martín, protagonista de la película, mata a otro gaucho en un duelo, es encarcelado, sirve en un fortín fronterizo y deserta, es capturado nuevamente, corta la mano de un comandante, huye, lidera una rebelión gaucha. Finalmente, deserta de ese liderazgo también, tras enterarse de que Teresa, su aristocrático interés romántico, espera un hijo suyo. Así, termina entregándose a las autoridades para enfrentar las consecuencias de sus actos a cambio de poder casarse con su amada (Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 128). El gaucho de esta ficción es puesto, como buen *cowboy*, del lado del orden. Su potencial político, en último término, no es medible por sus actos de rebeldía, sino por su capacidad de respuesta sensata luego de una escalada de violencia, individual y colectiva, que atraviesa su relato.

Producciones como *Saludos amigos* y *Way of a gaucho*, en el sentido aquí revisado, implicaron una entrada del gaucho como bien simbólico al sistema-mundo. Esto tuvo al menos dos efectos a largo plazo. Primero, que el gaucho se constituya en un bien cultural asociado a una argentinidad consumible por un público potencialmente mundial, aunque en ambas producciones existen determinaciones expresadas por el narrador que refuerzan los localismos; segundo, que ese consumo solo pueda darse a través de un proceso de simplificación y de acompañamiento de otros códigos, pues la mediación del *western* y el melodrama como géneros sería imprescindible para la traductibilidad. El potencial ideológico político que ve el gobierno en la producción de un *western* gauchesco no puede ocurrir en plenitud al mismo tiempo que la completa mercantilización mundial de la figura: serán dos correcciones que estarán en pugna en el film terminado.

Ángel Rama, hablando del tránsito de la obra temprana de Borges, de un período más “folklórico” hacia un uso armónico de arquetipos generales, señalaba que el autor argentino

se desembarazó de la historia y operó en el campo de los universales, elaborando imágenes abastecidas por el inconsciente sin cuidarse de su encarnación local. De ese modo, Borges logró una armonía de elementos discordantes –lo propio y lo ajeno– que no se supeditaba a la admiración por una cultura tradicional foránea, sino a su manejo dentro de una totalidad indiscriminada; por ello era que su obra podía abarcar un espectro que iba desde el compadrito hasta la lotería de Babilonia (“La tecnificación...” 40). En una línea similar, podría decirse que combinando una mirada metropolitana con un objeto propio que se le entrega para su escrutinio, se genera un producto como el Goofy gaucho o el *western gauchesco* con tintes de melodrama. De esa manera, se satisface con procedimientos modernos tanto al espectador potencialmente global como al local, que se ve en arcaísmos presuntivos, de sus asuntos y sus modos operativos (Rama “La tecnificación...” 63).

Por ejemplo, una de las primeras escenas de *Way of a gaucho* es un plano secuencia que sigue a Martín, el protagonista, por el patio de la hacienda, donde los peones –gauchos todos ellos– celebran la llegada del nuevo patrón. La escena es una muestra que enorgullecería a cualquier tradicionalista argentino: allí están los mates compartidos, el asado y los bailes. La escena sigue con el gaucho dando una demostración de cómo comer asado–lo que también forma parte de la caracterización que hace Disney– y termina con el duelo entre gauchos, que es el detonante de la acción dramática, ya que termina con Martín asesinando a su rival (ver figura 13).



FIGURA 13. *Capturas de la fiesta en la hacienda patronal. A la derecha, corre el mate entre paisanos y de fondo rodean el fuego y la carne. Luego, a la izquierda, un niño y un adulto bailan malambó (arriba). A la derecha, demostración de Martín de cómo comer asado al estilo de la pampa (“pampa fashion” en el idioma original); a la izquierda, el duelo de Martín y un gaucho que faltó el respeto al patrón (abajo). El personaje que estorba a la vista del espectador da cuenta de un evento que conjura la atención completa: en 360 grados.*

Esta propuesta puede entenderse a través de un intercambio de modas en una lógica de importación-exportación (Jameson “De la sustitución...” 123). La tecnología del cine *western*, de amplia difusión –países tan distantes como Italia y Japón ya lo habían adaptado, destacaron en su momento Borges y Zemboráin (*Introducción...* 127)– es atraído a una producción con una inspiración local, de un lado, y del otro, la gauchesca –pensada también como una tecnología, pero de poco impacto global, en abstracto– es exportada para su procesamiento. En definitiva, hay que señalar que producciones de este tipo negocian hacia fuera de la comunidad una imagen sintética de su identidad y la ofrecen como un ejercicio de reconocimiento dentro de las dinámicas del mercado global.

El gaucho residual

Debido a manifestaciones cultas y populares, estatales o privadas, más auráticas o más industriales, la figura del gaucho ganó una condición de sustrato cultural indisoluble de la argentinidad. No obstante, esto convivió con la progresiva pérdida de efectividad retórica o discursiva de la nacionalidad como dispositivo político de unidad, de posibilidad de imaginar una comunidad política de pares.

Conforme avanzaba el siglo XX, el gaucho fue perdiendo actividad como imagen primordial de la representación identitaria popular de la Argentina. La maquinaria peronista había instalado con fuerza otros modos de la representación política, a la vez que reforzaba identidades constituidas desde y para la urbe: el cabecita negra o el descamisado eran nuevas creaciones retóricas que acompañaban la toma de consciencia de la masa trabajadora. Simultáneamente, seguía difundiéndose el gaucherío como una identidad profunda y atemporal del tipo argentino, mientras la propia modernidad industrial exigía sus readecuaciones.

El peronismo temprano produjo sus propias ficciones de gauchos que no eran gauchos como tal, o que se transmutaban en figuras históricamente pertinentes. El trabajador rural por sí solo fue progresivamente dejando de tener sentido político. Con el tiempo, aparecía más como un telón de fondo sobre el que se representaría un presente distinto, pero continuado. La editorial *Mundo Peronista* publicó en 1952 dos títulos sintomáticos de estas transformaciones: *Fiesta del pueblo* de Claudio Martínez Payva y *Martín Pueblo* de Maglione Jaimes, ambos poemas gauchescos. El primero narra el viaje de un gaucho a caballo para sumarse a una manifestación a favor de Perón en Plaza de Mayo, el segundo contaba la historia de un descamisado, nieto de Martín Fierro, y con él revalorizaba lo nativo (Adamovsky 163).

En 1974, Pino Solanas estrena su película *Los hijos de Fierro*. En ella, la voz que narra señala que volverá a contar la historia de Fierro y su descendencia para que “el recuerdo de tantos sacrificios nos ayude a consolidar la unidad necesaria para conquistar nuestro destino”. Ese destino estaría íntimamente vinculado al retorno de Juan Domingo Perón al poder, prefigurado por la vuelta de Fierro. Esta apuesta audiovisual, sin embargo, ya no es la unificación de ambas figuras, ya no es la reverberación de Fierro en la silueta del líder

justicialista. Solanas apela a un montaje de dos imágenes distintas, por un lado, la persecución y explotación al gauchaje durante el siglo XIX, encarnados por los tres hijos de Fierro –que representan la soberanía, la justicia y la independencia– y, por el otro, la represión política a los movimientos sociales que llevaron a cabo los gobiernos dictatoriales de la llamada Revolución argentina (Pageau 12-13). Que la técnica para representar no sea alegórica, es decir, un nivel de representación, sino un montaje que llama a la comparación de dos momentos históricos del mismo pueblo, abre la puerta precisamente a comprender que existe una continuidad entre dos pueblos distintos en el tiempo. Esta producción de cine explícitamente política es una de las últimas formulaciones que cargaron épicamente la figura del gaucho.

En adelante, comenzarían a primar discursos que no justifican al gaucho y la argentinidad a través de valores supremos. Con la gauchesca y el gaucho actuando ya como un sustrato consolidado –es decir, comportándose en latencia y con una nula exigencia de su discusión como forma propiamente argentina–, aparecen fórmulas de representación del gaucho que no necesitan un valor superior para justificarse y, más bien, apuntan a una desacralización de la figura. Esta posibilidad de corrección del gaucho como símbolo puede efectuarse con mayor facilidad y maleabilidad en la medida en que las representaciones son estadísticamente menos que a principios del siglo –hay una baja en la militancia tradicionalista–.

A partir del último tercio del siglo XX puede considerarse la gauchesca como un elemento residual en la cultura nacional argentina, puesto que ya no tenía ni la fuerza ni la propiedad en el uso que gozó hasta mediados de la centuria. Como se dijo antes, otros símbolos de representación entraron en la competencia, pero también, y sobretodo, existió una atenuación de la identificación subjetiva con proyectos políticos colectivos. Basta considerar, entonces al imaginario gauchesco y su potencial de interpretación nacional como un residual en los términos en que lo piensa Raymond Williams:

ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no puede ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante,

son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente [en este caso, la identificación gaucho-nación] (144)

Inodoro Pereyra, el renegáu, protagonista de la historieta de Roberto Fontanarrosa que lleva por título su nombre, es un ejemplo paradigmático de esta residualidad, que va de la mano de un inevitable apastichamiento del gaucho. Por apastichamiento se refiere aquí a la noción desarrollada por Fredric Jameson, en que el pastiche “es una parodia vacía, que se escribe sin la sensación de que exista algo normal en el otro lado de la comparación que realiza” (20). Del mismo modo, esta expresión de la gauchesca –o del criollismo popular, para ampliar el abanico de referencias– estaría marcada por una dinámica de historicismo, es decir, nuevamente en términos de Jameson, con una relación indirecta con la historia, sostenida en una incapacidad de acceder al mundo real a través de los referentes, sino solo de las imágenes populares del pasado (26)

En su primera publicación (ver figura 14), la historieta de Fontanarrosa expone un tono distinto en la relación con la gauchesca. Inodoro es acorralado por una partida de soldados en una pulpería, sin ninguna razón, pues se lo muestra sentado junto a un mesón; se enfrenta a sus persecutores y uno de ellos se pone de su parte: “Alto, maulas, así no se mata a un valiente” dice. La escena es una reescritura en imágenes y texto del famoso momento del *Martín Fierro* en que Cruz se le alía al fugitivo y le da la espalda al cuerpo de “polecía”:

Tal vez en el corazón
lo tocó un santo bendito
a un gaucho, que pegó el grito.
Y dijo: “Cruz no consiente
que se cometa el delito
de matar así un valiente.”

Y ay no más se me aparió,
dentrándole a la partida:
yo les hice investida,
pues entre dos era robo;
y el Cruz era como lobo
que defiende su guarida. (IX vv.1621-1632)

En una comparativa sucinta, es posible darse cuenta de que la historieta privilegia la acción y soslaya las apreciaciones que subliman el coraje de Fierro y la admiración de Cruz. Tanto el narrador, que aparece en algunas viñetas, como los personajes, apresuran la acción y la reducen a un nudo reconocible, que llega a ser gratuito:

la trama y la acción son desmañadas, el conflicto, de haber uno, surge sin mayor explicación y se resuelve tan bruscamente como comenzó. Incluso la falta de toda información previa es funcional a la parodia: hasta donde sabemos, Inodoro *nunca hizo nada*: el solo hecho de ser un gaucho y estar solo en una pulpería lo condena al mismo destino que a Fierro, a la repetición mecánica del estereotipo (Alén 3).

El final de la viñeta deja en entredicho la validez de este estereotipo para seguir creando ficciones, a la vez de que se ha relacionado con él en un paralelismo durante gran parte de la narración visual. Luego de derrotar a los soldados, el soldado le ofrece a Pereyra huir a las tolдерías. “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original”, responde el Renegáu. Con el narrador cerrando “...y a Inodoro dos lagrimones le rodaron por la caripela”, se tensiona esa misma originalidad: son los mismos lagrimones que la caen por la cara al gaucho que atraviesa junto a Cruz la frontera de la barbarie rumbo a las tolдерías al final de *La ida*. En esta primera aparición, las tensiones van y vienen, las promesas se incumplen de lado y lado: la pulsión repetitiva del esquema y el deseo de originalidad se superponen uno sobre el otro. El gaucho queda expuesto como una narrativa que ha sido formalmente siempre igual a sí misma y, además, se elabora un deseo de eludir esas convenciones en su representación.



FIGURA 14. Reproducción íntegra de la primera publicación de Inodoro Pereyra.

Sin embargo, con el paso del tiempo esa pulsión de novedad tironeará del personaje hasta punto en que su condición de gaucho pueda parecer un elemento circunstancial. La gauchidad de Inodoro pierde relevancia, “da la impresión de que, si en vez de gaucho Pereyra fuera un vecino de barrio, un chofer de un bus interprovincial o un vendedor de revistas, podría seguir apelando a muchos de los mecanismos, registros y temas desarrollados” (Aguirre Salas 98). Además, este fenómeno se refuerza debido a la imposibilidad de que el gaucho se mantuviera intocado dentro de un estilo que era una verdadera máquina de procesar productos culturales sin jerarquías:

Fontanarrosa no hace distinciones entre las Narrativas y las narraciones. Los personajes que salen a su encuentro pertenecen tanto a la Historia como a las historias, tanto al mundo real como a los mundos de la ficción: Antonio Das Mortes, Yon (sic) Darwin, Jorge Luis Borges, charros mejicanos, Juan Moreira, el Zorro, turistas brasileros y norteamericanos, Papá Noel, el general Quiroga, Kung Fú, ET, los Reyes Magos, Don Quijote, King Kong, el increíble Hulk, Superman, empresarios e inversores norteamericanos, buscadores de petróleo, su club de fans, un Adelantado español, linyeras, científicos, un centauro, ecologistas de Green Peace y hasta un hombre disfrazado de empanada (Alén 6).

La puesta en escena de la ficción se hace deliberadamente anacrónica (Alén 6). De ese modo, la imagen del gaucho se vuelve un espejismo de la identidad nacional-popular, una posición de enunciar coloquialmente el mundo desde cierto lenguaje. Ya no corresponde a un personaje de ficción con la densidad narrativa y representativa de Fierro, Moreira o Don Segundo Sombra. Las historietas de Inodoro Pereyra son un ejemplo paradigmático de una realización del gaucho ficcional que opera de acuerdo al espíritu de la época acompañando su publicación hasta el fin, “una línea de reproducciones donde una imagen genera otra imagen que genera otra imagen potencialmente hasta el infinito” (Sarlo *Tiempo* 96).

El pasado reciente del gaucho

En el tránsito del siglo XX al XXI, Argentina vivió un embate neoliberalizador de la política, la economía y cultura que repercutió de manera importante en la relación de la sociedad civil con su identidad nacional. Con Carlos Saúl Menem a la cabeza, a principios de los 90 el gobierno buscó –impulsado por una sensación de urgencia y necesidad–

transformar la relación que existía entre la sociedad y el Estado: era menester reducir los gastos de un Estado considerado excesivamente benefactor, pues los subsidios y prebendas restaban eficiencia a la economía y aumentaban el déficit fiscal (Romero 306).

La gran maquinaria política y cultural peronista –una de las principales, sino la más poderosa de las fuerzas aglutinadoras de identidad política de la Argentina– había perdido la fuerza nacionalista de antaño. De acuerdo a Ricardo Sidicaro, desde mediados de los 70 habían operado transformaciones que modificaron las bases materiales y simbólicas de la identidad peronista: “el imaginario histórico nacionalista y favorable a la mayor equidad social había perdido buena parte de su capacidad para dotar de sentido a la acción de quienes adherían al justicialismo” (143). Para Beatriz Sarlo, por ejemplo, el golpe de Estado de 1976, que puso fin al gobierno de María Estela Martínez de Perón, fue la mayor herida que recibió la sociedad argentina moderna y persiguió terminar con una serie de propuestas ideológicas que el justicialismo puso durante la mesa desde sus inicios como movimiento de masas (*Tiempo* 42). Según Alejandro Grimson, tras la dictadura puede explicarse la valoración del nacionalismo como algo negativo, pues la defensa de la nación había llevado a la tragedia: democracia y nación parecían elementos irreconciliables (216).

El gobierno de Carlos Saúl Menem triunfó en las elecciones de 1989 gracias a una campaña en los márgenes de la ortodoxia peronista. No obstante, su conversión hacia un liberalismo político-económico fue una respuesta, una suerte de pirueta ideológica que ejecutó sin perder sus bases partidistas y que levantó con poca resistencia incluso dentro de su sector. Sus políticas liberalizadoras de la economía iban en línea con el movimiento globalizador que implicó el triunfo norteamericano en la Guerra Fría y la relevancia que había ido adquiriendo el modelo triunfante. En ese contexto,

la sociedad había obturado la posibilidad de una ‘respuesta nacional’ [ante la alineación política con los EE.UU. o el sometimiento al FMI, por ejemplo]. Esa herencia fue tan abrumadora que, al combinarse con la caída del Muro de Berlín en 1989, incluso la mayoría de los intelectuales consideraba a la ‘globalización’ (neoliberal) como un fenómeno inexorable (216).

Ese escenario de debilitamiento de las identidades colectivas, posterior a la dictadura militar, se consolidó en los gobiernos de Alfonsín y Menem. Con el cambio de siglo, los

síntomas más relevantes de este desgaste de lo colectivo serían la corrosión de la vida en la ciudad, la desconfianza hacia lo público, la aversión o el rechazo cínico o desencantado de las representaciones institucionales (Sarlo *Tiempo...* 133). Dentro de estas representaciones institucionales cabría incluir, en el plano de la cultura, la gauchesca y, en el plano de la política, obviamente, el Estado-nación.

Luego de una década, tuvo lugar la crisis política de diciembre del 2001, en la que ocurrió un fenómeno particular. Si durante los años anteriores el uso de emblemas patrios por parte de la masa había quedado reducido a eventos como el fútbol, durante esos días alcanzaron una resignificación en las manos del propio pueblo argentino.

En aquel momento, esa nacionalidad cada vez más implicó que ser argentinos se identificara con el derecho a protestar y el derecho a trabajar, con el derecho a la democracia y el derecho a vivir en una comunidad sin la exclusión neoliberal. [...] en aquellos días de diciembre los manifestantes no deseaban marchar detrás de banderas de partidos políticos o de organizaciones: la nación era la única hipótesis de comunidad y por ello los colores de la bandera regresaron a las protestas y las movilizaciones, lo que indicaba que los significados de la nación, de los fantasmas intensificados por la experiencia de Malvinas, inauguraban un nuevo período (Grimson 233).

Ese resurgimiento de la conexión identitaria con una colectividad nacional-popular unificada en la protesta podría interpretarse como la necesidad de volver a articular, en un nuevo contexto, propuestas de comunidad que canalizaran el malestar de la cultura. Sarlo caracterizó dicho malestar, hablando de la crisis del liberalismo oligárquico del centenario, como un sentimiento de insatisfacción e incompletitud, dable a pensar como una grave imperfección del sistema político y que debía reformarse mediante una reformulación cultural (*Tiempo...* 23). Este planteamiento es adecuado para registrar esa necesidad de producir un nuevo sentido de la comunidad política y, por lo tanto, una nueva condición de posibilidad del gaucho y su representación.

¿Dónde está el imaginario gauchesco en este último arco temporal? En el año 2007 se publicó *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian. Esta obra, como su descriptivo título lo indica, es una reescritura de la obra de Hernández en que todos sus versos no siguen el patrón narrativo original, sino una arbitraria disposición alfabética, más

cercana al algoritmo computacional que a la creatividad humana. Si bien por su fecha de publicación podría ser huella y testigo del resurgimiento de la nación, el autor elige otro camino creativo.

El texto de Katchadjian es una de esas obras cuyo valor es apreciable si se le considera mero gesto y cuya propuesta literaria puede incluso prescindir de la lectura. En su desarrollo, pueden encontrarse pasajes como los siguientes, que constituyen, como se podrán entender por las primeras letras, el comienzo y una sección de la medianía:

a andar con los avestruces	Matreriando lo pasaba
a andar declamando sueldos	mazamorra bien pisada,
a ayudarles a los piones	me acerqué y le dije presto:
A bailar un pericón	me achura el indio ese día,
a bramar como una loba	me aconteció que después
a buscar almas más tiernas	me agaché, y en el momento
a buscar una tapera,	me arremangué el calzoncillo,
a cada alma dolorida (8)	me arroyé con el porrón (27)

De *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* se ha comentado que “pareciera delimitar su dimensión política en los términos específicos del campo literario: no obstante, el sentido político de un texto no se restringe a su inmanencia, sino que puede también emerger de los usos culturales de los que sea objeto” (Pérez Calarco 1311). César Aira ha indicado que la obra de Katchadjian puede poner en primer plano cómo es el poema el que produce un sujeto y no al revés (cit en Lanctot 365); además de señalar que la lectura escolar del *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* podría producir una “nueva nacionalidad, distinta, si no mejor al menos más arriesgada” (cit en Lanctot 366).

Las posturas tanto de Pérez Calarco como de Aira parecen pecar de inocentes. Ni la fantasía de absoluta liberación del sentido en la construcción de un texto ni la exposición del mismo a un público, por sí solas, son suficientes. El planteamiento de estas páginas es enfocar el proceso de corrección desde la comunidad textual y la tradición que actualiza, y no reducirla a intervenciones o gestos que se acaben incluso antes de la lectura del texto, con su explicación. Cuando se habla de sentidos de comunidad política, siempre será más fácil plantear la duda que responderla: liberar el sentido –constatando la artificialidad del

universo simbólico que cimenta una mirada la nación y señalando que la corrección es necesaria— es una práctica, y otra distinta es la que se hace cargo de esa corrección. No en el sentido disciplinario que versa sobre lo correcto y lo incorrecto, que señala Jitrik (75-76), sino en la instauración de “una interpretación cuando el entramado con el texto que implica la lectura conduce a una parte otra, conjeturable” (78).

Confundir el ejercicio de una autoridad con el autoritarismo vendría a ser un problema para la hermenéutica de los textos. Desde el punto de vista del ejercicio de corrección reinterpretativa, esta confusión responde un temor a la administración de la hegemonía cultural y a la aplicación de sentidos colectivos formulados dentro de la misma comunidad textual, en múltiples vías —desde el Estado, con su labor pedagógica, pero también desde la industria cultural y, cómo no, el criollismo popular—. En este sentido, esta literatura algorítmica representaría no el triunfo del sujeto en el uso de su libertad radical, sino un intento frágil de llegar solo hasta la gran interrogante sobre la nación posible y su canon.

Con estas breves consideraciones sobre *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y su posible lectura concluye un recorrido sintético y selectivo en los diversos momentos en que la gauchesca se ha corregido, en que su repertorio y su uso ha vuelto a entrar en coyunturas específicas, desde diversos lugares. No ha sido de ningún modo una revisión exhaustiva y en las próximas páginas el lector podrá encontrar nuevas referencias a la prolífica tradición de representaciones gauchescas en los siglos XIX y XX. En el siguiente capítulo, el camino de análisis estará marcado por una voluntad interpretativa para las obras del corpus, correcciones contemporáneas del gaucho todas ellas, hacia un lugar en que el quehacer político y la posibilidad de una comunidad política —en tiempos de pastiche posmoderno— es el nudo central de la reflexión. A partir de este punto la pregunta es ¿hacia qué problemas y preguntas llevan las correcciones del gaucho en los últimos diez años?

SEGUNDA PARTE.

IMAGINARIOS GAUCHESCOS PARA EL

SIGLO XXI

Soy mezcla de baguala, internet y tango viejo

“ÍDOLO DE LOS QUEMADOS”, LEÓN GIECO

CAPÍTULO III. LA ARGENTINA POSIBLE

“Vengo a proponerles un sueño”

El 25 de mayo del 2003, dos años después del ciclo de protestas en que Grimson advirtiera el retorno y la comparecencia de la bandera argentina como símbolo –y con ella, de cierta hipótesis de comunidad–, Néstor Kirchner asumió la presidencia de Argentina. Su discurso de asunción, en el que detalló los principales objetivos de lo que sería su gobierno, tuvo un importante énfasis en la necesidad de reconstruir la comunidad nacional luego de la experiencia neoliberal globalizante. Hacia el final de los cincuenta minutos en que tuvo la palabra, tras hablar de educación, salud, economía y defensa, entre otros temas, Kirchner sintetizó sus propósitos:

Vengo [...] a proponerles un sueño: reconstruir nuestra propia identidad como pueblo y como Nación; vengo a proponerles un sueño que es la construcción de la verdad y la Justicia; vengo a proponerles un sueño que es el de volver a tener una Argentina con todos y para todos. Les vengo a proponer que recordemos los sueños de nuestros patriotas fundadores y de nuestros abuelos inmigrantes y pioneros, de nuestra generación que puso todo y dejó todo pensando en un país de iguales. Pero sé y estoy convencido de que en esta simbiosis histórica vamos a encontrar el país que nos merecemos los argentinos (21).

Ese llamado a la reconstrucción dio pie a un ciclo político que podría decirse continúa hasta el día de hoy.² Cristina Fernández de Kirchner (CFK), ya fuera del poder, publicó en 2019 su libro *Sinceramente*, las memorias de sus vicisitudes en la presidencia y descargos contra el macrismo político y mediático. Allí, la otrora presidenta de la nación, y ya viuda de Néstor Kirchner, recuerda ese momento histórico inicial como una continuidad. Titula “Reconstruyendo todo... Hasta la Casa Rosada” el apartado referente a ese lejano año 2003, cuando Néstor aún vivía y el sueño prometido estaba en ciernes. En dicho apartado,

² Al período de Néstor Kirchner le siguieron dos de Cristina Fernández de Kirchner, luego, un período de signo neoliberal de Mauricio Macri, a la que seguirá, hasta hoy, la presidencia de Alberto Fernández, con la vicepresidencia de la anterior mandataria Fernández.

utiliza la imagen del abandono del palacio de gobierno para narrar la génesis de un modo de hacer política, una respuesta vital contra la ruina material y simbólica –sin duda ecos de la crisis política–:

El grado de deterioro [de la Casa Rosada] cuando llegamos al gobierno era tal que hasta se nos caían los techos en la cabeza. Más simbólico, sólo la bandera.

En 2003 el deterioro de la Casa Rosada no era sólo político. A lo largo de décadas, la falta de mantenimiento y los agregados de distintos gobiernos la habían arruinado y transformado en un laberinto de oficinas y “oficinitas” construidas mediante tabiques que dividían los espacios originales, albergando a funcionarios de distintos niveles deseosos de contar con un lugar, aunque sea minúsculo, adentro de la Rosada como símbolo de poder. (26-27)

La retórica kirchnerista recoge la necesidad de cambio, presente en el reclamo popular, y permite con ello repensar y definir la comunidad nacional. En otras palabras, se abre institucionalmente un espacio discursivo apto para producir y reproducir imágenes de nación.

Si se estira un poco el argumento sobre la representabilidad del “yo”, del que habla Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, y se cambia el “yo” por un “nosotros”, puede observarse un interés renovado en ciertas obras por inquirir, reclamar o proponer nuevas formas de comunidad al interior de las ficciones en este contexto. Señala la filósofa en dicha obra que el “yo” que se narra a sí mismo no lo hace al margen de los conflictos contingentes, sino que más bien dichas tensiones son la condición para que emerja. Así, cualquier acto de narración de ese “yo” es la comprobación inmediata de su temporalidad social (18-19). Asimismo, dada una serie de condiciones sociales, materiales, simbólicas, sea posible que, desde el interior de la comunidad, incluso desde quien gobierna, emerjan imágenes de “nosotros”. En estas circunstancias de disputa social e ideológica por significar la nación – período de reconstrucción, se diría en la retórica kirchnerista–, el gaucho vuelva a tomar un rol protagónico dentro de lo que Josefina Ludmer llama “imaginación pública” o “fábrica de realidad”, un trabajo colectivo desde lo anónimo, que borronea los límites entre el imaginario individual y el social, desprivatizando las imágenes (*Aquí América Latina...* 11).

El gaucho como símbolo fantasma

De acuerdo a lo anterior, la figura del gaucho puede entenderse como un fantasma en el campo discursivo de lo nacional. “Fantasma” aquí refiere a un

testimonio de una falla en la justicia: [...] lo *espectral* es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la *polis*, por la cual se cuele lo *real* de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas (Grüner 20)

El gaucho es un símbolo problemático no tan solo por ser un significante vacío, sino también porque en su constante vaciado y llenado deja entrever su conflictividad en su establecida concomitancia con la nacionalidad. Ezequiel Adamovsky lo llama un “emblema imposible”, indicando que es el signo de unidad y la personificación del “nosotros” argentino, con el potencial utilitario suficiente para ser resignificado por élites tradicionalistas, conservadoras e incluso autoritarias, pero también

de mil maneras estimula la rebeldía, proyecta con orgullo la voz plebeya, exalta el poder de los de abajo (sea en este mundo o en el más allá) y nos recuerda constantemente la desunión, el conflicto de clases, el carácter injusto de la ley de los de arriba y lo inadecuado de una narrativa nacional que nos invita a identificarnos con la tradición liberal y con las raigambres blancas y europeas (207).

Por ende, el símbolo gaucho, como fantasma, reúne todas las condiciones para ser esa herida de lo *real*, una figura potencialmente aprovechable para representar la comunidad y, al mismo tiempo, una presencia peligrosa, históricamente reprimida. Sería parte de lo que Freud denomina “patrimonio hereditario” en la vida psíquica de una comunidad y que por fuerza y de modo gradual retorna, vinculado a las circunstancias históricas de la vida humana (“Moisés...” 128).

El fantasma aparece en el presente como un residuo cultural. Es una voz cuyo cuerpo está ausente. En consecuencia, quedaría solo usar su voz, o un remedo de su voz, podría decirse en los términos de Josefina Ludmer. Sin embargo, en vez de caer en el desuso, de quedar irremediablemente fuera de lugar o fuera de contexto, se reactualiza permanentemente con la fuerza que solo puede hallarse en su larga tradición y, cosa curiosa, en lo multiforme y heteróclitas que ha sido esta.

Bajo ningún punto se propone aquí una relación de causalidad directa entre el discurso de Néstor Kirchner citado al inicio y las ficciones que aquí se analizarán, ni mucho menos una afinidad política entre presidente y autores. No obstante, sí es posible sumar a ese marco inaugural que se sintetizaría en el discurso, una serie de síntomas con los que se advierte el problema fundamental de la elaboración de la nación argentina en los últimos años. De ese modo, oraciones del presidente adquirirán un sentido curioso. Oraciones tales como “[d]esde este proyecto nacional la República Argentina se integrará al mundo” (19), “[p]ensamos al mundo en argentino” (20), “[l]a Argentina contemporánea se deberá reconocer y refundar en la integración de tipos y grupos orgánicos con capacidad para la convocatoria transversal en el respeto por la diversidad y el cumplimiento de objetivos comunes” (20).

El gaucho, lo nuevo y el fuego

Cristina Rivera Garza habla de la desapropiación como una poética posible dentro de la literatura contemporánea. Con ello, por un lado, impugna la figura del autor individual, vinculado al genio creativo deudor del romanticismo y dominante durante los siglos XIX y XIX, para destacar el rol del colectivo en la creación de las obras. Comentando “La muerte del autor” de Roland Barthes, “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault y la narrativa de David Foster Wallace, termina aseverando que “[n]i la posición del autor, ni la del narrador, ni la del personaje volverán a tener jamás el aura de lo obvio o la postura de lo inevitable” (68).

El objetivo en este punto no es entrar en el debate sobre la disolución de las autoridades de todo nivel en la escritura. En su versión más radical y antipolítica, dicha discusión podría bordear peligrosamente una fútil utopía experimental del “cada quién por su parte con su propio lenguaje”, en conformarse con experimentaciones de la mera forma –similar a lo que propone Aira del *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*– y eludir la responsabilidad colectiva de administrar los símbolos de la propia comunidad. No obstante, queda por aceptar que esta elaboración de una literatura desapropiativa puede ayudarnos a entender la tradición desde otra perspectiva.

Si el acto inaugural de la literatura gauchesca y, con ello, de lo que posteriormente se llamó la literatura argentina, consistió en el uso de la voz y del cuerpo del gaucho por parte de los letrados, es decir, en una apropiación –en la que se volvió propio lo ajeno–, en este punto de la literatura contemporánea es posible observar un gesto inverso y reconstructivo del relato: por una parte, se instaura un retorno de eso reprimido –con componentes como lo popular y la violencia– y, por otro, se ejecuta una desapropiación, en la que la creación literaria recrea, readecúa, corrige, en los términos de Noé Jitrik, materiales literarios e históricos primarios, comunes y disponibles para el colectivo en su patrimonio hereditario, instalado y solidificado desde el Estado y desde el mercado. A saber, se escribe desde y sobre una matriz colectiva acumulada innegable. De ese modo, se actualiza un símbolo y se ofrece, re combinado también con nuevos materiales. Esta vez, potencia las posibilidades del signo la ausencia de jerarquías propia del posmodernismo, evitando la pérdida de este residuo en el repertorio cultural. Aunque la lógica dictaría que el imaginario gauchesco debiera ir en retirada, ficciones como las que se analizarán más adelante las ofrecen bajo nuevos marcos. Por ende, se propone aquí, se revitaliza la idea de una comunidad frente a los ojos del hoy.

Mark Fisher, en su texto “Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo”, deja en el aire dos preguntas fundamentales que existen en el trasfondo de esta investigación: “¿cuánto tiempo puede subsistir una cultura sin el aporte de lo nuevo? ¿Qué ocurre cuando los jóvenes ya no son capaces de producir sorpresas?” (23-24). Tras problematizar la socialmente difundida creencia de que el futuro solo nos depara reiteraciones y ninguna novedad, al comentar la película *Children Of Men* recurriendo a las palabras de T. S. Eliot, concluye que

lo nuevo se define en respuesta a lo ya establecido; al mismo tiempo, lo establecido debe reconfigurarse en respuesta a lo nuevo. [...] La tradición pierde sentido una vez que nada la desafía o modifica. Una cultura que solo se preserva no es cultura en absoluto (24).

La novedad como condición para la subsistencia de una cultura –dígase, estirando el recurso, de una cultura nacional–, convive inevitablemente con lo que en la cita anterior se llama “lo establecido”. El gaucho, en cuanto símbolo, ha sido una larga tradición de establecimientos, como ya se ha indicado en repetidas oportunidades. Dejado ya a un lado

su cuerpo³, una vez se constituye el Estado-nación con la generación liberal, se sigue conservando y se instala con mayor fuerza su voz. Hoy es claro que ese gran coro de gauchos literarios –el sistema literario, diría Ángel Rama– ya no existe como tal. De la voz del gaucho solo queda la palabra “gaucho”, pero con ella se sigue invocando un signo posible del colectivo.

El gaucho, en este caso, se propone como el fuego de la metáfora utilizada por Giorgio Agamben para describir el fenómeno literario y su conexión con el misterio de una vida individual que se une a un grupo humano. Habría que matizar, evidentemente, la metáfora: no se trata esta vez de la literatura, sino de ficciones en diversos medios; pero no se trata tampoco de la ficción, sino de ciertas ficciones –las que contienen materiales gauchescos o neogauchescos– al interior de una comunidad política particular. Solo así es viable atender a las palabras del filósofo italiano, quien comenta que

[l]a humanidad, en el curso de la historia, se aleja siempre más de las fuentes del misterio y pierde poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego [signo de invocación], el lugar [donde ocurría el encendido del fuego, una vez se olvida ese procedimiento] y la fórmula [cuya pronunciación reemplaza al encendido del fuego y al lugar una vez ambas cosas se olvidan], pero de todo eso los hombres pueden aún contar su historia (11-12).

En definitiva, con Agamben puede comprenderse analógicamente el proceso entre el ansia de novedad, la vívida existencia humana y el olvido catatónico de aquellos símbolos de los que aún pueden contarse sus historias. “El fuego, que sólo puede ser relatado, el misterio, que se ha consumido íntegramente en una historia, nos quita la palabra, se cierra por siempre en una imagen” (17).

Renuncia o recuperación

El relato del fuego perdido puede vivirse con melancolía o con indiferencia. El cinismo que recubre la experiencia posmoderna y la desafección explorada en cierta narrativa

³ Recuérdese que Josefina Ludmer habla del uso del cuerpo del gaucho en las guerras de independencia y del uso de su voz en la literatura.

contemporánea decanta en la posibilidad de que el fuego –entiéndase, en este caso, el gaucho simbólico– se haya ausentado definitivamente o persista como simulacro vacío.

Argentina es una novela [...] por lo tanto es falsa o por lo menos mentirosa. Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores. La pampa, en cambio, era lo eterno. (Bolaño 34-5)

Así describe Héctor Pereda, el protagonista el “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño, el paisaje argentino y su gente. Otrora juez, en una mala situación económica producto del corralito argentino de 2001, Pereda deja su casa en Buenos Aires y se exilia a Capitán Jourdan. “El Sur” de Borges funciona como fundamento tanto para el relato como para su protagonista: existe como referente exterior al relato de Bolaño, presente en la idea del exilio interior y proyecto deseo de recuperación personal y, a la vez, Pereda idea la pampa a través del texto borgeano y se piensa a sí mismo mediatizado en la imagen de Dahlmann. Este último punto es de particular interés, teniendo en mente que en este segundo apartado se analizarán precisamente, un conjunto de ficciones neogauchescas a través de las cuales sería factible pensar lo popular y, con ello, lo nacional.

Sobre “El gaucho insufrible”, se ha dicho que en él la pampa aparece como un espacio nacional de exilio y marginación, evidenciando que “el discurso de la nación se construye sobre elementos que la desarticulan como artefacto naturalizante de la frontera y el territorio” (Figueroa 157). También se ha señalado que esta historia del bonaerense que vuelve a la pampa para solo encontrar conejos –y no caballos– y gauchos que no responden a los desafíos recrea la desilusión de un mundo esplendoroso que dejó de serlo, incluso en su agresividad (Pino Correa y Buendía Astudillo 279). En este caso, y en la línea de esta reflexión, podría pensarse que Bolaño es la peor opción para pensar el factor gaucho como símbolo: su tema es precisamente el abismo, el vacío y su mirada es enfáticamente excéntrica y extraterritorial. A través de la historia de Pereda, el narrador está actuando como un perfecto ciudadano de ninguna parte, como un desencantado de una comunidad simbolizable.

Como reverso de “El gaucho insufrible”, cuyo protagonista mientras más se agaucha más patético se ve y menos salida tiene de su ruina, perdido entre patrones en jeep y gauchos

cazadores de conejos, podría colocarse otro tipo de narrativa que no busca exponer la inadecuación del símbolo respecto a su referente: el gaucho real. Son narraciones escritas desde el interior de la comunidad textual, en la que el gaucho está instalado como un recurso ficticio y simbólico que puede entenderse por fuera del marco de la realidad histórica. En otras palabras, sus autores son receptores insertos en un circuito cultural de escrituras y reescrituras de ese símbolo. Como ya se observó en el capítulo anterior, el vínculo del gaucho con lo popular y/o lo nacional es inevitable e incluso cuando lo que quede de gauchesca activa en el símbolo se haya transfigurado en *cowboys*, androides, turros, *marketing* o hasta un paisaje deshabitado, ese residual será suficiente para intervenir el discurso sobre la nación y producir una imagen de pueblo. Esta investigación está mirando algo distinto de lo que apuntaría Bolaño desde el desencanto, a través de Pereda en “El gaucho insufrible”. No hay que buscar la posibilidad del ajuste entre el referente literario y el del mundo, sino anotar las formas en que el referente literario puede desarrollarse como un símbolo.

El texto de no ficción *Una historia sencilla* de Leila Guerriero podría ejemplificar un reverso adecuado de “El gaucho insufrible”. En esta extensa crónica, la periodista argentina narra su experiencia como asistente durante tres años consecutivos al Festival Nacional de Malambó, en Laborde –Córdoba, Argentina–, siguiendo al bailarín Rodolfo González Alcántara. A diferencia de Bolaño, Guerriero puede ver en la experiencia de la competición un código completo:

Laborde se va transformando, conforme avanza la lectura, en un cronotopo. [...] Laborde es un lugar de certezas, el perdido centro de un perdido mundo de bailarines que construyen una sociabilidad marcadamente masculina. En ese lugar, campeones, maestros y discípulos conviven y representan a las provincias de Argentina, se establece en ese provisorio coliseo. (Leiva Quilabrán “Toro en mi rodeo...”)

Este cuadro, aunque pampeano, está lejos de ser un paisaje aislado que se cierra sobre sí mismo. Año a año arriban a Laborde jóvenes –muchos de ellos de clase popular– de toda Argentina. La localidad no está aislada culturalmente, no es un evento tradicionalista. Por ejemplo, los participantes no son gauchos, ni iniciados en las labores rurales, ni fanáticos de folkloristas; pero sí han elegido, dentro de su formación, optar por referentes gauchescos y de practicar ese modo de ser que han recibido a través de ficciones.

Tienen una edad promedio de veintitrés años. No fuman, no beben, no trasnochan. Muchos escuchan punk o heavy metal o rock y todos son capaces de diferenciar un pericón de una cueca, un vals de una vidala. Han leído devotamente libros como el *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra* o *Juan Moreira*: epítomes de la tradición y el mundo gaucho. La saga que forman esos libros y algunas películas de época –como *La guerra gaucha*– les resulta tan inspiradora como a otros les resultan *Harry Potter* o *Star Trek*. Le dan importancia a palabras como respeto, tradición, patria, bandera. Aspiran a tener, sobre el escenario, pero también debajo, los atributos que se suponen atributos gauchos –austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza–, y ser rudos y fuertes para enfrentar los golpes. Que siempre son, como ya fueron, muchos. (Guerriero 43-44)

Así, lo que en el relato de Bolaño, que piensa por fuera de los territorios y las naciones, aparece como sinónimo de degradación, desde el interior de ellos tiene un sentido profundo y persistente.

Pensar el mundo en argentino

¿Por qué comenzar este apartado con una frase de Néstor Kirchner? Precisamente para poner en juego el concepto de imaginario público, sería bueno contestar con otra pregunta: ¿síntoma de qué cuadro podría ser una declaración así? Estas palabras del exmandatario son solo el pie que permite pensar las interacciones de las producciones culturales desde el interior de una comunidad política en particular.

En primer lugar, para comprender estas interacciones entre distintas expresiones culturales hay que plantear un cambio de paradigma en relación de los saberes y la literatura. Al respecto, cabe considerar la perspectiva de Roberto González Echevarría, para quien la narrativa latinoamericana buscó su fundamento no en sí misma, sino en la imitación y adaptación de otros tipos de discurso a lo largo de su desarrollo, como los textos legales, el discurso científico o las ciencias sociales (15-16). No obstante, este autor advierte que “en la llamada era posmoderna actual un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia, que algunos proclaman como la nueva escritura latinoamericana” (20). “El gaucho insufrible” sería una muestra de esta nueva escritura; sin embargo, la existencia posterior de

Una historia sencilla, así como de las obras que de aquí en adelante tomarán protagonismo, hace pensar en el sentido contrario: la presencia de una voluntad deliberada de explorar los límites de lo nacional utilizando las herramientas del posmodernismo. Es viable pensar, en el peor y más posmoderno de los casos, en el vacío de autoridad discursiva, que de ninguna manera ha hecho perecer la literatura latinoamericana, sino que la ha llevado por el camino de la depredación de discursos sin jerarquía alguna.

En segundo lugar, cabe pensar que nuevas jerarquías discursivas, aunque sean transitorias y funcionales, se establecen en el momento mismo de la escritura. La literatura puede pedir prestados elementos de su repertorio o de discursos extraficcionales, para experimentar con las relaciones entre materiales, así como con la que existe entre lo local y lo universal; incluso, con la posibilidad de lo universal a través de ciertos discursos como la técnica científica. A nivel en el que operan los símbolos, ya se ha aclarado, no importa tanto el referente material como la capacidad de los signos para proponer imágenes medianamente coherentes de comunidad o del deseo de ella.

La idea aquí es proponer a través de las ficciones un “como si” de la producción de sentidos dentro de una comunidad política. Señala Eduardo Grüner que “ese *como si*, esa *ficción* (pero ya se sabe que ‘la verdad tiene estructura de ficción’, como en el sueño) es, pues, el *presupuesto* de lo político en su función de ‘imaginario’ auto-creador” (149). “Pensar el mundo en argentino” a través de la literatura puede perfectamente significar una narrativa política que juegue a invertir la lógica importadora-exportadora, estableciendo la entrada voluntaria y selectiva de tecnologías de la narración, de lenguajes, en la industria cultural argentina. De este modo, la pregunta que habría que hacerse es bajo la influencia de qué dispositivo cultural una potencialmente infinita cantidad de recursos y formas de la ficción puede aterrizar y significar en territorio argentino. La respuesta ya debería ser clara en este punto: el imaginario gauchesco tiene la capacidad de procesar y devolver imágenes novedosas cuando entra en contacto con otros discursos ficcionales, por un lado, permitiendo nuevos sentidos y, por otro, manteniendo vivo el fuego de una identidad nacional invocada en nuevos tiempos. Pensar el mundo en argentino puede ser uno de los últimos avatares del Borges de “El escritor argentino y la tradición”, quien hablando inicialmente, cómo no, de ficciones gauchescas como *El payador* de Lugones, *Martín*

Fierro de Hernández y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, concluye que “nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (272).

La tecnología de la comunicación, para González Echeverría, determinaría el relato maestro de la nueva literatura latinoamericana (259); para Fredric Jameson, domina el intercambio comercial y ha cambiado el modo de entender la circulación de productos culturales (122); y para Josefina Ludmer, esta tecnología ha configurado un “tiempo cero” del aquí y el ahora, un tiempo que anula las distancias, fusionando lo privado y lo público, el presente y el pasado y la ficción y la realidad (*Aquí América Latina* 19). La tecnología de la comunicación, en positivo, ha permitido la consecución del ideal borgeano en que la tradición argentina pueda apropiarse de lo occidental:

no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (273-274).

Ahora bien, ser argentino, no es aquí un asunto de contenido, sino un punto de vista. Un modo de mirar la enciclopedia de ficciones occidentales y al cual son atraídos –importados, si se permite la metáfora territorial y económica– productos foráneos y de consumo masivo. No sería ya un catálogo de contenidos estables, iguales a sí mismos a través del tiempo y que definen lo “propio” de manera casi prescriptiva, como las formas de construcción nacional decimonónicas. Se establece así un inconsciente geopolítico, un lugar con el que se puede coincidir en la práctica acomodaticamente o subvertir discursivamente, “que ahora trata de convertir la alegoría nacional en un nuevo instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo” (*La estética geopolítica* 32).

A ese polo cultural los autores atraen producciones masivas con gran desarrollo metropolitano, como el wéstern o la ciencia ficción; pero también lógicas lingüísticas como la publicidad o la religiosidad popular. De ese modo, al no existir ya el sistema gauchesco como tal, pero si el imaginario gauchesco en la contemporaneidad, no se trata de un cúmulo de contenidos utilizables, sino que puede trascender esa condición. Coincidiría con la visión que tuvo Borges del origen de la gauchesca. Sería, más bien, una forma, un dispositivo que

permite producir nuevos imaginarios de comunidad nacional, al entrar en contacto con otros códigos foráneos. Una especie de piedra filosofal que permite transmutar cualquier discurso ficcional o extraficcional para hacerlo hablar sobre la comunidad política. El portal que permite hablar del mundo en argentino, de Argentina en el mundo y de Argentina para la comunidad que ocupa su territorio. Este modo de producir imágenes en la literatura y el cine, funciona, entonces, en una doble vía: por un lado, se puede apropiarse de la totalidad de la tradición occidental, para entregar y hacer circular en el imaginario público una imagen desapropiada de lo nacional, sustentada en una pieza clave de la iconografía argentina. Como Borges, que al hablar de la tradición occidental lo hace poniendo un pie en la literatura gauchesca, lo mismo estos autores al “especular” la nación, moverse en el “como si”, en la imaginación y la suposición para ensayar sus posibilidades (Ludmer *Aquí América Latina* 10).

CAPÍTULO IV. LOS GAUCHOS POSIBLES

Neogauchos para el siglo XXI

Llegando al *quid* de este trabajo, hay que clarificar que la gran diversidad de propuestas creativas contemporáneas evidentemente toca a las combinatorias posibles del imaginario gauchesco. Una vez que ya se ha ensayado la función global de la hibridación de la gauchesca, a saber, su modo de procesar y elaborar posiciones en el mundo desde una identidad nacional, es posible explorar formas específicas de ella, con sus contenidos particulares. En la tradición representacional, la gauchesca constituyó un género que proliferó en juegos de repetición y variación (Ludmer *El género gauchesco...* 34-35) a partir de ciertos elementos que han unificado ese corpus tradicional: el gaucho y la pampa, por ejemplo. A través de distintas operaciones estas figuras unificadoras se han desplazado, contraviniendo los discursos monolíticos de la nación decimonónica, elaborando imágenes más inclusivas, amplias o dislocadas de lo nacional.

Si una cultura se mantiene viva, como señaló Fisher, ha de ser porque sus producciones se ofrecen a nuevos ojos (25). La lógica del capital indica que esas producciones, para circular de manera efectiva, deben adquirir la forma de la mercancía. Una vez que la mercancía es consumida, el circuito de la relectura sigue funcionando. Finalmente, el ejercicio de relectura permanente de un patrimonio común, aunque renovado, y no la resistencia conservadora de los símbolos como monumento, permite la concurrencia de nuevas subjetividades al interior del mismo patrimonio. A través de la relectura puede criticarse, interrogarse o proponerse alternativas a ese patrimonio, llevándolo hacia un lugar diferente, como comenta Noé Jitrik.

Alternativas contemporáneas se han de ensayar, indudablemente, con las tecnologías contemporáneas de la lengua, importadas, muchas de ellas, atraídas en función de objetivos, de búsqueda de similitudes y distancias. ¿Cuáles serían los beneficios y pérdidas de la hibridación con estas tecnologías lingüísticas, formales, códigos cinematográficos? Piénsese del siguiente modo: como una fuerza centrífuga, estos diversos soportes ofrecen un horizonte de expectativas compartidas, que aglutinan sentido en torno a un punto focal. Asimismo, a partir de estos nuevos soportes de comunicación se pueden cumplir

medianamente los objetivos que propone Raymond Williams para la tecnología⁴ inserta en el orden social: incorporación radical a los mercados mundiales, trascender los límites culturales y comerciales de los Estados nacionales y la penetración en sistemas políticos cerrados o monopolizados (“Cultura y tecnología” 154-155). Esta fuerza guarda inevitablemente tendencias homogeneizadoras. En dirección inversa, como una fuerza centrípeta, entonces, el imaginario gauchesco aportaría un sentido aglutinador inexpugnable, que se definiría no por cómo se adecúa al mercado mundial, sino por cómo transforma los dispositivos del lenguaje con los que establece contacto.

Elaborar, desde formas residuales, elementos del pasado que sigan significando a la patria es una manera de llenar el vacío de sentido que es el dominante posmoderno, es una jugada para reposicionar un discurso de propiedad sobre una parte del mundo, un Estado-nación. Son “medidas defensivas de último recurso para preservar una identidad social penetrada y asolada y su orden social declinante” (Williams “Cultura y tecnología” 162). Así, y tomando las ideas de Josefina Ludmer, se puede establecer una continuidad con las operaciones que conformaron la literatura gauchesca durante el siglo XIX. En efecto, para la intelectual trasandina este género se organizó en torno a la palabra *patria* y *vacío* (45), al articular políticamente la voz y el cuerpo del gaucho, posicionándolo y cargándolo de sentido.

Las reescrituras del imaginario gauchesco lo presentan actualmente como un hecho no definitivo, inacabado y por hacer, volviendo al pasado para volver al presente, actualizando y produciendo presente (Rivera Garza 95-96). Reescribir aquí significa volver a leer y volver a cargar de sentidos, viejos y nuevos significados para una comunidad lectora y, por tanto, productora y reproductora:

La lectura queda aquí no como el consumo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo (Rivera Garza 96)

⁴ Es importante considerar que Raymond Williams extiende la noción de tecnología a la técnica, incluso el aparato formal de la lengua y sus formas de decir, como las técnicas de comunicación.

Neogauchesca tecnocientífica: el símbolo como artificio

En cuanto a lo señalado en el apartado anterior, este apartado se centrará en dos ficciones que trabajan con el horizonte tecnocientífico y, de paso, alteran de manera explícita la palabra misma “gaucho”: el libro de cuentos interconectados *¿Sueñas los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, de Michel Nieva (2013) y la película *Astrogauchos*, dirigida por Matías Szulanski (2019).

El desarrollo de las ficciones científicas o especulativas en América Latina es menor que en las metrópolis industrializadas, porque, a decir de Luis Vaisman, ha faltado en nuestro continente la experiencia robusta de una vida tecnificada lo suficiente como para que ese conjunto de saberes desarrolle una vertiente de uso común (64). Ahora bien, si entendemos el origen como una experiencia social situada, desde un “inconsciente geopolítico”, también se puede establecer un rasgo particular. Mariano Siskind, al comentar la novela *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) de Eduardo Holmberg señala que el fenómeno del viaje “no radica en una esperanzada respuesta afirmativa, sino en el reconocimiento de un límite y de la imposibilidad estructural que vuelve visible [...] este obstáculo epistemológico [...] da cuenta de condiciones de enunciación marginales” (79). Siskind propone esto en oposición a las conquistas exitosas del mapa que contienen las ficciones de Julio Verne, y responde a la pregunta de si se pueden producir imágenes en Argentina de un mundo moderno y reconciliado a través del viaje, símbolo del dominio sobre los territorios. En otras palabras, las condiciones de enunciación desde la periferia, con una escasa experiencia industrial, generan representaciones del hecho tecnocientífico en que este aparece como precario, limitado, frustrado, o en que la actitud con que se desarrollan sea paródica, cuestión que quedará de manifiesto en el análisis siguiente.

El relato de Michel Nieva “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?”, gira en torno a las acciones del narrador tratando de “rehabilitar” a su gauchoide de segunda generación, Don Chuma, que sufre de un desperfecto descrito como “la capacidad de rebelarse, o al menos, de que un resto incontrolable, por más imperceptible que fuera, pudiera resistirse a la obediencia cristalina y matemática de las órdenes: el famoso síndrome de Bartleby” (Nieva 93). Por otra parte, se encuentra la película *Astrogauchos*, (INCAA, 2019), escrita y dirigida por Matías Szulanski. El punto inicial de la trama es indicado por una voz en *off* al

comienzo del filme, sin apoyo de ninguna imagen más que número blancos sobre un fondo negro en la enumeración final:

El 22 de octubre de 1966, el director de investigaciones aeroespaciales de la Universidad de Buenos Aires, el doctor Emilio Castillo, fue invitado al programa de televisión *La noche es joven*, conducido por Alessio Román. Allí afirmó tres cosas: uno, que el satélite Sputnik fue ideado por él y los soviéticos se lo robaron; dos, que la Argentina es una potencia en materia aeroespacial y está seguro de que puede ser el primer país en poner al hombre en la Luna, mucho antes que los Estados Unidos; tres, que se debería crear un ministerio dedicado a tal fin y él sería la persona más calificada para dirigirlo.

Este largometraje corresponde a una ucronía. Es una historia imaginada, un *what if*, una reconstrucción lógica de un evento no sucedido pero que podría haber sido, una narración de una realidad no existente, una historia virtual, alternativa o contrafáctica (Sánchez Jaramillo y Molina Valencia 87). Al final de esta ucronía no se altera nada, la historia sigue su curso: EE.UU. es el primer país en poner un hombre en la Luna. No es, en consecuencia, una ucronía respecto de un cambio en un nudo narrativo de la historia. Más bien es una ucronía catalítica: el peso de su trama radica en el relleno hacia un nudo que finalmente no se alterará, por lo que se reincorporará narrativamente al flujo conocido de los acontecimientos. La historia del mundo material no se presenta como ruido, sino como rotunda e inexorablemente lógica. Emilio Castillo, el protagonista, es testigo del hecho científico, que persiguió con tanto ahínco, a través de la televisión (ver figura 15), a una distancia trágica del centro de poder del desarrollo técnico. La carrera, junto con su meta, existen en un allá irrefutable. Ve la llegada del Hombre a la Luna –no la del hombre argentino–. El despliegue técnico de este último aparece como una fantasía propagandística de apariencia, en vez de ser pragmático. Con EE.UU. se cumple el pequeño paso para el hombre y el gran paso para la humanidad: no hay gran paso para la Argentina en el período del onganiato.



FIGURA 15. Emilio mira la llegada del hombre a la Luna por televisión

En relación con el marco descrito anteriormente, la premisa interpretativa de base, tanto de *Astrogauchos* como del volumen *¿Sueñan los androides con ñandúes eléctricos?*, será que los discursos tecnocientíficos están desplazados. ¿El motivo? Allí es donde intervienen los materiales gauchescos. En ambos casos, lo que se va a evidenciar es la materialidad discursiva o, dicho de otro modo, la inmaterialidad misma del símbolo gaucho, su maleabilidad, sus cualidades utilitarias, aglutinadoras y las implicancias que plantea su hibridación con un horizonte en abstracto universal: el desarrollo tecnológico –encarnado en el androide y en la carrera espacial, respectivamente–. El primer fenómeno apreciable de la neogauchesca es su capacidad para explicitar el carácter discursivo del gaucho en tanto símbolo: su materialidad eminentemente lingüística, su lugar en un sistema de representación cultural y social en determinadas condiciones de producción y reproducción de manifestaciones culturales.

Gauchoides y astrogauchos, al menos en una primera instancia, a nivel de trama, son percibidos por el lector/espectador desde una sensación de ridículo, como una rara idea fuera de lugar: ¿cómo, por qué, para qué diseñar un androide con particularidades gauchas?, ¿en qué mundo si no fuera uno ucrónico podríamos admitir que Argentina pudiese haber participado seriamente de la Carrera Espacial? En sentido estricto, al estar mediados por la huella del gaucho –el que son y a la vez no, en el que se reconocen y del que se distancian– y su excesiva particularidad geopolítica, los proyectos tecnocientíficos que encarnan deben ser repensados. Por ejemplo, compárese los espacios propuestos en el texto de Nieva con la obra que le confiere la base de su título *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*:

Antes de la Guerra Mundial Terminus, esa ruina sin dueño disfrutó del mantenimiento y las atenciones debidas. Allí se habían extendido los suburbios de San Francisco, a los que se llegaba tras un breve trayecto en el monorraíl rápido. Toda la península había parloteado como un árbol lleno de vida, y quejas y opiniones. Ahora los atentos propietarios o bien habían muerto, o bien habían emigrado a cualquiera de los planetas colonizados, sobre todo lo primero. (Dick 27)

En la novela de Philip K. Dick, los suburbios de San Francisco se extienden antes del colapso mundial por la Guerra Terminus. Por ello la Tierra entra en un estado de suspensión del desarrollo, donde la migración es la gran salida, produciéndose un mundo cuyo lugar siempre igual es el suburbio derruido. Los gauchoides no habitan un mundo que se achica, sino uno que se mantiene abierto como parte de los mercados: “Juan, también de Areco, era gerente de una empresa que fabricaba aceite de soja, en la que todos los empleados eran gauchoides” (Nieva 14). En ese agrandamiento, la particularidad es una funcionalidad más –la familiaridad del servicio–: “pensé que la compañía de un androide modelo gauchoide, hasta donde era posible, estimularía un nuevo contacto con esos años tan felices de mi vida” (8); aunque también una marca distintiva de lo artificial, dado que se había descubierto que el Estado chino usaba los androides de primera generación, indistintos entre sí y de los humanos, para reemplazar opositores encarcelados y/o muertos por lo que se empieza a producir androides de segunda generación

con números de identificación tatuados en sus antebrazos, entre otras marcas que los volvieron fácilmente reconocibles. Y con este mismo propósito, la medida comercialmente más exitosa había sido la de producirlo, según cada país o región, caracterizados como personajes folklóricos autóctonos. En Argentina, con gran éxito, se habían lanzado cinco modelos: tangueroide, borgesoide, peronoide, gauchoide y kirchneroide. (8)

Por último, la gauchidad del gauchoide es un modo específico de relacionarse con las expectativas que despierta el artefacto: “el recuerdo que yo tenía de los gauchos, al menos de los gauchos humanos, era el de personas duras e implacables, que no se arrepentían de nada de lo que hacían” (12), dice el narrador de Nieva cuando ve a Don Chuma llorar y lamentarse tras, luego de obedecer una orden, exclamar: “¡Hubiera preferido no hacerlo!”.

La programación de Don Chuma –el gauchoide coprotagonista– le permite recitar partes del *Martín Fierro* o del *Santos Vega* que conocía enteros, zapatear una chacarera, contar

anécdotas de la vida rural. Todos contenidos que se les ha programado de manera absolutamente localista, como si la funcionalidad de este androide necesitara una identificación más allá de su carácter de servicio. Don Chuma narra

los atardeceres de ginebra en la pulpería, con los paisanos; el sentimiento oceánico y casi místico de galopar la pampa sobre el zaino; algún duelo remoto que justificaba cicatriz de su frente; el recuerdo de alguna china que explicaba cicatrices de las otras, las del corazón, entre otras historias (Nieva 8-9).

Incluso tiene una justificación para las marcas corporales que forman parte de su diseño y que son elemento constituyente en una caracterización tan canónica del gaucho como la que da Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo*. Las marcas de cuchillo –hacer y tenerlas– son efecto de la sociabilidad gaucha como la retrata:

el gaucho argentino lo desenvaina [el cuchillo] para pelear, y hiere solamente. [...] Su objeto es sólo *marcarlo* [al adversario], darle una tajada en la cara, dejarle una señal indeleble. Así, se ve a estos gauchos llenos de cicatrices, que rara vez son profundas (59)

El gauchoide, para serlo en su singularidad costumbrista, entonces, está construido, diseñado, de forma hiperdeterminada más allá de sus funcionalidades.

Por su parte, los astrogauchos no pueden pensarse como símbolo sin su argentinidad. En la carrera espacial que llevaban adelante Estados Unidos y la Unión Soviética durante los años en que se desarrolla la historia, en plena dictadura de Onganía, Argentina no aparecía en el mapa de ese conflicto. Hacia el final de la película, Verónica y Carlos, dos personajes que perfectamente podrían ser espías y que se presentan como financistas privados, ofrecen a Emilio una propuesta para que el proyecto del cohete les pertenezca a ellos y no sea un asunto estatal: “Porque no nos importa cómo, pero queremos que Argentina vuelva a ser una mina de oro. No solo ser el granero del mundo, sino ser la usina de avance tecnológico. Ser líderes”, dice Carlos, explicando los motivos de su ofrecimiento al protagonista. Ese principio es el que se pone en duda, ¿será posible?, ¿el problema es que un proyecto de exploración espacial excede la capacidad del gobierno? La tesis aquí es que la ironía es general, poderes estatales o corporativos no demuestran nunca en el filme un avance concreto en el proyecto.

A propósito de expectativas, y partiendo por el texto de Michel Nieva, es muy decididor el revisar el modo en que su protagonista se relaciona con la máquina dentro del texto. Un detallado examen demostrará que el objeto mismo en cuestión es entendido a través de un prisma que desplaza su tecnicidad para jugar con él en capas de significado que poco tienen que ver con cables y tornillos.

La caja traía seis piezas (cabeza, brazos, torso y piernas, que eran de muy fácil ensamblaje) además de ropa y una guitarra. Una vez que lo vestí, su piel fue abandonando la palidez hasta hacerse rosada; sus soñolientos párpados se alzaron y el rostro, antes inexpresivo, se iluminó de un no sé qué cándido: como la expresión de un niño, imaginé, que despierta.

Salud, patrón, soy don Chuma, se presentó. No necesité escandir su primera oración: octosílabo. (Nieva 7)

Este comienzo del relato de Nieva da a entender una curiosa posición respecto de su autómatas: el narrador no es un técnico, toda su relación con el gauchoide será de “nivel usuario”. El ensamblaje es sencillo, al igual que el reconocimiento del producto como gauchoide, según las características detalladas antes. Esta relación se da en la medida en que el gauchoide no es lisa y llanamente un “androide”, no es el autómatas universal de otros relatos. Esta circunstancia podría entenderse de un modo similar a la comprensión de las autómatas femeninas según Katherine Crawford, para quien “women, albeit mechanical ones, are reduced to objects that confirm the subjectivity of others by virtue of being mechanical and female” (265). El gaucho del imaginario simbólico de la tradición, siempre igual a sí mismo en sus costumbres y modos de relación, media en la comprensión, nivel usuario, del gauchoide. Este androide localista no desafiará jamás lo humano como universal, más bien jugará su sentido y su actuar –programado en código– en su cercanía con la figura simbólica que remeda.

En el nivel del contenido del relato y su verosimilitud, la relación producto-usuario que manifiesta el narrador hace que no se echen en falta los detalles técnicos del aparato a la hora de construir su relato. Por la misma razón, los problemas con la maquinaria no se leerán en un registro técnico, sino que en un plano humano de progresiva empatía: aún sin comprender el problema de su gauchoide, adquirido con propósitos terapéuticos, el narrador termina buscando alternativas psicoterapéuticas para la máquina. Decide llevar al

gauchoide a su “entorno natural”: “quizá así, con un poco de actividad al aire libre, con el reconocimiento de las costumbres de las criaturas de las que él era una mera copia y que lamentaba no practicar, lograría reponerse y corregir sus extraños comportamientos” (Nieva 14).

La solución resulta, cuando menos, dudosa. ¿De qué serviría tratar un problema del autómeta, achacable a una falla de programación, como si se tratara al sujeto que replica? Lo único que resulta reafirmado es la subjetividad del narrador, que insiste en ver en don Chuma al gaucho criollista:

estaba conmovido mirando cómo don Chuma disfrutaba de su jineteada por la llanura: cabalgaba hasta el fondo de la estancia y, cuando chocaba contra el último alambrado, volvía, pero con una velocidad prodigiosa, su cabellera y el poncho flameando al viento, libres. (Nieva «¿Sueñan los...» 16)

La técnica esta desplazada en este relato porque la mirada sobre ella es siempre estrábica. Replicar un gaucho en la ficción ha movido el margen de “reglas precisas” que, según Ludmer, sostienen un texto gauchesco. El lector, junto con el protagonista, puede ser invitado a comprender el gauchoide como gaucho, aunque dicha identificación en la trama no produzca ninguna solución factible. El texto propone una mirada, pero esta carece de punto de anclaje, por lo que la regla es la errancia entre los regímenes de lo técnico y de lo literario, ninguno de los cuales cierra completamente. Más adelante, aunque en otro “metamundo” se explica el síndrome de Bartleby, ya referido en la sección anterior.

En el campo, en vez de encontrar una solución al problema del gauchoide, se produce un despliegue de violencia sobre su cuerpo artificial, en su condición de estar siempre a disposición del otro –del uso del cuerpo del gaucho, diría Ludmer–. El autómeta es torturado por el primo del narrador y su amigo Juan –dueño de la sojera– con una picana que forma parte del equipamiento con el que venía embalado; luego, es violado por un agujero que se le ordena hacerse en el costado del vientre. Todo en una grotesca escena en que el sodomizado no para de gritar. “¡Habría preferido no hacerlo!” (22) repite una y otra vez mientras el narrador mira hasta no soportarlo más y salir del lugar, habiendo alcanzado el grado de empatía más alto del relato:

Yo había comprado un gauchoides como quien compra un electrodoméstico extravagante, para hacer menos penosas mis horas, para ahorrarme ciertas fatigas que la rutina alimenta, y de pronto, me encontraba produciendo un dolor espantoso y sin sentido a esa pobre criatura, cuya naturaleza, francamente, no se me hacía menos humana que la de Juan o que la de Francisco o que la mía, en todo caso, menos permeable al dolor. (22)

Al día siguiente de la violación, lo que ocurre dista mucho del deseo del narrador, a quien le gustaría contar que don Chuma está contento y cumpliendo su rol de gauchoides. En este punto, sin embargo, “[e]l peso del relato no puede más que caer, y aparece lo visual. Se nos invita a un juego de ahorcado de resolución anunciada [...] No es muy difícil entonces adivinar ese final” (De Leone 222) (ver figura 16).

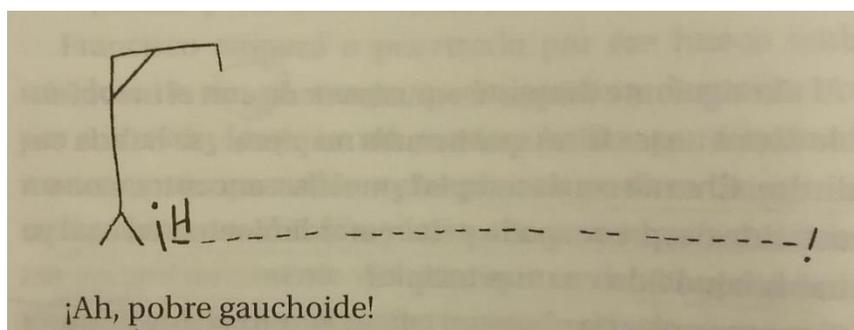


FIGURA 16. *Juego de ahorcado al final de primer relato sobre don Chuma.*

Señala Lucía de Leone que “la escena de la feroz violación al androide abre hacia otros dominios metatextuales donde las pampas y sus gauchos dan pie a numerosos relatos del final” (221). En este sentido, la escenificación de una violencia extrema, gore, abriría tres caminos, el del patetismo en que tanto propietario como máquina están entregados a la inacción, el de la vía revolucionaria, que será el siguiente por revisar, y el del metatexto radical, que funciona como epílogo, en el orden secuencial en que están dispuestos.

Entre el relato sobre don Chuma y su primer “otro final”, está “The Mousinho Company®”, allí se habla sobre una bebida hecha a base de mouse de computador pasado por una licuadora. Aparentemente, un relato completamente distinto. No obstante, al final de un post-scriptum de ese relato, en que se comenta la experiencia del narrador con dos drogas sintéticas –el benereoTT y el binodinal–, este señala que:

Seguía sin suceder nada. Además de la inquietud que me producía la visión de las dimensiones traslúcidas a través de las paredes, el techo y el suelo, había un malestar

inexplicable, por sobre todas las cosas, que me desesperaba: la sensación de estar siendo leído por otro, el presentimiento, ominoso, de ser apenas una huella frágil y borrosa significada en el capricho de una mirada, que yo podía sospechar, pero no ver. Me observé, observándome, a través del vidrio del techo, y no me reconocí. A la mierda, pensé, el efecto del binodinal, según me explicó Robert, en algún momento tiene que menguar, así que trataré de distraerme un rato hasta que eso suceda. Agarré el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* en la página en la que me había quedado, la 22, y leí lo que sigue: (Nieva 42).

En efecto, en la página 22 es donde termina la escena de la violación. A partir de allí el final leído es otro, más largo. Como se declara desde el inicio –el término de otro texto–, el juego es decididamente metatextual, se entra a la narración sabiendo su calidad de artificio. Se explicita una suerte de lógica epicúrea presente en estas narraciones: “una empresa maníaca y creativa que es al mismo tiempo gozosa y total: la proliferación del mundo y de los mundos [...] cuya economía es el derroche, la infinita multiplicación de los objetos particulares” (Álvarez 22)

Por lo tanto, nuevamente, la técnica-científica no rige como principio explicativo. La experimentación con drogas no va por la senda de revelar una verdad oculta, una conexión entre todas las cosas. Más bien, a causa de ella el mundo de las imágenes se multiplica, al menos se triplica. Lo que en principio era un régimen de 0 y 1, ya no funciona. Lo que es peor, el juego es que ni 0 ni 1 corresponden al estatus fiable del mundo del lector, que también pasa a ser un hecho más de lo narrado.

En el otro final, don Chuma ha desaparecido luego de decapitar a sus violadores y firmar la frente del primo del narrador con un “Preferí hacerlo” (Nieva 44). En la sección que sigue, que reemplaza al día siguiente de la primera versión, entra en juego un segundo narrador, en tercera persona, que denuncia la subjetividad del primer narrador. A la pregunta de este último sobre dónde podría haber ido don Chuma, esta nueva voz –escrita en letra cursiva– comenta

nos hace imaginarlo a él, nómade, prefiriendo su liberación a través del vértigo horizontal de la pampa, pregunta que nos hace imaginarlo a él, nómade, prefiriendo cabalgar sin destino el caballo que hubiera robado de una partida de gauchos buenos a lo largo del texto indefinido de la llanura argentina. Pero de cualquier manera, esta imagen literaria que nos

estamos inventando, choca contra dos condicionantes que la vuelven, ciertamente, inverosímil (Nieva 46).

Nuevamente, la reacción ante los hechos se refiere en términos de las expectativas. Esta vez el comentario difiere en lo que la “imagen literaria” es manifiesta. Esta vez, por otro lado, ese pronombre “nos” que figura, advierte de lo que es quizá el único punto concreto, no relativo, de los textos: algo así como una comunidad imaginada desde la que emanan juicios y prejuicios para entender la realidad.

El final que ahora se está revisando está plagado de realizaciones del verbo “imaginar”, de tiempos en condicional y de posibilidades planteadas de manera secuencial, una tras otra y ninguna de las cuales es capaz de cerrar un relato unívoco. El escenario que más espacio ocupa es aquel en que se produce una escalada de violencia de gauchoides rebeldes que van destruyendo las sojeras. Como uno de los hechos de esa cadena, se dice que “*un encuentro entre don Chuma y el narrador sería necesario*” (Nieva 50), para ello, el narrador sería secuestrado y llevado a la pampa en una escena similar a *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, intertexto reforzado por la portada del libro (ver figura 17).



FIGURA 17. La vuelta del malón. (Ángel Della Valle, 1892) (izq.); portada de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (Juan Pez, 2013).

Al llegar a la comunidad de gauchoides revolucionarios, se presenta como inevitable el asesinato del narrador, a manos de todos los gauchoides. Don Chuma, entre sus congéneres, toma por última vez la palabra, antes de que el narrador –en cursiva– empiece a suponer el destino del otro, incapaz de narrar más allá si está muerto:

—*Personne*, como sustantivo,
es ‘persona’ en francés,
pero como adverbio es
‘nadie’] (sic) Somos nosotros, derivado,
del ser humano nocivo,
ese adverbio subversivo.
Esas personas calladas
que porque han sido expulsadas
del concepto opresivo
de lo humano, sus vivos
cuerpos metalizados
y sus gritos cautivos
pa ustés son ‘naides’, borrados.

(Nieva 51-52)

Con este juego que reclama la presencia dentro de los marcos de lo humano es posible indicar que la relación con el artefacto, desde el nivel usuario, se establece como la discusión de la división de lo humano y lo que no lo es. La máquina declara ser “adverbio subversivo” del “humano nocivo”, es decir, un modo que lo contraviene. Esto también afecta el plano de lo político y de lo que se halla fuera de él, pues se trata de jugar con los límites: hasta dónde llega la palabra humano. En la medida en que el gauchoide es también un gaucho ficcional, en el que se juegan márgenes y códigos de lo nacional, a través de él se denuncia la artificialidad también del relato del gaucho como ícono, matrero o no, popular o estatal, político o no, civilizado o bárbaro. Si el androide juega en los límites de lo humano, el gauchoide juega con los límites de lo argentino.

El hecho técnico, la existencia del gauchoide, termina siendo un recurso que permite actualizar la figura del gaucho. La palabra que lo designa es la voz ‘gaucho’ intervenida para referir una cercanía con él mediante el sufijo -oide. Así este personaje se inserta, de la mano de una forma externa al gaucho, en una cadena de significantes en la tradición literaria argentina: la del gaucho y, por tanto, del uso de su cuerpo y de su voz. Aun cuando el gaucho sea un gauchoide, al ser réplica artificial de un cuerpo que ha sido usado, el relato que lo contiene da cuenta de cómo su uso también se replica.

En el caso de *Astrogauchos*, el título tiene una doble implicancia: a la vez que sintetiza el proyecto de poner al hombre argentino en la Luna, y no a cualquier otro hombre –una suerte de no va más del *homo pampeus* de Ameghino–, el astrogaucho es un producto para mercadotecnia, un formalismo mercantilizado, un *branding* nacional. Así queda demostrado cuando, con nulos avances comprobados en la ejecución del cohete lunar, en el acceso del Ministerio de Asuntos Aeroespaciales ya figura un afiche promocional de una serie de películas, curiosamente tituladas (ver figura 18).



FIGURA 18. *Póster promocional de La guerra de las galaxias en el acceso del Ministerio de Asuntos Aeroespaciales.*

Luis Etchegoyen, titular de la nueva cartera, describe así este proyecto derivado del proyecto espacial y que terminará fagocitándolo.

Mirá, [Emilio,] la historia es más o menos así: un grupo de gauchos matreros argentinos, imagínate a Martín Fierro, una cosa así, son convocados para luchar contra los salvajes espaciales con la intención de recuperar el Chaco lunar (los salvajes son los paraguayos, ¿no?, te aclaro por si no entendiste la referencia). Y, bueno, en cada uno de los episodios se van contando un poco así las vicisitudes que ocurren en el campo de batalla, pero eso sí, con una impronta educacional, histórica, patriótica. Y bueno, cada galaxia refleja un hito de la historia argentina, en lenguaje infantil, para pendejos chiquitos.

En la introducción al filme, citada en su presentación, se señala que la revelación de Emilio sobre que el Sputnik era un proyecto originalmente argentino que fue robado. Tanto este hecho como la voluntad de Emilio de convertir a Argentina en potencia espacial, son transmitidas por televisión, aunque curiosamente, fuera de cámara. Fuera de cámara también

ocurrirá la reunión de Emilio con personeros de gobierno en la que aprueban su idea. Luego de esa reunión, en el auto con su novia, Laura, el protagonista comenta, enojado:

¡Manga de monos! Llévame a casa. Vamos a terminar en la basura, todos. Con estos monos nos vamos a ir directo por la cloaca. Quieren armar el Ministerio [de Asuntos Aeroespaciales], quieren hacer el programa que estuve desarrollando, todo, armar un Ministerio de Asuntos Aeroespaciales, usar un edificio con una nave industrial cerca, presupuesto, todo. ¡Quieren empezar en unos meses la construcción del cohete! [...] yo sería el vice, viceministro, yo llevaría adelante el ministerio, supervisaría todos los proyectos, pero el crédito se lo llevaría otro. No sé quién, un primo lejano de Onganía, un perejil cualquiera.

Varios elementos resaltan en este acercamiento con el cuerpo del gobierno. Los recursos materiales y económicos se entregarán para el proyecto de Emilio, quizá con una facilidad inverosímil para el espectador. El punto es que, aun estando a cargo de todo en la práctica, el puesto burocrático por excelencia no le pertenecería a él. El nepotismo prima, entonces, por sobre las capacidades del académico.

Resulta curioso, pero pareciera que el hecho de que la historia ocurra durante la dictadura de Juan Carlos Onganía es un mero avatar histórico en la trama, no tiene un peso radical. Las referencias puntuales al contexto histórico escasean, más allá de la ambientación sesentera, que de acuerdo a la crítica es el gran triunfo del film: “si hay algo para elogiar son las locaciones, la escenografía, el vestuario, los peinados y el maquillaje, rubros que le dan a la película un aspecto vibrante, juguetón, moderno” (Zimerman). No es Onganía el nepotista, su nombre podría reemplazarse sin que el espectador notara las diferencias. Es el mero marco argentino al que “fortuitamente” le correspondió atestiguar la carrera espacial y al protagonista “atrapado en una típica telaraña burocrática argentina” (Zimerman). En la escena con Carlos y Verónica, ya mencionada antes, esta última comenta “que unos gorilas con uniforme estén manejando el país es como si unos gorilas sin uniforme estén manejando el país”: la condición de gorilas de quienes mandan es lo que frustra a las fuerzas corporativas, pero también al desarrollo científico.

Visualmente, el espectador accede al proyecto de Emilio a través de un primer plano a los bocetos y diagramas del cohete, bien organizados en una carpeta abierta sobre el escritorio de un funcionario indeterminado al que el académico le presenta la idea en completo

silencio, dejando que revise página por página. Curiosamente, de la misma forma Emilio (al tiempo que el espectador) es informado sobre el proyecto publicitario de comics y películas de astrogauchos (ver figura 19). Entre los planos detallados del cohete y los bosquejos inorgánicos de astrogauchos pareciera haber un abismo de distancia cuando se juzgan pragmáticamente, que es lo que hace el académico, no en su escritorio, pues su autoridad es cada vez más irrelevante, sino sosteniendo las hojas en sus manos. No obstante, los bocetos, desde su aparición, se intuyen como más prometedores que el cohete, en ellos hay más empeño del titular de la cartera de Asuntos Aeroespaciales, Luis Etchegoyen.

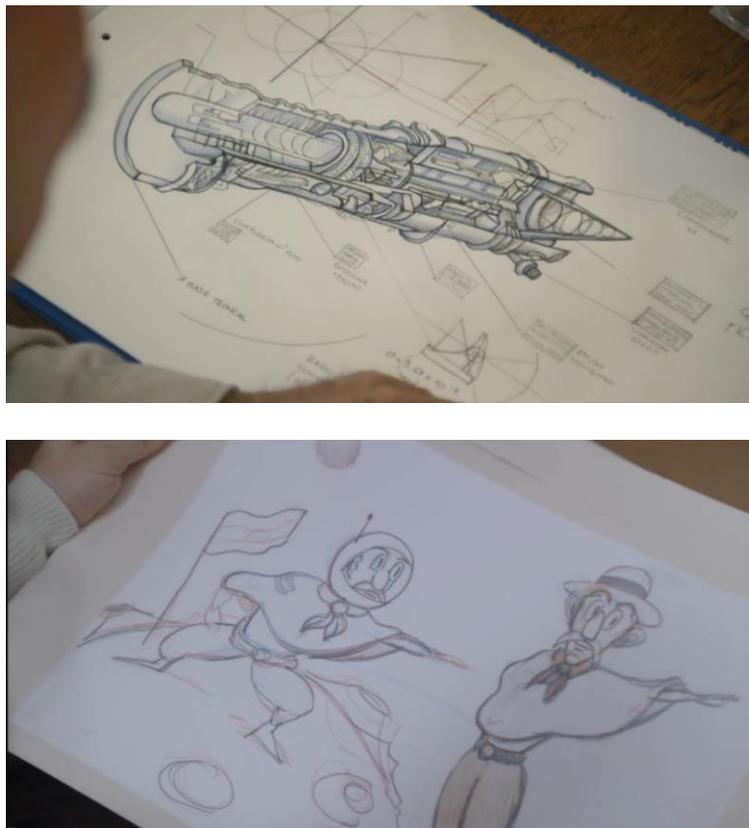


FIGURA 19. Planos del proyecto de Emilio sobre el escritorio del funcionario (arriba). Bocetos de astrogauchos en las manos de Emilio (abajo)

Para cuando se dan a conocer los dibujitos que, según el ministro, “costaron una millonada”, ya ha pasado la escena en que Emilio y Gregoria, una especie de jefa de proyecto, trabajan afuera de la nave industrial en cuyo interior deberían estar construyendo el cohete, o al menos su prototipo. Sentados alrededor de una mesa poco formal, ambos personajes discuten sobre la solución a un problema puntual de diseño, como fondo de esta

conversación, obreros con overoles blancos descansando o comiendo (ver figura 20). Parte del diálogo es este:

EMILIO: ¿Cuánto pensás que falta?

GREGORIA: Y... a este paso, un año, un año y medio.

EMILIO: ¿Un año?

GREGORIA: Y pico, y medio, más o menos. Si no sacamos el pie del acelerador.

EMILIO: ¿Por qué tanto?

GREGORIA: Es lo que lleva. De todas maneras, estamos haciendo modelos en paralelo...

Rara vez se ven obreros trabajando. De hecho, esta conversación es interrumpida cuando Emilio llama a uno de ellos que va camino a hacer un asado con sus colegas, por su cumpleaños. No deja de ser importante la preocupación de Emilio por el tiempo, ni tampoco la frase de Gregoria sobre tener el acelerador pisado. En el contexto en que ocurre el diálogo, pareciera que Emilio lleva la razón, él encarna el deseo modernizador y de emancipación en la técnica, y que Gregoria miente descaradamente, estando del lado del cuerpo burocrático.



FIGURA 20. *Emilio y Gregoria discutiendo rodeados por obreros ociosos.*

Esta escena es sumamente relevante, pues allí se sintetizan dos de los tres espacios principales que estructuran la trama: el de la industria y el de la burocrática. Mientras el primero es un espacio vaciado, carente de sentido, inoperante, el segundo es el que a nivel narrativo se sobrepobla de nudos, ya que las decisiones y discusiones se definen allí, a despecho de Emilio.

Hay dos momentos significativos en la ficción que grafican los principios ordenadores del espacio y las fuerzas movilizadoras. En el primero de ellos, Emilio, en ese momento ya viceministro de Asuntos Espaciales, recibe sin aviso a una secretaria recién contratada, pero que él dice no necesitar. Es una muchacha sobrecalificada, “abogada de la UBA” con “especialización en Derecho Internacional Público en Córdoba”, que le comenta “siempre es bueno tener una secretaria, sépalo”, cuando él ya le ha indicado que no hay mucho que hacer como para necesitar una secretaria. Acto seguido, una secuencia de Emilio entrando a su pequeña oficina, en la que ya no hay lugar ya que está sobrepoblada por secretarias. El segundo momento corresponde a la entrada de Emilio al galpón donde supuestamente se construía el cohete. La escena despliega una imagen radicalmente opuesta a la de la oficina (ver figura 21). En dicha escena el viceministro se encuentra con un grupo de obreros descansando, jugando pimpón, desaprovechando el espacio. Es la cancelación definitiva de la esperanza en el proyecto y, de allí en adelante, la condena tragicómica al reclamo.



FIGURA 21. *Emilio cruzando su oficina saturada de secretarias (arriba). Emilio por primera vez dentro del galpón (abajo)*

Si en el espacio de la oficina, visto desde un contrapicado, se acentúa la ocupación de la superficie –la alta densidad de recursos humanos, por decirlo de manera elegante–, en el galpón se presenta una dispersión exagerada de recursos, con Emilio en el centro y la cámara a media distancia detrás suyo. Es una soledad que excede lo personal, es el abandono radical del avance técnico y la construcción de fachadas. Emilio es el expulsado de su lugar de poder –un alto cargo burocrático-técnico– y no tiene espacio en el plano de la acción productiva, porque es un espacio que ni siquiera existe. Él, quien más adelante tomará oníricamente el lugar del astrogaucho, es un paria devorado por fuerzas que entranpan el desarrollo: la burocracia acrecentada exageradamente sin propósito y la dispersión de fuerzas productivas.

El astrogaucho, la representación de la personalidad argentina, es, en principio y como ya se señaló, un *branding* nacional. Una vez Emilio cae en cuenta de su fracaso y se desmaya producto de la presión, se sueña perdido en un desierto en el que hay por un tipi minúsculo del que salen tres astronautas. El sueño, contrario al colorido ambiente del resto del film, es en una solemne escala de grises. Los astronautas se quitan sus trajes y resultan ser mujeres que hablan guaraní. En un primer momento, el encuentro de Emilio con ellas es tensamente pacífico, aunque luego las mujeres lo seducen para luego intentar asesinarlo con un hacha. Justo antes de que le asesten el golpe, huyen por la aparición de algo que el espectador no ve hasta que la cámara se desplaza. Se presenta la silueta oscura de un astrogaucho –un sujeto vestido de astronauta sobre un caballo– recortado contra el fondo negro (ver figura 22).



FIGURA 22. *Indígenas a punto de golpear a Emilio con un hacha (arriba). Emilio frente al astrogaucho (abajo)*

Esta escena es clave, puesto que no es solo una ensoñación en términos de cómo se cuenta la historia relato. Primero, se sustrae cromáticamente de la ucronía material. La escala de grises es la elegida para retratar el sueño –a nivel del relato–, pero así se construye la imagen de la introyección del desvarío publicitario de Etchegoyen por parte de Emilio –el de *La guerra de las galaxias*–. Segundo, cita el célebre video del primer alunizaje (ver figura 23) –curiosamente un hecho futuro para la trama, pero reconocible para el espectador–, acentuando su calidad de escenificación: el suelo absolutamente llano, la “cápsula” de donde salen astronautas, el cielo absolutamente negro y las siluetas recortadas. Al mismo tiempo, cita la primera imagen que se tiene de Juan Moreira en el cine, la de Queirolo (ver figura 5, capítulo I), la del centauro hierático contra el fondo que ya no es la pampa sino una amalgama del suelo lunar y el desierto. Al realizar esta cita visual, se yuxtaponen el imaginario espacial –horizonte universal– y el imaginario local argentino.



FIGURA 23. *Captura del video de la primera caminata lunar.*

En resumidas cuentas, dicha escena, a la vez que corresponde a un sueño, obviamente individual y privado, es una imagen sintética que logra establecer un vínculo entre dos imaginarios disímiles y abismalmente distintos, dentro de una cultura. Para Emilio, es su propio delirio. No obstante, a nivel general, es una lectura del gaucho que lo posiciona como un símbolo dentro de un sueño “sobredeterminado”, en términos freudianos, en la medida en que “está siendo el subrogado de múltiples pensamientos oníricos” (Freud “Interpretación...” 291). Es la imagen de un pasado seductor y bárbaro que se ha puesto la ropa de la modernidad, pero también es la posibilidad de un nuevo ropaje. Inserta a Emilio como un sujeto fuera de lugar, que es capaz de “darle una nueva mirada”, triangulada con la del espectador y, por lo tanto, reactivar la maquinaria simbólica del astrogaucho.

En definitiva, gauchoides y astrogauchos, ficciones tecnocientíficas, pueden ser comprendidos dentro de una continuidad determinada por una enunciación marginal, que impediría narrar proyectos técnico-científicos exitosos de alta envergadura. La imagen de un mundo moderno y reconciliado acabaría, a lo sumo, en el límite de la pampa, cuya conquista condicionó, en gran parte, la mitificación del gaucho, que forma parte del nuevo imaginario en su versión de cosmonauta incapaz de despegarse del suelo. Esta determinación podría provenir tanto de afuera, en términos de geopolítica, como desde adentro, en la medida en que la narración debe constituirse como una parodia para poder ser terminada, para guardar algo de organicidad en su sentido imaginable, limitada en una suerte de idiosincrasia anquilosada en la masa, su público. La lectura atenta de *Astrogauchos* y *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* permite concluir el carácter eminentemente discursivo de cualquier ficción contemporánea que contenga

materiales y/o formas gauchescas, estremando el argumento hasta el paroxismo de la explícita artificialidad.

Neogauchesca del Cercano Oeste: recorrer el vacío de Sarmiento

Una de las imágenes inaugurales y centrales del siglo XIX sobre la pampa argentina en tanto espacialidad está en el *Facundo* de Sarmiento y se corresponde con la imagen del vacío:

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada: porque cuando más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! (40)

En el proyecto de Sarmiento, el vacío es inmediatamente llenado con lo impreciso y lo peligroso, como si el riesgo estuviese encadenado con la falta de límites. Así configura la imagen del desierto y de la frontera, del más allá al que la civilización debe acercarse, que se debe poblar y en el que se debe configurar una infraestructura urbana que cimente la promesa de la República. Para Sarmiento, parte fundamental del progreso es convertir el espacio vacío en un lugar habitable y efectivamente habitado, transformar dicha acción en un imperativo político. Habitar, en ese sentido, requiere fundar flujos efectivos de mercancías a través de caminos. Tanto “espacio” como “lugar” aquí se entiende bajo la óptica heideggeriana, que elabora indisolublemente el construir y el habitar. “Espacio” sería un “sitio libre para la colonización y lecho”, diferente del “lugar”, que bajo la experiencia del construir –de la cosa construida–, localizaría un paraje en lo cuadrante, dándole densidad al espacio (Heidegger 157). En este sentido podría comprenderse la absurda propuesta del Ministro de Asunto Espaciales de *Astrogauchos* al sugerir la Luna como un “lugar” para instalar solares turísticos, pasando por encima de los “salvajes paraguayos del Chaco lunar”. O entenderse la extrema tecnificación que se presenta en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* como una extrema lugarización del capitalismo tecnocientífico, que una de sus producciones, el gauchoide, deformado discursivamente por

la perspectiva de lo literario, puede arrasar: “*noticias de nuevos gauchoides escapando de sus puestos de trabajo, noticias de nuevos gauchoides tomando fábricas, noticias de nuevos gauchoides desalambrando campos de soja, noticias, noticias, más noticias, y un clima enrarecido de pánico y terror*” (49).

La importancia que Sarmiento le da a la edificación queda en evidencia, especialmente, en el capítulo de su ecléctico *Facundo* en que comenta el estado de civilidad de La Rioja. Recurrirá para ello, en parte, al conteo de escuelas públicas, casas nuevas y viejas, así como de fortunas, de letrados, de ciudadanos notables, de médicos, de abogados, de estudiantes en las grandes ciudades (70). Mostrará preocupación por el grado de improductividad en que los habitantes de la pampa tienen la gran cantidad de ríos que riegan el amplio territorio (24), una red fluvial que no se aprovecha para el transporte de mercancías. Insistirá en la necesidad de ocupar los territorios bárbaros que, sin embargo, han dado una experiencia particular a la población a la que llama primitiva, al tiempo que es encandilado por ella, por sus “costumbres y gustos generales [entre los que se cuentan] especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama nacional” (43).

En ese ejercicio imperativo de poblamiento del vacío, los letrados anteriores a la consolidación del Estado liberal argentino en 1880, pero también quienes lo forjaron y acompañaron –Sarmiento entre ellos– pensaron su proyecto en una experiencia estructuralmente análoga con la expansión de los Estados Unidos hacia el Oeste. Sintomático es que el autor del *Facundo*, en su nordomanía *avant la lettre*, eche en falta un Tocqueville para que penetre en las verdades de la vida política argentina (9-10) o que vea “en Fenimore Cooper, descripciones y usos de las costumbres que parecen plagiadas de la pampa” (*Facundo* 40).

En 1847, dos años luego de la publicación de su célebre ensayo, Domingo Faustino Sarmiento viajó a EEUU y visitó Nueva York, Boston, Washington y Nueva Orleans –la zona de las Trece Colonias Británicas que lucharon en la Guerra de Independencia y que expandirán su influencia hacia el Oeste–. En una obnubilada carta del 12 de noviembre dirigida a Valentín Alsina, le comenta:

Los Estados-Unidos (*sic*) son una cosa sin modelo anterior, una especie de disparate que choca a la primera vista, i frustra la expectación pugnando contra las ideas recibidas, i no

obstante este disparate inconcebible es grande y noble, sublime a veces, regular siempre; i con tales muestra de permanencia i de fuerza orgánica se presenta, que el ridículo se deslizaría sobre su superficie como la impotente bala sobre las duras escamas del caimán. [...] De manera que para aprender contemplarlo [a EE.UU], es preciso antes educar el juicio propio, disimulando sus aparentes faltas orgánicas, a fin de apreciarlo en su propia índole, no sin riesgo de, vencida la primera estrañeza, apasionarse por él, hallarlo bello, i proclamar un nuevo criterio de las cosas humanas, como lo hizo el romanticismo para hacerse perdonar sus monstruosidades al derrocar al viejo ídolo de la poética romano-francesa (*Viajes* 290).

Se había internado en vapor por el Mississippi también, “Marieta, Luisville, Roma, Cairo, se suceden de día en día, hasta que el país bárbaro, el Far-West empieza, i la escena recobra su carácter agreste i semi-salvaje” (*Viajes* 424). La barbarie como una experiencia común también aparece, justo en el interior, a medida que se aleja del polo sublime de la Norteamérica decimonónica.

Por los mismos años, en EE.UU. comenzaba a gestarse una propia forma imperativa de expansión. En 1845, en medio del debate público sobre la anexión de Texas, el periodista John L. O’Sullivan habló del interés de otras naciones en entorpecer la expansión territorio de los Estados Unidos:

in a spirit of hostile interference against us, for the avowed object of thwarting our policy and hampering our power, limiting our greatness and checking the fulfilment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions (5)

Poco a poco, una estructura de sentir –“significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams *Marxismo y literatura* 155)– cuajaría al interior de ambas comunidades políticas respecto a sus expansiones territoriales. Tan inconsciente como estructuralmente análogo, el proyecto civilizatorio de Sarmiento puede pensarse a la par del modelo norteamericano que admiró.

En un interesante estudio publicado en 2005 –ya citado en la primera parte – el académico Ariel de la Fuente propuso que el relato de Jorge Luis Borges “El Sur”

is a comparative rewriting of both North American and Argentine traditions of frontier literature, of the Western and the Gauchesca genres. More specifically, I will argue Borges’

story is, to a large extent, a rewriting of Owen Wister's classic *The Virginian: a Horseman of the Plains* (1902), the foundational novel of the Western genre that established the figure of the Cowboy as the hero in the struggle between good and evil (42).

Para efectos de este trabajo, no es tan relevante entrar en el detalle de la argumentación que establece de la Fuente sobre el proceso de construcción de "El Sur". Más bien, el interés por su texto yace en la actualidad y admisibilidad de interpretaciones que relacionen la tradición anglosajona con el Far-West. De la Fuente, en una nota al pie, señala el libro *Don Segundo Sombra y el Virginiano: Gaucho y Cowboy* de John Donahue (1987) como el único estudio, hasta donde conoce, que se habla de *El Virginiano* en relación con la literatura argentina (43).

Siguiendo con de la Fuente, por ejemplo, cita en su texto el libro *The Confident Years* del crítico norteamericano Van Wyck Brooks –con quien Borges disintiría públicamente más de una vez, pero a quien a ratos también pareció valorar–. En dicho libro, el estadounidense afirmaba en su libro, comentando dos obras cumbres de la gauchesca como lo son *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*:

nor any other American writer equaled the impressiveness and depth of these two tales. How like an Anglo-Saxon Texan was *Martín Fierro* by the lone camp-fire, squatting on a well-bleached ox-skull, –a Georgia O'Keeffe– thumbing his guitar, singing his melancholy song; and the silent *Don Segundo Sombra*, so full of the wonder of the pampas, was in many ways like Kit Carson, the old plainsman and scout (cit. en de la Fuente 58-59).

Se puede entender así cómo, de uno y otro lado y con intereses que no son el motivo principal de esta investigación, se asimilan estas experiencias de frontera y la narrativa que pudieron producir. Borges dirá de Fenimore Cooper que fue el segundo autor americano, siendo el primero Benjamin Franklin (*Introducción...* 20) y recurrirá sin problemas a la palabra "baqueano" para referirse a él: en Cooper "se encarna el *Backwoodsman*, el hombre blanco que abre picadas en la selva y se ha identificado con ella. Odia a las poblaciones, es valiente, leal y baqueano; su hacha y su rifle son infalibles" (*Introducción...* 20). También cabe recordar en este punto la larga cita de la *Introducción a la literatura norteamericana* de Borges y Zemborain que se presentó en la primera parte, en la que asimilan al *cowboy* y

al gaucho, a la vez que distinguen las producciones que engendraron en términos de la posición respecto a la ley (126-127).

Hasta este punto, se ha sido quizá demasiado obediente a la matriz sarmientina de entender el espacio y su dominio. Y tal vez no sea muy erróneo, al menos de base. Si hay una riqueza en el *Facundo* de Sarmiento no es solo que sea texto fundamental para entender a la gauchesca como se desarrollaría décadas más tarde, sino también porque ofrece una piedra angular para las producciones aquí analizadas. No es curioso, por ejemplo, que uno de los relatos de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* se titule “Sarmiento zombi”, ni que en él una organización secreta que se reúne bajo una librería –quizá a la manera de un melancólico templo, deudo de la ciudad letrada más monumental– tenga como “enigmático” mantra “EN ESTA LIBRERÍA EL PRESIDENTE DE LOS ARGENTINOS SIGUE SIENDO DOMINGO F. SARMIENTO” (60). De ese modo, la ficción de frontera, la noción misma de frontera sigue estando activa y siendo productiva.

Siguiendo de manera estricta e incauta esa línea interpretativa asimilatoria, se podría intentar elaborar la gauchesca y el trabajo del espacio fronterizo a través de concepciones generales sobre el wéstern. En otras palabras, manteniendo ese ejercicio de coincidencias y divergencias entre *cowboy* y gaucho, pero conservando de fondo la experiencia sobre un territorio organizado administrativa y simbólicamente similar. Por ejemplo, del Lejano Oeste como territorio se ha señalado que

The American West has always been a locale both physically real and ideologically substantial, with a distinctive topography and a history the contours of which have no recorded precedent. From the colonial period forward, the region has helped to define the European as well as the American imagination. The lines of demarcation have perpetually changed. The “West” started as a boundary region beginning only a few miles in land from the East Coast. In early British and French explorer narratives, the lush, mysterious, foreboding, and ultimately sublime wilderness attracted (Frye 1).

El “West” o la pampa son tierras bárbaras, vacías y disponibles para la exploración y la dominación. Se elabora como una lejanía ominosa, aunque inicien apenas se sale del pequeño circuito conocido de las mercancías. A propósito de la elaboración de los territorios a través de la letra, Graciela Montaldo habla de “politizar el espacio”, en la

medida en que su administración, material y simbólica, son ya de por sí una operación discursiva e ideológica (*Ficciones culturales...* 13-14). Montaldo plantea que a partir de la escritura se construye un espacio para el establecimiento de la nación. En otras palabras, al espacio, elaborado discursivamente desde el vacío y el sinsentido, se le da su “lugar” en el mapa, se le transforma en lugar, ubicándolo en un cuadrante determinado, dotándolo de referentes, límites y objetivos: el discurso y la acción política es una interpretación del espacio.

¿Cuáles son las políticas del espacio, entonces, que se han propuesto a través del imaginario gauchesco en el siglo XXI? ¿En qué medida el wéstern, procesado en algunas producciones literarias y cinematográficas, ha influenciado en la definición de dichas políticas del espacio? La experiencia de la frontera, que emparenta al wéstern con la gauchesca en este punto, puede desprenderse de ciertos núcleos temáticos y estructurales. Al decir de la académica norteamericana Stacey Peebles, parte del atractivo y la popularidad del cine del Oeste se basa en su tratamiento estético de los paisajes abiertos, el dramatismo violento del choque cultural –entre nativos americanos y blancos, pero también entre forajidos y *sheriff*, entre colonos y ganaderos, por nombrar solo algunos ejemplos– y las resonancias histórico-políticas de una comunidad naciente en una zona desconocida hasta entonces (121). Ya Borges y Zemborain, tempranamente, en su *Introducción a la literatura norteamericana*, comentaban el alcance universal del género wéstern: “El cinematógrafo ha difundido en el mundo entero el mito del *cowboy*; curiosamente Italia y el Japón se han dedicado a producir películas del Oeste, del todo ajenas a su historia y a su cultura” (127). No es extraño que recientemente producciones wéstern recurran a cruces aún más extravagantes, como la icónica serie anime *Cowboy Bebop* (Sunrise, 1998), –en que es el Sistema Solar es el hogar de cazarrecompensas y delincuentes de todas las estofas–, la serie *Westworld* (HBO, 2016) –donde en un distópico parque de atracciones con temática *western* algunos androides anfitriones comienzan a adquirir consciencia de sí– o la fantasía espacial *The Mandalorian* (Disney+, 2019)–situada en los confines apartados del universo de *Star Wars*, donde mercenarios sin ley campean a sus anchas–.

Fernando Spiner, director de *Aballay, el hombre sin miedo*, habla de

coincidencia geográficas y sociales entre la vida rural del lejano oeste norteamericano y la pampa sudamericana: las grandes extensiones no conquistadas, los hombres que viven a caballo y la ley ausente, que deja lugar al culto a las armas y la pelea; el relato [su película] agrega los componentes de la venganza y el duelo, que es una problemática propia del género humano, y aborda, así, una temática de alcance global (“Un western gaucho” 43).

Finalmente, esta analogía estructural no tan solo interpreta la experiencia de un territorio vivido como nuevo y domesticable, es la experiencia en la cual una nación al tiempo que construye su propio territorio “en una dimensión material, asegurando control de las fronteras, el Estado debe construir todo un imaginario, todo un conjunto de representaciones sobre ese territorio –aunque, a veces, completamente inventado, de lo que resulta la nación-Estado como una invención” (Haesbaert 24).

La pampa de la ficción gaucha aparecerá o no mediante procesos de suplantación, transposición, elusión, moviendo a los gauchos por espacios más o menos definidos. Con ello, no menos desdibujadas las figuras gauchas que recorren el territorio o se enfrentan a él. Sobre la “nueva ruralidad” argentina, de la cual la pampa sería una parte relevante –y la más asociada como ideologema a la nación–, Lucía de Leone ha señalado al glosar la novela *El viento que arrasa* de Selva Almada, que la tradición ha sido arrasada en ella por “nuevas escrituras en las que el campo vuelve como objeto de otras imaginaciones que revisitan esa zona, ya despejada de la carga semántico-ideológica e interpretativa que en otros momentos de la cultura argentina adquirió lo rural” (186). De acuerdo a lo planteado en esta investigación, no comparto esta imagen de “tradición arrasada”. Más bien planteo aquí la existencia de zonas en donde subsiste la idea de comunidad dentro de la dinámica del mercado, zonas que operan revisitando una y otra vez sus emblemas y manteniéndolos activos. Si la dominante cultural del posmodernismo es el despeje de las cargas semánticas-ideológicas, una suerte de posideología y de entrega al mercado mundial, una de las salidas posibles para su reactivación es recurrir a los emblemas del pasado, despercidos del nacionalismo conservador de viejo cuño, a través de ficciones a contracorriente de esa tradición.

En principio, las tres ficciones que se esgrimirán para hablar de las formulaciones del territorio y la relación con él serán la novela *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017) y los filmes *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) –adaptación del

cuento “Aballay” de Antonio Di Benedetto dirigida por Fernando Spiner— y el filme *Jauja*, dirigido por Lisandro Alonso. Estas tres obras acusan recibo de la tradición del wéstern y la funden en tramas situadas en un espacio rural argentino más o menos determinado, más o menos poblado, que los personajes recorren con voluntades concretas.

El proyecto de expansión y dominio, de administración moderna y productiva de la pampa, tal como la del Far-West, se configura bajo una lógica suplementaria. En otras palabras, sobre la materialidad existente se instala no tan solo un mecanismo de colonización, sino también prácticas discursivas que llenaron y dieron nueva vida —nacional, moderna— a un supuesto vacío. Esto se sustenta en ciertos aspectos planteados por Jacques Derrida en *De la gramatología*, texto en que ensaya sobre la obra de Rousseau y la dinámica del lenguaje que habría en ella. El pensador francés propone allí que “[e]l suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud”, al tiempo que “el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*; si colma, es como se colma un vacío” (186).

Puesto de esta forma, es viable elaborar un primer planteamiento sobre el espacio pampeano, el antiguo y bárbaro más allá del territorio en las obras aquí revisadas: existe en esta narrativa gauchesca del siglo XIX un revisionismo que propone el territorio en una lógica que niega la dinámica suplementaria con que se puede leer la manera en que se construyó decimonómicamente, es decir, como un espacio sobre el que deben implementarse marcos de desarrollo extranjero para volverlo productivo. En cambio, explora las posibilidades de suficiencia en los signos y códigos con los que se describe y presenta el imaginario gauchesco, poniendo el acento en las voces y referentes del propio territorio. De eso modo, el territorio puede reconstruir con referentes propios, ensanchando los límites de la lengua y el uso de la voz, para dar nuevas imágenes de comunidad. Esto coexiste junto a la exposición de la crisis de los modelos y discursos extractivistas de circulación del capital —ironizados y puesto como un artificio conveniente en las obras de Szulanski y Nieva—. Si la neogauchesca tecnocientífica revisada antes declaraba una crisis, de la mano de la artificialidad del signo, la neogauchesca del Cercano Oeste correspondería a propuestas para movilizar signos políticos al interior de los textos y recrear un deseo de “nosotros” con sus leyes y componentes.

¿Cómo operan ideológicamente estas ficciones del “Cercano Oeste” sobre una tradición que ha trabajado discursiva y políticamente tal “como se colma un vacío”? Poniendo el acento en la presencia de otros sujetos anteriormente omitidos dentro de ese mismo espacio. En este punto, vale la pena traer a colación un cortometraje de la destacada directora argentina Lucrecia Martel. *Nueva Argirópolis* (2010) plantea un escenario en que nuevas islas emergen en el delta del Río de la Plata; a ellas, pequeños grupos familiares indígenas se acercan en balsas hechas de botellas plásticas y son interceptados por la policía. La directora sintetizó su propuesta en el medio *Página 12* de la siguiente forma.

Una conspiración. Fragmentos de noticias sobre algo que estaría sucediendo aguas arriba de Buenos Aires. Es una ficción, levemente inspirada en Argirópolis de Sarmiento. En 1850, Sarmiento propone crear una capital en la isla Martín García para la Confederación que podían conformar Uruguay, Paraguay y Argentina. Y en ese mismo texto escribe sobre la importancia de la navegabilidad de los ríos. Siempre me llamó la atención la audacia de ese texto político. Nueva Argirópolis está inspirado en esa audacia. Nos gustaba la pretensión de fundar un espacio que sea un nuevo orden social. Ciencia ficción sería el género, me parece. Las islas lejanas, los idiomas desconocidos. Fragmentos de un movimiento de fundación.

Llama la atención esa voluntad por representar un movimiento de fundación en territorios nuevos, espontáneos y en los que se puede realizar un nuevo proyecto político. Si la *Argirópolis* de Sarmiento apuntó a diseñar una utopía civilizatoria en un sitio eminentemente bárbaro, la utópica isla emergente está dada para que se desarrollen grupos oprimidos por la utopía liberal sarmientina y por la historia argentina misma (Martin 454). La *Argirópolis* de Sarmiento a la que se refiere, es un texto en el que el pensador liberal señala:

Los pueblos, como los hombres, se atraen y se buscan por afinidades de religión, de costumbres, de clima, de idiomas y de todo lo que constituye el tinte especial de una civilización. Predomina en el Río de la Plata la emigración francesa, española, italiana; esto es, predomina la emigración católica romana, meridional de la Europa, hacia los climas y países católicos romanos, meridionales del nuevo mundo. La Francia es la nación que por su influjo, su poder y sus instituciones representa en la tierra la civilización católica y artísticas del Mediodía (35-36).

El cortometraje de Martel moviliza ese imaginario de una comunidad en un territorio: el territorio es nuevo y la comunidad que busca ocuparla no es el prístino linaje que la Argirópolis sarmientina buscaba aglutinar. Las afinidades idiomáticas y culturales quedan en entredicho cuando en respuesta a la solicitud a reflexionar a través del cine sobre la identidad nacional, se responde con una producción que muestra la pluralidad. Los tibios protagonistas, que murmuran, son indígenas guaraníes; el Estado es la autoridad policial que los detiene. A través de un video en *YouTube*, una mujer explica la situación de las nuevas islas y unas niñas traducen para las autoridades que tratan de descifrar el mensaje. Este, en la actividad de traducción de las niñas, es un llamado al movimiento: “Deberíamos estar extinguidos, después de todo el esfuerzo que ha hecho esta nación [...] Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad. ‘Indígenas’ de ‘indigente’. No tengan miedo de moverse. Somos invisibles...”.

El territorio poblado por otros sujetos políticos es un modo de proponer nuevas políticas a través del imaginario gauchesco –o pampeano, ya que aquí se está hablando del territorio–. Pero no hay que olvidar que a un territorio se le ha impreso una lengua, en la clave política que permite denominarlo, habitarlo y comunicarlo. Sobre *Argirópolis*, Carlos Gazzera indica que propone un

modelo comunicacional cuya clave es la liberalización de las rutas comerciales a través de vías de navegación de los ríos, el control de las aduanas, la extensión de las ‘fronteras’ y la centralización del ‘orden’ en un punto equidistante: la isla Martín García” (39).

De ese modo actúa la lógica suplementaria, sustituyendo un vacío creado discursivamente. Sin embargo, la *Nueva Argirópolis* destaca un ominoso poder creativo del territorio que desafíe el orden y, con él, la equidistancia y la idea misma de frontera. ¿Qué pasa, entonces, cuando las fronteras son reconocidas como móviles?

No es extraño, por todo lo anteriormente señalado, que uno de los principales recursos de las obras que se analizarán a continuación sea la presentación del espacio, con mayor o menor detención, con mayor o menor búsqueda estilística. El paisaje aparece reinventado a favor del localismo, pero en un código que, así como la frontera espacial del territorio lunar de los astrogauchos, permite un reconocimiento universal. Como bien señala Graciela

Montaldo, sobre la construcción política y discursiva del territorio en momentos fundacionales de las repúblicas latinoamericanas,

El pasado, el presente y el futuro de estos países encuentran en la tierra aspectos que condensan los problemas, identidades y planes futuros; por ellos están cargados de significados y sentidos desde los cuales se hará el diagnóstico de un estado de cosas o se proyectará el porvenir. Conocer la tierra –metáfora de la *patria* en los procesos de organización nacional– es un dispositivo que carga de sentidos; es también el medio de estabilizar fronteras y asignar valores (*Ficciones culturales...* 19).

En *Las aventuras de la China Iron*, de la escritora Gabriela Cabezón Cámara, por ejemplo, la pampa se vive como inmensidad, en un antagonismo con los proyectos concretos de administración del territorio. En los primeros apartados, la narradora, la propia Josephine Star Iron, comenta el inicio del viaje con la “gringa” Elizabeth por el descampado pampeano, que poco a poco se le irá llenando producto de los relatos de esta última:

cómo saber de esa planicie toda igual cuándo usar el singular y el plural, se dirimió un poco después: se empezó a contar cuando el alambre y los patrones. Entonces no, la estancia del patrón era todo un universo sin patrón, caminábamos por el campo y a veces nos mirábamos mi perrito y yo y en él había esa confianza de los animales (17)

La pampa enorme se me allanaba más con cada cuento de su Londres atestada y cubierta de humo; el desierto se me llenaba de horizonte contra selvas africanas, los yuyos duros, los yuyos suaves y los pequeños arbustos se me achaparraban contra los bosques de Europa estos ríos sin orillas contra los de su Inglaterra bordeados de casas de ladrillos rojos (28)

El fortín en el que se disciplinan gauchos está comandado por José Hernández, quien pretende encarnar el espíritu del desarrollo en la pampa. Hernández no solo disciplina los cuerpos de los gauchos, dándoles una rutina y haciéndoles practicar gimnasia, sino que también intenta revertir el marasmo inherente a ellos. La cena de recepción del coronel Hernández, que solo tiene ojos para la gringa Elizabeth, transcurre así:

[Hernández] había empezado con eso de que hoy la industria pastoril representa también civilización, empleo de medios científicos e inteligencia esmerada, por sobre la voz de Hernández subía el blanco que se desprendía de la piel de Liz, por sobre los siervos que servían las copas sin parar, por sobre la vajilla, ah, la vajilla, esa porcelana blanca con dibujos

azules de un bosque, una casita, un río, tan hermosos, por sobre el aguamanil y la jofaina, por sobre el estado de cultura de una sociedad que se prueba lo mismo por una obra de arte, por una máquina, por un tejido o un vellón (89)

Dos elementos pueden destacarse de este fragmento. El primero, la mención a la “industria pastoril” sustentada en una estricta concepción científicista; el segundo, el asunto de que la civilización se “prueba” a partir de una serie de destrezas técnicas, aunque estos estímulos pasan a segundo plano a los ojos de la narradora, quien antes consignó que en esa situación “[l]os colores se desprendían de sus objetos y flotaban arriba de ellos, los opacaban, los dejaban atrás como cadáveres” (89). Esa ambivalencia de cadáveres que subsisten llamativamente puede ser un síntoma de la idea de civilización que se trabaja en la novela. Por sobre el despliegue técnico industrial del proyecto civilizador de Hernández, en que la pampa y sus habitantes son explotables, va a primar un discurso mucho más abierto para la dimensión sensorial y emotiva, que es el de la narradora. Esto va acrecentándose hacia el final de la novela.

Josephine Star Iron narra su viaje con Elizabeth, el que significará la toma de consciencia de sí, cuenta luego la entrada y salida del campamento de José Hernández y cómo consiguen escapar junto con una partida de gauchos. Una vez que la comitiva se ha internado completamente en el desierto, la protagonista relata el encuentro con una comunidad indígena guaraní. Al unirse a ella sin mucho problema, el panorama cambia. El contacto con el espacio empieza a producirse desde una primera persona plural, la que entremezcla su poético uso del español con el guaraní –en reemplazo del inglés que balbuceaba, por el contacto y la comunicación con Elizabeth–. Esa amalgama sirve para hablar de un nuevo mundo desde un nuevo punto de vista: ya no la soledad de la subyugación ante “la negra” que la crio ni ante “la bestia de [Martín] Fierro” (12-13), sino la vida y el viaje colectivo de la comunidad indígena –en una poco disfrazada utopía–, junto con, entre otros, la gringa, el marido de esta –Oscar–, Martín Fierro y el gaucho Rosario, que las acompañó en gran parte de su viaje tierra adentro. Al decidir marcharse remontando por el Paraná se encuentra el siguiente párrafo, que compensa su longitud con la condensación del estilo que adquiere el relato hacia sus instantes finales:

Discutíamos qué hacer cada noche, cuando hacíamos cielo del suelo con nuestros kutrales. Se podía enfrentar al winca, valor no nos faltaba. Ni wincas que sabían pelear como wincas. Lo que falta son armas, objetaban Oscar y Liz y todos los extranjeros para pesar de los guerreros y de los disidentes argentinos y para alegría de las viejas y viejos, que saben lo que la vida vale porque la vida se empieza a valorar más ahí cuando está al borde. La decisión se fue tomando: hacernos del agua fue, imos al oro vegetal de las islas, a Y pa'û, que está al Norte y al Este, donde el verano es muy largo y kuarahy, el sol, brilla pero llega al suelo inquieto y roto de sombras, orlado de hojas, hecho planta casi: los pira saltan como ramos en los lomos suaves de Paraná y los cientos de ysyry entrar y salen de su cauce escandaloso, los pájaros no se van nunca, los ype nada con sus patitos en hilera, los guasutí tienen patas gordas y son mansos porque nadie los caza casi nunca y los kapi'y trabajan incansables con sus manitos y remamos y organizamos carrera y campeonatos todos el año para solaz y fortalecimiento de los cuerpos jóvenes y viejos, de mujeres y varones y almas dobles. Las de Y pa'û son tierras ricas aunque difícilmente cultivables y los argentinos son vagos: creímos que nos ibas a dejar más o menos en paz hasta que encontraras qué sembrar fácil en el tuju cubierto de montes. Nos hicimos un pueblo marinero los Iñchin y aprendimos a convivir con los guaraníes de los bordes: el sapukái de Rosa lo convirtió en embajador y los hongos y la fiesta –vy'aty le dicen y le estamos empezando a decir también nosotros, Ñande nos llaman– les encantan también a ellos (171-172).

En la novela de Cabezón Cámara, la narración en primera persona se va transformando en la medida en que la experiencia subjetiva se va modelando en el contacto. Esto genera que la mirada sobre el paisaje sea cambiante y vaya adquiriendo los tintes que aquí se mencionaron. Esta suerte de subjetivismo radical, que decanta en la utopía de la primera persona plural, es fácilmente apreciable en la materialidad de la lengua escrita. Sin embargo, vale la pena mirar cómo el paisaje encuentra otras formas de manifestarse en *Aballay* y *Jauja*, de manera visual y teniendo como eje la relación, o bien con la trama, o bien con los personajes.

A nivel audiovisual, los paisajes abiertos de *Aballay* se construyen como un símil del paisaje fronterizo del wéstern: la preminencia de lo terroso, la profundidad de las tomas, la poca densidad humana de los espacios, salvo por enclaves o agrupaciones de población, en donde el núcleo énfasis pasa del recorrido a la confrontación. Esta suerte de cita o correferencia en la construcción del espacio, que en el fondo no es otra cosa que una cita al

género wéstern en su sentido más tradicional a través de la geografía, permite situar la trama en un marco de lo conocido, en el sentido de la decodificación universal.

Vuelvo aquí sobre la imagen del paisaje lunar-pampeano porque me parece capital en este cruce local-universal; vuelvo también sobre la referencia que abre el Capítulo I: cuando León Gieco lanza su disco *Bandidos rurales*, lo hace con una portada en tonos sepia envejecidos, en la que figura el propio cantautor vestido de tal forma que el sustrato local del concepto tras el álbum y su título se confunde con la figura del vaquero del Far West (ver figura 24); en el fondo, un terreno árido y desprovisto de vegetación, salvo por escasos árboles. Siguiendo la misma lógica, en el videoclip de la canción homónima, cierta idea de lo rural argentino –vinculada al origen de bandoleros como Segundo David Peralta alias “Mate Cosido”, Juan Bautista Vairoletto, Martina Chapanay, José Dolores, entre otros “bandidos populares de leyenda y corazón”, según la canción homónima– entabla un diálogo con el Lejano Oeste.

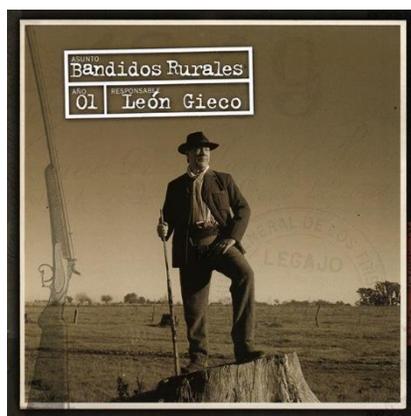


FIGURA 24. Portada álbum *Bandidos rurales* de León Gieco (EMI, 2001)

Si se mira, por ejemplo, *Stagecoach* [La diligencia] (1939) de John Ford encontramos una presentación del espacio en que este parece tomar una monumentalidad relativa, de fondo a las acciones de figuras humanas. Esta presentación tiene sentido en la medida en que este horizonte árido y despoblado –que es lo que la diligencia debe atravesar– figura la experiencia misma de un territorio que histórico y culturalmente, se está expandiendo. Si se mira la citada anteriormente *Way Of A Gaucho* de Jacques Tourneur, pasa algo un tanto distinto (ver figura 25). El protagonismo siempre pertenecerá al “tipo” gaucho, con sus actividades particulares y su *habitus* específico. En esta película, el ojo norteamericano ve

una experiencia estructuralmente “como la suya” y trasplantará sus referentes sin problema ni mayores resistencias a una cultura cinematográfica que no tuvo antecedentes pictóricos tan poderosos sobre su expansión territorial –la llamada conquista del desierto– (Suárez “Los gauchos angloparlantes...” 130). De allí la relevancia de las secuencias cercanas al cuadro de costumbres y la excesiva preocupación por definir al gaucho como un tipo específico, distinto pero similar, al *cowboy*. Lo de Tourneur no es un puente entre lo local y lo universal en el sentido productivo, sino más bien una práctica heterótrofa. Ese es uno de los motivos por los que se ha definido la imagen cinematográfica de Tourneur a través del concepto de Deleuze y Guattari “aberración del movimiento”, definido como “movimiento anormal, intempestivo” (141), que ya se ha mencionado en la primera parte, al hablar de *Way Of a Gaucho*:

El camino del gaucho añade otros desvíos, como el *spanGLISH* (movimiento aberrante de la lengua) o el cruce de la gauchesca y el *western* (movimiento aberrante de los géneros), con su correspondiente cruce de la llanura pampeana y las montañas del oeste (movimiento aberrante de la tierra que produce una imagen descentrada de la pampa como paisaje nacional) (Suárez “Los gauchos angloparlantes...”142).



FIGURA 25. Cuadro de *The Stagecoach* (der.). Cuadro de *Way of a Gaucho* (izq.)

El asunto de lo aberrante es fundamental en la cuestión del territorio para las gauchescas del siglo XXI, no tan solo en la comparación con referentes del wéstern clásico, sino para entender el propio espacio geográfico desde la identidad. Si acercar el paisaje pampeano al del *Far West* produce audiovisualmente una anomalía intempestiva, deformando, de cierto modo, ambos referentes, también la imagen local termina dislocada para ser leída en marcos universales. La primera aparición del paisaje abierto en *Aballay* está constituida por

una serie de acercamientos a la accidentada geografía del lugar, hasta que, en un plano mucho más amplio, se ve a la partida de bandidos liderada por Aballay persiguiendo una diligencia (ver figura 26).



FIGURA 26. Plano panorámico en Aballay, el hombre sin miedo. *Bandidos persiguen una diligencia*

Ese espacio podrá ser el de los gauchos del western de este film. Sin embargo, hay una decisión estética en mover al gaucho desde la pampa, el territorio con el que históricamente se ha trabajado su vínculo, hasta las zonas más áridas de Argentina. *Aballay* se grabó en la comunidad indígena Amaicha del Valle, en Tucumán, en los valles Calchaquíes. Fernando Spinner cuenta en un breve testimonio cómo fue grabar en el territorio de los indígenas amaichas –que les fue adjudicado por cédula real en 1716–: llegar a acuerdos para habilitar caminos que servirían para mover los equipos y el personal de grabación, arrendarles caballos y aperos para las actuaciones, utilizarlos como extras, construir una pulpería que luego se transformaría en un centro cultural, recibir la bendición de la comunidad al iniciar las grabaciones y ser despedidos del lugar por el cacique al terminar. “De ambos lados cumplimos con los acuerdos pactados y disfrutamos de una vivencia cultural que nos enriqueció mutuamente” (“Filmar en Amaicha” 50), comenta el cineasta, para luego cerrar mencionando la emotividad de la despedida del Cacique, quien habría señalado: “Después de esta experiencia, volvemos a creer en la palabra” (“Filmar en Amaicha” 51).

Asumiendo que este relato es fidedigno, es posible considerar que la experiencia misma de grabación se traslapa con el producto terminado. La imagen simbólica de la nación, a través del paisaje, se reacomoda, del mismo modo en que las relaciones políticas con el territorio son tratadas en un reconocimiento de autoridades administrativas indígenas. Spinner habla del “desafío de salirse del estereotipo de la gauchesca pampeana (en esta ocasión, es el

gaucho habitante de los Valles Calchaquíes con su importante influencia indígena) y de redescubrir al gaucho como personaje” (“Un western gaucho” 43). De esta manera, el paisaje sobre el que se narra la acción del gaucho está reconfigurado, resulta “aberrante” al cambiar su género, su ritmo y su localización espacial e instalarlo en un espacio otro. A la vez que es un territorio indígena negociado para la acción, saldrá mediatizado como un paisaje *far west* a los ojos de un espectador global. La operación puede analogarse al proceso de producción de *Way Of A Gaucho*, sin embargo, aquí el punto de enunciación cambia el nudo de la interpretación. En efecto, en este caso Aquí es el molde del wéstern el que se acerca a una forma estrictamente local, para dar cuenta de una ficción local legible en clave universal. No se cumple la explotación de los símbolos que se exportan como material bruto para ser devorados por el capital extranjero y anulando el localismo de los significados. Es el propio género gauchesco el que se introduce intempestivamente, aberrantemente, en los códigos universales.

El caso de *Jauja*, dirigida por Lisandro Alonso, es similar en el gesto de constituir un espacio aberrante, pero no por una relocalización del espacio simbólico, sino por el desenfoque al que lo somete. *Jauja* es la historia del capitán danés Gunnar Dinensen, que atraviesa un paisaje indeterminado, en una época indeterminada, en busca de su hija Ingeborg, que huyó con un soldado del ejército argentino. Aunque no se explicita el lugar donde ocurren los hechos ni el tiempo, tanto las vestimentas como el paisaje sugieren la Patagonia argentina durante las campañas de conquista del desierto (ver figura 27).



FIGURA 27. *Dinensen conversa con un soldado argentino.*

De la filmografía de Lisandro Alonso se ha dicho que siempre la locación precede a sus historias (Ratner 27). Además, él mismo ha señalado que en el caso particular de *Jauja*,

The film creates its own space and time, a reality based on rhythm and timing. It's almost a hypnosis. And then you can use whatever happens: whether it's a little toy or whatever, it can create a big impact on the audience (32).

En la misma entrevista de esta cita, una pregunta después, Alonso parece rematar: “people are secondary. The location is central” (32). De este modo, queda clara la potencia del espacio como un lugar del hecho. En este caso, lo gauchesco estaría propiamente en el espacio y en esta suerte de antagonismo con los soldados –el uso del cuerpo del gaucho, diría Josefina Ludmer, paralelo al uso de su voz–, que poco a poco van desapareciendo para darle más espacio –metafórica y literalmente– al viaje del danés por este desierto.

A nivel de la construcción de imagen, llama la atención el uso deliberado del formato 4:3 para la grabación, con los bordes redondeados. Quizá sea una elección *a priori* incómoda para proyectar una imagen completa de paisaje. Y es que quizá, en verdad, ese sea el punto: constreñir el espacio indeterminado en torno a los movimientos de quienes están en el encuadre, incluso cuando se alejan. Angela Prysthon señala este elemento como parte de la declaración de artificio que manifestaría el film, junto con que sea una representación “de época” –algo nuevo en la filmografía de Alonso para ese entonces– y el trabajo de guion del escritor Fabián Casas y de la fotografía de Timo Salminen, que profesionalizaría la puesta en escena (91).

Dotando a la mirada de límite, permite a la imagen concentrarse en la gestualidad, a veces teatral de las escenas, e imprimirle al avance de la trama cierta contención. El centro de las tomas será siempre fácilmente ubicable, siempre estará en torno a la acción, a recorridos desde y hacia el centro de la pantalla, o bien, en otros casos, entre la cercanía y la lejanía, alejándose en la profundidad del campo. La película seguirá un ritmo pausado, sin un clímax notorio, el espectador verá a Gunnar Dinensen buscar a su hija tierra adentro, mientras el paisaje se enrarece y el explorador, ya sin guías gauchos, se pierde más y más. Lo cierto es que “la película deshilvana progresiva y deliberadamente su estructura, frustra expectativas, abandonando un tipo de relato asumiendo otro sucesivamente” (Prysthon 98). El propio Alonso lo describe de la siguiente forma:

El enrarecimiento lo da el tiempo y el espacio, cómo avanza la narración. Y en ese ritmo aletargado que tiene, incluso con el formato que tiene, que es como de proyección de

diapositiva, uno no espera tanta acción. Empieza de a poco a transformarse en otra cosa; en algo más introspectivo, algo más inconsciente.

A medida que el capitán danés avanza en su búsqueda, la profundidad clara de un inicio desaparece y ante Gunnar el desierto se presenta desprovisto de puntos de referencia (ver figura 28) –como el mar, junto al que descansaba su comitiva en la primera escena–. Lo que se despliega ante él es un horizonte sin fin en que el límite entre el cielo y tierra está desdibujado; pisa el territorio extenuado y con dificultad, ese espacio trocado es en el que el viajero caerá fatigado, encontrando su muerte –o no, puesto que ese límite entre ensoñación y realidad también se borra a continuación–.



FIGURA 28. Comparativa de paisajes en *Jauja*: al comienzo (izq.) y hacia el final (der.).

El territorio en *Jauja* está cerrado a los ojos del viajero europeo, pero abierto al proceso de ensoñación. El territorio, su inmensidad y su incognoscibilidad, abre la puerta al delirio; pero también es ese delirio el que puede producir cierta imagen de territorio: desde el extravío final de Dinensen o desde el cambio de sitio final, que muestra a Ingeborg en una Dinamarca actual, luego de que se la viese, al término del viaje de un Gunnar ya muerto o ensoñado, vieja en una cueva. El cierre es una sugerencia de lo onírico del viaje en esa Patagonia indefinida.

Prysthon concluye su análisis de *Jauja* intuyendo muy bien los cimientos bajo la construcción de la película: “un filme mestizo, que reitera réplicas del Viejo Mundo, construye sus *tableaux* móviles a partir de mitos coloniales, aunque evitando los clichés exóticos; una heterotopía patagónica encarnada y performada por europeos, que a su vez fueron especulados por latinoamericanos” (98). No es tanto un atrevimiento tan osado en este punto sugerir que esa especulación de la que habla la cita, sea una forma más del

“pensar el mundo en argentino”, de ofrecer un punto de vista para los viejos temas de siempre, locales y globales.

A partir de todo lo hasta aquí expuesto, puede concluirse que la representación del territorio en estas obras es sintomática de lo que Urzúa y Depetris han llamado “una crisis del paisaje como *locus armónico* de lo nacional” (22). A través de la revinculación con el territorio, como en *Las aventuras de la China Iron*, de la relocalización de la experiencia cultural, como en *Aballay, el hombre sin miedo*, o de la difuminación del tiempo-espacio, como en *Jauja*, se pueden reactualizar dos elementos: por un lado, las imágenes de lo nacional en la larga tradición que vincula paisaje y nación encuentran un sentido renovado al interior de la comunidad y, por otro, las imágenes locales mantienen diálogos con horizontes globales de decodificación. Estos últimos pueden importarse y volverse rentables en la producción de presente –porque salen de lo literario, o ficcional, y entran en la realidad, tal y como define Josefina Ludmer la “literatura posautónoma”, entramando la dimensión cultural con la económica (*Aquí América Latina...* 150-151)–.

En los cruces actuales del imaginario gauchesco con el wéstern se abre la posibilidad de reconquistar simbólicamente un territorio. El territorio, metonimia de la nación, se pluraliza. Lejos de establecer una forma unívoca, monologante y estable del espacio nacional, la imagen aberrante del mismo comunica políticamente la multitemporalidad del suelo que pisan sus protagonistas y, por contacto, de la comunidad que sobre él se articula. Como señala el geógrafo Rogério Haesbaert, no puede decirse que el espacio sea inmóvil y, por tanto, estable, a diferencia del tiempo móvil, porque el territorio no es un espacio siempre igual a sí mismo, menos aun simbólicamente. Este concepto de territorio fluctuante implicaría que el espacio “se presenta como constituyente; lo que importa no son simplemente los objetos que se interponen, ni es simplemente la relación que se da entre los objetos, sino la relación inserta dentro del propio objeto (o sujeto)” (20). Estas representaciones hablan lateralmente de un territorio que se construye en una red de intercambios culturales en donde hay jerarquías y dominios, pero donde se impulsa la voz de lo local como una proposición de identidad o de, al menos, la necesidad de ella.

Pampa, Patagonia o Calchaquíes, todos están cargados con un trozo de realidad-ficción, motivada por la necesidad de visitar esas zonas como pertenecientes y constituyentes de

la propia comunidad. Se desesencializa el territorio respecto a la identidad, permitiendo que estos dos elementos se enuncien desde una perspectiva como la que trabaja Doreen Massey, para quien el espacio es una esfera de posibilidad para la existencia de una multiplicidad, en el sentido de una pluralidad contemporánea, como una esfera en que diferentes trayectorias se cruzan o donde la heterogeneidad coexiste, sin ese rasgo, no habría espacio –en el sentido de territorio– (9).

Es en ese sentido que no se puede evitar mencionar, al menos, las trayectorias de quienes protagonizan las historias del “Cercano Oeste” que se analizaron más arriba. La instalación del capital que persigue la gringa Elizabeth y que termina en la búsqueda de una nueva organización territorial fluvial, la errancia penitente de Aballay y su necesaria muerte para la instauración del orden y el viaje onírico y melancólico de Gunnar Dinensen son estrategias posibles para constituir el espacio en un lugar. Son los modos en que, a la manera del wéstern, se establecen las varas éticas de quién merece qué en un territorio liminal en que justicia y ley no van necesariamente de la mano (Peebles 119-120). Tanto poner a personajes en determinadas situaciones o posiciones jerárquicas, como expulsarlos censurarlos o revertir su imagen tradicional son maneras de organizar simbólicamente el mundo narrado, metonimia de la nación: la violencia pasada de Aballay, por ejemplo, o el desprecio masculino de Martín Fierro, a quien se ve en *Las aventuras de la China Iron* travestido y cantándole a su china para pedir su perdón.

Admitiendo una multiterritorialidad –de la mano de una multitemporalidad–, se constituye el espacio como un circuito mutable de relaciones y representaciones. Allí es donde una subjetividad como la de China Iron es posible: narra en primera persona su historia, se presenta como “China, Josephine Star Iron y Tararira, ahora” y comenta que “[d]e entonces [su pasado] conservo sólo, y traducido, el Fierro, que ni siquiera era mío, y el Star, que elegí cuando elegí a Estreya. Llamar, no me llamaba: nací huérfana” (12). Tres nombres, tres etapas si se quiere, pero todas presentizadas: es todas y cada una. En el transcurso del relato, la China Iron cuenta su paso por estos tres nombres, pero que no han quedado del todo en su pasado. Su identidad está constituida por esa multitemporalidad, su pasado anónimo, reducido a un tipo, a ser “la china de”; su camino junto a la gringa Elizabeth, quien la encuentra en medio de la pampa; y su actualidad, que la encuentra renombrada

como un pez local entre una comunidad de indígenas, gauchos y la propia familia inmigrante inglesa. Esta coexistencia ideal, que desemboca en una reinauguración del territorio –la transformación de la comunidad en un pueblo fluvial– es el *quid* de una utopía.

Pasos antes del horizonte utópico que ofrece la novela de Cabezón Cámara, en el juego del quién merece qué del wéstern, tanto *Jauja* como *Aballay, el hombre sin miedo* ofrecen sus sacrificios. Gunnar Dinensen se rinde sobre una roca en medio del desierto, sumido en la experiencia de “no ver nada”; Aballay es asesinado por Julián, el hijo del hombre que asesinó al comienzo del filme y por cuya muerte decide pagar su penitencia errante. En definitiva, tanto el explorador foráneo sin guía como el gaucho santo son sacados de circulación.

De las tres obras aquí analizadas, solo *Las aventuras de la China Iron* se resiste al sacrificio para el entramado de la comunidad: el coronel José Hernández y su orden es dejado atrás. El fortín de entrenamiento de gauchos para la patria futura que comanda y los versos robados a Martín Fierro y que ha presentado como propios son contenidos que se abandonan. Allí, el uso del cuerpo y de la voz del gaucho, ejes centrales de la gauchesca según Josefina Ludmer, son depuestos en favor una comunidad original –no radicalmente nueva, sino original en su organización y destino–.

En cambio, Aballay es un despojo santificado de un orden anterior que necesita ser purgado; su penitencia no alcanza hasta que la mano de Julián hace justicia, por mucho que el espectador termine compadeciendo al gaucho. No por nada el conflicto latente entre él y el joven que busca venganza asoma cuando Aballay se muestra, por fin, en carne y hueso. Mientras estuvo en la sombra –aislado en sus propias escenas o sugerido por su representación en altares populares (ver figura 29)–, el conflicto central por la justicia no es tal.



FIGURA 29. *Altar al gaucho penitente por sobre el borde de un camino.*

El olvido necesario que da la paz a la comunidad política –utilizando la noción de Renán– solo es definitivo y funcional cuando lo olvidado es un muerto. En ese sentido, el filme de Fernando Spiner podría ser el más conservador: retoma el camino sacrificial, inserta un arco melodramático inexistente en el cuento original –el romance del burgués justiciero, Julián, con una china, acosada por la otrora banda de Aballay– en el que, pese a que el gaucho colabora para una resolución positiva –salvan a la muchacha, ayudando a matar a su antigua mano derecha, El Muerto, y facilitando así el encuentro de esta con su amado–, esto no mitiga su destino trágico (ver figura 30). Este gaucho es sustrato y abono de una paradójica ficción fundacional *in media res* –el punto de partida explícita, exalta y procesa el mundo que se deja atrás– utilizando el concepto de Doris Sommer, para quien se establece alegóricamente una alianza entre la retórica de la pasión heterosexual y la consolidación de formaciones sociales que se fortalecen el uno al otro en su estabilidad (48).



FIGURA 30. *Aballay cae herido mortalmente luego de su pelea con Julián.*

Por último, Jauja retoma para construye la imagen de la pampa desdibujada a través de la figura del vacío como la del lugar de lo imposible, teniendo como resultado un horizonte desdibujado. Cuando no puede estar más falto de referencias y orientaciones, agotado y rendido en medio de la nada, tras un lento desfallecer que sugiere su muerte, Gunner encuentra a su hija envejecida dentro de una cueva. Este recurso de lo fantástico –u onírico, según se quiera leer la trama completa de manera literal o como un gran ensueño, muy al modo ambiguo de “El Sur” de Borges–, es también una puesta en extremo de lo posible.

El desierto, como lugar sin ley, puede vulnerar también la construcción del espacio-tiempo, la experiencia en él puede traspasar el límite de lo posible: lugar de bandidos, desafiantes del estatuto jurídico, pero también lugar de transgresiones a la “ley natural”, dando pie a monstruosidades varias. Foucault, al hablar de “monstruos humanos” para las instituciones de control, señala que “[s]e trata pues de una noción jurídica, pero entendida en sentido amplio, ya que no concierne únicamente a las leyes de la sociedad, sino que se refiere también a las leyes de la naturaleza. El campo de aparición del monstruo es un ámbito jurídico-biológico” (61). Como imagen cinematográfica, el desierto es un espacio predilecto para la aberración, en el sentido deleuziano, y para el monstruo, en el sentido foucaultiano. En el desierto puede existir la vulneración al mandato, heterosexual, por ejemplo: la relación de Martín Fierro y Cruz, que en la obra de Hernández es de una homosociabilidad al margen solo de la ley en su aspecto jurídico, ha sido leída en clave homoerótica como en el caso de Cabezón Cámara: Fierro, en medio del campamento indígena, canta sus penas frente a Josephine; habla de su experiencia como desertor antes de pedirle perdón a quien fuera su china:

Como Jesús en la tumba,

Me puse juerte en dos días,

Y al tercero me besó:

Supe su amarga saliva,

Y supe más, me montó.

Ya nunca quise otra vida.

El cielo entero en mi culo.

Yo me saqué las espuelas,

Yo no quise aguardar más

*Yo quise darle una sorba:
Yo me lo empecé a tracar.
Conocí la libertá.

No te voy a explicar yo
La delicia de tenerlo
Entero adentro de mí:
Su poronga un paraíso
Que me lo hizo ver a Dios
Y agradecerle el favor (162-163)*

Otro ejemplo del mismo estilo es el cuento “El amor” de Martín Kohan, que narra un encuentro sexual en un toldo indígena:

Los dos hombres al tiempo y juntitos, como hechos de un mismo palo. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. Las simientes casi en hervor van adonde mejor les toca: a lo más hondo del culo o al polvo que es destino del hombre. Después de tanto curvarse, es un aflojamiento general lo que sucede en la carpa prieta. Fierro con toda temura, encima de Cruz todavía, deja que la respiración se sosiegue junto al pelo y la oreja y la boca del otro. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas.

El artista Daniel Santoro también sabe de instalar monstruos en la pampa, aunque modernizada por la industria extractivista de la soja. Monstruos peronistas descamisados como un centauro o un gigante son manifestaciones de lo popular que se abalanzan sobre los espacios del desierto ya hipertecnificado para recuperarlo (ver figura 31).



FIGURA 31. Descamisado gigante arrasando campo de soja transgénica (*izq.*); Centauro descamisado y casa de Victoria Ocampo (*der.*). Ambas obras de Daniel Santoro (2011)

Epílogo: interrupción y continuidad

Con todo lo hasta aquí expuesto, es prudente considerar el potencial disruptivo que mantiene el símbolo gaucho. El desierto de *Jauja* y el gaucho penitente de Aballay subsisten como “fantasmas”, como huellas persistentes que guardan lógicas internas y que comienzan a afectar su entorno. El pasado de Aballay parece llamar a una violencia necesaria, opuesta y superior, que lo saque del tablero para continuar con un duelo y redirigir el culto a su imagen –un culto a cierto halo gaucho, pero no a la carne, que se vuelve ofrenda–. El desierto en que Gunnar Dinensen se construye especulando sobre un género extranjero y familiar como el wéstern. También reinterpreta el propio mito colonial de Jauja mediante el fracaso de un viajero incapaz de descifrar otro mundo que tiene delante –rompiendo el molde del viajero decimonónico y de su mirada o bien extractivista o bien folclorizante–. En ambos casos, la fantasmagoría rompe los moldes de lo conocido para ponerlo en jaque.

Pero hay otra vía, la de entender el gauchaje dentro de la continuidad. La de no recurrir a escenarios pasados para reinterpretar sus códigos, su ética o su población. En *El guacho Martín Fierro*, de Óscar Fariña, el anagrama que implica el paso de “gaucho” a “guacho” genera un efecto de extraña cercanía entre el sujeto pampeano del siglo XIX y el chorro villero de los suburbios bonaerenses. La obra de Fariña es una reescritura verso por verso del *Martín Fierro* de Hernández en clave villera y chorra, con un despliegue lingüístico propio de las juventudes conurbano bonaerense condenado por las circunstancias a replicarse: “Y así al verse espantados / como se espanta a los perro (sic) / irán los hijos de Fierro / con el rabo entre las piernas / a buscar gilada tierna / y chorearla con un hierro” (90). El texto es acompañado por rústicos dibujos del propio autor que simulan el trazo del lápiz pasta: son escenas de la calle o de la cárcel –peleas, niños drogándose, partidos barriales de fútbol–, objetos cotidianos –armas, drogas– y figuras culturales de gran relevancia retratados como santos populares, –como Diego Maradona, llamado “D10s”, o Gilda (ver figura 32)–.



FIGURA 32. Ilustraciones de Diego Armando Maradona y Gilda, referentes culturales de El guacho que acompañan el texto.

En la contratapa de la edición publicada por Interzona el 2017, se lee: “Esta reescritura posmovillera del clásico gauchesco intenta devolverle al libro su fuerza original. Dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo”. Es interesante pensar este texto –publicitario y, por lo tanto, con la función de capturar la atención, hay que decirlo– como una puerta de entrada: ¿cómo es que una dislocación puede ser una recomposición?

En un artículo que analiza tres intertextualidades contemporáneas del *Martín Fierro*, –*El guacho Martín Fierro*, junto con *En la pausa* de Diego Meret y *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian–, el académico Brendan Lanctot concluye que los autores revisados “[a]l ofrecer sus propias versiones respectivas del poema nacional, hacen destacar la índole anacrónica y reiterativa del gesto” (367). En el mismo texto, indica que

no es que sean gestos impotentes, pero están marcados por un anacronismo que es índice de la torsión producida por la desterritorialización del campo cultural y, a la vez, el reducido terreno de acción política que delimita el estado-nación bajo el signo del neoliberalismo (355).

A lo que señala Lanctot habría que hacer un par de reparos para utilizar su postura como pie para una nueva propuesta. Primero, el uso de la palabra “desterritorialización” puede cuestionarse: no entenderla en el sentido general y “exagerado” (Haesbaert 11) con el que ha sido utilizado por ciertas corrientes filosóficas. Más bien, hay que detenerse a pensar que, como señala Haesbaert, cuando se habla de desterritorialización, se conceptualiza un proceso de precarización y de pérdida de poder respecto de un territorio (13). Segundo, que en la argumentación de Lanctot parece que el neoliberalismo no pudiera concebirse como

algo paralelo a la construcción o reconstrucción del poder en un Estado-nación –habla de desterritorialización sin hablar de reterritorialización, un proceso dialéctico con el primero (Haesbaert 13)–. Del mismo modo, citando a Gago, Lanctot pone el énfasis en la circulación y circulación del neoliberalismo y el descentramiento a un ritmo no lineal y que se sostiene en variaciones de sentido (367).

En abstracto, los razonamientos de Brendan Lanctot no son del todo erróneos. Sin embargo, descuida un par de elementos. En primer lugar, que parte de los esfuerzos del kirchnerismo, como bien se revisó al principio de este capítulo, estuvieron en la reconstrucción nacional de la identidad –en el plano simbólico– y en medidas concretas que permitieran robustecer la matriz cultural del Estado. Podría decirse que tras el descalabro político y económico que desembocó en la crisis del 2002, producida en parte por impulsos neoliberalizadores alineado con un pensamiento abiertamente globalizador, “pensar el mundo en argentino” es una suerte de eslogan que presentó un proyecto reterritorializador.

En las tres gestiones kirchneristas se apostó por el acceso, la inclusión y el consumo cultural de grandes mayorías; el fortalecimiento institucional y presupuestario del sector; el crecimiento, fortalecimiento y desarrollo de un mercado interno de y para las industrias y pymes culturales, y se trabajó por hacer realidad la descentralización cultural, vía la creación de infraestructura a lo largo de todo el territorio y a través de distintos programas de producción y difusión cultural. Por otro lado en territorio porteño se priorizó el posicionamiento nacional e internacional de la ciudad como escenario de eventos y festivales, con miras a atraer turistas, capitales y negocios (Franco 23).

En segundo lugar, Lanctot parece achatar demasiado el asunto de la circulación de mercancías. Si, como dijo Fisher, “es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo”, ¿dónde si no en el mercado van a circular las ficciones de comunidad y de Estado?, ¿dónde sino en la bolsa de valores culturales van a entrar a cotizar las producciones locales para contactar el mercado global de representaciones y ocuparlos a su favor? Que las relecturas del *Martín Fierro* que revisa estén escritas en un contexto globalmente neoliberal no significa inmediatamente que el potencial del símbolo que utilizan esté desactivado. Cabe recordar que el punto de inicio de este trabajo es la cuestión del símbolo gaucho como un residual, como una divisa aún móvil en el intercambio de valores de la cultura argentina.

Acá me pongo a cantar
al compás de la villera,
que el guacho que lo desvela
una pena extraordinaria,
cual camuca solitaria
con la kumbia se consuela (Fariña 7)

Cuando el gaucho Fierro usaba la primera persona para empezar su canto, no era su voz, sino una impostación realizada por un letrado, pero se utilizó, al menos en la *Ida* para defender a un sujeto histórico ante la comunidad de letrados en los albores del Estado argentino. Si se pensara *El guacho Martín Fierro* de manera análoga, podrían aprontarse dos valores del gesto: la expresión de una continuidad dentro de una comunidad política, es decir, una suerte de interpretación que traslada el rol y la posición de ciertas capas sociales marginadas en el pasado rural a las actuales urbanas, y, además, la presentación de ese mundo de despojados como un llamado de atención. Como el gaucho, el guacho mata, cae preso, escapa, se encuentra a un compañero que lo reconoce como un par y se van, aunque no tierra adentro, sino que al Paraguay.

La de este Martín Fierro es una ida sin vuelta, no porque esta especie de traducción esté acotada a la primera parte de la díada que escribió Hernández. No es el límite textual el que marca, sino una historia demasiado viva y cotidiana como para pensar en que algo pueda redimir al guacho (Leiva Quilabrán “Una Ida...”)

Si bien Lanctot puede tener razón en el marco neoliberal global en el que se insertan esta reescritura, no se puede negar el potencial productivo que tiene la experiencia de lo popular, que crea su propia identidad con las herramientas que tiene a la mano. En un ensayo sobre el fenómeno popular en torno al cantante Rodrigo –a quien califica como resto grotesco de la cultura mercantil, pero también como materialidad bailantera–, Beatriz Sarlo problematiza este punto de la construcción de referentes. La intelectual argentina señala que “el mercado parece salvar la única unidad que les queda a los pueblos que no tienen otras razones más dignas de pertenencia a una nación” (*Tiempo...* 134). ¿De qué otra manera, si no en el mercado, puede circular de manera tan efectiva una producción cuyo núcleo se encuentra en lo nacional, como la neogauchesca, afirmando afectos y reidentificaciones en torno a un símbolo? Quizá también otras experiencias pueden

entrecruzarse en ese espacio de la bailanta y la fiesta. Basta para ello mirar las ficciones ambientadas en la frontera norte de Argentina de un autor como Washington Cucurto, quien codifica el residuo cultural, la fiesta como una experiencia significativa y el juego de posiciones que se desarrolla allí en sus textos “El rey de la cumbia” –“Otro viernes más venimos a hacer la única revolución posible: la de bailar cumbia y levantarse una buena perra paraguaya. Estoy repegado a esta morochita que ni sé su nombre. ¡Qué importancia tiene! Mitakuñái llevame al fondo de tu ser” (9)– o *Con todas mis fuerzas* –“este parece ser el país de los ciclos espantosos, de la irracionalidad, de los acercamientos imposibles, donde la música y la vida conviven con la tragedia y la muerte” (152)–. Pese a ese sello de lo grotesco que le asigna a Rodrigo, Sarlo acierta con la pregunta final de su reflexión: “¿qué hay que hacer, tanto en una dimensión estatal como en una dimensión pública, para que la identidad no se articule sobre los restos más grotescos de una cultura mercantil?” (*Tiempo...* 135). La respuesta tentativa en este punto, interpretando el texto de Fariña, sería pensar esos restos culturales dentro de una estructura social con su propia historia, que han sido usados para producir, a la vez que han producido por sí mismos, imágenes en las que mirarse y construirse como una experiencia colectiva.

La salida continuista de Fariña, por mucho que se inserte en el marco del neoliberalismo, no cancela una política positiva de la identidad. Si tiene un carácter reiterativo, no es simplemente una deriva derrotista; más bien, permite, al igual que las otras obras aquí comentadas, poner en diálogo una tradición y sacarla de sí. De esa forma se muestra cómo formas culturales pueden producirse desde los márgenes y cómo esas capas sociales sumamente productiva subsisten en la resignación al no alcanzar los centros culturales y económicos, dependiendo del delito y la fuga como formas de existencia social.

Al inicio del canto 6, el guacho señala: “Vamo dentrando recién / a la parte más jodida, / aunque es toda mi vida / de bondis una cadena: / a cada alma dolorida / le gusta cantar sus penas” (81). Y, hacia el final: “Pido perdón a mi D10s, / que tantos goles nos hizo; / pero ahora que es preciso / rajás para el extranjero, / seré un paragua fakero: / así mi suerte lo quizo”. ¿Por qué no pensar en la subsistencia de la imagen patria, así como en el gaucho fantasmático, en otras derivas? ¿Por qué pedirle perdón a D10s y no a otro? Quizá no importe tanto la fe en Maradona, sino como fe desplazada en algo que articule una

experiencia colectiva: el gaucho subsiste como imagen, después de sus huidas, sacrificios, trabajos y utopías puestas en juego en estos textos.

Allí donde persista el juego con la tradición ofrecida a los nuevos ojos, una cultura sigue con vida, comentó el ya citado Mark Fisher. Allí donde persista el gaucho, puede reclamarse el fuego perdido que comunique la experiencia de una nación o, al menos, desde donde se pueda repensar como comunidad, con sus respuestas, con sus adentros y afueras.

CONCLUSIONES

El gaucho es, sin duda, un caso particular. Rara vez va a poder atestiguar el potencial simbólico de un tipo social propio de un país, autonomizado del sujeto histórico que le da origen y que esté tan instalado en el imaginario una comunidad política. Más curioso aún en que esa consolidación sea un producto de esfuerzos estatales, privados, internos y externos, que respondieron a intereses totalmente particulares y coyunturales, pero que robustecieron una figura en dicho imaginario como una herramienta o una vía para expresar el “nosotros”.

Basta comparar, por ejemplo, la productividad que ha ofrecido y, según esta investigación, sigue ofreciendo el gaucho, con la reticencia o nula trascendencia temporal de otros tipos, como el roto chileno o el huaso. Estos últimos parecen estar encerrados en modelaciones rígidas y/o en folklorismos desprovistos de actualidad o novedad –salvo, claro está, para grupos amantes de una tradición en sí misma–, y lo que es aún peor en términos de su vitalidad: incapaces de ser, sentirse o vivirse como actuales.

Podría señalarse que el afianzamiento simbólico del gaucho ha consistido, precisamente y en primera instancia, en adquirir su carácter de significante vacío y/o flotante –esa posibilidad de codificar una identidad en torno a fronteras colectivas estables, por una parte, y/o, por otro, codificar los desplazamientos de esas fronteras (Laclau 167)–. Una vez que, por repetición, se instala una y otra vez el imaginario gauchesco para representar formaciones identitarias o culturales –a saber, políticas–, se instituye o formaliza su condición de dispositivo, es decir, en un primer nivel como herramienta, como elemento del repertorio cultural; en un sentido más específico, son dispositivos según los define Giorgio Agamben: tiene “una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas” (“¿Qué es un dispositivo?” 250).

Esta investigación, que tuvo como objetivo el elaborar una propuesta general para entender el imaginario gauchesco en un conjunto de obras literarias y cinematográficas actuales, encuentra precisamente en esa generalidad su piedra de tope. Cada una de estas obras puede ser fácilmente protagonista de su propio análisis, cada uno de los cuales excedería lo que

este trabajo podría ofrecer. Sin embargo, un puñado de ideas vinculadas a una neogauchesca de este siglo pueden ser esgrimidas luego de la lectura de estas páginas.

En primera instancia, se puede comprobar la actualidad del imaginario gauchesco. Claro está, no por la presencia atemporal y siempre igual a sí misma del gaucho de carne y hueso, pues esa opción nos llevaría por la huella del camino del Héctor Pereda creado por Bolaño: constatar la transformación de una forma de vida que no ya es la tradicional y está desprovista de todo romanticismo; constatar, de cierta forma, el propio romanticismo en las formas de comprender lo rural y la tradición. De un modo distinto, la tradición se vuelve pertinente en la medida que se transforma y encuentra en otros formatos y géneros una vía para redistribuir sus elementos en la contemporaneidad. Quizá esta sea una síntesis del texto de Óscar Fariña, un guacho Martín Fierro que se entremezcla, posmodernamente, vaya que sí, con las sobras sociales y culturales, con la villera, con Maradona y Gilda, por ejemplo.

En segundo lugar, y como derivado del punto anterior: la vigencia en el repertorio simbólico también radica en la consciencia de la autonomía de la que el imaginario gauchesco goza. Parte fundamental de esto es la noción del símbolo como un derivado sintético, es decir, artificial de la experiencia histórica. Textos como *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* de manera deliberada juegan con el símbolo hasta el límite de su artificialidad, exhibiendo que el código literario se enfrenta a cada minuto con la materialidad que intenta designar: con el gauchoide en la posición de gaucho, que acentúa la ridiculez de la situación. De ese modo, el sistema de oposiciones que delimitó en parte el ideario nacional del siglo XIX demuestra la inoperatividad actual de su estado primigenio, a la vez que su disposición total a ser transformado en un producto simbólico con nuevas implicancias relacionales –como el gauchoide–, o incluso, si pensamos en *Astrogauchos*, como una imagen de lo local que sostiene un discurso completo en torno a la idiosincrasia con objetivos de difusión publicitaria o propagandística. Esto, sin duda, es la mostración de las bambalinas del símbolo, pues allí es donde se abre la puerta, en el plano de las ideas y del trabajo en torno al género.

Y ese trabajo en torno al género es la última parada a la que pueden llevar estas conclusiones. Volviendo a la frase de Néstor Kirchner, “pensar el mundo en argentino”, es que puede ofrecerse una interpretación conjunta de las tramas y los trabajos

contemporáneos de reescritura en torno a la gauchesca –lo que aquí ha optado por llamarse neogauchesca–. Esta neogauchesca sería el resultado de operaciones formales que conjugan imaginarios locales y globales. En otras palabras, que donde el sustrato gauchesco ofrece contenidos y formas insertos en la tradición local, aparecen trabajando en conjunto con otras tradiciones genéricas o experiencias históricas. Así se conjugan horizontes y se ofrecen posiciones internas y externas en torno a la identidad nacional popular: las obras estudiadas elaboran nuevas imágenes de lo popular-marginal, como en la obra de Fariña, o entregan fórmulas en que códigos como la técnica científica o el wéstern aterrizan en los marcos de comprensión local, y viceversa, como esos marcos de comprensión pueden nutrirse y aparecer revitalizados por un código sumamente particular. Todo en la búsqueda de salidas no globales ni resignadas a la crisis de la identidad en tiempos hiperconectividad mercantil y cultural.

Ciertamente, este trabajo es optimista –quizá demasiado– al intentar rescatar, aun como un residual cultural, un modo de elaborar identidad colectiva y de potenciar cierto imaginario. En tiempos de auge de lo “post” –posnacionalismos, posideología, posindustrialismo–, estas páginas han tenido como fin ser un ejercicio a contrapelo que busca destacar la importancia de imaginarios colectivos, aunque sea en el corazón de una única nación y cuya situación cultural, como se ha comentado, sea, a lo menos, particular.

Sin duda, el enfoque de este trabajo adquiere relevancia en un momento en que diversas naciones latinoamericanas se encuentran repensando y disputando sus estructuras políticas, de representación y, en definitiva, su grado de identificación con estas. ¿Qué rol van a jugar los imaginarios colectivos para propiciar nuevas formas de identificación?, ¿qué rol va a jugar, si no, la ausencia de ellos?, ¿cómo repensar las estructuras políticas y las idiosincrasias de una comunidad de manera conjunta? Quizá lo correcto sería una pregunta más acotada, pero también mucho más abierta al futuro: ¿qué ficciones producirán las nuevas coyunturas políticas y a qué dispositivos recurrirán para hacerlo?

REFERENCIAS

- ADAMOVSKY, EZEQUIEL. *El gaucho indómito: de Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2019.
- AGUIRRE SALAS, ALEJANDRO. *Próceres y gauchos en Fontanarrosa. Arquetipos patrios argentinos y humor*. Sucre, Corporación Editora Nacional, 2013.
- AGAMBEN, GIORGIO. «El fuego y el relato». *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi, Madrid, Sexto Piso, 2016, pp. 11-18.
- . «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica*. Trad. Roberto J. Fuentes Rionda., n.º 73, agosto de 2011, pp. 249-64.
- ALÉN, GUILLERMO. «Inodoro Pereyra: una gauchesca de la posmodernidad». *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 2010, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1022/ev.1022.pdf.
- ÁLVAREZ, IGNACIO. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*, Santiago. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- . «Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 82, 2012, pp. 7-32.
- Apollo 11 Moonwalk Montage*. NASA, 1969, <https://www.youtube.com/watch?v=hxPbnFc7iU8>.
- BADINTER, ELISABETH. *XY. La identidad masculina*. Trad. Monserrat Casals. Madrid, Alianza, 1993.
- BENJAMIN, WALTER. «Critique of Violence». *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Peter Demetz, editor, New York, Schocken Books, 1986, pp. 277-300.
- BERGOGLIO, JORGE. «Una reflexión a partir del Martín Fierro». *El jesuita: conversaciones con el cardenal Jorge Bergoglio, sj*. Sergio Rubín y Francesca Ambrogetti editores, Buenos Aires, Vergara-Grupo Zeta, 2010, pp. 167-192.

- BLASI, ALBERTO. «Güiraldes: vida y escritura». *Don Segundo Sombra*. Paul Verdevoye, editor, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, pp. 237-271.
- BOLAÑO, ROBERTO. «El gaucho insufrible». *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 15-52.
- BORGES, JORGE LUIS. «El escritor argentino y la tradición». *Obras completas (1923-1972)*, Carlos V. Frías, editor, Emecé, 1974, pp. 267-274.
- BORGES, JORGE LUIS Y ZEMBORAIN DE TORRES DUGGAN, ESTHER. *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1999.
- BUTLER, JUDITH. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Trad. Horacio Pons, Madrid, Amorrortu, 2009.
- CASAS, MATÍAS EMILIANO. *Las metamorfosis del gaucho: círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- CRAWFORD, KATHERINE B. «Designed Women: Gender and the Problem of Female Automata». *History and Technology*, vol. 30, n.º 3, julio de 2014, pp. 261-68.
- CUCURTO, WASHINGTON. *Con todas mis fuerzas*. Buenos Aires, Emecé, 2018.
- . «El Rey de la Cumbia». *El Rey de la Cumbia*, Lima, Estruendomudo, 2011, pp. 7-16.
- D'ADDARIO, FERNANDO. *Leon Gieco habla de su nuevo disco. «Hace rato nos gobiernan bandidos de guante blanco»*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-19/pag33.htm>. Accedido 11 de enero de 2021.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. Trad. Juan García Puente, Santiago, Debolsillo, 2020.
- DE LA FUENTE, ARIEL. «American and Argentine Literary Traditions in “El Sur”». *Variaciones Borges*, n.º 19, 2005, pp. 42-92.

- DELLA VALLE, ÁNGEL. *La vuelta del malón*. Óleo sobre tela, 1892. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar Barco y Conrado Ceretti. México D.F., Siglo Veintiuno, 1978.
- DÍAZ, NILDA. «Don Segundo Sombra: pampa y camino». *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoe, editor, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, pp. 293-318.
- DICK, PHILIP K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Trad. Miguel Antón, Barcelona, Austral, 2019.
- DONNANTUONI MORATTO, MAURO ARIEL. «La metafísica nacional de Carlos Astrada y la doctrina de la “tercera posición”». *Revista de Filosofía y Teoría Política*, vol. 40, pp. 31-62.
- FARIÑA, ÓSCAR. *El gaicho Martín Fierro*. Buenos Aires, Interzona, 2017.
- FERNÁNDEZ DE KIRCHNER, CRISTINA. *Sinceramente*. Buenos Aires, Sudamericana, 2019.
- FIGUEROA, JULIO SEBASTIÁN. «Exilio interior y subjetividad pos-estatal: “El gaicho insufrible” de Roberto Bolaño». *Revista Chilena de Literatura*, vol. 72, abril de 2008, pp. 149-61.
- FISHER, MARK. «Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo». *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*. Trad. por Claudio Iglesias, Caja Negra, 2017, pp. 21-34.
- FONTANARROSA, ROBERTO. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL. «Los anormales». *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 1996, pp. 61-66.
- FRANCO, DANIEL. «Reflexiones sobre la política cultural del kirchnerismo». *Sociales en debate* n°10, 2016, pp. 13-24.

- FREUD, SIGMUND. «Moisés y la religión monoteísta (1939 [1934-38])». *Obras completas. Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras (1937-1939)*, Trad. José Luis Etcheverry, Madrid, Amorrortu, 2007, pp. 1-132.
- . *Obras completas. La interpretación de los sueños - primera parte (1900) / Sigmund Freud*. Trad. José Luis Etcheverry, Madrid, Amorrortu, 2008.
- FRYE, STEVEN. «Introduction». *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*, Steven Frye, editor, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 1-6.
- FUJIWARA, CHRIS. *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- GIECO, LEÓN. *Bandidos rurales*. EMI, 2001.
- GIORDANO, MARIANA. «Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglo XIX y XX». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 195, n.º 740, 2009, pp. 1283-98.
- GONZÁLEZ CASTRO, GABRIEL. *El Cuaderno de Aimé Césaire en El enigma del regreso (2009) de Dany Laferrière. Corrección, dispositivo abigarrado y retorno al país fatal*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2019.
- GRAMSCI, ANTONIO. *Escritos políticos, 1917-1933*. Trad. Raúl Crisafio, México D.F, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- GRIMSON, ALEJANDRO. *¿Qué es el peronismo?* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2019.
- GRÜNER, EDUARDO. *Las formas de la espada: miserias de la teoría política de la violencia*. Buenos Aires, Colihue, 1997.
- Guerriero, Leila. *Una historia sencilla*. Barcelona, Anagrama, 2013.

- GÜIRALDES, RICARDO. *Don Segundo Sombra*. Paul Verdevoye, editor, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997.
- HAESBAERT, ROGÉRIO. «Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad». *Cultura y representaciones sociales*, vol. 8, n.º 15, pp. 9-42.
- HEIDEGGER, MARTIN. «Construir, habitar, pensar». *Teoría*, n.º 5-6, 2016, pp. 150-62.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ. *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Luis Sáinz de Medrano, editor, Madrid, Cátedra, 1979.
- HOBBSAWM, ERIC. «Introducción: la invención de la tradición». *La invención de la tradición*, Terence Ranger y Eric Hobsbawm, editores, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 7-22.
- JAMESON, FREDRIC. «De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Trads. Ana María del Río y John Beverley, n.º 36, 1992, pp. 119-135.
- . «El posmodernismo y la sociedad de consumo». *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 15-38.
- . *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Trad. Noemí Sobregués y David Cifuentes, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2018.
- JITRIK, NOÉ. «La operación de la escritura. El concepto central de corrección». *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 75-92.
- KATCHADJIAN, PABLO. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires, IAP/Imprenta Argentina de Poesía, 2007.
- KIRCHNER, NÉSTOR. «Discurso de asunción del Presidente Néstor Kirchner». *Discursos de Néstor Kirchner 2003-2010*. Luciano Escudero, editor, Buenos Aires, Instituto Patria, 2020, pp. 8-22.

- KOHAN, MARTÍN. «El amor». *Página/12*, 4 de febrero de 2011, <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>.
- LACLAU, ERNESTO. *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LANCTOT, BRENDAN. «Frecuencias del “Martín Fierro” en orden neoliberal». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, n.º 3, 2017, pp. 351-72.
- LEIVA QUILABRÁN, DIEGO. «Toro en mi rodeo, torazo en rodeo ajeno». *Revista Origami*, 4 de marzo de 2021, <https://revistaorigami.com/2021/03/04/toro-en-mi-rodeo-torazo-en-rodeo-ajeno/>.
- . «Una Ida sin Vuelta». *Revista Origami*, 17 de septiembre de 2020, <https://revistaorigami.com/2021/03/04/toro-en-mi-rodeo-torazo-en-rodeo-ajeno/>.
- LUDMER, JOSEFINA. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- . *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.
- . «Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 33, 1991, pp. 29-33.
- LUGONES, LEOPOLDO. «El payador». *El payador y antología de poesía y prosa*, Guillermo Ara, editor, Caracas, Ayacucho, 1979, pp. 1-204.
- MARTEL, LUCRECIA. «Los cortos sobre la historia argentina por sus directores». *Página 12*, 3 de octubre de 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6511-2010-10-03.html>.
- . *Nueva Argirópolis*. Magma Cine, INCAA, 2010.
- MARTIN, DEBORAH. «Lucrecia Martel’s Nueva Argirópolis: Rivers, Rumours and Resistance». *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 25, n.º 3, julio de 2016, pp. 449-465.
- MASSEY, DOREEN B. *For space*. Londres, California, Nueva Delhi SAGE, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones Gustavo Gili, 1987.

- MELO, ADRIÁN. «El gaucho invertido». *Enlaces. Psicoanálisis y cultura*, n.º 20, 2014, <https://www.revistaenlaces.com.ar/2.0/archivos/lecturas/20/Adrian%20Melo%20-%20El%20gaucho%20invertido.pdf>.
- MONTALDO, GRACIELA. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. 1. ed, B. Viterbo Editora, 1999.
- . *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- OLEA, RAFAEL. «Lugones y el mito gauchesco. un capítulo de la historia cultural argentina». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 1, 1990, pp. 307-31.
- O'SULLIVAN, JOHN L. «Annexation». *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. 17, agosto de 1845, pp. 5-10.
- OVED, IAACOV. «El trasfondo histórico de la ley 4.144, de Residencia"». *Desarrollo Económico*, vol. 16, n.º 61, 1976, pp. 123-50.
- PAGEAU, CHRISTIAN. «Los hijos de Fierro: hacia un paradigma otro». *Cine de gauchos milagrosos correntinos. Perspectivas en debate*, Corrientes, Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET-UNNE, 2014, pp. 10-16.
- PEEBLES, STACEY. «The Western and film». *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*, Steven Frye, editor, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp119-135.
- PÉREZ CALARCO, MARTÍN. «Dos inflexiones contemporáneas del Martín Fierro: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso». *VI Congreso Internacional de Letras*, 2014, pp. 1306-1314.
- PÉREZ FRAGOSO, CARMEN Y LÓPEZ BONILLA, GUADALUPE. «Discurso». *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Irwin Robert Mckee, editores, México D.F., Instituto Mora: Siglo Veintiuno Editores, 2009, pp. 89-92.

- PINO CORREA, JUAN CARLOS Y BUENDÍA ASTUDILLO, ALEXANDER. «Escenarios y personajes de Roberto Bolaño en el entorno posmoderno». *Alpha*, vol. 29, diciembre de 2009, pp. 271-83.
- POLOTTO SABATÉ, MARÍA LYDIA. «Leopoldo Lugones contra los dioses: la configuración prometeica del arquetipo del gaucho en “El payador” (1916)». *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 4, noviembre de 2012, pp. 75-100.
- PRYSTHON, ANGELA. «Paisajes soñados: imaginación geográfica y deriva melancólica en Jauja». *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*, Macarena Urzúa Opazo, Macarena e Irene Depetris Chauvin, editoras, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2019, pp. 81-100.
- QUEIROLO, ENRIQUE. *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira*. Lautaro Film Company, 1924.
- RAMA, ÁNGEL. «La tecnificación narrativa». *Hispanamérica*, n.º 30, 1981, pp. 29-82.
- . *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Calicanto, 1976.
- . «Prólogo». *Poesía Gauchesca*, Jorge Rivera, editor, Caracas, Ayacucho, 1977, p. I-LIV.
- RATNER, MEGAN. «People Are an Excuse to Show Locations». *Film Quarterly*, vol. 68, n.º 3, marzo de 2015, pp. 26-33.
- RENAN, ERNEST. «What is a nation?» *Nation and narration*, Homi K. Bhabha, editor, trad. Martin Thom, London, Routledge, 1990, pp. 8-22.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Santiago, Los libros de la mujer rota, 2020.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO. «Destinos». *Don Segundo Sombra, Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye, editor, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1997, pp. 271-86.

- ROMERO, LUIS ALBERTO. *Breve historia contemporánea de la Argentina: 1916-2010*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ROJO, GRÍNOR. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, LOM Ediciones, 2001.
- SÁINZ DE MEDRANO, LUIS. «Introducción». *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Luis Sáinz de Medrano, editor, Madrid, Cátedra, 2015.
- FERGUSON, NORMAN, ET AL. *Saludos amigos*. Walt Disney Studios, 1942.
- SÁNCHEZ JARAMILLO, CARLOS ANDRÉS Y NELSON MOLINA VALENCIA «Ciencia ficción política y construccionismo». *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, vol. 17, n.º 1, marzo de 2017, pp. 79-96.
- SARLO, BEATRIZ. «Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX». *Orbis Tertius*, vol. 1, n.º 1, marzo de 1996, <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a12>.
- . *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Argirópolis*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.
- . *Facundo*. Susana Zanetti y Nora Dottori, editoras, Caracas, Ayacucho, 1977.
- . *Viajes por Europa, África i América: 1845-1847*. Javier Fernández, editor, Madrid, París, México D.F., Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996.
- SCHWARZ, ROBERTO. «Las ideas fuera de lugar». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, traducido por Vergara Torres, Eduardo, n.º 3, 2014, pp. 183-99.
- SOLANAS, FERNANDO EZEQUIEL. *Los hijos de fierro*. Tercine, Little Bear Pr., Telepool y WDR, 1978.
- SOMMER, DORIS. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2007.

- SPINER, FERNANDO. «Filmar en Amaicha». *Aballay*, Adriana Hidalgo editora, 2010, pp. 49-51.
- . «Un western gaucho». *Aballay*, Adriana Hidalgo editora, 2010, p. 43.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTI. «¿Puede hablar el subalterno?» *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 297-364.
- SUÁREZ, NICOLÁS. «¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en El último centauro (Enrique Queirolo, 1924)». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, vol. 6, 2018, pp. 64-87.
- . «Los gauchos angloparlantes y la pampa en Technicolor: versiones y perversiones del Martín Fierro en Way of a Gaucho (1952) de Jacques Tourneur». *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 20, 2019, pp. 126-148.
- SIDACARO, RICARDO. *Los tres peronismos: estado y poder económico; 1946-1955, 1973-1976, 1989-1999*. 2. ed. revisada y Ampliada, Siglo XXI Editores, 2010.
- SZULANSKI, MATÍAS. *Astrogauchos*. INCAA, Kligger, 2019.
- TERÁN, ÓSCAR. «El pensamiento finisecular (1880-1916)». *El progreso, la modernización y sus límites (1880 - 1916)*, Mirta Zaida Lobato, editora, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 327-364.
- TOURNEUR, JACQUES. *Way of a gaucho*. 20th Century Fox, 1952.
- URZÚA OPAZO, MACARENA E IRENE DEPETRIS CHAUVIN. «Introducción». *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*, editado por Urzúa Opazo, Macarena y Depetris Chauvin, Irene, Universidad Alberto Hurtado, 2019, pp. 11-52.
- VAISMAN, LUIS. «Luis Vaisman: “La gente que escogió a Trump evidentemente no leyó ciencia ficción”». *Dossier*, agosto de 2018, pp. 67-70.
- SASLAVSKY, LUIS. *Vidalita*. Emelco, 1949, <https://www.youtube.com/watch?v=UtlOMC7wxk4>.

WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y literatura*. Traducido por di Masso, Pablo, Península, 1998.

WULLICH, MARIANO. «Rincón gaucho. Dudoso homenaje a la tradición en un billete de 50 pesos». *La Nación*, 11 de marzo de 2017, <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/dudoso-homenaje-a-la-tradicion-en-un-billete-de-50-pesos-nid1991697/>.

ZIMERMAN, GASPAR. «Crítica de “Astrogauchos”: Argentinos en la carrera espacial». *Clarín Espectáculos*, 19 de junio de 2019, https://www.clarin.com/espectaculos/cine/critica-astrogauchos-argentinos-carrera-espacial_0_AahF6-Wpk.html.