Las fundaciones de la literatura argentina

Sandra Contreras

Lo primero que se me impone decir en esta presentación[1] es que, al sesgo de lo que propuso anoche la conferencia inaugural de María Teresa Gramuglio, «Los deseos renovados del americanismo», en la que se señalaba la impertinencia de plantear nuestros problemas, hoy, en términos de literaturas nacionales y la conveniencia, por no decir el imperativo, de adoptar la perspectiva porosa a las fronteras nacionales que nos exige la era del capitalismo globalizado, el díptico del título de este panel dice –sigue presuponiendo– que un texto es fundador si funda una literatura en tanto que nacional. Quiero preguntar, entonces, para empezar: ¿qué sentido, qué valor, puede tener hoy preguntarnos por los textos fundadores de las literaturas nacionales? Desde luego no pretendo preguntar por el valor que pueda tener la revisión o la lectura deconstructiva de textos que hoy nadie discutiría como «fundadores» (y en este panel tendremos una ocasión inmejorable para comprobar la potencia que puede seguir teniendo semejante ejercicio crítico). Simplemente quisiera dejar registrada la impresión –que no dejó de incomodarme a la hora de pensar estas líneas– de que, más allá de los rituales institucionales y de sus concomitantes ejercicios pedagógicos, la pregunta por la fundación de nuestra literatura en tanto que nacional ya no nos interpela –parece no interpelarnos ya– con la misma fuerza, o con el mismo interés, que tuvo en otras coyunturas, inclusive hasta no hace mucho, en los años 80 y 90, casi recién.

[1] Presentación del panel «Las literaturas nacionales y los textos fundadores», integrado por César Aira y Noé Jitrik.

Pienso, centrarme, naturalmente, en la pasión crítica expuesta en esos dos célebres comienzos de *Literatura argentina y realidad política*, de David Viñas, tanto el que dice, en 1964, que «la literatura argentina empieza con Rosas», como el que dice, en 1971, que «emerge en torno a la metáfora mayor de la violación»[2]; pienso en lo que significaron y significan todavía hoy como refundación de la historia de la literatura argentina. Sé que el comienzo de 1964 dice también que «la historia de la literatura argentina es la historia de la voluntad nacional» y que, en este sentido, podría ser leído como una modernización del plan fundacional de de Ricardo Rojas[3], pero sin duda seríamos más justos con la potencia política de esos libros si seguimos enfatizando en ellos su refutación de la *Historia de la literatura argentina* (1916-1922), la operación que transforma, definitivamente para la crítica argentina, el esencialismo del origen en la historicidad de los comienzos. En su artículo «Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas», publicado recientemente en la revista *Prismas*, Alejandra Laera muestra, de un modo tan minucioso como inteligente, no solo las distancias que se abren entre las dos versiones del comienzo, la de 1964 y la de 1971, sino también –y esta es su hipótesis central– el hecho de que en los cambios y desplazamientos alrededor de la repetición de la metáfora de la violación, que registra afanosamente como una «constante con variaciones», Viñas termina activando, a pesar del historicismo con el que deja atrás la versión evolucionista de Rojas, un esencialismo nuevamente nacional que resuena, en definitiva, cuando la literatura es condenada a narrar una y otra vez su origen, a contar diferentes versiones de la misma escena inaugural.[4] Cuando leí el artículo pude ver entonces con mayor claridad la distancia desde la que, necesariamente, leemos hoy a Viñas y sus fundaciones críticas: es

---

[2] *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964; *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.

[3] Cf. Prieto, Martín: *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 329.

[4] Alejandra Laera: «Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas» en *Prismas. Revista de historia intelectual*. Año 14, N° 14, 2010.

evidente que no podríamos, ya, desconocer ese esencialismo que, dice Laera, acecha detrás del denuncialismo. No obstante, y aún cuando pudiéramos también cuestionar su ceguera para con el otro gran comienzo de la literatura argentina, el de Bartolomé Hidalgo y la gauchesca, lo cierto es que lo decisivo para nosotros seguirá siendo la eficacia con la que, postulando la «emergencia» como «salto cualitativo» y acontecimiento histórico a la vez, Viñas convierte «la astucia de Rojas» –según la expresión de Borges– en un método de interpretación para siempre inviable. Y por esto, como decimos siempre en la presentación de nuestras clases en la Facultad, estos dos libros de Viñas seguirán funcionando, si no como nuestro predicamento, como punto de partida insoslayable en la lectura.

Como una reescritura de ese contundente «La literatura argentina empieza con Rosas» (esto es, en el exilio), y en el contexto de las potentes teorías de la desterritorialización, los años ochenta leyeron los exilios lingüísticos desde los que ya no pudo concebirse una literatura nacional –y sobre todo sus momentos fundacionales– sino como el producto de un asumido «conflicto» con otras literaturas, con otras lenguas.[5] El movimiento inaugural lo constituyen, desde luego, las «Notas sobre *Facundo*» de Ricardo Piglia, de 1980, y su potentísima idea de que la literatura argentina se funda, con Sarmiento, en el desvío de la lengua nacional.[6] Y un punto de inflexión fue el combativo «La Argentina como pentimento», de 1983, un ensayo en el que Eduardo Grüner sentó unas bases muy sólidas para (re)leer la escritura de Borges, en su confrontación del castellano con el inglés, como reinvención de la lengua literaria nacional, y en el que, desde una decisiva relectura del proyecto ideológico de la generación del 37, entendido ahora como organización del contexto como conflicto, en su dimensión de superposición polifónica y heteroglósica, demolió de modo definitivo los penosos amagos de reinstalar –con la vuelta a la democracia– programas de refundación nacional –léase, por ejemplo, *Filosofía y Nación* de José Pablo Feinmann–, en el sentido de

[5] Eduardo Grüner: «La Argentina como pentimento» en *Sitio*, N° 3, 1983.
[6] Ricardo Piglia: «Notas sobre *Facundo*» en *Punto de vista*, Año III, N° 8, marzo-junio 1980.

mitos de orígenes que no podrían finalmente sino (re)conducir sino a alguna forma de esencialismo cultural. Se trataba ahora de postular el carácter crispado de la emergencia como acontecimiento histórico expresivo de una imagen de lo nacional en perpetuo estado de fundación, pero también como acontecimiento histórico sometido a las urgencias del combate actual: cuando se dice que «la Argentina es un país sin historia» –apuntaba Grüner en 1983– se quiere decir exactamente esto: que todo sucede ahora, que Sarmiento y Rosas todavía *están ocurriendo*. Otro modo de decir, claro está, con Piglia, *¿quién de nosotros escribirá el Facundo?*[7] Habría que esperar el libro de Josefina Ludmer de 1988, *El género gauchesco*, no para que le devolviera a la gauchesca un lugar fundador en la literatura nacional sino para que desplegara, de modo espectacular, la idea –desde luego postulada ya por Borges, razonada ya por Ángel Rama– de que en la emergencia del género no hay sino guerra –de cuerpos, de culturas, de lenguas– y que esa emergencia no puede leerse cabalmente sino en contrapunto con su envés, la guerra que se anuda en el *Facundo* de Sarmiento.[8]

Al mismo tiempo, y como bien lo observan Luis Cárcamo-Huechante y Álvaro Fernández Bravo en su introducción al reciente volumen de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, el acto impacto que, no obstante todos los cuestionamientos de los que más tarde fue objeto, tuvo un libro como *Comunidades imaginadas* (1983) de Benedict Anderson, potenció un extraordinario *corpus* de libros que, en las décadas del 80 y 90, pusieron de relieve las posibilidades emancipatorias articuladas en la tecnología representacional de la escritura y sus usos por parte de los agentes letrados de las nuevas repúblicas y en la formulación de ficciones, poéticas y políticas de la nación (Julio Ramos y su *Desencuentros de la modernidad América latina* de 1989; Doris

---

[7] Ricardo Piglia: *Respiración artificial*. Buenos Aires, Editorial Pomaire, 1980.
[8] Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988; Jorge Luis Borges: «El escritor argentino y la tradición» (1951) en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, edición de 1955; Ángel Rama: *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Sommer y su *Foundational Fictions* de 1993)[9]. Finalmente, bien podría decirse que hacia fines de esa década del 90, la última tesis potente para pensar la emergencia de la literatura argentina y sus fallas originarias –quiero decir, la última que abre un auténtico campo discursivo y de trabajo– es la de Adolfo Prieto que dice que fueron los textos de los viajeros ingleses por la pampa los que inauguraron los tópicos capitales con los que los románticos argentinos escribieron los textos fundacionales de la literatura nacional.

En su reciente libro, *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del linaje de Hércules*, Edgardo Dobry se propone indagar en qué medida, un siglo después, la lectura lugoniana de *Martín Fierro* constituye para nosotros un futuro pasado, la complejísima, sofisticada y delirante reconstrucción de un origen ornado al calor de proyectos de futuro revertidos hacia el pasado. Y dice que, en este sentido, el festejo del Segundo Centenario no remitiría tanto a los acontecimientos de mayo de 1810 como a los discursos y textos que circularon, se debatieron y se impusieron durante los agitados años del primer Centenario.[10] Creo que esto podría pensarse así, en un sentido; pero creo también que, si queremos convertir esta coyuntura en nuestro «hoy», el segundo centenario no puede sino volver sobre la refutación de la operación lugoniana que Borges inauguró en 1951, con «El escritor argentino y la tradición», no puede sino volver sobre la refundación de los otros comienzos de la literatura argentina que se razonaron a lo largo de los últimos cincuenta años –en el comienzo: la violencia, la violación, la guerra; en el comienzo: la heteroglosia, la desterritorialización, la perspectiva extranjera– y que sustentan los gestos críticos que constituyen nuestra tradición. El hecho de que la escritura y la publicación del primer volumen de la *Historia Crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik desde 1999 en la editorial Emecé, que llevará por título «Una patria lite-

---

[9] Luis Cárcamo-Huechante y Alvaro Fernández Bravo: «Revisiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 36, N° 71, primer semestre 2010.

[10] Edgardo Dobry: *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del «linaje de Hércules»*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

raria», haya sido proyectada para el final del proceso, es por demás elocuente del cambio de estatuto de la pregunta, de su evidente transformación. Como cerrando o dando vuelta la pulsión por establecer el corte inaugural, Noé Jitrik quizás nos está diciendo que, ahora que estamos advertidos de todas las operaciones contenidas en las emergencias y en los programas fundadores, ahora que ya hemos aprendido tanto sobre la naturaleza de su operación, la pregunta por el comienzo –mejor, por los comienzos– solo puede pensarse después, a posteriori, y que su Prólogo, por lo tanto, solo podrá escribirse en el final. Conviene hacerlo así, dice Jitrik de entrada (en el epílogo que escribe para el primer volumen publicado): «no hay mejor aprendizaje de las propias intuiciones que su puesta en marcha, no hay mejor prueba de una propuesta ideológica que la mirada sobre el proceso que la ejecutó».[11] Por eso, lo que viene a subrayar la *Historia* de Jitrik es la palabra crítica, que trae desde sus años de *Contorno*, pero que reactualiza y redefine al plantearse como una interrogación radical de las secuencias, las cronologías, los linajes, las genealogías. Por esto, su *Historia* está hecha de transversalidades y discontinuidades y por esto también, aunque lo atribuya al azar de «pragmáticas razones de realización» (fue el primero en condiciones de publicarse), el primer volumen que publica es el titulado *La irrupción de la crítica*. Jitrik admite, naturalmente, la resolución inconsciente de ese comienzo, que abre su *Historia* desde la voluntad y el gesto críticos de los años 50 y 60 que lo tuvieron como uno de sus protagonistas centrales[12]; pero lo que aquí interesa es el efecto que resulta para la operación de la lectura: el comienzo en el final, y en el comienzo, la crítica.

Como se ve, me referí hasta aquí no a los textos fundadores sino a la operación crítica de la fundación. Un tic, seguramente, sobre el que no deja de ironizar Héctor Libertella en *La librería argentina* cuando pregunta: ¿no es acaso la crítica, o no podría llegar a

---

[11] Noé Jitrik: «Epílogo» en *La irrupción de la crítica* (directora del volumen: Susana Cella), tomo 10 de *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Editorial Emecé, 1999.

[12] Cf. Daniel Molina: «La literatura argentina encontró su historia», entrevista a Noé Jitrik, en *Clarín*, 8 de agosto de 1999.

ser, lo único que distingue a la Argentina? Pero, para seguir con el tic, quisiera remitirme a la imagen del escritor crítico que posiblemente –dice Libertella allí mismo, mientras razona el campo de articulaciones entre ficción y crítica en Argentina– sea el que haya estado todo este tiempo construyendo un libro al cuadrado, tachando, cruzando y rayando libros que él y otros escribieron[13], para señalar –desdiciéndome de algún modo de mis dubitaciones iniciales– lo curioso –lo interesante– que resulta el hecho de que las postas fundacionales inventadas por las distintas operaciones críticas (desde Ricardo Rojas a Adolfo Prieto), hayan sido vista todas a la vez, en su multiplicidad y heterogeneidad, por Domingo F. Sarmiento. Porque, en efecto, fue Sarmiento quien, con la intuición y la inteligencia que desplegó desde sus artículos críticos de 1841 y 1842 en Chile vio, sin mayor esfuerzo, anticipadamente, el nacimiento múltiple, plural y heterogéneo de una literatura que, al menos en su emergencia, entendió siempre como literatura americana. Sarmiento está en viaje y el párrafo se encuentra en la carta de Montevideo, que escribe a principios de 1846, mientras pasa revista a los poetas con los que se encuentra allí. Dice:

> «¿Cómo hablar de Ascasubi sin saludar la memoria del montevideano creador del género guachipolítico, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo habría dejado un monumento de la literatura semibárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de Chano, el cantor, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa; Hidalgo, imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del Cantor; ¡qué diablos!, por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, y Rugendas, verídico pintor de costumbres americanas; he aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que [se ha] apoderado del gobierno de un pueblo culto».[14]

---

[13] Héctor Libertella: «*La librería argentina*» en *Las sagradas escrituras*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1993, p. 212.

[14] Domingo F. Sarmiento: *Viajes*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Es cierto que ya en el capítulo segundo del *Facundo* (1845), cuando señala uno de los caminos posibles para el destello de una literatura nacional en las nacientes sociedades americanas, Sarmiento había mostrado la absoluta falta de dificultad –la absoluta lucidez– para leer la poesía culta de la ciudad al lado, *a la par*, de la poesía popular. Mediante el simple expediente de la distribución ecuánime en un mapa amplio –porque el candor, el desaliño y la monotonía que le atribuye a la poesía de los gauchos no implica en absoluto una desvalorización–, Sarmiento puede pasar de *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría al repertorio popular del «cantor». Puede hacerlo porque activa un oído capaz de escuchar, por ejemplo, las tonadas originales provenientes de la cultura indígena, y registrarla como repertorio, es decir, como «corpus» con sus propios contenidos y formas; y está claro que es la modernidad de este oído el que lo pone mil pasos adelante de la sordera de Echeverría quien, al esbozar su «Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales» (1836), además de desoír las tonadas originales, postula que una canción nacional es digna de antología solo si es trabajada, pulida, artizada, por «la diestra mano» del poeta individual.[15] Pero aquí, en Montevideo, la operación crítica de Sarmiento da un paso más: sin necesidad de esperar a Borges para desmentir anticipadamente a Rojas y ver con claridad que la gauchesca fue obra de escritores cultos, no puede dejar de recordar al montevideano como el creador de un género tan artificial como cualquier otro, y a ese género, por lo tanto, no ya como un repertorio que viene con la tradición oral sino como una de las tantas escrituras, ni por asomo la menor, de la literatura naciente. (Entre paréntesis, si digo que ni por asomo los *Diálogos* de Hidalgo son para Sarmiento el eslabón menor de la serie es porque la felicidad y el entusiasmo que le deparan esos gauchos mostrándose al hablar, prefigurando la felicidad de Borges ante el placer de la amistad que trasluce el *Fausto* de Estanislao del Campo, resaltan nítidamente en el marco de la evaluación, bastante desfavorable por cierto, que está haciendo allí mismo de los poetas argentinos en el exilio). Sarmiento entonces ve a los

[15] En *Prosa literaria*. Selección, prólogo y notas de Roberto Giusti. Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1955.

Diálogos de Hidalgo junto con *La Cautiva* de Echeverría, a *La Cautiva* junto con su propio *Facundo*, y todo eso junto con los cuadros de Rugendas, el pintor viajero, un pintor que como lo había observado ya a propósito de Raymond de Monvoisin[16], era para Sarmiento un historiador más que un paisajista, con el aditamento de que ahora se trataba no sólo de un alemán y cosmopolita sino de un pintor histórico «americano», argentino y gaucho por la candorosa poesía de su carácter.

Pero en el párrafo de Sarmiento hay algo más; no sólo dice que lo que está en boca de todos son las páginas de las pláticas inmortales de Chano y Contreras –esos *diálogos escritos*– sino que si Hidalgo hubiera escrito más, es decir, si hubiera escrito un libro, habría dejado un monumento de la literatura semibárbara de la pampa. Sabemos de la pasión estatuaria de Lugones, del bronce que quería para *Martín Fierro*, de la pirámide monumental que quería para Sarmiento.[17] Y no es, claro está, en este sentido de conmemoración pública –que en manos de Lugones pudo llegar a ser, según la precisa burla de Borges, estrafalaria y desconcertante– que Sarmiento usa el término.[18] Lo hace, en cambio, en su segunda acepción semántica: el monumento como testimonio o documento, de valor arqueológico o utilidad histórica, para las generaciones futuras. Podrá decirse que en este sentido también lo usa Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, cuando entiende la literatura nacional, y sobre todo sus «monumentos» (en el tercer sentido del vocablo: las obras grandes y portentosas, como el *Facundo* y el *Martín Fierro*) como «documentos visibles» de los estados del «alma» argentina, pero nada de este esencialismo programático (intemporal, inmutable, natural) hay en Sarmiento que en todo caso, y no obstante el determinismo que se le atribuyó, entendió siempre

---

[16] «Cuadros de Monvoisin», *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, recogido en *Artículos críticos y literarios*. París, Belin Hermanos, 1909, Tomo II.

[17] Cf. Lugones, Leopoldo: «El linaje de Hércules» en *El Payador* [1916] *y antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979; y Lugones, Leopoldo: *Historia de Sarmiento* (1911). Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1980.

[18] Borges, Jorge Luis: «El prosista Lugones y lo argentino» en Leopoldo Lugones: *El Payador y antología de poesía y prosa*, ed. cit.

«el alma» o «la manera» de ser de un pueblo como resultado de un proceso histórico, como agitación y estallido de un presente tan dramático como coyuntural.[19] Si los monumentos fundacionales del Centenario son los emplazamientos de una memoria que se quiere fijación estatal y disciplinaria, sea como templo o roca basal, el monumento que imagina Sarmiento en el virtual libro de Hidalgo está hecho, en cambio, de la memoria entendida como supervivencia popular, maleable, movediza: el tipo de supervivencia a la que Sarmiento, cuando invoca el mito fantasmal de Facundo en el íncipit de su libro, apela para empezar a pensar su presente inmediato; el tipo de supervivencia que, inducimos, a juzgar por la depresión que, momentos después, le suscitan la lectura de *El Angel Caído* (1846) y de *El peregrino* (1847), pensaba que el Echeverría y el Mármol de Montevideo no tendrían jamás.

Pero además: al imaginar el virtual libro de Hidalgo, Sarmiento vio por adelantado –diríamos: postuló–, a la gauchesca misma como libro, o bien el libro de la gauchesca. El libro que Hernández verá después en el final del ciclo mientras Martín Fierro se despide en su último canto («No se ha de llover el rancho donde este libro esté»), y mientras entrevé su supervivencia en la memoria popular («me tendrán para siempre en su memoria mis paisanos»). Desde luego, la imaginación crítica de Sarmiento habría estado más a tono con esta imagen: un libro memorable pero no en su condición de roca, base, fundamento, sino en su condición de techo, protección, resguardo, refugio; es decir, un libro devuelto, restituido, antes de su sacralización, a su condición de uso, de uso común. A todo lo cual podríamos agregar nuestra impresión de que si Sarmiento pondera aquí, en este párrafo de los *Viajes*, por segunda vez a *La Cautiva* (primero lo había hecho en el *Facundo*), es solo porque no tiene otro poema nacional a mano, nuestra impresión de que si hubiera conocido *El matadero* ése es el texto que habría colocado en la serie, y no solo por razones evidentes de poética sino sencillamente porque lo había intuido con toda claridad en el *Facundo*. Dice en el capítulo 1: «El hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza

[19] Pienso, centralmente, en los capítulos 4 del *Facundo*.

con desdén su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad, está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos.» Esto es, Sarmiento *postula*, como se postula una hipótesis, en su calidad de ficción, el argumento de *El Matadero.* Y son estas intuiciones que devienen visión alucinatoria y profética las que prácticamente lo hacen agotar el imaginario del siglo XIX allí mismo cuando lo abre (como Borges, según decía Nicolás Rosa, había agotado, también a mediados del siglo, el imaginario epocal del XX), las que, por consiguiente, podrían definir a Sarmiento, y no a Juan María Gutiérrez, como el fundador de la crítica literaria argentina.

Para terminar y para decir que la idea de monumento como documentación pudo dar lugar también a escrituras y poéticas interesantes –a las que, por lo demás, podríamos colocar también en un lugar fundacional aunque un poco desviado, oblicuo, por lo menos diverso– quisiera referirme a Lucio V. Mansilla y a los dos sentidos en que usó la palabra «monumento» para leer, también, grandes obras. Por una parte, Mansilla fue quien primero aludió al carácter de monumento del *Facundo*, solo que, en otra dirección que la que tomaron los intelectuales del Centenario, lo hizo para acusar su base falsa, su carácter de suelo barroso de fantasías. En una de las *causeries* publicadas en el *Sudamérica,* entre 1888 y 1890, anuncia la idea, que Joaquín V. González le había sugerido, de «deshacer el *Facundo* de Sarmiento» y escribir otro Quiroga, «no más ni menos bárbaro, sencillamente un Quiroga *vero*». La dificultad que Mansilla entrevé en la empresa es por demás interesante:

> «Pero para ello sería necesario empezar por derribar un monumento de nuestra naciente literatura, el más extraño, el más original, el más portentoso quizás de todos; porque siendo hecho con barro, se ha impuesto a los contemporáneos como si fuera de granito. Y yo no tengo ni la cuchara ni los puños de Sarmiento, esos puños que él pretendía, alguna vez,

tener llenos de verdades: ¡qué! Resultaba no tener sino sus propias fantasías».[20]

Sabemos muy bien que Mansilla desarticuló el *Facundo* con su *Excursión a los indios ranqueles* (1870), pero pareciera que es en esta *causerie* donde lo percibe, explícitamente, como monumento inaugural, y donde se propone, antes que nadie, derribarlo –la lógica de la fundación requiere del contrapunto de la demolición: díganlo si no los monolitos de *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2008). Mansilla acometió esa demolición años después en su *Rozas* (1898), pero no lo logró, al punto que podría decirse que, chocándose con esa masa de granito, fue su único intento fallido, su único texto malogrado. Al mismo tiempo, y sin embargo, Mansilla usa el concepto de «monumento» en un sentido muy próximo al que recién vimos funcionando en Sarmiento, para referirse, ahora, a la obra de Balzac. Dice en «Un hombre comido por las moscas», una de sus *causeries* más célebres:

> «Dígase cuanto se quiera, si a la sociedad de ahora no la describimos con pelos y señales, los que quieran saber, dentro de dos mil años, cómo vivía un argentino en el año de gracia de 1889, o durante la guerra de Paraguay, o en los tiempos de violín y violón, no hallarán un solo documento auténtico que se lo diga, y todas serán conjeturas e interpretaciones. Por eso el padre, el fundador, el primero de los autores naturalistas modernos, el inimitable, el incomparable, el estupendo Balzac, ha hecho un verdadero monumento arqueológico, escribiendo su *Comedie Humaine*. Describir los usos, las costumbres, las rarezas, hasta los sarcasmos de una civilización (esta palabra es muy elástica), para explicarse su vida, nunca será un acto ocioso».[21]

Y sucede –y esto es lo que importa– que éste es también el núcleo que sostiene medularmente la obra principal de Mansilla: la

---

[20] Cf. Lucio V. Mansilla: «Un auto de fe» en *Charlas inéditas*. Selección, introducción («Las charlas de Mansilla») y notas de Raúl Armando Kruchowski. Buenos Aires, EUDEBA: 1966.

[21] Lucio V. Mansilla: *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Librería Hachette: 1963.

ambición de lograr, como el «genial y admirable Balzac» (para Mansilla, el «tipo más acabado de filósofo escribiendo novelas»), una *gran* obra que a la vez que compendie su filosofía práctica, describa y haga vislumbrar los usos, las costumbres, las rarezas, las tendencias, de una época. Enfocada desde este ideal balzaciano –que Mansilla concibe como una particular articulación de penetración sicológica, moralismo y filosofía, y que enuncia como poética personal cada vez que puede– los volúmenes de *Entre-nos* (1889-1890) pueden o debieran ser leídos como la vasta obra de un escritor que se pensó como un arqueólogo anticipado de la Argentina del siglo XIX, esto es, también, como una obra que, después de la inflexión romántica del melodrama balzaciano que significó el *Facundo* de Sarmiento, fundó una particular y desplazada interpretación del realismo en la literatura argentina del siglo XIX.[22] Claro que, se dirá, la Argentina documentada de Mansilla será la que resulte de las anécdotas que él mismo protagonice o atestigüe en las calles de Buenos Aires o de París, en los salones familiares y federales de la infancia, en los campamentos de la Guerra de Paraguay o en sus expediciones a las Minas de Amambay, es decir, la que se recorte en sus propios caminos de ida y vuelta como excursionista del planeta. La Argentina documentada de Mansilla sería así, sin duda, la «civilización Mansilla». Pero qué otra cosa –como diría César Aira– podría atestiguar una obra si no es la época y el mundo a los que pertenece e inventa –a los que pertenece porque los inventa– el escritor.[23] En este sentido, porque aunó mejor que nadie esa documentación a su propio mito personal, porque fundó una leyenda en un sustrato tan real como novelesco, Mansilla bien podría considerarse, ya que de fundaciones estamos hablando, el primer escritor de ficción, en el sentido en que lo entendemos hoy, de la literatura argentina del XIX.

Digo esto, y releo el paréntesis que abre Mansilla para la palabra «civilización» (que es, dice, una «palabra muy elástica»), y no

---

[22] Cf. Contreras, Sandra: «Lucio V. Mansilla: cuestiones de método» en *Historia crítica de la literatura argentina*, director: Noé Jitrik. Volumen 3: *El brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera. Buenos Aires, Emecé Editores, 2010, pp. 199-232.,

[23] Cf. Aira, César: «El último escritor» en *El banquete*, año 1, N° 1, octubre 1997.

podría dejar de remitirme al realismo de documentación como *etnografía anticipada* que a lo largo de los últimos treinta años la literatura de César Aira inventó en su pasaje, del siglo XIX al siglo XXI, a través de las civilizaciones mutantes de la Argentina. Lo haré brevísimamente, pero lo haré de todos modos porque es la fábula que Aira inventa para su escritura –«escribir para que, si la Argentina desapareciera, los habitantes de un hipotético futuro sin Argentina pudieran reconstruirla a partir de mis libros»[24]–, es la postulación de ese «como si», la que afina y desvía nuestra lectura de la improbable *Comedia Humana* que Mansilla habría querido que leamos en sus *causeries.* Pero lo hago, también, y fundamentalmente, porque esas parcelas de realidad que el darwinismo airiano imagina como «civilizaciones», esto es, como poblaciones extrañas regidas por sus propias leyes, ritos y ceremonias, y que en el continuo de su ficción «explotan», como mundos dentro del mundo y como mundos a punto de extinción, constituye, creo yo, después de la radical refundación de la literatura nacional que supone la obra de Borges en su conjunto, no solo la última gran conmoción del sistema de valores en que se asentaba nuestro sistema literario sino también la última gran transfiguración de la Argentina en una Argentina potenciada, alucinada, en la ficción

[24] Cf. Aira, César: «Por qué escribí», en *Revista nueve perros*, Año 2, n° 2/3, diciembre 2002.