

Eje: *Representaciones, discursos y significaciones*

Título del trabajo: **La Argentina en Pedazos: mataderos y prostíbulos o la cuestión de la identidad, la división y el otro**

Ponente: Laura Vazquez

Doctoranda en Ciencias Sociales, FSC-UBA - Becaria del CONICET- Docente en la Carrera Ciencias de la Comunicación, UBA.

¿Qué misterio es éste del rastreador?

D. F. Sarmiento (*Facundo*)

1.- La Argentina en Pedazos:

En 1984 se comienza a publicar en la revista “Fierro” (historietas para sobrevivientes) de *Ediciones de La Urraca* "La Argentina en pedazos". Se trata de una serie de adaptaciones a la historieta de obras clásicas de la literatura nacional. La elección del corpus de este trabajo descansa sobre dos ejes:

1) La transposición (en tanto desdoblamiento de una versión) implica una nueva posición de lectura y en este sentido, la adaptación de un soporte al otro, trans-pone a un tiempo presente ciertos núcleos históricos condensadores de sentido

2) el momento histórico particular en el que estas adaptaciones fueron producidas está marcado por la re-elaboración de tomas de posición sobre la nación y la identidad.

Parto de la idea de que las adaptaciones que analizaré (realizadas a mediados de la década del ochenta) colaboran a través de las imágenes en la construcción de la nación como unidad. La elección de esas trans-posiciones (la decisión de adaptar *esas* obras y no otras)¹ está marcada por los intereses del presente democrático. Se trata de

¹ Los años en los que fueron publicadas las historietas se corresponden con el momento más expansivo de la llamada “primavera democrática” del presidente Raúl Alfonsín.

una re-lectura del pasado (el trabajo de la memoria como reinscripción y retorno) y la necesidad de erigir el futuro nacional: juntar “los pedazos” de un país fragmentado.²

Escisión nacional e identidades en lucha son ejes (¿o ficciones?) que recorren todo el material.³ La idea constante de ruptura y de corte está presente para aludir a la imagen de un espejo roto: de totalidad imposible e incompleta y, en definitiva, de la Nación como división.⁴ En estas intersecciones y desplazamientos se pone en evidencia, asimismo, que la invención de una identidad exige su alteridad, es decir, la invención de un otro: “en el límite amenazante y agonístico de la diferencia cultural que nunca suma, siempre es menos que una nación, y doble” (Bhabha, 2002: 205)

En este sentido, me interesa leer estas ficciones que condensan posiciones sobre la identidad y la nación y, puntualmente, analizar las narrativas como articuladoras de espacios *in between*: “donde los significados pueden ser parciales porque están *in medias res*, y la historia puede estar hecha a medias porque está en el proceso de ser hecha, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque está atrapada, inciertamente, en el acto de “componer” una imagen poderosa” (Bhabha, 2000: 214)

Entonces, si “aprehendemos los significados de la Nación a través de las imágenes que proyecta”⁵ es posible partir de estas ficciones adaptadas (y en este sentido, re-escritas) para leer algunas marcas de los mitos fundacionales de la Nación Argentina.⁶

² En este sentido, y siguiendo a Eric Hobsbawm no podemos evitar comparar el pasado y el presente porque ese es, precisamente el significado de la palabra “experiencia”. Para el historiador “el pasado, el presente y el futuro forman un continuo” (Hobsbawm, 1998: 53) y, por lo tanto, “el futuro está relacionado de forma sistemática con el pasado, que a su vez no es una concatenación arbitraria de circunstancias y acontecimientos” (Hobsbawm, 1998: 53)

³ Exigiría otro trabajo analizar la problemática de “la invasión” como eje que recorre todas estas series: el miedo al otro y el sentimiento de trazar una línea divisoria entre un “ellos” y “nosotros”.

⁴ “El discurso es el que hace este mundo, y no el espejo” ((Hobsbawm, 1998: 271).

⁵ “... los símbolos que usa y las ficciones que evoca en novelas, obras de teatro, poemas, óperas, baladas, panfletos y periódicos que un público lector alfabetizado devora ávidamente...” (Smith, 2002: *cit* en Alvarez Fernández Bravo [2002]: 109).

⁶ Siguiendo a Homi Bhabha: “las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y sólo vuelven sus horizontes plenamente reales en el *ojo de la mente* (*mind's eye*). Una imagen semejante de la nación -o narración- puede parecer imposiblemente romántica y excesivamente metafórica pero es de esas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una poderosa idea histórica en Occidente. Una idea cuya compulsión natura se apoya en la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica”. (Bhabha, 2000: 211)

Mi hipótesis es que las ambivalencias (como juegos de opuestos, como caras del rostro de Jano) representadas en los dramas ficcionales de las adaptaciones, ponen en escena la idea de la nación como realidad liminar.⁷ En consecuencia y siguiendo a Bhabha, me resulta significativo estudiar la nación a través de su discurso narrativo para alterar el objeto conceptual en sí mismo. En sus palabras: “si el problemático “cierre” de la textualidad cuestiona la “totalización” de la cultura nacional, entonces su valor positivo yace en desplegar la amplia diseminación a través de la cual construimos un campo de significados y símbolos asociados con la vida nacional” (Bhabha, 2002: 214)

Ahora bien, efectivamente, en las historietas, podemos leer los siguientes nudos problemáticos, que aunque caóticos se ordenan.⁸ Me parece importante subrayarlos aquí, aunque las referencias sean incompletas⁹: civilización y barbarie (en “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges y en “Los dueños de la tierra” de David Viñas); unitarios y federales (en “El Matadero” de Esteban Echeverría); conocimiento científico y esoterismo, pero también el extranjero inglés y su otro maldito, un mono (en “Un fenómeno inexplicable de Leopoldo Lugones); cabecitas negras y gorilas (en “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher y en “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar); la traición –en el tango casi siempre de la mujer- y los bajos fondos (en “La Gayola” de Tuegols y Taggini); inmigrantes y argentinos (en “Mustafá” de Armando Discépolo); la sirvienta y la niña bien (en “Boquitas pintadas” de Manuel Puig); los lazos sanguíneos y el destino trágico (en “La gallina degollada” de Horacio Quiroga); el cafishio y la prostituta (en “El Rufián melancólico” de Roberto Arlt).

Estas duplicidades condensan prácticas y discursos en la historia cultural argentina que no cabe desarrollar aquí. No obstante, cabe anotar que estos pliegues

⁷ Partiendo de Bhabha es que me interesa situar mi corpus porque mi pregunta también es: “si la figura ambivalente de la nación es un problema de su historia transicional, su indeterminación conceptual, su desplazamiento entre vocabularios, entonces qué efecto tiene esto sobre narrativas y discursos que significan un sentido sobre la “nacionalidad” (Bhabha, 2002: 213)

⁸ En este sentido, si existe algo así como “una dimensión latente en la vida social”, me inclino a explorarla, siguiendo a Hugo Vezzetti “por la vía de ciertas *escenas* que, a la vez que condensan una trama histórica, se ofrecen como un núcleo duro y persistente sobre el que vuelve el trabajo de la rememoración. De allí el potencial *mitológico* de esas escenas, susceptibles de ser hilvanadas en narraciones más o menos fijas y difíciles de conmover en la medida en que se sostienen en una trama de creencias”. (Vezzetti, 2002: 14)

⁹ ¿No es la misma idea, “la idea de incompleto” la que consiste y persiste una y otra vez en este ensayo?

suponen siempre un corte, un relato fragmentado y montado secuencialmente¹⁰, dobles que establecen temas y mitos y que en la literatura nacional, insisten y persisten no sólo históricamente: sino que además lo hacen, de manera política.¹¹

Las adaptaciones de la serie *La Argentina en Pedazos*, publicadas en “Fierro” a partir del año 1984, serán reeditadas por la misma editorial en el año 1993, bajo un título homónimo. Ya me he referido a la imposibilidad (material) de desarrollar aquí todas las adaptaciones del libro, por lo tanto, me detendré en la primera y última adaptación: “El Matadero” de Esteban Echeverría (con dibujos de Enrique Breccia) y el “El Rufián Melancólico” de Roberto Arlt (con dibujos de José Muñoz). En este sentido, intentaré mostrar que abrir y cerrar la serie con estas obras, no es simplemente “una cuestión de azar” o, en otros términos, ese azar inscribe un orden.¹²

A continuación y muy brevemente, daré un panorama de la revista Fierro, en la que estas adaptaciones se insertan y del marco histórico en el que estas producciones tienen lugar.

2.- Historietas para sobrevivientes: la revista Fierro

La revista “Fierro” se posiciona en el mercado de historietas nacionales, como articuladora de las rupturas producidas durante los años de la dictadura. Se trata de una publicación que se dirige a los argentinos “sobrevivientes”, y ello permite leer las características que se asignan a esa comunidad nacional, así como los mecanismos

¹⁰ Cabe dejar planteado el interrogante: ¿acaso no es la historieta (en tanto narrativa en secuencia gráfica) un lenguaje ideal para leer estos problemas? En otras palabras: si la adaptación de la literatura a la historieta es un mecanismo que supone la *resignificación* de la obra y la necesaria *reducción* de la misma ¿no permite esta reducción desdoblar versiones en conflicto?

¹¹ Retomo en este punto la tesis de Roberto González Echeverría respecto a la cultura literaria y latinoamericana: “Latinoamérica fue creada en los albores de la modernidad como concepto y como realidad política; esto es, emerge en la coyuntura histórica que también vio el surgimiento del problema de la identidad cultural como interrogante y como necesidad conceptual. No hay otro origen que no sea esa pregunta misma, y la literatura retorna a ella repetidamente con el propósito de dar finalmente remate al problema”. (González Echeverría, 2001: 33)

¹² Siguiendo a Susana Rotker: “ sólo, quizá, aproximando la lente a las contradicciones, pueda entenderse mejor que la escritura latinoamericana del SXIX no fue sólo una sucesión de proyectos más o menos utópicos, de constituciones nacionales más o menos imposibles, de planes para construir identidades nuevas a partir de realidades que estaban en las antípodas, sino también una lucha entre versiones, una suma de esfuerzos por disentir, por entender la realidad y ver qué se hacía con ella” (Rotker, 1994: 9)

mediante los cuales “Fierro” legitima esa apelación. En una primera hipótesis, se propone como representante de la “historieta nacional” a través del procedimiento de crear un público al que se presenta como una comunidad de lectores preexistente y a la espera de la publicación. Esa comunidad de lectores es descripta en términos de comunidad nacional mediante la construcción de una tradición y la remisión a valores compartidos.¹³ La definición de esta comunidad de lectores como comunidad nacional es central para el proyecto de la revista, y se juega en dos mecanismos: la constitución de valores compartidos (la apelación a un determinado imaginario común) y la construcción de una tradición en la que “Fierro” se inserta y que forma parte de una memoria colectiva compartida por su público e interrumpida por los años del Proceso.

Ahora bien, en términos generales, la producción cultural dominante en argentina se enfrentó, al término de la dictadura militar, con un problema central: ¿cómo reconstruir una Nación interrumpida por la experiencia del horror?¹⁴, es decir, ¿cómo reinventar tradiciones que permitan dar continuidad a ciertos núcleos históricos vitales?¹⁵

Parto de la idea de que el programa autoritario con el que se buscaba justificar la irrupción militar, encontraba sus condiciones de realización en el fantasma del caos y el despedazamiento del cuerpo social.¹⁶ Esta visión de los enemigos del cuerpo social como agentes patógenos sostenía el discurso de una intervención drástica de defensa orientada al exterminio. La restitución de la integridad de la Nación se basaba en una

¹³ Aquí podemos traer el pensamiento de Hobsbawm: “el mito y la invención son fundamentales para la política de la identidad a través de la que numerosos colectivos que se definen a sí mismos de acuerdo con su origen étnico, su religión o las fronteras pasadas o presentes de los estados tratan de lograr una cierta seguridad en un mundo incierto e inestable” (Hobsbawm, 1998: 19 y 20)

¹⁴ El problema sobre el que avanzaré parte de la consideración de que el pasado puede condensarse o expandirse según sea la forma en que las experiencias pasadas sean incorporadas. Estamos hablando, entonces, de procesos de resignificación, donde los sujetos de la acción se orientan entre “futuros pasados” (Koselleck: 1993), “futuros perdidos” (Huyssen: 2000) y “pasados que no pasan” (Connan y Rousso: 1994).

¹⁵ Durante la transición democrática se buscó “la re-creación de una nación tras un pasado monstruoso que desarticuló violentamente las redes de solidaridad social y la conciencia de pertenencia común a una unidad colectiva” (Rinesi, 1993: 77)

¹⁶ “la imagería un poco torpe de un creativo publicitario condensaba, sin mucho esfuerzo, esa corporización de la Nación en el dibujo animado de una vaca cándida, y sobre todo pacífica, que veía con sorpresa y creciente temor como su cuerpo era atacado por una multitud de pequeños bichos desagradables y voraces” (Vezzetti, 2002: 56-57)

operación imposible: la constitución de una unidad imaginaria que es previa a las instituciones y las leyes y cuya condición de existencia es la eliminación del adversario.

Precisamente, el mito de la esencia de la Nación bajo amenaza recorre distintos tramos de la historia argentina: periódicamente asistimos a programáticos “cortes fundacionales”. En el caso de la última dictadura militar, el argumento descansa en la idea de abolir “la parte enferma”. En el sentido contrario, durante la transición democrática se sostendrá el discurso de unir las partes, integrar la diferencia: hacia mediados de la década del ochenta la metáfora del cuerpo enfermo supone restituir el conflicto y unir las partes con todos sus contrastes.

3.- Mataderos y prostíbulos: la carne de la historia

Entre “El Matadero” de Esteban Echeverría (escrito en 1838 y publicado póstumamente en 1874) y “Los Siete Locos” de Roberto Arlt (1929), teniendo en cuenta los años de su primera edición, corren cincuenta años de historia. Entre uno y otro relato se transformaron las condiciones políticas, económicas y sociales de la argentina.¹⁷ Se trata de un período signado por los años de la modernización liberal, es decir, el tramo que se extiende desde la década del 1880 hasta el golpe militar de 1930.

Pondré el acento en la versión que la historieta ofrece de ambas narrativas. Para ello me valdré del análisis de estas transposiciones como formas alegóricas de un texto original.¹⁸

Subraya González Echevarría: “lejos de congelar el significado la alegoría pone en movimiento otros mecanismos de significación al mostrar la radical separación entre

¹⁷ “... el fin de siglo y el comienzo de la nueva centuria puso en crisis esa trabajosa construcción: la Argentina se transformó en país inmigratorio, y el aluvión de migrantes europeos supuso la fractura de un modelo económico y social, pero también narrativo. Si hasta ese momento el paradigma explicativo hegemónico hablaba del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la cultura europea sobre el salvajismo americano, la modernización acelerada de la sociedad argentina necesitó echar mano de nuevos discursos que, al mismo tiempo, disolvieran los peligros que acarreaban la formación de las nuevas clases populares urbanas -sensibles a la interpelación socialista y anarquista-; y constituyeran una identidad nacional unitaria que la aguda modificación del mapa demográfico ponía en suspenso, fragmentaba en identidades heterogéneas” (Alabarces, 2002: 36)

¹⁸ Oscar Steimberg subraya que en las transposiciones a los lenguajes híbridos se pone en evidencia “un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo. La relación cotidiana con el pasaje de relatos entre medios despliega ante nosotros el carácter inevitablemente parcial y fatalmente condicionado por algún *estilo de época* de toda lectura” (Steimberg, 2000: 98)

significado y significante (*alegoría* es, etimológicamente, “discurso del otro”). Si el signo no es una entidad fija, sino que conlleva movimiento y duración, entonces es posible esbozar una serie de permutaciones...”¹⁹

En consecuencia, me interesa inscribir estas versiones en el momento de su realización para atender de esta forma el “gesto retrospectivo” de la alegoría y la manera en que éste se manifiesta. Estas historietas, al ofrecer necesariamente lecturas presentes de versiones del pasado, están ancladas en otras opciones, por lo tanto, en sus específicas condiciones de producción. El interrogante es: ¿cuál es la historia que “leen” estas narrativas? ¿qué se suprime y qué se pone en la superficie de estas representaciones?

La adaptación como mecanismo y re-posicionamiento ha sido objeto de fuertes polémicas. Me interesa simplemente subrayar que des-doblar versiones (el texto original y su doble, el texto transpuesto) puede, en algunos casos, producir narraciones singulares y sobre todo un registro temático diferencial.²⁰

En este sentido, cabe pensar que la adaptación es un “medio ideal” para realizar lecturas alegóricas del pasado y a través de este mecanismo, poner en evidencia las contradicciones, ambigüedades y dobleces de la historia.²¹

Ahora bien, si concluimos que distintos “artefactos culturales” (como los libros de texto, la literatura canónica y aún la música) sirvieron para estandarizar un canon histórico y, por lo tanto, ayudar a forjar una “comunidad imaginaria” y que, al hacerlo, han construido la propia nación, también podemos pensar que ello ocurrió, tomando la lectura de Anthony Smith, porque “el significante y el significado se han fundido.

¹⁹ “...Una de ellas tiene que ver con el carácter mismo de la alegoría: la alegoría consiste en decir o interpretar más de lo que se quiere o ha querido decir, es un suplemento de significación que escapa más allá de las intenciones y reglas impuestas por el texto mismo. Esta situación esencialmente irónica esboza un gesto implícito en toda alegoría hacia su origen, hacia su significante” (González Echevarría, 2001: 90 y 91)

²⁰ Es evidente que la historia de las transposiciones no es uniforme y que la mayoría de las adaptaciones (por lo menos en el caso de las historietas) dan cuenta de versiones empobrecidas de un texto original. No obstante, no cabe generalizar sobre este punto. Algunas transposiciones de la literatura a la historieta (como las de *La Argentina en Pedazos*) permiten desdoblar “versiones en conflicto”. A modo de ejemplo, ver las conclusiones que Steimberg arroja de la versión en historieta del cuento de Horacio Quiroga “La gallina degollada”. (Steimberg, 1980)

²¹ A partir de esta idea surge una sospecha: ¿no es la alegoría (obviamente presente en las transposiciones) un recurso útil para romper con la relación significado/significante?

Imagen y realidad han llegado a ser idénticas; en última instancia, la nación no tiene existencia fuera de su imagería y de sus representaciones” (Smith, 2002: 188)

Si la narrativa argentina está sujeta al problema de la identidad nacional (siempre articulada en dobles antagónicos) en la historieta de los primeros años de los ochenta (con el retorno a la democracia) esta pregunta insiste con fuerza.

Por último, cabe decir que mi interés es centrarme en aspectos significativos de las novelas adaptadas para considerar algunos tópicos recurrentes (carne y peste, contagio y fascinación, el otro y la invasión). Todos ellos, engloban, desde mi perspectiva, una pregunta por la nación y, específicamente, una pregunta por quienes somos los argentinos.²²

4.- El Matadero:

*“todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase
proletaria peculiar del Río de la Plata”
(El matadero, Esteban Echeverría)*

Escribió Arturo Jauretche en 1960: “no es casualidad que ahora hayan traído la estatua de Echeverría a una esquina tan “bian” como Florida y Charcas. Este fubista está en el lugar que se merece”²³

Pero veamos qué pasa con “El Matadero” en los años de la transición democrática, por un lado, tomemos la adaptación de la obra a la historieta y por otro la reedición de las famosas polémicas de Arturo Jauretche. Estas perspectivas sintetizan una posición de ciertos intelectuales peronistas en relación a problemáticas como la nación y la identidad.

En la edición de 1986, el historiador Norberto Galasso prologa: “El Matadero resulta – más allá del juicio que merezca estéticamente – un intencionado libelo de neta filiación unitaria. El tema es argentino pero la pintura de personajes y sucesos se realiza desde una óptica antinacional”.²⁴

²² Retomando a Hobsbawm, entonces, cabe pensar que “la historia no es una memoria atávica ni una tradición colectiva. Es lo que la gente aprendió de los curas, los maestros, los autores de libros de historia y los editores de artículos de revistas y programas de televisión” (Hobsbawm, 1998: 20)

²³ Publicado originalmente en: De Filo, contrafilo y punta, *Nuestro Pueblo*, 17/8/60. (Jauretche, 1984)

²⁴ (Jauretche, 1984: 137) La edición de las polémicas durante los primeros años de la democracia no es un tema menor. Por el contrario, “la vuelta de Jauretche” en esos años evidencia hasta qué punto el ensayo y la literatura en general, pueden ser re-examinada en otras temporalidades a fin de establecer paralelismos,

Una pregunta es: ¿cómo una obra “nacionalista” pueden devenir “antinacional”? El tropo literario federales y unitarios presente en “El Matadero” opera mediante ficciones históricas que colaboran en la construcción mítica de la nacionalidad. El doble “los carniceros y los letrados” remite a una tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro.

En “El Matadero” su autor hace coexistir violentamente dos mundos: el mundo rural y el urbano, la cultura y el instinto, el espíritu y la sangre. El espacio en el que viven los matarifes se impone en el relato como un lugar de frontera: allí la ley no cuenta porque los que “mandan” son los que pueden ser más crueles. Y para Echeverría los más crueles y bestiales son “los carniceros degolladores” aliados a la política de Rosas.²⁵

Altamirano y Sarlo plantean que “tanto La Cautiva como El Matadero son dramas de frontera. En el Río de la Plata, naturaleza y frontera tendían a relacionarse en un *continuum* por el que se pasa de una noción social y económica a una dimensión impuesta: la determinación de la llanura” (Altamirano y Sarlo, 1997: 36)

Y precisamente, en estos dramas de frontera que narran los encuentros entre la “cultura y la barbarie”. El Matadero es presentado como “una pequeña república” en donde, casi siempre, la ley cede lugar al instinto. Sobre todo, en épocas de inundación. La religiosidad y la política son los ejes centrales en el relato de Echeverría: la carne, la negritud, la herejía y el mandato divino, conviven en un espacio primitivo y bestial:

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fábula, y

continuidades y transformaciones entre coyunturas históricas del pasado y presente, y de ese modo seguir las huellas de una determinada imaginación y estilo nacional.

²⁵ “En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero” (El Matadero)

entremezclados con ellas algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa.

Este mundo, que desde la mirada de Echeverría, se manifiesta como pre-cultural es un mundo “sucio y cruel”: un espacio en el que la devoción se funda en la herejía porque la fe termina cuando empieza el hambre. En el matadero, vive una sociedad (la sociedad del gaucho) entregada al instinto y al llamado de la sangre. El desenlace es fatal y trágico: la muerte del unitario (muere de bronca y orgullo) al resistirse a ser tratado como ganado.

Reventó de rabia el salvaje unitario” dice uno de los torturadores; “tenía un río de sangre en las venas”, agrega el otro, para que el Juez remate: “pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio.

En la historieta, cuando vemos al joven desnudo sobre unas tablas siendo torturado por los “carniceros” de la federación rosista lo que se pone en escena es un espacio límite. En ese establo se “respira” la frontera, la representación figurativa de un borde o de una orilla. Aquí la cultura, allá la barbarie. A puertas cerradas y a oscuras, en el Matadero se teje el destino de la Nación.

Fundamentalmente, esta Nación-Matadero es indecente, antipatriótica y bárbara:

...llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero.

Una hipótesis es que el “foco” de la federación rosista, en esta narrativa, puede leerse también como un doble o alegoría: por un lado, ya dije que el autor utiliza el matadero como lugar de representación de una escena política general (la nación *es* el matadero bajo la tiranía de Rosas) y el matadero como centro/foco de la epidemia de 1871.²⁶ El cuerpo de la Nación en el relato es un cuerpo enfermo que hay

²⁶ Es muy interesante el trabajo de Jorge Salessi sobre la peste amarilla y su hipótesis de que cómo los intelectuales argentinos, desde Echeverría hasta Ingenieros, impusieron un código higiénico que trataba de curar todo fenómeno que se considerara una enfermedad, desde la fiebre amarilla hasta la homosexualidad. (Salessi, 2000)

sanar/civilizar, de esta manera, se establece un tipo de “pensamiento binario” y se organiza una dicotomía fundante: lo normal y lo patológico.

En síntesis, en “El Matadero”, puede leerse una lucha de metáforas entre unitarios, (vistos como “afeminados”), y federales, (estigmatizados como “sodomitas”). Es más, puede pensarse que el mítico “ser nacional” no encaja en el espacio simbólico del matadero: espacio de carniceros y salvajes “infectados” por la “fiebre” rosista.

Allí van a parar todos los impuros: los bárbaros que en el “no lugar” del matadero producen pánico y horror. Ni siquiera “el restaurador” está allí para “domarlos”, en la escena final de la historieta se los representa como gauchos criminales que violan y someten al otro: la naturaleza sobre la cultura. Puede pensarse entonces, que para Echeverría hay todavía una peste peor que el cólera.²⁷ La dominación se marca en la carne y doblemente: en la carne podrida/apestada del matadero (la Federación conservadora) y en la apropiación/violación del cuerpo del otro que no quiere doblegarse y “muere de rabia”. Cuando los matarifes tratan como ganado al joven unitario (animalizan a su enemigo/víctima en un juicio paródico y grotesco) ponen en escena su bestialidad y su límite: el unitario se sacrifica con tal de no ser humillado por sus otros antagónicos y, de esa manera, “sobrevive” (en un gesto político) a sus contrarios. Para Echeverría, este destino trágico representa la imposibilidad de síntesis entre los dos mundos: son opuestos/dobles, fuerzas en conflicto permanente.

5.- El Rufián Melancólico

*Y él se acuerda de la “merza” que a esa hora toma el vermut
en La Terraza o en el Ambos Mundos
(Roberto Arlt, Los siete locos)*

La primera edición de *Los siete locos* (Editorial Latina, 1929) constaba de mil ejemplares.²⁸ Roberto Arlt es un desposeído y un transgresor en su época, casi un extranjero.²⁹ Cito a Francine Masiello:

²⁷ Retomo la tesis de Salessi cuando explica que hacia mediados del siglo pasado un conjunto de textos imagina al país como un cuerpo que debe ser civilizado regulando la circulación de los flujos, de las personas y de las mercancías. En Sarmiento también está esa idea: la Argentina es un país enfermo por problemas de circulación.

²⁸ Una síntesis de los personajes centrales de esta novela: Remo Augusto Erdosain es cobrador en una compañía azucarera, es abandonado por su mujer, Elsa, quien no soporta su “locura”. El Astrólogo vive en una quinta de Temperley, está convencido de que la mentira es la base de la sociedad y con citas de

“De un modo más enérgico que sus contemporáneos de esa década, Arlt sintetiza las contradicciones centrales de la vanguardia argentina, basándose en una experiencia ajena para probar los límites del individuo. El experimento llevó a un “Yo” desplazado que, en su confusión, se rindió a la inquebrantable tiranía del “Otro” (...) mostrando que *siempre* está presente el discurso externo, produciendo paranoia y miedo de estar vigilado” (Masiello, 1986: 210).

En “El Rufián Melancólico” se ponen en escena no sólo las relaciones de poder, sino la brutal y anuladora presencia del Otro anónimo y la necesidad (en la escritura) de construir un Yo. Pero un Yo (¿un nosotros?) que no puede escapar al dilema del orden binario (civilización o barbarie) sino en la afirmación (¿pretexto?) de la locura:

... llegará un momento en que la humanidad escéptica, enloquecida por los placeres, blasfema de impotencia, se pondrá tan furiosa que será necesario matarla como a un perro rabioso.

Subraya Horacio González: “Arlt nos ofrece copiosamente la idea de un sonambulismo político, donde la materia a considerar es la eterna brutalidad de las decisiones de los poderes históricos” (González, 1996: 6)

En el cuerpo fuera de la ley” de la prostituta (otro deseado y prohibido) se inscribe una metáfora sobre el tiempo: el cuerpo de la prostituta “vale” mientras permanezca joven y fascina mientras su belleza perdure: vicio y belleza, suciedad y fascinación, mercancía y sexo: “y pobrecitas, son tan locas, que uno no sabe si compadecerlas o romperles la cabeza de un palo”, se queja El Rufián mientras hace su

Lenin y Mussolini sueña con un mundo dirigido por la ciencia y la tecnología. Es un predicador de la violencia y piensa financiar su aventura con la instalación de una cadena de prostíbulos. Arturo Haffner, es el Rufián Melancólico. Un ex profesor de matemáticas que explota en su beneficio el trabajo de varias prostitutas, a quienes suele golpear por "aburrimiento". El Buscador de Oro, siempre usa revólver y dice haber encontrado mucho oro en la Patagonia. Hasta los catorce años vivió en el campo y vive con temor de contraer la tuberculosis. El Mayor, tiene la misión de infiltrarse en los cuarteles: "nuestro Ejército está minado de oficiales descontentos", dice. Y agrega -anticipándose al golpe del 1930-: "nuestro país podría ser terreno próspero para una dictadura".

²⁹ “Frente a una distribución desigual de los saberes, responde con la sobreabundancia plebeya de un repertorio técnico y consagra su literatura a aquello que no había que decir: allí está el origen de su ficción y de su transgresión” (Sarlo, 2004: 44)

negocio. En el cuerpo del otro (el deseo por la mujer pagada) se realiza la identidad del proxeneta. Le cuenta el Rufián Haffner a Erdosain:

Me dirá usted: ¿para qué necesita una mujer un hombre? Más, desde ya le diré: Ningún dueño de prostíbulo va a tratar con una mujer. Con quien trata es con su "marlu". El cafishio le da a una mujer tranquilidad para ejercer su vida. Los tiras no la molestan. Si cae presa, él la saca; si está enferma, él la lleva a un sanatorio y la hace cuidar, y le evita líos y mil cosas fantásticas. Veá, mujer que en el ambiente trabaja por su cuenta termina siendo siempre víctima de un asalto, una estafa o un atropello bárbaro. En cambio, mujer que tiene un hombre trabaja tranquila, sosegada, nadie se mete con ella y todos la respetan. Y ya que ella, por un motivo o por otro, eligió su vida, es lógico que por su dinero pueda darse la felicidad que necesita.

Leemos en una viñeta: “porque un hombre siempre tiene que pegarle a su mujer” y en la siguiente, La Vasca, de espaldas atadas sus manos con sogas y “tres días después la recogieron en la salida del Riachuelo”.

En la adaptación a la historieta prologa Ricardo Piglia:

La muerte del Rufián Melancólico está narrada con una precisión magistral. El narrador se convierte en el doble del que va a morir y lo sigue por las calles en una especie de travelling onírico: Buenos Aires parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece una máquina de daños, abstracta, malvada, “peligrosa como una mujer”. Su agonía está escondida por la violencia policial: lo torturan para que delate pero Haffner muere con dignidad, desesperado y solo, sin hablar. (Piglia, Ricardo: *La Argentina en Pedazos*)

La “muerte digna” del Rufián (a diferencia de “la muerte de rabia” del joven unitario analizada más arriba) pone al descubierto la naturaleza doble de este personaje: “¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa?” Y es que el Rufián sabe que la inútil y loca empresa del Astrólogo (“que no se sabe si es reaccionario o si es rojo”) de querer acabar con la explotación en el mundo, es una utopía irrealizable. Siempre habrá alguna forma de explotación para Haffner: siempre unos sobre otros y contra otros. Así es la historia de los hombres. A excepción que los “salve” la locura.

Asimismo, en “El Rufián Melancólico” puede leerse una mirada de lo corpóreo: el cuerpo es la instancia de apropiación del mundo, de conocimiento y de aprehensión de lo otro. Pero los personajes de Arlt nacen con el destino inscripto en el cuerpo:

Sí... su cuerpo en este momento es su verdad. Pero yo no la deseo a usted. Además, que no puedo poseer a ninguna mujer. Estoy castrado. (Arlt, *Los lanzallamas*)

Son los cuerpos enfermos y dolientes de un sistema injusto. Cuerpos rotos y pestilentes: incompletos (castrados, tuertos o cojos). Construcción de locos de monstruoso aspecto que cuestionan los postulados estéticos y sanitarios dominantes. Cuerpos que además de ser usados en contextos diferentes, nos remiten a modos de plantear la carencia: ellos son la perdición (violados, comercializados y humillados) y al mismo tiempo el lugar de la fuerza.

6.- Conclusiones: entre carniceros y rufianes o mataderos y prostíbulos

He tratado de orientar el sentido hacia un sujeto que construye su identidad en los discursos que continuamente se están desplazando de un texto al otro y de esta forma contradecir la supuesta neutralidad del lenguaje.³⁰

Por un lado, intenté analizar cómo las narrativas que componen la serie *La Argentina en Pedazos* a mediados de la década del ochenta, dan cuenta de un interés (¿cíclico?) por la identidad y por la nación a través de procesos de ficcionalización.³¹

La pregunta por el pasado (obviamente siempre mediatizado por la memoria) se realiza en los textos, es una pregunta escrita: en las páginas de una novela, en las estrofas de una canción o las viñetas de una historieta. El canon histórico (o historia oficial), desde esta perspectiva de análisis, siempre es “asaltado” por la ficción.

Por el otro, *cultura y barbarie* se presentan en estas narrativas como pliegues de un mismo tejido. Coexisten conflictivamente, y al hacerlo, se producen mutuamente. Este vínculo (entre el rufián y la prostituta, entre el carnicero y el joven unitario) no resulta de un equilibrio simétrico sino de una dinámica de violencia permanente.

Es así como a través de las transposiciones he buscado mostrar cómo la identidad de la nación es siempre fijada por los antagonismos sociales internos ya que inventar una *comunidad imaginaria* exige cómo formula construir una alteridad. En

³⁰ Retomo las posiciones post-estructuralistas que se oponen a las nociones idealistas sobre el lenguaje y la subjetividad para explicar el proceso de escritura como una práctica materialista y social. Dice Francine Masiello sobre este punto: “el significado no está vinculado solamente a un sujeto integral, esencialista, sino también a una ideología que crea las condiciones de expresión” (Masiello, 86: 17)

³¹ Mariátegui subraya en 1928 en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* que: “El florecimiento de las literaturas nacionales coincide en la historia de Occidente, con la afirmación política de la idea nacional” y más adelante “la individualidad de la literatura argentina, por ejemplo, está en estricto acuerdo con una definición vigorosa de la personalidad nacional” (Mariátegui: 2002, 67 y 69)

palabras de Bhabha: “tenemos que confrontarnos nosotros mismos como sujetos sociales muy divididos, y vamos a tener que trabajar con la naturaleza inconmensurable de nuestra contradicción” (Bhabha, 2000: 229)

Quise mostrar cómo *La Argentina en Pedazos* “abre” y “cierra” con dos historietas, que re-producen una de las tramas centrales de la historia cultural argentina: sin el otro no hay identidad posible. Así, la empresa de “juntar las partes” (los pedazos) se erige como una utopía histórica.

Bibliografía:

1. Alabarces, Pablo (2002) *Fútbol y Patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires: Prometeo.
2. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997) *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.
3. Álvarez Fernández Bravo (comp.) (2000) *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial.
4. Anderson, Benedict ([1983] 1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
5. Bhabha, Homi K. ([1994] 2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Editorial Manantial.
6. Bhabha, Homi K. ([1990] 2000) “Narrando la nación” en *La invención de la nación*, Fernández Bravo (comp.), Buenos Aires: Manantial.
7. González Echevarría, Roberto (2001) *La voz de los maestros*, Madrid: Verbum.
8. González, Horacio (1999) *Restos Pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Colihue.
9. González, Horacio (1996) *Arlt. Política y locura*, Buenos Aires: Colihue.
10. Hobsbawm, Eric (1998) *Sobre la historia*, Barcelona: Grijalbo/Mondadori.
11. Jauretche, Arturo ([1960] 1984) *Barajar y dar de nuevo. Cuarta parte de la polémicas de Jauretche*, Buenos Aires: Los Nacionales Editores.
12. Mariátegui, José Carlos ([1928] 2000) “El florecimiento de las literaturas nacionales” en *La invención de la nación*, Fernández Bravo (comp.), Buenos Aires: Manantial.
13. Masiello, Francine (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
14. Rinesi, Eduardo (1993) *Seducidos y abandonados: carisma y traición en la "transición democrática" argentina*, Buenos Aires: Manuel Suárez.

15. Rotker, Susana (1994) *Ensayistas de Nuestra América*, Buenos Aires: Losada
16. Salessi, Jorge (2000) *Médicos, maleantes y maricas*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
17. Sarlo, Beatriz (2004) *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
18. Smith, Anthony D. (2000) “¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones” en *La invención de la nación*, Fernández Bravo (comp.), Buenos Aires: Manantial.
19. Steimberg, Oscar (1980) “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura”, *Lenguajes* Número 4, Buenos Aires: Tierra Baldía.
20. Steimberg, Oscar (2000) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.
21. Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.