

## La persistencia de un origen: el caso de *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo, y *Fuegia* (1991), de E. Belgrano Rawson

Carolina Grenoville

UBA - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

### Introducción

Tanto en “La cautiva” como en “El matadero”, de Esteban Echeverría, la narración de las acciones se halla precedida por la configuración de un espacio racional, abstracto y homogéneo. La intuición perspectiva del espacio con que se abre el poema circunscribe un lugar propio en ese espacio recorrido por los otros para ordenar, por el momento, imaginariamente, la distribución de sus elementos. La visión desde la cordillera sobrevuela el territorio a la manera de un ojo celeste, reconociendo el lugar que algún día coincidiría con el Estado argentino. Por otra parte, el croquis de la localidad que se describe en “El matadero” para que el lector pueda percibir el espectáculo “a un golpe de ojo” (Echeverría, 1983: 103) cumple una función análoga al instaurar también un corte entre un lugar propio y uno ajeno en el interior de la ciudad de Buenos Aires. El croquis, manifestación de una racionalidad urbanística, no es solo el producto de un estado del saber geográfico, sino que también forma parte del ritual de conquista y fundación de esa pequeña república todavía gobernada por el juez del matadero, signo a escala reducida, a su vez, de lo que, siguiendo el texto, ocurría en el país.

La visión en perspectiva con que se abren los dos textos funciona como un modo de contener el rebase de límites que se narrará a continuación (el festín, la resbalosa), una vez que los textos se hayan sumergido en las acciones que se desarrollan dentro del cuadro. Asimismo, esta mirada concibe una utopía según la cual a cada sujeto le corresponde un sitio propio y distinto dentro de un esquema de relaciones muy preciso que, por ese entonces, solo hallaba un lugar en la imaginación literaria. La práctica panóptica, en suma, anticipa un control efectivo sobre los cuerpos que allí habitan y proyecta, gracias a este proceso abstractivo y totalizador, un futuro en donde las contradicciones y luchas heredadas del período colonial han sido superadas (o eliminadas). No es el espacio el lugar desde el cual se piensa el futuro, sino que es el futuro ideado lo que modela el espacio.

Bajo el espacio objetivado, abstracto y totalizador que configura el croquis –el espacio *visto*–, se encuentran los practicantes ordinarios de la localidad del matadero. El relato de Echeverría se vuelve entonces *realista* para dar cuenta de todas las contaminaciones subjetivas de este espacio empírico donde las clases bajas se salen permanentemente de lugar. En contraposición con la construcción visual, el texto instaura otro tipo de espacialidad que exhibe el movimiento de los cuerpos. La identificación de la *zona* y de los elementos que la componen constituye un modo de legitimar la violencia implicada en el establecimiento de límites geográficos, pero sobre todo político-jurídicos y ético-sociales.

De igual modo, la muerte de los tres custodios de la civilización (el unitario en “El matadero” y María y Brián en “La cautiva”) permite restaurar la ley del lugar que es violentado con la acción de la conquista. La cruz y el ombú en “La cautiva” son, ante todo, los símbolos del espacio ganado a la barbarie. “De la lápida al cadáver, un cuerpo inerte siempre parece fundar, en Occidente, un lugar y hacerlo en forma de tumba” (De Certeau, 1996: 130). La tumba es al cuerpo lo que el mapa al territorio: la señalización de un sitio propio, pero también su asesinato, su reducción al mero *estar ahí* de un muerto.

## La reescritura de un origen

En más de un sentido, *Fuegia* recupera los procedimientos de la novela realista y de los discursos de la formación del Estado nacional del siglo XIX, pero con el objeto de dismantelar sus presupuestos ontológicos. La tercera persona narrativa se convierte aquí en el espacio de articulación de la representación de una serie de personajes provenientes de lugares distintos: Inglaterra, Escocia, Buenos Aires y Tierra del Fuego. Y la descripción distanciada y detallada del paisaje y de los sujetos convive en pie de igualdad con otras formas de la representación. El espacio topográfico y las entidades de raza que configuran la mirada positivista del blanco, sobre todo de los ingleses, a la hora de caracterizar a los otros y su “hábitat” –los fueguinos, parrikens o canaleses–, no logran subsumir, como ocurría en los textos de Echeverría, la experiencia inmediata subjetiva. Los sujetos y los espacios se van perfilando simultáneamente a partir de prácticas habituales, acciones excepcionales (los núcleos narrativos que hacen avanzar el relato) y *modos de andar*. Las tribus desde esta otra perspectiva ya no resultan espacios culturales cerrados e incommunicables. Se trata, por el contrario, de representar la articulación de diferencias culturales.

El único lugar estable que configura la novela es Abingdon, la misión del reverendo Dobson. Este enclave de la civilización se construye a partir del punto de vista arquetípico del discurso colonizador –la observación distanciada y el régimen de la semejanza–, que anticipa la apropiación violenta de esa región en la que luego se centrará la novela. En el boceto de la misión que el matrimonio prepara en su juventud desde Inglaterra<sup>1</sup> y en la visión en perspectiva de ese sitio<sup>2</sup>, el espacio informe y heterogéneo se presenta como susceptible de ser modelado en función de un esquema de relaciones sociales preexistente. La llegada de los europeos a Tierra del Fuego trastoca por completo el modo de vida de los habitantes del lugar. Dentro de la misión, los fueguinos deberán adaptarse a los usos y costumbres del mundo civilizado, desde la adopción de un nombre cristiano y una nueva religión hasta la sustitución del quillango por vestimenta europea. Fuera de ella, se verán igualmente privados de circular libremente por la región y confinados a aquellas zonas que el blanco generosamente le concede.

En este sentido, Abingdon constituye la contraimagen del pabellón de Sudamérica en la Exposición Universal de París, donde Bongard exhibe a los parrikens y los hace actuar su identidad. La reconstrucción arbitraria y casi carnavalesca del hábitat y estilo de vida del grupo de aborígenes americanos de acuerdo con las expectativas del público europeo es, en alguna medida, análoga a la reconstrucción a escala reducida de la civilización en el extremo sur de América. Solo que allí como acá serán los blancos los que les impongan a los fueguinos un papel que actuar y una función que cumplir dentro de una sociedad que imaginan y proyectan a su antojo. Cuando la muestra parisina ya está por concluir, su autor logra finalmente que los indios hagan lo que él pretende: “El espectáculo fue mejorando, hasta que un día Bongard consiguió que los propios caníbales atendieran las mesas con sus ponchos bolivianos” (Belgrano Rawson, 2005: 25). Ahora bien, cuando la “educación” no logra sus objetivos, que los indios se vean rebajados al estado de servidumbre, se los extermina o se los condena a la extinción, como en América. El nuevo modo de producción ligado a la cría de ganado ovino no guarda un lugar para estos sujetos que se resisten a respetar los límites que marca el alambrado. Como si se tratara de la plaga de algún insecto, los europeos declaran a los parrikens “calamidad nacional”.

---

1 “Charlaron del futuro viaje a Sudamérica. Dobson dibujó la misión sobre el papel de los bollos. Había un grupo de canaleses entonando sus himnos y un paquebote en el horizonte. Los canaleses figuraban como ‘naturales amistosos’ en todas las publicaciones del almirantazgo, de modo que agregó un nativo haciendo cabriolas. Su mujer le suplicó que dibujara una huerta. Dobson puso la huerta y metió algunas ovejas. Estuvo tentado de añadir un cementerio, pero desistió a último momento. Ella estudió bien el dibujo y concluyó que nada faltaba. Trató vanamente de hallarle algún parecido con su aldea de Sussex” (Belgrano Rawson, 2005: 66).

2 “Un fuego encendido desde siempre, varias vacas encerradas, una verja pintada de rojo, los canteros de malvones y un perfume a café que llegaba hasta el muelle. Visto desde cubierta, podía confundirse con un paisaje irlandés y era una tentación para cualquiera” (Belgrano Rawson, 2005: 17).

Con la muerte del reverendo, Abingdon adquiere el cariz de un paisaje fantasmagórico. La viuda vive sumida en sus recuerdos, ya prácticamente no quedan canales en la misión y ningún barco escoge ese sitio para hacer una parada. La presencia espectral de la viuda, que perdura como un único rastro del sueño de colonización, refuerza los vínculos entre este enclave colonial y el museo, sitio por antonomasia donde exhibir la *naturaleza muerta*. La viuda, al igual que esas piezas pertenecientes a lugares remotos que los museos exhiben a modo de botín, no solo recuerda el paso del blanco, sino que también manifiesta el fracaso de un tipo de relación con los nativos y con la tierra que no se redujera al saqueo de las riquezas naturales. A modo de antítesis de la Exposición Universal, en la que se encuentran mezclados en la multitudinaria metrópoli representantes de todas las naciones y los pueblos, Abingdon persiste como un lugar vaciado, *museo fantasma* que conserva los despojos de un proyecto civilizador.

La novela renuncia luego a esta descripción distanciada del paisaje para cederle el lugar a otro modo de espacialización: el recorrido. En este punto, *Fuegia* se detiene en todas aquellas acciones violentas (el relato de la violación de Camilena y Lelwacen a manos de los loberos, la consecuente venganza de Tatesh, el marido de Camilena, y, finalmente, la matanza de Lackawana) tendientes a un mismo fin: el borramiento de los fueguinos del mapa, anunciado desde el comienzo mismo de la novela (Belgrano Rawson, 2005: 16). El acercamiento del punto de vista (la tercera persona pasa a asumir la focalización de los distintos protagonistas del relato) y la construcción de un espacio empírico a partir de la narración de acciones acaban por configurar una suerte de *des-identidad* que señala tanto el destino trágico de estos sujetos como la imposibilidad de recuperar el pasado. La descripción totalizadora, clara y distinta del mundo civilizado, en donde a cada cual le corresponde un papel propio, se contrapone con la narración acelerada, fragmentaria y confusa del avance de esta familia de fueguinos hacia la muerte.

## Una estética delincuente

*Eisejuaz* se abre con una focalización enunciativa, es decir, con un uso singular del sistema lingüístico y del sistema urbanístico. El acto de habla y la práctica del espacio en el umbral del texto introducen al lector abruptamente en un escenario completamente extraño. “Dije a aquel Paqui: -Procurá no morirte. A la tarde te ayudaré. Había llovido mucho por esos días y los camiones no podían entrar en el pueblo” (Gallardo, 2000: 13). La descripción distanciada del espacio y los sentidos propios del lenguaje público que encontrábamos en el comienzo de los textos de Echeverría y también de *Fuegia* son sustituidos por la sucesión acelerada de acciones, que espacializan ante todo lugares practicados, y por una manera de hablar *desviada* del lugar común desde un punto de vista semántico, pero también lógico-sintáctico.<sup>3</sup> En efecto, la novela de Sara Gallardo opta por el punto de vista de un indio matak y místico, para, desde esa voz, describir un itinerario que se halla determinado a un tiempo por una experiencia mística, pero también por un sistema de convenciones culturales ajeno, la *ley del blanco*.

*Eisejuaz* se presenta desde un comienzo sujeto a un destino que le impedirá, pese a haber nacido para jefe de su comunidad, cumplir con este mandato social. Su destino místico le exige ponerse al servicio de Paqui, una “carroña blanca”, como lo llaman los matakos, que se dedicaba a trasquilar indias para vender su pelo en Salta y que hacia el final, valiéndose de lo que vivió y presenció junto a *Eisejuaz*, estafa a indios y blancos haciéndose pasar por un sanador. Su destino humano lo va empujando paulatinamente a los márgenes de la ciudad, donde se verá obligado a convivir precisamente con lo que la ciudad desecha. En definitiva, tanto la experiencia mística

3 Estas desviaciones se manifiestan en numerosos recursos como, por ejemplo, el uso de la doble negación: “Nadie no habló” (Gallardo, 2000: 140); del pronombre reflexivo: “Se vamos a morir” (p. 14); o los problemas de cohesión y coherencia textual que surgen de la violación de las reglas de conexión, redundancia y relevancia: “Yo soy *Eisejuaz*, *Este También*, el del camino largo, el comprado por el Señor. Paqui está aquí. Ya sale el sol. Ya sale el tren. La campana del tren, la campana del franciscano” (p. 21).

como la racionalidad propia de la ciudad confluyen en un mismo derrotero. Paralelamente al relato del itinerario místico, el texto traza otro recorrido, el de la historia, que asume aquí un carácter hostil y mítico y se presenta a los ojos de Eisejuaz como un destino ineluctable.

La irrupción de la palabra divina y la palabra del blanco reúne todos los momentos de la existencia del protagonista en una nueva continuidad signada por la relación con el Otro (Dios o la “civilización”). La revelación de un destino místico<sup>4</sup> lo lleva a Eisejuaz a interpretar, a la manera de un semiólogo, cada suceso como un signo de este nuevo camino. El instante místico, por lo tanto, no se reduce al presente de su acontecer, sino que se refiere también a otros eventos en el pasado<sup>5</sup> o por venir<sup>6</sup> que serán leídos bajo esta nueva interpretación. Algo similar ocurre con la dominación del blanco, que no se limita a imponer su ley al presente y al futuro del pueblo dominado. Es la desvalorización del pasado de los matacos lo que permite imponer una historia dentro de la cual ellos deberán interpretar el papel de siervos:

Esto que te cuento me lo contó Doña Eulalia, que es dueña del hotel. Donde están las vías y los galpones antes no había nada. Vino a acampar allí gente de los nuestros, a mirar a aquellos que hacían el hotel, que hacían el tren. Los jefes agarraban a sus hijas y las traían, las mostraban. Las mujeres de nosotros abrían las piernas, se señalaban, chillaban, se movían. Allí los blancos: “Bueno; vos”; o: “Ésa”, o: “Aquella”. Y venían, contentas. Contentos sus maridos, sus padres. (...) Al hombre joven lo van criando en una ley nueva. (...) “Esto no se hace. Esto se debe hacer. Aquí hay remedio. Aquí hay alimento. Esto está mal, o enferma, o mata”. Con los años, aquel pueblo se hace fuerte, bueno. Pinche de cocina en el hotel, pensé: “Nací jefe y es para eso. Nadie no elige el pueblo en que nació, ni su hora, ni su cuerpo, ni el alma que lo habita. El pueblo mío es bruto, anda bestia, confundido. Para eso nací. Y voy a cumplir”. (...) “Ya terminó la hora de nosotros en el monte, ya terminó el monte y todo bicho del monte. Es la hora del blanco. El camino del paisano tendrá que pasar por allí”. (Gallardo, 2000: 125-126)

La tensión de las dos voces que articulan la novela se torna en este pasaje evidente: la civilización ha logrado convencer a este mataco de que su integración a la sociedad blanca, sin importar cómo, ha logrado arrancarlo del estado de barbarie en que se hallaba. Y es nuevamente en la configuración del espacio donde mejor se observa esta *enajenación cultural*. A diferencia de lo que ocurre en otras zonas de la novela, la plaza principal del pueblo es percibida en escorzo, como a través de una ventana. Y la intuición perspectiva del espacio, al igual que en los otros textos, no solo establece límites, sino que también concibe una utopía. Solo que aquí el espacio objeto de deseo pertenece al otro y la utopía asume la forma de la sumisión a un tejido social inmodificable:

Allí la fiesta patria en la plaza del pueblo, con la música grande del soldado, del que dice: “Vayan al cine”, y tantos para aplaudir, tantos de las escuelas con delantales blancos. El intendente que habla fuerte y la campana del franciscano sonando. Allí la bandera. El cura allí, doña Eulalia, el turco, el doctor, el rico, en el palco del color celeste y blanco. El hombre joven con su delantal en la fila con los que aprenden en la escuela. Y el paisano parado lejos, mirando. (Gallardo, 2000: 86)

Pero para el momento en que Eisejuaz inicia el último tramo de su camino –presente de la enunciación–, el sueño de hallar un lugar dentro de la sociedad blanca forma parte del pasado.

4 “Pero lavando las copas en el hotel me habló Él mismo. Tenía dieciséis años; recién casado estaba con mi mujer. El agua salía por el desagüe con su remolino. Y el Señor de pronto, en ese remolino. ‘Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas’. Yo dejé las copas. ‘Señor, ¿qué puedo hacer?’ ‘Antes del último tramo te las pediré’” (Gallardo, 2000: 18).

5 “Ahora sé. He comprendido las palabras que oí. Vendrá uno que me mande el Señor. Y a ese entregaré mis manos” (Gallardo, 2000: 65).

6 “Y pasé dos años preparándome, hablando con el Señor, esperando el día escrito por él, la llegada de aquel que me anunciaron, ese a quien debía entregar las manos” (Gallardo, 2000: 67).

La visión en perspectiva del lugar por excelencia de la civilización, la plaza principal, no constituye aquí una visión en prospectiva, como ocurría en “La cautiva”, “El matadero” y también en *Fuegia*, sino que se inscribe en otro tiempo, el tiempo del duelo: se trata de un proyecto que ha sido. Por lo tanto, vedado su ingreso a los carriles “normales” de la sociedad capitalista, Eisejuaz está condenado a moverse. En contraposición con el sueño de la estabilidad del sitio propio, Eisejuaz hasta en sueños no para de correr:

Siempre corriendo, Eisejuaz, Este También, buscando. Viajando. Viniendo en bicicleta de Tartagal. Subiendo al ómnibus, al tren. Buscando, Este También, por sitios nuevos, por calles, por un pueblo. Buscando en el monte, al otro lado de un río. Corriendo, buscando a su mujer. (Gallardo, 2000: 47)

Es gracias al modo singular de andar de Eisejuaz que la novela configura espacios cuyas fronteras son siempre provisorias en una clara contraposición con la rigidez y precisión con que los garantes del orden demarcan límites y excluyen lo que amenaza con perturbarlos. Las muertes de Paqui y de Eisejuaz, con las que culmina su recorrido y se cierra el texto, lejos de fundar un lugar, señalizan fundamentalmente su ausencia.

## Bibliografía

- Belgrano Rawson, Eduardo. 2005. *Fuegia*. Buenos Aires, Seix Barral.
- De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Echeverría, Esteban. 1983. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires, Abril.
- Gallardo, Sara. 2000. *Eisejuaz*. Barcelona, Agea.

**CV**

CAROLINA GRENOVILLE ES LICENCIADA EN LETRAS (UBA), DOCENTE EN LA MATERIA SEMIOLOGÍA (UBA), DOCTORANDA DE LA MENCIONADA INSTITUCIÓN Y BECARIA DE CONICET. HA PUBLICADO TRABAJOS EN REVISTAS ACADÉMICAS NACIONALES E INTERNACIONALES, ENTRE OTROS, “MEMORIA Y NARRACIÓN. LOS MODOS DE RE-CONSTRUCCIÓN DEL PASADO”, “LITERATURA Y SUBJETIVIDAD NACIONAL: EL CASO DE *EL OSCURO* DE DANIEL MOYANO Y *MÁS LIVIANO QUE EL AIRE* DE FEDERICO JEANMAIRE”, “LA VERDAD DE LA ESCRITURA. ORIGEN, HISTORIA Y VUELTA EN *EL ENTENADO* DE JUAN JOSÉ SAER”.