

Matei Chihai

«¿Qué pincel podrá pintarlas?» —
Variantes modernas de la pampa sublime

1. «LA PAMPA PROPIAMENTE DICHA»

A mediados de los años cincuenta, Enrique Williams Alzaga dedica una obra enciclopédica a *La pampa en la novela argentina*. Para limitar el campo de su trabajo, que enfoca la naturaleza ilimitada, decide definir la pampa principalmente como «paisaje» y ceñirse a la zona geográfica que considera como la más específicamente argentina — «a la pampa del sudeste o pampa húmeda, a la pampa propiamente dicha, a la pampa pastoril de espaciosas y feraces praderas»¹. Observa cómo, a lo largo de los siglos, cambiaron la realidad y las representaciones narrativas de la pampa. Los cambios más radicales llegan con las nuevas máquinas y técnicas de producción del siglo veinte: el obrero extranjero sustituye al gaucho, «habla por lo común en su propio idioma y no monta a caballo, sino que recorre el campo — las chacras — y efectúa sus diligencias en sulky o en automóvil»². De acuerdo a Williams Alzaga, la implementación de los medios técnicos de transporte y de producción quiebra el aura del paisaje único que representaba la pampa decimonónica: «Lástima que la pampa — esa pampa misteriosa, romántica, legendaria — a medida que avanza el progreso vaya perdiendo color, emoción, poesía»³. El progreso técnico, asociado a la civilización, parece oponerse de manera antitética a la naturaleza que forma el paisaje típico de la «pampa propiamente dicha».

Al mismo tiempo, el interés literario de esta pampa húmeda yace en las dificultades que su vastedad opone a la descripción literaria. Aun antes de la modernización, la pampa propiamente dicha es un espacio escurridizo, algo que no se puede fijar como imagen: «más es lo que la pampa dice al espíritu, lo que sugiere, que lo que ofrece a los ojos — »⁴. Se debe a Martínez Estrada la

1 Enrique Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Angel Estrada, 1955, p. 24.

2 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 28.

3 *Ibid.* Acerca de la «pampa gringa» de su época, «una pampa más modernizada, más cosmopolita», afirma que «no es en realidad, ese paisaje, la verdadera pampa — pampa no es sólo horizonte vasto, línea rasa de campo y cielo, supone también emoción, majestad, grandeza; más es lo que la pampa dice al espíritu, lo que sugiere, que lo que ofrece a los ojos» (*ibid.*, p. 324).

4 *Ibid.*

versión más explícita de esta idea. En su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) presenta la pampa como una «nada» visual:

Las llanuras configuran un paisaje peculiar, no pictórico ni acomodable a los cánones de la pintura. Su profunda belleza permanece todavía inexpresada, y las tentativas que se han hecho para llevarla al lienzo o al libro han asegurado los méritos de su inaprehendida esquivez. Pues nada hace tan inviolable al tesoro como la búsqueda donde no está. Quien va a los campos del sur y a la pampa, no ve nada⁵.

Lo que hace, pues, de la pampa un paisaje literario, es su latencia, su «esquivez». Está escondida como un tesoro, inmutable bajo las apariencias engañosas. En otras palabras: no es un tema sino un problema de representación.

Las opiniones de Williams Alzaga y de Martínez Estrada forman el punto final de un cuestionamiento de la representación⁶. Estriba en el siglo diecinueve en la antítesis entre la naturaleza sublime y los medios de civilización o colonización. En las primeras descripciones, el ancho campo refleja una idea de lo sublime plasmada en la estética europea; una idea que desde el comienzo se relaciona de manera antitética con el progreso técnico. Hasta el punto en que, en los años treinta y cuarenta, la exploración industrial que parece borrar la llanura original (o convertir a la pampa criolla en «pampa gringa») no hace sino convertir su grandeza en un tesoro latente, cifra invisible o periferia de la ciudad. Escritores como Lynch, Quiroga y Borges se inspiran en el potencial imaginativo de este tesoro invisible — y contribuyen a la impresión que la pampa propiamente dicha es la pampa no representable.

2. EL PAISAJE SUBLIME

2.1 OBSTÁCULO TÉCNICO Y OBSTÁCULO A LA REPRESENTACIÓN

El concepto de lo «sublime», que tiene sus orígenes en la edad antigua, se perfila en la teoría estética del siglo dieciocho: sublime es lo que admiramos no por su hermosura, sino por su portento. Representa lo grandioso tanto en la naturaleza como en las cosas morales. En tanto ilimitación e infinitud se opone a las posibilidades del hombre y a la norma natural. Como efecto estético proporciona la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Dice Immanuel Kant en su *Crítica del juicio puro*: «Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña» (§ 25). Puesto que lo sublime en estas teorías dieciochistas llama la atención a los límites de los poderes humanos, es

5 Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Rosario, Beatríz Viterbo, 2005, p. 405.

6 A estos largos ensayos se suma un estudio de la pampa, que se publica casi al mismo tiempo que la obra de Williams Alzaga: el libro de Guillermo Ara, *Guillermo E. Hudson: el paisaje pampeano y su expresión*, Buenos Aires, Tall. Gráf. Ministerio de Aeronáutica, 1954.

obvio que refleja el afán de someter a la naturaleza por la fuerza de la razón, pero también por los medios técnicos. En este sentido, los versos del poema de Juan de la Cruz Varela escritos a comienzos del siglo XIX, ejemplifican la poesía sublime:

Yo ví en los Andes la preñada nube
 Más baja que la cima, y en los cerros
 Rodando el trueno, y aterrando el valle,
 Que en torrentes las aguas inundaban
 Blancas de espuma, y entre piedras rotas.
 Yo ví los llanos de la patria mía,
 Anchos, inmensos, do sin fin, en torno
 Cual la imaginación, la vista vaga,
 Y en la hermosa planicie nada encuentra
 Más que verde extensión; y el horizonte
 Así parece cual si asiento fuera
 Del vastísimo cóncavo del cielo.
 Naturaleza allí clama por brazos
 Que el seno virgen de la tierra rompan,
 Y que llenen su voto, la simiente
 Do quier echando el fecundo suelo;
 Do quier abriendo los canales hondos
 Por do corran las aguas, o robadas,
 Para el riego benéfico, al gran río
 Que cantó Labardén; o desde el centro
 Avaro de la tierra, do se ocultan,
 Por una mano hidráulica arrancadas [...] ⁷.

Toda la oda «A Buenos Aires con motivo de los trabajos hidráulicos ordenados por el Gobierno» (1823) se refiere a un asunto de actualidad; el proyecto de abrir un canal interior para regar la provincia por las aguas del Paraná (el gran río cantado por Labardén en su oda de 1801) o por medio de grandes pozos. Estos trabajos hidráulicos forman un tema predilecto en el marco de la estética europea de lo sublime; en el quinto acto de la segunda parte del *Fausto*, por ejemplo, el protagonista trata de erguir diques contra el mar y lucha contra ciénagas. Pero la imagen prototípica de lo sublime son las cimas de montaña y, en particular, el Mont Blanc, que sendos alpinistas trataron de vencer a finales del siglo dieciocho. «La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes», representa, como dice Kant, todo lo que rebasa nuestras posibilidades ⁸. Cruz Varela transfiere esta idea de los Alpes al Aconcagua o a otro pico que atraviesa las nubes. Como substitución de lo

⁷ Citado en Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), pp. 75–77, n. 2.

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. Wilhelm Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, t. 1, p. 826; *Crítica del juicio*, ed. y trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, citado en Gustavo Cataldo Sanguinetti, «Lo sublime y la dignidad moral», en: Hans Lenk et al., *Urteil, Erkenntnis, Kultur*, Münster, LIT, 2003, pp. 47–56, aquí: p. 50.

sublime centrado en Europa, la cordillera de los Andes había de convertirse en el símbolo de una literatura independiente. Esteban Echeverría afirma que «sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia como la fecunda tierra que la produzca»⁹. La última comparación sugiere un vínculo entre la pampa húmeda y la literatura autóctona, que se encuentra también en los versos de Cruz Varela. Los llanos denominados, en gradación hiperbólica, «anchos, inmensos, do sin fin» son símbolo de lo sublime en la región rioplatense.

El clímax y la hipérbole como figuras estilísticas típicas caracterizan las conocidas estrofas de «El desierto», primer canto de *La cautiva* (1837), que mezclan explícitamente las maravillas «sublimes» y lo «humilde»¹⁰:

¡Cuántas, cuántas maravillas,
sublimes y a par sencillas,
sembró la fecunda mano
de Dios allí! ¡Cuánto arcano
que no es dado al mundo ver!
La humilde yerba, el insecto,
la aura aromática y pura;
el silencio, el triste aspecto
de la grandiosa llanura,
el pálido anochecer.

La mezcla de lo que es demasiado grande y muy pequeño se traduce en una armonía sobrehumana. También se encuentra con un problema de representación que contrasta con el optimismo tecnológico de Cruz Varela. Mientras que su oda celebraba el poder de la «mano hidráulica», la siguiente estrofa de Echeverría lamenta los cambios que hasta el pincel del artista o la lengua del poeta infligen al paisaje. El poeta reaviva, gracias a la naturaleza sudamericana, cuya inmensidad y riqueza son realmente inefables, un viejo tópico de modestia:

Las armonías del viento
dicen más al pensamiento
que todo cuanto a porfía
la vana filosofía
pretende altiva enseñar.
¡Qué pincel podrá pintarlas
sin deslucir su belleza!
¡Qué lengua humana alabarlas!
Sólo el genio su grandeza
puede sentir y admirar.

9 Esteban Echeverría, «Consuelos» (1834), en: *Obras completas*, Buenos Aires, Imprenta y librería de Mayo, 1870–1874, t. 3, p. 12.

10 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), pp. 74 y 93.

De acuerdo con esta estrofa, la naturaleza es superior al arte humano en múltiples aspectos: las maravillas sublimes de la pampa no se pueden representar ni de manera filosófica, ni por la pintura, ni por la literatura. Por lo tanto, el obstáculo técnico que la llanura sublime oponía a su exploración hidráulica, puede convertirse en obstáculo artístico — hasta para el escritor que quiere describirlo en sus versos. La cuestión «qué pincel podrá» pintar las bellezas de este paisaje se perpetúa hasta los comentarios de Williams Alzaga y de Martínez Estrada acerca del misterio de la pampa como «nada».

2.2 MÚSICA, LETRAS Y CINE COMO EXPRESIÓN ADECUADA

La retórica de lo sublime cambia, eso sí, a comienzos del siglo veinte, cuando los tópicos desaparecen a favor de una reflexión acerca de los medios de comunicación. «La pampa tiene la omnipresencia fácil de Dios», escribe Borges en un ensayo de 1927, el año del primer vuelo de Lindbergh y del estreno de *Metrópolis*¹¹. Retoma el tópico de Echeverría, relativizándolo: «El más evidente atributo de la pampa es la grandiosidad. [...] Esta grandiosidad [...] no es íntimamente visual: [...] pienso que la expresión de la pampa es adecuada a la música y a las letras, no a la pintura»¹². No hay pincel, pues, para pintar sus bellezas, sin embargo otros medios de grabación lograrán abarcar lo sublime. Sorprendentemente, la enumeración de Borges no incluye una nueva técnica que sus contemporáneos consideraron apta para representar «omnipresencias»: el cine que capta horizontes infinitos.

Solo podemos conjeturar sobre las razones que no admiten las imágenes en movimiento como posible concurrencia con las imágenes fijas; porque la llanura ya se había convertido en un tema predilecto del cine. Más aun: el paisaje sublime resulta el asunto ideal para el nuevo arte. Lo advierte Horacio Quiroga en una de sus críticas de cine del mismo año 1927: los franceses e italianos, por ser inventores del nuevo medio de comunicación, aún no habían descubierto los argumentos más apropiados para ellos. Mientras que los europeos siguen llevando a la pantalla piezas de teatro, son los guionistas de Hollywood los que saben cuáles son los temas adecuados para las películas de ficción. Según Quiroga, el cine puede mostrar lo que no cabe entre bastidores, a saber «la acción de los grandes esfuerzos». Esta acción, para Quiroga, consiste en el esfuerzo de someter el mundo a la civilización: «En cualquier rincón del mundo se tienden líneas férreas con infinitas penurias; se levantan diques gigantescos; se sondea febrilmente el suelo en busca de petróleo, o se trasladan

11 Es un momento central en el desarrollo de una reflexión moderna acerca de los medios, como muestra Hans Ulrich Gumbrecht en: *1926. Living on the Edge of Time*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1998.

12 Jorge Luis Borges, «La Pampa» (*La Prensa*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1927), en: J. L. B., *Textos recobrados. 1919-1929*, ed. Sara Luisa del Carril, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 291-294, aquí: pp. 294 y 291-292.

de una región a otra grandes tropas de ganado esquilmas por la sed»¹³. En cambio, la representación cinematográfica de la pampa le quita su interés como problema de representación. En otras palabras, Borges insiste en la grandiosidad del paisaje para delimitarla de todo decoro visible. Y las películas alabadas por Quiroga siguen el camino abierto por Cruz Varela y hacen de la naturaleza rioplatense el teatro de trabajos y pasiones extremados.

El ejemplo paradigmático puede ser *The Temptress* de 1926, uno de los grandes éxitos de la muy joven Greta Garbo: para seducir al ingeniero argentino de quien se prendió en un baile de máscaras en París, la embriagadora adúltera francesa le sigue hasta la pampa. Allí, la hermosa tentadora rompe muchas amistades y atrae a algunos bandidos pampeanos, fuerzas de la barbarie, que finalmente hacen fracasar el proyecto hidráulico del ingeniero: el proyecto de civilizar la pampa. En otras palabras, el nuevo medio de comunicación ha adoptado una visión decimonónica: la pampa sublime, región caótica y endemoniada, con los mismos problemas de hidráulica cantados por Cruz Varela en los años 1820, se abre a la mirada de Hollywood un siglo más tarde. El cine devuelve una versión melodramática de la naturaleza sublime; el conflicto entre el hombre y las fuerzas elementales se mezcla con el combate de los sexos: finalmente, el ingeniero resulta endemoniado por el medio que había querido domar y, en un momento memorable de la historia del cine mudo, trata de estrangular a la tentadora durante una tormenta. En una tentativa de reconstruir el paisaje sublime con los medios del cine se descarga sobre la pampa¹⁴. No se le puede reprochar su falta de realismo al melodrama norteamericano: precisamente porque las películas son la forma adecuada de representación no pueden ilustrar la cuestión de Echeverría. Esta cuestión es más que un tópico. Para convencerse basta considerar que el problema de representación se plantea también en la otra tradición importante, que opone la experiencia de la pampa como topografía a la contemplación del paisaje sublime.

3. LA DIALÉCTICA DEL EMPIRISMO

3.1 PUNTOS DIPLÓPICOS

Mientras que la visión sublime de la pampa hace hincapié en la imposibilidad de representarla, la actitud empírica fracciona su topografía en facetas relativas. Por un lado, los medios técnicos chocan con el obstáculo de la naturaleza inmensa. Por el otro, diversos instrumentos llevan a representaciones distintas y hasta contradictorias. De tales contradicciones se aprovechan la ilusión óptica, la imaginación y hasta el género fantástico, relacionados desde el siglo diecinueve con la grandeza de la pampa.

13 Horacio Quiroga, «La poesía en el cine» (*El Hogar*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1927), en: H. Q., *Arte y lenguaje del cine*, eds. Carlos Dámaso Martínez/Gastón Gallo/Denise Nagy, Buenos Aires, Losada, 1996, pp. 189–192, aquí: p. 191.

14 El guión se basa en una novela de Vicente Blasco Ibañez, uno de los principales autores del melodrama mudo de Hollywood.

El mejor ejemplo para esta dialéctica del empirismo es el *Facundo*. Para Sarmiento, la oposición entre las fuerzas de una modernización europeizante y una naturaleza salvaje llama a una actitud científica. Aunque tiende a sustituir los tópicos de lo sublime, sigue invocando un punto de vista soberano. Como dice en su introducción, el autor se dirige a los otros países «con un libro para mostrarles, como Dios muestra las cosas que llamamos evidentes» la realidad argentina¹⁵. Los límites del empirismo se vinculan con un detalle biográfico: en su *Facundo*, Sarmiento describe la pampa sin haberla visto. ¿Será por ello que resulta un paisaje imaginario, a raíz de sus «incertidumbres fantásticas»?

Ahora yo pregunto: ¿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 cuanto 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 se ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto¹⁶.

Es una visión profundamente romántica. Mientras que las opiniones políticas de Sarmiento se oponen a la idealización del espacio bárbaro, su descripción presta al horizonte infinito las calidades del paisaje sublime. Esta pampa fantástica se opone antitéticamente a un espacio de orden empírico, cuya exploración se hace por medios técnicos.

En cambio, la mirada del geógrafo descompone la pampa en numerosas topografías distintas. Otro escritor del siglo diecinueve, Manuel Olascoaga, compara el «ideal de los poetas» con la imagen que uno puede experimentar y que se caracteriza, en contraposición a la «nada» uniforme por su variedad:

La fantasía ha disimulado la ignorancia topográfica. ¡Cuántos literatos, viajeros, historiadores se han gozado en describirlo, demostrando, con su misma descripción, que nunca le han visto!... Un llano interminable, solitario y mudo, de un solo color, de una sola pieza, cubierto de un solo pajonal, propia epidermis del cuerpo agreste, árido, sin contraste poético por su misma inutilidad. ¡He aquí el cuadro fantástico que representa la perspectiva triste y majestuosa de la pampa!¹⁷

La realidad del inmenso territorio es distinta del «cuadro fantástico» que representa la pampa sublime. Estas descripciones, hasta la de Sarmiento, satisfacen un gusto por lo espectacular, lo grandioso, lo absoluto. De acuerdo con Olascoaga, habría que definir la pampa como topografía y no como paisaje para considerarla en una dimensión otra que estética. Frente a la «pampa

15 Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845/51), ed. Roberto Yahni, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 52–53.

16 Sarmiento, *Facundo* (n. 15), p. 78.

17 Manuel Olascoaga, *Juan Cuello*, cap. 4, «El desierto», citado en Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 142.

propiamente dicha», desde un punto de vista empírico, se descubre una pluralidad de formas geográficas que merecen tenerse en cuenta.

El contraste entre los dos conceptos de empirismo resulta de una cuestión de autoridad: mientras que Olascoaga opone la experiencia al punto de vista del viajero que se inventa una Argentina, Sarmiento sitúa la visión empírica en la distancia, fuera de su país. La intención del *Facundo* es aleccionar a los políticos de todas las naciones sobre la realidad argentina, como lo hiciera el filósofo europeo Alexis de Tocqueville para América del Norte. Con este objetivo rescata una serie de instrumentos empíricos, vinculados con los viajes científicos hacia las colonias¹⁸:

A la América del Sud en general, y a la República Argentina sobre todo, ha hecho falta un Tocqueville, que premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aún no explorado ni descrito por la ciencia¹⁹.

Según Sarmiento, pues, Sudamérica queda en un terreno fantástico, en el que no se puede encontrar un punto de vista objetivo. Necesita de la autoridad extranjera para verificar la experiencia. En cambio, las naciones europeas no deben acercarse demasiado a esta «vorágine» peligrosa en la que arriesgan su objetividad²⁰.

La metáfora del telescopio, la más apta para ilustrar esta visión empírica a distancias, acoge una nueva significación en el siglo veinte. El célebre ensayo de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, que vuelve a menudo a esta metáfora, señala que la objetividad empírica llegó a Europa después del descubrimiento de las Américas. Por eso Sudamérica se encuentra en la raíz de una visión plástica del mundo. La distancia que separa a la ciudad de la pampa, y la que existe entre el viejo y el nuevo mundo, apoya una actitud imparcial. El descubrimiento del nuevo mundo como «punto diplópico que permitió rectificar la visión telescópica»²¹ añade profundidad a la visión de mundo europea, que hasta entonces había representado el mundo de forma bidimensional. Como los instrumentos ópticos, la pluralidad de bulevares de Buenos Aires garantiza una visión adecuada de la pampa: «La calle Rivadavia, larga como un telescopio»²². Gracias a su plano rectangular, la ciudad abre numerosos puntos de vista hacia el campo. Así, el conflicto decimonónico entre un empirismo basado en la experiencia en terreno y la visión a distancias, cuya certeza resulta de los instrumentos técnicos, se manifiesta también en los años treinta.

18 Carmen André, «Paulo Morra». Un gaucho en la encrucijada entre identidad y modernidad», en: Nidia von Burgos (ed.), *Modernización/Identidad. Tensiones de una disyuntiva constante en la historia y la literatura iberoamericana*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006, pp. 97–116, aquí: pp. 108–110.

19 Sarmiento, *Facundo* (n. 15), p. 40.

20 Sarmiento, *Facundo* (n. 15), pp. 39–40.

21 Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 142001, p. 75.

22 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 21), p. 198.

Aún entonces, el empirismo sigue vigente como denuncia de ilusiones ópticas debidas a la variedad de formas de representación. Como los instrumentos de visión, por ejemplo el telescopio, cada medio de transporte y cada medio de comunicación produce una experiencia específica, limitada. Hasta Williams Alzaga, en su comentario ulterior, opina que la pampa no puede percibirse de a pie:

¿Será posible llegar a percibir de a pie la grandiosidad de la llanura? ¿No se corre el riesgo de perder de vista el conjunto, para caer en lo excesivamente pequeño, en el detalle ínfimo? (Varía, la pampa; la emoción que de ella fluye es diversa, según se la contemple desde un automóvil, desde el caballo, desde el corredor de las casas)²³.

Las variantes debidas a diferentes medios de transporte se comentan a menudo en los informes modernos de viaje. Gotthard Herzig censura el ferrocarril que por su itinerario hace que el mundo se parezca a una película de trucaje, es decir, falseando la experiencia del paisaje:

Wer eine Landschaft künstlerisch auf sich wirken lassen will, muß sie, wo das möglich ist, vom Schiffe aus genießen. Das Schiff ist das ideale Vehikel aller wirklich philosophisch veranlagten Reisenden, es ist der sanft schwankende, die Phantasie betörende Ruhepunkt, an dem lautlos und gehorsam die Wirklichkeit vorüberzieht, indem sie sich gibt wie sie ist, ohne Prätension, ohne Ablenkung und ohne «Trickaufnahmen des Auges», die den Blick aus dem dahinbrausenden Eisenbahnzug äffen und ihm eine Welt zeigen, die nur Staffage zu Bahndämmen und Telegraphenstangen zu sein scheint²⁴.

Su recomendación de viajar en barco se aplica principalmente a la selva, pero la idea es la misma que en Williams Alzaga: el paisaje varía con el punto de vista móvil que uno elige. A los medios de transporte — automóvil, caballo, ferrocarril, barco — y los instrumentos técnicos — barómetro, sextante, brújula y telescopio — que todos sirven a la exploración de la pampa, se añaden, en los textos más recientes de Williams Alzaga y Martínez Estrada, algunas referencias a la arquitectura y al urbanismo rioplatense: los corredores de las casas, los bulevares de Buenos Aires cuentan, sorprendentemente, como medios para acceder a una visión empírica.

3.2 «NO TIENE OJOS EL PAISANO»

La referencia de Herzig, que prefiere la experiencia artística («künstlerisch») a la experiencia topográfica, corresponde a la onda literaria de los años treinta.

23 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 314.

24 Gotthard Herzig, *Zwischen Pampa und Urwald. Stimmungsbilder aus Südamerika*, Würzburg, Fränkische Gesellschaftsdruckerei/Echter Verlag, 1935, p. 91.

En aquel momento, la definición de la pampa como terreno de fantasía ya se había convertido en programa poético para los vanguardistas. Borges prefiere una experiencia metafísica, específicamente rioplatense, de «grandeza», en vez de la observación empírica del diario de Darwin (*Journal of a Naturalist*): según el parecer del viajero inglés, «estando los ojos de una persona a seis pies sobre el nivel del agua, su horizonte está a una distancia de dos millas y cuatro quintos. De igual manera, cuanto más aplanada es una llanura, tanto más va acercándose el horizonte a estos angostos límites». Como objeto Borges, este testimonio empírico tiende a aniquilar «la grandeza que uno le imagina de antemano a una gran llanura»²⁵. En contraste con Olascoaga, que había intentado dar una forma topográfica a la pampa, el escritor a comienzos del siglo veinte se empeña en cerrar sus ojos ante la realidad y conservar la pampa sublime como un paisaje imaginario. Para Borges ya no cuenta la experiencia de la grandiosidad, sino «la grandeza que uno le imagina».

Cuando Borges afirma una presencia metafísica de la pampa, que no necesita representarse, se refiere a una de las características de la narrativa gauchesca. La presencia absoluta de la pampa, que el criollo siente en su corazón, excluye las largas descripciones y permite una visión profunda sin puntos diplómicos: basta con su testimonio autóctono, son suficientes pocas palabras para imaginar la llanura. «¡Todo es cielo y horizonte / En inmenso campo verde!» dice el *Martín Fierro*²⁶. Como si el propio retrato literario pudiera manchar la pureza del campo, los críticos declaran que no cabe descripción de paisaje en la literatura gauchesca. Eladio Segovia nota en 1934:

Esa ausencia de descripción directa de la naturaleza contribuye muy especialmente a dar al Poema el sabor gauchesco que lo caracteriza. Al gaucho le interesa lo que el hombre hace, pero no el panorama que lo circunda. El paisaje como espectáculo no existe para él; no lo siente, y en consecuencia, ni lo ve ni sabe pintarlo²⁷.

La literatura gauchesca se sitúa en otra dimensión que el paisaje sublime. Ezequiel Martínez Estrada, al citar estas líneas, añade: «El paisaje del gaucho es topográfico, no pintoresco»²⁸. Sin embargo, como topografía implícita la pampa levanta el mismo problema de representación. Ahora, este problema gira en torno de la exteriorización. De acuerdo con esta lógica, el autóctono no se interesa por la belleza o la grandeza de la pampa, aunque los lleva en su corazón. En los años cincuenta ya no cabe duda que la buena literatura gauchesca precisa de sencillez. Williams Alzaga vuelve a este tópico: «Sabido es que no tiene ojos el paisano para la pampa como motivo estético»²⁹. El gaucho

25 Borges, «La pampa» (n. 12), p. 292.

26 José Hernández, *Martín Fierro*, eds. Élica Lois/Ángel Nuñez, Buenos Aires/Madrid, Archivos, 2001, p. 329 («La vuelta de Martín Fierro», vv. 1491–1492)

27 Eladio Segovia, «El paisaje de *Martín Fierro*», en: *Nosotros*, 1934, citado en: Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (n. 5), pp. 406–407.

28 Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (n. 5), p. 406.

29 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 234.

continúa la serie de testimonios empíricos sobre la región pampeana que exigen en el siglo diecinueve Olascoaga y Sarmiento. Eso sí, al contrario de ellos, su testimonio es casi tácito.

Sabe comunicar sin palabras la llanura, cuyo sabor se encuentra tanto en su propio idioma como en su existencia. Mientras que la esquivez de la pampa sublime se debe al hecho de que no haya lengua humana para abarcarla, la pampa autóctona se esconde en cada palabra criolla y permite un tácito entendimiento entre los que saben lo que es «bagual» o «chiripá». Los autores de la gran *Historia de la literatura argentina* de los años cincuenta evocan la simpatía entre el autor y los lectores.

Mucho se ha hablado del paisaje en *Martín Fierro*. Jamás descrito, apunta expresamente en muy contados versos; es sugerido y no mostrado; la intuición, la vivencia, el tácito entendimiento con el lector del poema y acaso con su auditorio pampeano, son la sutiles fuerzas que lo despliegan ante nuestro espíritu sin que se le nombre en el texto³⁰.

Por lo tanto, es imposible que un lector entienda la epopeya de José Hernández sin haber vivido en la pampa. El marco de la ficción establece que un gaucho la canta a otros gauchos, y este marco inspira una tradición de narraciones sobre la pampa, cuyo «tácito entendimiento» con el lector se basa en lo que es evidente para los autóctonos. Según la *Historia de la literatura argentina*, también los novelistas que hablan de la pampa en el siglo veinte pueden clasificarse en dos grupos: «Militan en uno los que han hecho vida de pampa, sobre todo en la niñez y mocedad, y la llevan metida en la sangre; y en el otro los que la han visto como espectadores»³¹. No cabe duda sobre la jerarquía que se establece entre los que viven la llanura, es decir los autóctonos, y los que son espectadores sin nada más. Lo que es evidente para los unos queda imperceptible para los otros. «Más pampa y más cierta [que cualquier descripción] es la nada que rodea a los personajes del *Martín Fierro*»³².

Es un discurso de gran éxito: incluso algunos viajeros, entre otros el conde de Keyserling, retoman el tópico, como si fueran criollos. Keyserling declara en su libro de memorias que sentía pertenecer a la tierra argentina por la facilidad con la que se adaptó al idioma³³. Mientras que la mayoría de los viajeros extranjeros miran un paisaje, el punto de vista del gaucho y del conde Keyserling nace de la misma pampa, por una magia que no necesita palabras u

30 *Historia de la literatura argentina*, ed. Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser 1959, t. 5, pp. 220–221.

31 *Ibid.*, t. 4, p. 134.

32 Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (n. 5), p. 412.

33 «Am intensivsten ist dies seitens Argentinien geschehen, weil ich mir dort zuerst der Erde und damit des Erdhaften in mir als eines mir wesentlich Zugehörigen klar bewußt ward. Und aus dem Geist der Landschaft heraus habe ich dann auch allemal die dort herrschenden Sprachen — nicht eigentlich gelernt, sondern nach kurzer Zeit selbstverständlich gekonnt, so wie ein Kind plötzlich selbstverständlich seine Muttersprache zu reden anfängt». (Hermann Graf Keyserling, *Reise durch die Zeit*, Innsbruck, Verlag der Palme, 1948, p. 404).

otro género de representación. Así, la dialéctica del empirismo se transforma en una alternativa: por un lado, incita a explorar los caminos que se abren por distintos medios de experimentar la pampa, por otro lado, celebra una magia telúrica que no necesita medios para desvelar su presencia.

3.3 LÍMITES DEL REALISMO LITERARIO

Las dos novelas, *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi*, ejemplifican la diferencia entre estas dos formas de realismo. Ambas tienen su raíz en distintas formas de experiencia: *Zogoibi* hace hincapié en la diferencia de puntos de vista, en una actitud narrativa pluralista, «diplópica». *Don Segundo Sombra*, en cambio, se limita a un solo punto de vista, autobiográfico. Su narrador encuentra en Don Segundo un modelo de formación, la personificación suprema de las virtudes del gaucho. Gracias a él, experimenta la pampa como mito telúrico. Es una actitud narrativa que sigue los pasos del *Martín Fierro*. Cuenta con el efecto de autenticidad, que no se expresa en representaciones, sino en la realización activa de su idioma. Consecuentemente, el público y la crítica identifican al narrador con la persona del autor, identificación que, por lo demás, el mismo Güiraldes confirma por una dedicatoria a sus amigos domadores y reseros, a los paisanos de sus pagos. El autor busca el idioma autóctono como forma adecuada para expresar la pampa. Sin embargo, la evocación melancólica del gaucho que el autor lleva en sí, «sacramento, como la custodia lleva la hostia»³⁴, no cambia la naturaleza literaria de sus descripciones. A pesar de su dedicatoria, *Don Segundo Sombra* no se dirige solamente a los que conocen la pampa. Más aun, el proporcionar una representación del criollo y de su paisaje tiene sentido sobre todo para informar a los que no son autóctonos. Difiere el lector implícito del destinatario explícito.

El mito telúrico oculta la presencia de los inmigrantes, como los cambios en la realidad económica y técnica de la pampa. Williams Alzaga señala que *Don Segundo Sombra* describe un paisaje que difiere de la realidad: «No aparecen casi en este campo alambrados que delimiten los predios; las estancias son vastas, de treinta o más leguas algunas; figura escasamente el gringo, el extranjero; no hay agricultura; no se ven ferrocarriles, automóviles, trilladoras»³⁵. Sin embargo, el estilo de las descripciones muestra una sensibilidad

34 Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962, p. 346. Cita aquí su propio poema en prosa «Pampa» (22 de junio de 1922), donde dice «Todas las mañanas te recibo en la comunión que oficia la luz» (*ibid.*, p. 577). Es un tópico que Williams Alzaga extiende a otros autores que se hallan «íntimamente familiarizados con la vida rural. Llevan el paisaje muy en lo hondo; no es extraño, pues, que hayan conseguido reflejarlo con vigor en sus obras» (Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 369). Pero estos autores ya no son gauchos; hablan con su voz de escritor y no hesitan cuando hay que dibujar la pampa.

35 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), pp. 245–246. Beatriz Sarlo cita a Jorge Luis Borges que, en un artículo de *Sur* de 1955, hace la misma observación (*Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 36). Para Sarlo, *Don Segundo Sombra* es hasta una reacción directa a los cambios de la

moderna. En «el paralelismo de paisaje y sentimiento», analizado por Ofelia Kovacci en su estudio de la pampa güiraldeana, su narrativa se aleja de la mera topografía que interesa al paisano³⁶. Para resucitar el fantasma de la pampa gauchesca, Güiraldes convierte la grandeza inefable del paisaje en una madeja de ruidos, metáforas y comparaciones:

De pronto oí correr unos caballos; un cencerro agitó sus notas con precipitación de gotera. Aquellos sonidos se expandían en el sereno matinal, como ondas en la piel soñolenta del agua al galope de algún cascote. Perdido en la noche, cantó un gallo despertando la simpatía de unos teros. Solitarias expresiones de vida diurna, que amplificaban la inmensidad del mundo³⁷.

La soledad del hombre de la pampa se expresa por medio de la estética de lo sublime, es decir, de inmensidad. La llanura, para Güiraldes, «evoca, naturalmente, el infinito»³⁸. No lo hace por oposición al esfuerzo técnico, casi ausente de la novela, sino a una retórica que oscila entre el idioma de los gauchos y el lenguaje figurado de los poetas.

En cambio, *Zogoibi* (1939) de Enrique Larreta contrasta los tópicos gauchescos con una realidad técnica, moderna. Williams Alzaga interpreta esta novela como testimonio del enajenamiento de la pampa. Las evidencias se pierden en las múltiples voces de la novela. La pampa sublime resuena en una de estas voces, citadas en un monólogo interior del protagonista Federico de Ahumada: «Con razón decía el padre Torres que no había nada más metafísico en la naturaleza que esta comarca de pastores pensativos»³⁹. Federico se equivoca. En realidad, los gauchos ya no son los héroes de la novela, que se centra en el mundo de los estancieros afrancesados. Un amor prohibido para una forastera presta «al paisaje nativo, al jardín, al campo, al ambiente, un alma intrusa y figuras de paganía y de goce inmediato»⁴⁰. El idioma, el estilo de vida de los «pastores pensativos» se han convertido en superstición culta. La gran cicatriz que lleva un capataz no se debe a ninguna pelea u otro género de aventura gauchesca, sino a un accidente de automóvil. El mismo gaucho no lleva «chiripá» porque «no lo permite la púa»⁴¹. El narrador retrata de manera a veces nostálgica, a veces irónica, la presencia de ideas recibidas sobre el gaucho en el medio de una estancia moderna⁴². En realidad, la oposición de civilización

realidad argentina: vuelve a la pampa para evitar el choque de la modernidad urbana y emplea la literatura para rehacer un mundo que está a punto de desaparecer.

36 Ofelia Kovacci, *La pampa a través de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 102.

37 Güiraldes, *Obras completas* (n. 34), p. 373.

38 Nilda Díaz, «Don Segundo Sombra. Pampa y camino», en: Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, ed. Paul Verdevoe, Madrid, CSIC, 1988, pp. 293–317, aquí: p. 311.

39 Enrique Larreta, *Zogoibi. El dolor de la tierra*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, p. 48.

40 *Ibid.*, p. 73.

41 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 260, cf. Larreta, *Zogoibi* (n. 39), p. 77.

42 Aunque sugiere la realidad económica del espacio pampeano, prefiere hundirse en cuadros modernistas estéticamente logrados, como el siguiente: «La pampa se extendía,

y barbarie acaba de convertirse en la disyuntiva «caballo o coche» para los estancieros — hasta la cuestión de cómo ir a una cita con su amante⁴³. Consecuentemente, el gaucho llega a ser el símbolo de nobleza y cultura. Al punto de vista del padre Torres, que lamenta la «nueva barbarie, la barbarie industrial», se opone un yanqui en nombre de la «energía» y del «progreso»⁴⁴.

La crisis de identidad provocada por la industrialización de la pampa caracteriza los universos novelescos de Güiraldes como de Larreta: el obstáculo de la representación, frente al que reaccionan, no es la naturaleza infinita sino la realidad del trabajo mecanizado. Para sus contemporáneos, sin embargo, la pampa, que encuentran debajo de las apariencias, vuelve a ser un problema estético gracias a los nuevos medios técnicos. El microscopio reemplaza el telescopio, y la radiografía sustituye la topografía.

4. LA PAMPA LATENTE

Para completar el esquema de la narrativa criolla habría que comentar a Benito Lynch, que se distingue fundamentalmente de Güiraldes y Larreta. En su novela *El inglés de los güesos* (1924), «la pampa se presiente, se adivina, no se ve. Apenas si en dos o tres ocasiones nos ofrece el autor alguna perspectiva de campo abierto, enfocada siempre, sin excepción, desde los patios, desde la puerta de los ranchos»⁴⁵. Williams Alzaga cita un ejemplo llamativo para ilustrar su tesis:

La Negra, la única que no hacía nada en aquel momento, recostada en el contra-marco de la puerta, miraba sin ver, con sus grandes ojos pensativos y absortos, el campo verdegueante que la naturaleza seguía calando de agua, con el exceso inconsciente de un niño que riega su jardín⁴⁶.

La equiparación con el niño quita todo lo sublime a esta escena; la mirada ciega y absorta del personaje se corresponde con la naturaleza «inconsciente», sin fundirse con ella. Se trata de una escena simbólica: la ausencia del paisaje resulta del desinterés de los protagonistas. Este desinterés se debe a varias razones: la joven criolla se crió en el campo, y la flema del antropólogo inglés le oculta las bellezas que lo rodean. Son dos posturas, pues, que condensan la dialéctica del empirismo, con «La Negra» como heredera del gaucho Martín Fierro, y «El inglés de los güesos» como otro Darwin.

ante ellos, desierta, imprecisa, incorpórea, como el fantasma de un mar, bajo fosforescencias aladas. Por momentos oíase gemir a las lechuzas o crascitar vagamente a los cuervos, que pasaban volando muy cerca, pero invisibles; mientras, en torno del agua, el canto de los sapos y las ranas se concertaba en un solo sonido, como la nota continua de un roce en el mojado cristal» (Larreta, *Zogoibi* (n. 39), p. 164).

43 Larreta, *Zogoibi* (n. 39), pp. 74–76.

44 *Ibid.*, p. 77.

45 Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 231.

46 Benito Lynch, *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, Troquel, 1960, p. 39.

Pero Lynch inventa también una nueva forma de pampa, de gran importancia en las décadas siguientes: la pampa latente, subterránea. En el nivel de la acción narrativa, esta latencia se expresa en la investigación del antropólogo, que abre el desierto en busca de esqueletos indios, y cuya mirada flemática se arma de instrumentos como el «micorscopio» [*sic*]⁴⁷. Además, otras fuerzas ocultas se presentan en la pampa, cuando «La Negra» trata de retenerlo por un hechizo, abriendo un hoyo en el suelo para, según el consejo de una vieja curandera, enterrar un sapo en él⁴⁸. En estas acciones y en el interés por los subsuelos de la pampa se anuncia no solamente el auge de la nueva narrativa fantástica rioplatense, a comenzar por Horacio Quiroga, sino también la mirada radiográfica de Martínez Estrada. Y a las referencias del relato se suma una presencia estilística del campo, que ya no es objeto de descripción, sino imagen fija, cifra utilizable para metaforizar y caracterizar. La protagonista del relato, «La Negra», por ejemplo, aparece «hermosa como una primavera pampa»⁴⁹. El misterio de la pampa, que se dibuja en las caras, luego llegará a expresar también una realidad urbana o industrial⁵⁰.

Los textos de Horacio Quiroga se caracterizan por la misma fascinación en las huellas «arqueológicas», subterráneas. La pampa se convierte en una realidad latente, invisible a los ojos, pero que sigue marcando la mentalidad rioplatense. En uno de los textos que Quiroga publica en la *Revista de Crítica para los Hogares Argentinos* a mediados de los años treinta, cuando el escritor ya se había retirado a la selva misionera, empieza por establecer la diferencia entre desierto y selva: «falta o exceso de vegetación»⁵¹. El argentino típico, el hombre de la pampa, sufre con el trasplante a la selva, «arraiga con dificultad, y de aquí la incompreensión de su nueva vida, manifiesta en el abandono en que mantiene sus caminos que hora tras hora se van cerrando tras su inerte paso»⁵². Mientras que los primeros pobladores de Misiones, los brasileños, eran hombres acostumbrados al exceso de vegetación, la tecnología moderna y, más precisamente, los camiones como medios de comunicación permitieron reemplazarlos por obreros argentinos. Pero la consecuencia es que la mentalidad de la pampa invadió a la selva, lo que es mostrado por Quiroga en una vista de cerca sobre una de las picadas que atraviesan Misiones. En tiempos de los obreros brasileños, «las picadas llevaban su hilo rojo a través del gran bosque con una nitidez hoy perdida»⁵³. En cambio, las picadas hechas por los criollos se caracterizan por un gran nombre de desvíos poco funcionales.

47 Como lo llama la madre de *La Negra* (Lynch, *El inglés de los güesos* (n. 46), p. 148).

48 *Ibid.*, p. 246.

49 *Ibid.*, p. 82.

50 El sueño del inglés introduce un transatlántico y un tranvía en su relación a *La Negra* (*ibid.*, p. 151).

51 Horacio Quiroga, «La lata de nafta» (*Revista de Crítica para los Hogares Argentinos*, Buenos Aires, enero 12, 1935), en: H. Q., *Todos los Cuentos*, eds. Napoleón Baccino Ponce de León/Jorge Lafforgue, Madrid, CSIC, 1993, pp. 1173–1175, aquí: p. 1173.

52 *Ibid.*, p. 1174.

53 El «hilo rojo» es más que una metáfora. Para el inquilino de la selva se sobreentiende que las picadas tenían el color rojo intenso de una tierra rica en hierro. En el mismo año que Quiroga, un alemán celebra la civilización germánica en la región del Eldorado, la parte

El texto titulado «La lata de nafta» se acerca, en su párrafo final, a un tal desvío peligroso, que lleva el camino por unas aristas para descubrir que en el origen hay una lata vacía de nafta, tirada al camino por algún chofer.

De regreso de su viaje, desvió la dirección al llegar a la lata, pues no tenía tiempo para retirarla de la huella. Viaje tras viaje, el desvío se fue ensanchando, hasta convertirse en picada maestra [...]. Nadie, pues, tuvo tiempo para apartarla del camino. Nadie vigiló sus intereses: ni los conductores se cuidaron de las posibles multas por elásticos rotos, ni los patronos tuvieron consideración por su vehículo, aunque los cubiertas fueran dejando día tras día en las aristas de piedra, tiras de su corazón⁵⁴.

El espíritu de la pampa ha penetrado la selva, donde pierde su significación originaria e unívoca⁵⁵. Lo esencial del paisaje se oculta en símbolos que el viajero — alter ego de Quiroga — tiene que descifrar, analizar: hay que encontrar la lata latente bajo la vegetación abundante que la esconde y establecer el nexo entre el indicio y la mentalidad del gaucho. Éste no entiende el sentido de las picadas de la selva porque está acostumbrado a los anchos campos de la pampa. Su topografía imaginaria se sobrepone a la selva, invade todo el territorio nacional, produce ambivalencias. Es fácil extraviarse donde todo es de un verde igual, como dicen los clásicos versos de Hernández⁵⁶. La pampa ya no es paisaje, sino cifra de una mentalidad subyacente. Esquiva y ambigua, amenaza también el funcionamiento de las máquinas que le permitieron diseminarse: los camiones desviados se arriesgan cada vez que pasan por las aristas por donde los lleva la lata de nafta invisible.

Sabido es que Quiroga era lector y amigo de Martínez Estrada, que recibe la *Radiografía de la pampa* por correo⁵⁷. Estas operaciones: descubrir lo oculto y analizarlo, corresponden exactamente a la metáfora que eligió este célebre ensayo sobre Argentina: la radiografía. El rayo X saca a la luz una imagen que no es evidente y después tiene que interpretar este símbolo que ha encontrado. Ya no basta con mirar, hay que contemplar estas representaciones simbólicas: mapamundi, mapa ferroviario son el esqueleto escondido bajo el paisaje. Las metáforas de Martínez Estrada parecen referirse a tópicos del empirismo, pero en realidad constatan una pérdida de evidencias que necesita de la intervención

brasileña de Misiones: «Der erste Stich der vordringenden Hand in den unberührten Urwald, ist heute zu einer breiten Hauptstraße ausgebaut, die sich wie eine blutrote Ader durch das ganze Gebiet zieht» (Herzig, *Zwischen Pampa und Urwald* (n. 24), p. 128).

54 Quiroga, «La lata de nafta» (n. 51), p. 1175.

55 Diferencia esencial para la visión de Sarmiento, que observa cómo «se disputan largo tiempo el terreno la pampa y la selva». Facundo «no es sino un producto del medio geográfico y histórico en que actúa» (Williams Alzaga, *La pampa en la novela argentina* (n. 1), p. 95) — esta idea que estriba en el naturalismo decimonónico se aplica mejor aún al análisis de Quiroga.

56 Cf. Carlos Albarracín-Sarmiento, *Estructura del Martín Fierro*, Amsterdam, John Benjamins, 1981, p. 90.

57 Horacio Quiroga, *Diario y correspondencia*, Buenos Aires, Losada 2007, carta de San Ignacio, agosto 19 de 1934.

de medios técnicos de representación simbólica, como lo es la radiografía. Su modelo ya no es el punto de vista de Dios, como en Sarmiento, sino el piloto de avión que descifra las líneas misteriosas de la tierra:

Correlativamente a la disolución en distancias económicas del interior, el ferrocarril agudizó el sino umbilical de Buenos Aires; irremisible y progresivamente la hizo una cabeza decapitada. Es que la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa. [...] Basta contemplar el mapa ferroviario para comprender el destino de Suramérica⁵⁸.

A menudo, las metáforas del esqueleto o de «los procesos patológicos y degenerativos del cuerpo humano»⁵⁹ hacen que el lector se acuerde de la alegoría propuesta por el título: «Contemplar el mapamundi es como mirar al fondo de uno mismo, el esquema de la historia del hombre. Es ver el esqueleto de la tierra»⁶⁰. Hay que mirar la pampa «desde afuera del coche, que es lo de adentro, las vísceras y órganos de un cuerpo de tres dimensiones, que parece en las cartas una red de líneas negras sobre fondo blanco»⁶¹.

El nuevo punto de vista, que contrasta con las evidencias telúricas o empíricas, se caracteriza, en primer lugar, por su afinidad con los nuevos medios de comunicación o de transporte, y en segundo lugar, porque sustituye la disyuntiva de visión interna o externa, de literatura gauchesca o europeizante, por el concepto de periferia: su «mirada des-centrada» transforma la dicotomía de universalismo/telurismo⁶². En la *Radiografía de la pampa*, la pampa se sitúa en una doble periferia: el concepto se emplea algunas veces para explicar la posición del cono sur en el mundo, pero también la posición del campo en relación a la metrópoli.

Buenos Aires quedó como centro de una circunferencia formada por los puntos poblados y cultivados del interior. Todos ellas están a la misma distancia; son periferia, como aquél es centro. Europa vino a resultar el punto más próximo a Buenos Aires, y éste su ciudad más a trasmano⁶³.

Define la periferia como lo que está cercano y lejano a la vez; es decir que ni puede ser evidente por su presencia, ni por su distancia. En esto consiste, para Martínez Estrada, la calidad geográfica de la pampa, espacio a la vez lejano y cercano, interior y exterior. «Para el porteño, mirar al interior es mirar hacia fuera; al exterior. Interior es para él Europa»⁶⁴.

58 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 21), p. 67.

59 León Sigal, «La radiografía de la pampa, un saber espectral», en: Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, ed Leo Pollmann, Madrid, CSIC, 1991, pp. 491–537, aquí: p. 507.

60 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 21), p. 124.

61 *Ibid.*, p. 69.

62 Nilda M. Flawiá de Fernández, *Identidad y ficción*, San Miguel de Tucumán, Magna, 1999, pp. 74–76.

63 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 21), pp. 194–195.

64 *Ibid.*, p. 198.

La maquinaria moderna contribuye a esta ambigüedad. En vez de acercar a la pampa a la metrópoli o de confirmar su oposición, los medios de transporte reflejan de manera negativa la condición periférica del territorio argentino. El ferrocarril, por ejemplo, no hace sino ahondar la grieta que separa el centro de la periferia: las técnicas importadas de Europa no se pueden arraigar en el territorio particular de la pampa. Por su inadecuación aumentan la diferencia entre la región argentina y el resto del mundo. El uso del automóvil «no es una solución; es un problema. [...] No venía a resolver un problema de transporte, sino a pasar por encima de los lugares vacíos, como un puente de fuga»⁶⁵. Funcionando fuera de su medio, la tecnología puede convertirse en un factor de regresión y de miseria. Consta que esta actitud pesimista se limita a los medios de transporte que atraviesan la nada del desierto. En cambio, los nuevos medios de investigación, como la radiografía, proporcionan un punto de vista privilegiado para la pampa.

Para concluir: el largo ensayo de 1933 establece un nuevo modo de ver la pampa, estrechamente vinculado con los nuevos medios de comunicación, que también encontramos en «La lata de nafta», el texto de Quiroga de 1935. Sustituye las evidencias autóctonas por una mirada analítica que tiene que atravesar las apariencias e interpretar los símbolos que encuentra. Vuelve a ser la pampa latente, como símbolo escondido en lugares improbables, un problema de representación. En los ensayos de Quiroga y Martínez Estrada, la técnica desempaña un papel ambivalente respecto a esta representación. Los camiones y ferrocarriles que atraviesan el paisaje forman el obstáculo. La radiografía, en cambio, constituye un gesto fundacional, opuesto a la fundación criollista de la argentinidad⁶⁶. Desde los años veinte, los ensayos y los poemas de Jorge Luis Borges ya habían preparado esta visión periférica de la pampa.

6. PUNTO DE VISTA PERIFÉRICO Y PUNTO DE VISTA CENTRAL

En la poesía de la vanguardia, la pampa deja unas huellas imborrables que llevan, sin embargo, a dos formas distintas. En un tipo de textos, el paisaje que constituye el centro de la identidad criolla sirve de telón de fondo del yo lírico y como semilla de un lenguaje poético. En otro, se mira la llanura desde un punto de vista metropolitano, es decir periférico⁶⁷, que anuncia los bulevares-telescopios de los que habla Martínez Estrada. Como ejemplo para el último, se puede citar un poema en prosa que Ricardo Güiraldes firma el año 1922. En «Pampa» elogia no solamente el sonido de la palabra, sino se sitúa también en

65 *Ibid.*, p. 307.

66 Liliana Weinberg habla, en este contexto, «de huellas discordantes, dolorosas, de «marcas» de vida que a nadie importaba descubrir, todo aquello que está en el cuadro pero no se ve, la marca del tiempo en el espacio» (Liliana Weinberg, «Eme. Lo real ominoso y los límites del mal», en: Sylvia Sáitta (ed.), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 403–435, aquí: p. 428).

67 El concepto de «modernidad periférica» se debe, por supuesto, al libro de Sarlo, *Una modernidad periférica* (n. 35).

el medio de la llanura, subrayando, ya desde el nivel fonético, la posición central: «De tus dos vocales francas, la última sobrevive hacia el infinito. Tus dos P son fuerza repetida de un ritmo que la afirma. La M central junta los labios en el gesto esencial de cariño»⁶⁸. El cratilismo de Güiraldes, su fe en el poder evocatorio de los fonemas de «pampa», recuerdan la posición central del criollo como habitante de la pampa y la importancia del habla gauchesca para su identidad. Afirma el poema el sublime «conjuro mágico creador de un mundo más vasto que el de mis sentidos. [...] Me alzo en puntillas sobre tu serenidad llana para ser la antena entre tu simpatía y las palabras-astro con que el cielo te corona». Güiraldes sitúa la verdadera pampa en la imaginación del hombre-antena y no en los hechos geográficos que miden los topógrafos; pero el medio de comunicación sirve para hacer hincapié en el papel central del yo lírico⁶⁹. El hombre es el medio de comunicación que relaciona el cielo y la tierra; literalmente forma la cruz del sistema de coordenadas junto a las lomas que corren de «Este a Oeste sobre tu lomo eterno». Descubre Güiraldes el instrumento que le permite trasladar la estética de lo sublime del siglo diecinueve al mundo de los nuevos medios: la antena que emite ondas radiofónicas hacia los astros y cubre la vastedad de la tierra.

Podemos contrastarlo con el comienzo de un poema de Jorge Luis Borges, que se publica antes de la «Radiografía de la pampa» en *Fervor de Buenos Aires* (1923):

La guitarra

He mirado la Pampa
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
Cuando entré no la vi.
Estaba acurrucada
en lo profundo de una brusca guitarra.
Sólo se desmelenó
al entreverar la diestra las cuerdas.

Esta vez, la pampa se encuentra en sitios donde no ha de estar, escondida o, con la palabra de Borges, «acurrucada» en un instrumento simbólico. La guitarra es uno de los emblemas del gaucho, pero se asocia también a la cultura metropolitana de los inmigrantes. Además, la sinestesia audiovisual en el poema de Borges mezcla las evidencias decimonónicas con las condiciones de la reproducción técnica. Al final del poema desaparece de manera tan brusca como se reveló al poeta, «de un tirón», «en brusco cataclismo». La condición específicamente moderna, es decir, periférica de la pampa, se expresa en su presencia cercana y lejana en los barrios suburbios de Buenos Aires y, particularmente, en los patios. También en el segundo volumen de poesías, *Luna de*

68 Güiraldes, *Obras completas* (n. 34), p. 577.

69 Cf. Kovacci, *La pampa a través de Ricardo Güiraldes* (n. 36) , p. 111: «En el mundo güiraldiano la pampa no es sólo localización geográfica o paisaje. La pampa es la medida de la estructura humana».

enfrente (1926), el poeta descubre el espacio exterior por definición en un espacio intermedio, «Al horizonte de un suburbio»: «Pampa: El ámbito de un patio colorado me basta para sentirte mía». El mismo Martínez Estrada retoma esta idea de Borges, transformándola en un discurso empírico, cuando escribe en la *Radiografía de la pampa*: «El campo llega hasta el patio y el patio entra hasta la cama. No es tanto que las casas sean pequeñas cuanto que parecen chatas por la inmensidad de la perspectiva. Su pequeñez es una ilusión de óptica; es la pampa que les achica»⁷⁰.

La modificación que introduce el poema de Borges frente a lo de Güiraldes es deliberada. Forma parte de un programa poético que el autor explicita en las dos páginas de su artículo «Crítica del paisaje» (1921). Este texto presenta una crítica acerba de toda poesía que abarca el campo como paisaje — y podemos captar también la «crítica de la pampa» que lo llevará más tarde a condenar la descripción pormenorizada del anochecer en el canto diez de *Santos Vega*⁷¹. «La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura»⁷². Inseparable de su forma retórica, el paisaje impone a la visión las sugerencias clásicas, románticas o futuristas. Estas ideas borgeanas y hasta la comparación entre *Martín Fierro* y *Santos Vega* las retoma Martínez Estrada en su ensayo de 1948: «Siempre que en obras bien escritas encontremos descripción de paisaje», dice, «debemos desconfiar»⁷³.

¿Pero cómo escaparse de estas formas para recobrar la «madeja visual» que se nos ofrece? Borges descarta la solución naturalista o el empirismo: cierra los ojos, vuelve la espalda a la pampa. «El paisaje del campo es mentira. Por eso he vuelto la espalda a sus alcores, a sus tablados y a los colorines gesticulantes de sus ponientes»⁷⁴. De la afirmación ciega de lo sublime nace la visión marginal. Una visión que, por supuesto, no se limita a la pampa, sino establece un paradigma de la literatura argentina: una literatura construida, citando a Beatriz Sarlo, a partir del modelo de las «orillas» para oponerse al «*revival* criollista de Güiraldes»: «El paisaje de la literatura rioplatense debía ser la región ambigua donde se borrona el límite entre la llanura y las primeras casas»⁷⁵. En sus páginas ya clásicas, Sarlo contrasta al gaucho bienpensante de *Don Segundo Sombra* con las ambivalencias basadas en la dialéctica centro–periferia. Otros críticos han ampliado y pormenorizado esta tesis respecto al cuestionamiento lingüístico de la «identidad/alteridad» o de la «enunciación periférica» como

70 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 21), p. 101. Borges, por su parte, reseña la *Radiografía de la pampa* en *La revista multicolor de los sábados*, suplemento al diario *Crítica*, Buenos Aires, Año 1, n° 6, 16 de septiembre de 1933 (Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1931–1955*, eds. Sara Luisa del Carril/Mercedes Rubio de Zocchi, Barcelona, Emecé, 2001, pp. 53–54).

71 Borges, «La pampa» (n. 12), p. 293.

72 Jorge Luis Borges, «Crítica del paisaje» (*Cosmópolis*, Madrid, n° 34, octubre de 1921), en: *Textos recobrados. 1919–1929* (n. 12), pp. 100–101, aquí: p. 100.

73 Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (n. 5), p. 406.

74 Borges, «Crítica del paisaje» (n. 72), p. 101.

75 Beatriz Sarlo, *Borges. Un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, pp. 51–55.

figura de modernidad⁷⁶. Sin embargo, la meta de Borges no es tan distinta de la literatura gauchesca: la visión periférica puede considerarse, ella también, como un modo de mantener el potencial poético de la pampa como paisaje. «Ahora es un exclusivo término literario, que en el campo llama la atención», explica el autor del *Evaristo Carriego*⁷⁷. La desaparición de la llanura no termina su fascinación poética. Semejante a Güiraldes, Borges busca un medio para representar la pampa sublime — es decir, la pampa que no se deja representar.

Por eso, la crítica solo rechaza las pinturas del paisaje para sustituirlas por una visión indirecta de la pampa, escondida en todo lo que es marginal:

Lo marginal es lo más bello. / Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada. El café donde estoy (cuyos detalles sólo nebulosamente conozco). El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún. La cantinela intermitente de un organillo que se derrama por los cangilones de los ruidos más duros⁷⁸.

En la poesía de Borges se descubre una síntesis sorprendente del campo y del paisaje urbano: la pampa latente, que se refleja de manera no visual en casitas de arrabal, en cosas marginales. Inaugura la literatura una mirada periférica sobre la pampa — vista literalmente desde los arrabales situados en la periferia de Buenos Aires. Es una mirada indirecta, intermitente, como la que pasa por los medios de comunicación a distancia; carece del marco retórico que el pintor otorga al paisaje. Y esta visión humilde — lejos de los sarcasmos de otros modernos periféricos como Roberto Arlt — le permite mantener el problema de representación que la pampa constituye desde el siglo XIX.

En el cuento *El Aleph*, finalmente, Borges da su forma más célebre a esta visión periférica, recurrente como metáfora en sus poemas: en la casa de un amigo, el narrador descubre una esfera que le permite ver todo el universo de forma confusa: «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...], vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos [...], vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena» y otras cosas más⁷⁹. Fray Bentos, ciudad en la orilla del Río Negro, a la frontera del Uruguay, es un paradigma de la visión periférica hacia la pampa. Además, el problema de representación que afrenta al narrador de *El Aleph* es el que Borges señala en su crítica de la literatura paisajística. La descripción literaria no puede ser adecuada a la experiencia sublime del Aleph. Consecuentemente, el narrador se disculpa: «Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen

76 Véase Graciela N. Ricci, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Sevilla, Alfar, 2002, pp. 78–80, y Víctor Bravo, *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 41–43, respectivamente.

77 Jorge Luis Borges: «La canción del barrio», en: J. L. B.: *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1989, t. 1, pp. 130–141, aquí: p. 131.

78 Borges, «Crítica del paisaje» (n. 72), p. 101.

79 Jorge Luis Borges, «El Aleph», en: *Obras completas* (n. 77), t. 1, pp. 617–627, aquí: p. 625.

equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad»⁸⁰.

La posición narrativa resulta paradójica, un oxímoron, como toda representación de algo sublime: mientras que el Aleph solo se deja observar desde un punto preciso en un sótano, su visión permite ver una infinitud de cosas desde todos los puntos de vista del universo⁸¹. El juego de la enunciación narrativa repite el oxímoron de la pampa «acurrucada» en una guitarra, en un traspatio. Me hace pensar que este cuento de Borges refleja el mismo cambio que sus poemas sobre la pampa, «La lata de nafta» de Quiroga y el ensayo de Martínez Estrada: aunque tanto el cine mudo como *Don Segundo Sombra* ven la pampa como fuente de evidencias, en las dos formas decimonónicas que hemos llamado autóctona y telescópica, ésta se convierte hacia 1926/27 en una realidad escondida, periférica y, por ende, ambivalente, en un símbolo a descifrar. Los mismos medios de comunicación que sirven para su representación se transforman bajo el influjo poderoso de esta mentalidad omnipresente y latente, como la «lata» de Quiroga: de ahí la única diferencia entre el tratamiento de este tema en los ensayos y su realización poética. Mientras que los ensayistas advierten la derrota de una maquinaria que les parece inútil y monstruosa, las obras literarias que hemos comentado toman las fallas en el funcionamiento como punto de partida para una imaginación técnica. La guitarra que permite ver la pampa, asemejando una función cinematográfica en tanto sinestesia audiovisual, prepara en este sentido la esfera mágica del Aleph como medio de comunicación fantástico.

El cuento de Borges, escrito en los años cuarenta, es contemporáneo a los comentarios de Martínez Estrada y de Williams Alzaga sobre la pampa como «nada». A la luz de una breve historia de la pampa como problema de representación se pueden encontrar muchas variantes de esta nada: el paisaje sublime, la topografía empírica, la voz implícita de la tierra, la pampa latente y periférica rodean una realidad misteriosa y fascinante. Aun cuando el cine permite una representación adecuada del campo, la literatura prefiere verla como obstáculo a todo discurso y no como tema. La pampa propiamente dicha no puede ser dicha propiamente.

80 *Ibid.*, p. 624.

81 Jean-Pierre Mourey, *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988, pp. 99–100.