

Swarthmore College

Works

Spanish Faculty Works

Spanish

11-1-2009

Los Bienes Mostrencos: Las Provincias Cruelles De Borges Y Tizón

Luciano Martinez

Swarthmore College, lmartin1@swarthmore.edu

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/fac-spanish>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Luciano Martinez. (2009). "Los Bienes Mostrencos: Las Provincias Cruelles De Borges Y Tizón". *Chasqui*. Volume 38, Issue 2. 63-78.

<https://works.swarthmore.edu/fac-spanish/14>

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Spanish Faculty Works by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

LOS BIENES MOSTRENCOS: LAS PROVINCIAS CRUELES DE BORGES Y TIZÓN

Luciano Martínez
Swarthmore College

La literatura, como las relaciones amorosas, debe ser ambigua. Así son más ricas. (Héctor Tizón, entrevista con Hilde Pomeraniec 3)

Liminar

Puede ser una obviedad, aunque no del todo redundante, el señalar que Borges, a través de sus ficciones, problematiza cuestiones medulares de teoría literaria (entre otras, las posibilidades de representación literaria de lo real, la permeabilidad de los géneros literarios, la teoría de la intertextualidad), las cuales tiempo después serán objeto de análisis por parte de la crítica. Ahora bien, Borges no se conforma con enunciar (precursoamente) estas cuestiones sino que las convierte en los procedimientos y mecanismos generadores de su escritura que, como bien señala Beatriz Sarlo, desde sus comienzos se funda en la lectura (18). En efecto, la escritura borgiana certifica de manera ostensible que todo texto es escrito a partir de otro texto, que “todo texto se construye como mosaico de citas” al ser absorción y transformación de otro texto (Kristeva 190).

Siguiendo entonces la teoría de la escritura paragramática de Kristeva, el texto puede ser pensado una estructura de redes paragramáticas –un sistema de conexiones múltiples y no lineales–, que se revela como un doble ambivalente ya que es un diálogo entre dos o más discursos. Dicho de otra manera, toda escritura se desarrolla en relación con otra, se escribe leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, y, así pues, el texto es entendido como una operación de escritura–lectura: “‘Escribir’ sería el ‘leer’ convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total” (Kristeva 236).

Esta práctica escritural no es sólo borgiana; es también la matriz generativa de la novela *Luz de las crueles provincias* (1995), del escritor argentino Héctor Tizón, que lee de manera particular el borgiano “Poema conjetural” (1943), subrayando el sesgo ideológico en la visión histórica que el poema inscribe, a saber, la reactualización de la dicotomía sarmientina *civilización/barbarie*. Cabe aclarar, no obstante, que el fenómeno intertextual no se concibe, en el marco de este ensayo, como un proceso unilateral sino reversible en el que el texto precedente carga de significados adicionales al texto derivado y viceversa. El hipertexto recuerda a su hipotexto a través de la operación de relectura–reescritura, lo que permite leer ese pasado textual (“la palabra ajena” diría Bajtín) de una manera particular y novedosa. Pienso, entonces, que la novela de Tizón modifica la lectura del texto borgiano para mostrar que la lectura de la historia que inscribe el poema admite también otras hipótesis de explicación y representación literaria. Así, las “crueles provincias” no son bárbaras e ignorantes como planteaba el poema. En la geografía que diseña Tizón, articulan un espacio signado por la desolación y la nada, aunque para algunos en el pasado hayan sido heroicas.

Mi lectura recorta ciertos aspectos de la novela y renuncia a dar cuenta de todas las posibles entradas a las que daría lugar la escritura de Tizón. Esto es así, no solamente por la obvia razón, ya devenida en lugar común de la crítica, de que ninguna lectura es completa ni comprensivamente

simétrica con la escritura que la produce, sino porque me interesa privilegiar una mirada que se detenga en las operaciones de escritura, especialmente en sus procedimientos de reescritura, esto es, los fenómenos intertextuales; construcción teórica que, como ya dije, permite observar la singularidad de una producción situada como un espacio que abre perspectivas diferentes respecto de lo que la precede y lo que le sigue. Intento mostrar, de este modo, cómo la escritura se genera a partir de la reescritura de ciertos textos ancestros a los que Tizón lee de manera peculiar, a la vez que reinscribe cierta tradición de la historiografía y la literatura nacional para reabrir la polémica y ofrecer una interpretación alternativa. Cabría mencionar, por último, que la relación Borges–Tizón no ha sido explorada ni comentada por los críticos que se ocuparon de la novela (Benites; Manzoni; Imperiale), según pudo revelar mi investigación bibliográfica. La única referencia a esta cuestión la hizo Vicente Muleiro quien, en una breve columna periodística de 1995, celebraba la por entonces reciente publicación de la novela y daba cuenta de este vínculo intertextual.

Un padre omnipresente: ¿cómo evaluar el legado borgiano?

Plantear la novela de Tizón como reescritura borgiana nos enfrenta con una problemática relevante dentro de la crítica contemporánea: la densidad y el peso de la escritura de Borges dentro del sistema literario argentino.¹ En relación a esto, durante una entrevista, le preguntaron a Tizón cuáles eran sus referentes dentro de la literatura argentina, a quiénes admiraba. El escritor respondió que Sarmiento y Paz serían los escritores fundamentales del siglo diecinueve y, en el veinte, la figura ineludible sería Borges porque “nadie puede escribir cómo se escribía *antes* de Borges” (Entrevista, *Escenarios alternativos* s/p).² En efecto, la obra de Borges puede ser pensada como una *bisagra* dentro del sistema literario argentino: hay un *antes* y un *después* de Borges. Bisagra que no se relaciona con la conocida tesis de Ricardo Piglia por la cual Borges cerraría la literatura del diecinueve al ser su último representante. Recordemos que Renzi, el protagonista de *Respiración artificial* (1980), sostenía que Borges era el mejor escritor argentino del siglo diecinueve. De esta manera, Piglia seguía uno de los procedimientos privilegiados de Borges: ficcionalizar cuestiones de crítica literaria, disolviendo las fronteras entre los géneros discursivos. Así, un cuento borgiano se transforma en un ensayo o el desarrollo de una polémica literaria y, a la inversa, un ensayo deviene narración. De igual forma, *Respiración artificial* admite ser leída como un ensayo de crítica literaria. Piglia también se refirió a esta cuestión en la entrevista “Sobre Borges” donde reafirma que “la hipótesis de que Borges cierra el siglo XIX es cierta”, y añade además que “la obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo desde allí” (76).

¹Años atrás estudié esta problemática en relación a Miguel Briante para mi tesis de licenciatura y que luego dio origen al libro *Miguel Briante, genealogía de un olvido*.

²En esta misma entrevista, Tizón declara que el título es un “doble homenaje”: a Carlos Mastronardi, autor de “Luz de provincia”, y a Borges por “Poema conjetural”. Quiero aclarar, entonces, que no trabajo la vinculación con el poema de Mastronardi puesto que requeriría un trabajo de una extensión mucho mayor y, principalmente, porque no detecto la misma tensión que se establece con el poema borgiano. Mientras que el texto de Mastronardi pareciera tener menor relevancia en el cuerpo de la escritura, varias veces se hace referencia a “Poema conjetural”. Los mecanismos de referencia intertextual son dos: la citación de la metáfora “cruelas provincias” y la alusión al texto borgiano a través del uso estratégico de la palabra “conjetural”: “esta palabra, conjetural y oscura...” (106); la finca de “límites imprecisos o conjeturales” (97).

Pienso, en cambio, que la articulación que Borges imprime en la periodización de la literatura argentina no tiene tanto que ver con los cortes entre el diecinueve y el veinte (que, por otra parte, él mismo Borges complejiza y desdibuja) sino, más bien, con el predominio e imperio de su poética dentro de la literatura argentina. Tanto su producción literaria como sus teorizaciones y operaciones de reordenamiento de la tradición literaria son una huella indeleble para las promociones futuras. Los escritores post-borgianos escriben *con y desde* (e incluso *contra*) Borges; las lecturas que hacen de Borges se convierten en una suerte de genotexto, en uno de los mecanismos productores de sus propias ficciones (Rosa 142-44). Borges, como bien apunta Josefina Ludmer, “se nos impone no solo como el Orbis Tertius o el imperio que él mismo imaginó, sino como el canon mismo” (289) y, debido a esto, el legado borgiano es un tema de interés tanto para críticos como para escritores.

En este sentido, Nicolás Rosa acuñó el concepto *objeto Borges* para designar el corpus borgiano, sus ancestros textuales y sus metatextos; un objeto excesivamente potente que se transforma en “un artefacto semafórico que marca los caminos, las vías, los derroteros, las fronteras y los límites de las zonas literarias y de los recorridos de la escritura” (142), y afirma que este “objeto” se ha convertido en un padre textual omnívoro y omnipresente para las escrituras contemporáneas. En su libro *El arte del olvido* (1990), Rosa lo explica de la siguiente manera:

La herencia textual borgiana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no se nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual privada, privadísima, en bienes mostrencos. (143)

Rosa asigna una valoración negativa al “objeto Borges” que se transforma en metáfora del efecto represor y oclusivo que tal herencia produciría en los “sucesores”, y esta opinión se hace explícita cuando el crítico asevera que los escritores de entre cuarenta y cincuenta años, al no lograr la separación del padre textual, producen *textos borgianos*, textos miméticos, es decir, copias de copias, imitaciones de la imitación, pastiches de los pastiches creados por Borges. Entre los escritores que sufren la “sombra de Borges” menciona a Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer y Daniel Moyano (144).

La hipótesis es, claro está, seductora y polémica, pero Rosa sólo se limita a enunciarla, sin “ponerla a prueba” para ver cómo se registra simbólicamente en la literatura de los escritores que adolecen de este padre opresor.³ Por el contrario, con el análisis de *Luz de las crueles provincias*, aspiro a mostrar que, en este caso particular, esta hipótesis puede ser denegada ya que la novela supera la mimesis, el reflejo especular. Al apropiarse del sistema de símbolos y sentidos borgianos, Tizón logra resemantizarlos, produciendo una escritura singular que, paradójicamente, se genera a partir de un ancestro.

Sylvia Molloy también se pregunta cómo evaluar el legado, la marca de Borges, en la ficción de fines del siglo veinte. En tal sentido, observa que los propios textos borgianos se encuentran saturados por lecturas repetitivas, una suerte de *museo textual* producto de lo que denomina el *efecto Borges*, cuyo poder oclusivo obstaculiza lecturas activas. Al respecto, precisa: “Todo texto pasa por periodos de inercia, periodos en que se ve privado de una interlocución fecunda con otros textos, periodos en que se ve reemplazado por sus estereotipos: periodos, quiero pensar, en que ese texto solapadamente recoge nueva fuerza” (“Cómo leer a Borges, hoy” 8). Molloy sostiene que es necesario encontrar maneras de leer a Borges desviadamente, de traducirlo, y es el mismo Borges el que muestra el camino a seguir con sus propias, irreverentes lecturas:

³“Falencia” que, en parte, se explica por el afán teórico que impulsa el pensamiento y la escritura de Rosa.

No está de más recordar el saludable ejemplo de Pierre Menard. Si hoy, para muchos, el texto de Borges resulta inevitable, como lo era Edgar Allan Poe para el poeta de Nîmes, es necesario que aprendamos a verlo, en cambio, como veía Menard a Cervantes, es decir, como un escritor contingente, innecesario. (Molloy 8)

De forma análoga, Ludmer se pregunta desde dónde se podría leer a Borges para salir de él, desde qué “posición de lectura”. Sostiene que el primer paso es sacar a Borges del presente y disolverlo en las tradiciones, ponerlo en nuestro pasado para “pensarlo históricamente o arqueológica o genealógicamente, como uno de los puntos supremos de una tradición cultural y literaria nacional, entre los años veinte y sesenta” (291). El paso siguiente es salir de Borges con Borges, es decir, asumir una posición de lectura borgiana: hacer con él lo mismo que él hizo con la tradición canónica argentina (la gauchesca) al leerla de modo irreverente: “Al leerlo como tradición, saldría de Borges desde adentro, con su posición de lectura crítica de las tradiciones culturales, haciendo de esta posición una tradición nacional” (299).

Frente a la corriente descontextualizadora que “universaliza” a Borges, especialmente desde los departamentos de inglés de las universidades estadounidenses, detecto en el trabajo de estos críticos una modulación común: releer a Borges desde el paradigma literario argentino (Rosa, Molloy, Ludmer, Sarlo) y latinoamericano (Amar Sánchez) proponiendo perspectivas innovadoras. Si bien Borges puede ser leído *desde afuera*, “sin nacionalidad”, sin una necesidad de remisión al país periférico desde donde escribió, también es cierto que puede ser leído *desde adentro* de la literatura argentina recuperando las vinculaciones de Borges con las tradiciones culturales argentinas (Ludmer 290; Sarlo 8). Tradiciones que, a su vez, me permiten agregar, también escensifican las problemáticas de la modernidad cultural latinoamericana: entre otras, los vínculos entre cultura “alta” y popular, la oscilación centro/periferia, el proceso de autonomización de la esfera literaria y la formación del canon latinoamericano.

Pienso que es esa posición de lectura irreverente, propuesta por Ludmer y Molloy, la que efectuó, precisamente, Tizón. Como lector de Borges halló los blancos desde donde desafiar al texto borgiano a fin de reescribirlo, parafraseando a Molloy, logró desplazar a Borges, distraerse de él, para poder inventar su deslectura.

La hipótesis de lectura que aquí desarrollo, entonces, supone la consideración de la escritura de Tizón en tanto post-borgiana, lo que genera una doble perspectiva de efectos: primero, la recusación de una visión cristalizada en el imaginario crítico que presume que las relecturas de Borges están asociadas, de manera excluyente, con la literatura urbana rioplatense. Segundo, el diálogo que se establece entre Tizón y Borges dificulta las operaciones de la crítica al poner en evidencia que una literatura cuya perspectiva espacial deniega lo urbano –y que se articula a partir del descentramiento de Buenos Aires como centro geográfico y cultural– puede apropiarse del objeto Borges y subvertirlo.

Elijo caracterizar la literatura de Tizón como una literatura denegadora de lo urbano a fin de evitar el término “regionalista”, asociado con el color local, el pintoresquismo, la representación verista del habla y la incorporación de elementos telúricos y costumbristas; elementos todos ellos ausentes en la poética de Tizón (Massei 19-38). En este sentido, concuerdo con Enrique Foffani y Adriana Mancini cuando señalan que tanto la narrativa de Tizón como la de Juan José Saer se sitúan en un “más allá del regionalismo” (261). El litoral, en Saer, y el noroeste, en Tizón, configuran nuevos territorios no atados a una referencialidad geográfica concreta, como era el caso de la ficción regionalista, como sostienen estos autores, “la transformación del paisaje que ambos efectúan implica la idea de su construcción, de su edificación imaginaria” (263).

Surgen dos interrogantes: primero, ¿cómo delimitar un corpus que sea representativo de la literatura argentina en su conjunto? Segundo, ¿cuáles son los valores e ideologías en juego en las categorías y periodizaciones aceptadas? Si bien no es el objeto de este artículo responder plenamente a estas preguntas, por otra parte nunca clausuradas del todo, creo que es importante plantearlas para

desestabilizar las categorías y periodizaciones con las que operamos de manera casi “natural” y que impiden poner en diálogo textos y autores *a-priori* considerados antitéticos y disímiles.

La persistencia de una dicotomía

Luz de las crueles provincias puede ser leída como una novela dialógica: el texto se convierte en una lectura de un corpus literario anterior y así se construye como doble, pero no en el sentido del binomio significante-significado, sino en el sentido de uno y otro. Entonces, la naturaleza hipertextual de la novela, su duplicidad, exige una lectura *palimpsestosa* que recupere ese pasado textual que la escritura intenta olvidar. Si bien el hipotexto o texto base no es indispensable para la interpretación del texto derivado o hipertexto, el cual comporta una significación autónoma y suficiente, una interpretación más acabada requiere un lector competente capaz de detectar la naturaleza derivada de la novela de Tizón.

Es necesario, entonces, recordar la génesis y contenido del hipotexto. “Poema conjetural” fue publicado el 4 de julio de 1943 en el diario *La Nación*, en un gesto irónico de Borges, exactamente treinta días después del golpe militar, encabezado por el general Arturo Rawson, que derroca al gobierno constitucional del presidente Ramón S. Castillo. El levantamiento militar estaba motivado por la inminente candidatura a presidente de Robustiano Patrón Costas, terrateniente salteño y dirigente conservador, para las elecciones previstas para ese año. Los militares rechazaban a Patrón Costas por varios motivos: entre ellos, su proclividad hacia Gran Bretaña y Estados Unidos, su simpatía por la causa aliada y lo acusaban también de violar normas laborales en su ingenio azucarero (García Molina). Como es tradición recurrente en la historia argentina, la embestida militar no estuvo exenta de violencia: los enfrentamientos entre las distintas facciones militares dejaron como saldo treinta muertos y cien heridos (Mayochi 147).

Borges escribe el poema inmerso en esta coyuntura histórica, la de un golpe de Estado que marcará el inicio de una nueva etapa política en el país: el advenimiento del peronismo pocos años después. Y si acude al siglo diecinueve de, manera oblicua, está evaluando su presente histórico. Recurre al modelo del poeta inglés Robert Browning en sus *Dramatis Personae* (1864) y retoma un género en desuso, el poema narrativo, para dar cuenta del carácter épico que tiene el asesinato de Francisco Narciso de Laprida, quien, en 1816, fuera presidente del Congreso de Tucumán y durante su gestión se declaró la independencia argentina (Jones). El texto plantea la resolución de la dicotomía sarmientina—donde civilización y barbarie parecían coexistir—, pero que Borges piensa ahora como disyuntiva, civilización *o* barbarie.⁴ En el poema aparece reinscripta bajo la antinomia unitarios/federales, y se lee:

Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas *crueles provincias*, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos. (*Obras completas II* 262, énfasis mío)

⁴En su prólogo a *Facundo*, de 1974, Borges lo explicita: “El *Facundo* nos propone una disyuntiva –civilización o barbarie– que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia” (*OC IV, Prólogos, con un prólogo de prólogos* 135).

Son los gauchos, es decir, los bárbaros, quienes finalmente vencen sobre los letrados. Ésta es la clave secreta que rige el “destino sudamericano” de la Argentina y que Laprida devela momentos antes de morir asesinado a manos de las fuerzas de José Félix Aldao, el 23 de septiembre de 1829. Son estas “cruelas provincias” las que destruyen cualquier proyecto basado en leyes y cánones, clavando el cuchillo (nótese la flexión irónica de Borges) en la garganta de quien fuera “la voz” de la independencia y paradigma de la figura del letrado.⁵

En un gesto típicamente borgiano, que busca la perfección de la forma y deniega la completud del texto, el poema sufre distintas correcciones y modificaciones en sus sucesivas reediciones.⁶ Ese mismo año es recogido en *Poemas 1923-1943*, libro de la editorial Losada y, en 1950, aparece en la revista *Número* de Montevideo en un volumen titulado “Aspectos de la literatura gauchesca” y que reproduce la famosa conferencia que Borges dictó en la Universidad de Montevideo en 1945. En este sentido, concuerdo con Diego Alonso quien advierte que la importancia de la edición de 1950 no se encuentra tanto en las variantes verbales o cambios en la estructura del poema (la sustitución de un adjetivo y la supresión de una “Nota final” que aparecía solo en el libro de poesías), sino en los textos de Borges junto a los cuales se publica el poema (Alonso 94). Entre ellos, “Una declaración final”, texto que clausura la conferencia y precede al poema, en la cual Borges comenta cuáles fueron las motivaciones para la escritura del poema:

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema. (cit. en Alonso, 93-94)

Cuando Borges escribió el poema, siete años antes, el peronismo todavía no existía y, por ello, produce esta “declaración”—verdadero protocolo de lectura—que reorienta la significación del texto y prescribe cómo debe ser leído: reaviva la polémica histórica unitarios/federales, civilización/barbarie, reinsertándola en un nuevo campo ideológico, cuyo referente no se enuncia en el poema, y que supone una nueva dicotomía, la del peronismo versus antiperonismo, esta vez situada en la actualidad de la década del cincuenta, durante la primera presidencia de Perón (1946-56).⁷ En esta

⁵Dentro del sistema de símbolos borgianos, la espada es el emblema favorito de Borges para referirse al carácter heroico de sus ancestros, y Laprida era uno de ellos. En cambio, tanto el cuchillo como la daga son armas en su versión degradada, que ilustran aspectos infames del coraje (Rodríguez Monegal 134).

⁶La obsesión por la corrección no se restringe a enmiendas y reescrituras, sino también a la reorganización y reubicación estratégica de sus textos en nuevos libros. Al itinerario de las versiones éditas de “Poema conjetural” ya mencionado, se suman la reaparición del texto en *Poemas 1923-1953* (1954), *Nueve poemas* (1955), *Antología personal* (1961) y la última edición, en vida del autor, es la que aparece en *El otro, el mismo* (1964). Si se lee el texto en relación a su contexto de edición, las interpretaciones proliferan puesto que cada reedición inscribe el texto en una nueva cadena de sentidos y deriva rizomática.

⁷Al respecto María Esther Vázquez recuerda un confuso episodio: el 10 de abril de 1981, Borges concede una entrevista al diario *Clarín* y afirma: “el ‘Poema Conjetural’ se publicó cuando Perón subió al poder. Es un poema histórico, donde me refiero a la muerte de Laprida, de quien soy lejano pariente, y me enfrento no solo con la época en que lo asesinaron, sino también con la época densa del peronismo” (cit. en Vázquez 180). Teniendo en cuenta las calculadas intervenciones de Borges

misma línea, para Ana María Barrenechea, Laprida “ve en su muerte un signo de su destino y es a su vez el emblema creado por Borges para ser el espejo de Borges mismo y de su generación, enfrentada con el peronismo, en el que sólo vio la barbarie de una dictadura” (50).

Como con cualquier texto borgiano, las interpretaciones son múltiples y variadas, y el tránsito de la civilización a la barbarie que recorre el protagonista adquiere modalidades distintas según los críticos (Alonso, Balderston, Jones). Así, para Daniel Balderston, la muerte de Laprida no alegoriza un destino nacional pensado como una fatalidad colectiva que condena a toda una nación a la barbarie y, en realidad, muestra un carácter profundamente histórico e individual (133-34). Polemiza, de esta manera, con Julie Jones para quien en el asesinato del adalid de la independencia se reconocería la suerte de todo un pueblo, representando “el inconsciente colectivo de su raza” (“the collective unconscious of his race”, Jones 214). Con todo, creo que la cuestión es indecidible pues no existen las lecturas “correctas” o “equivocadas” y, fundamentalmente, porque las lecturas borgianas son siempre *aproximaciones* (algunas mejor fundamentadas y articuladas que otras) pero que, en última instancia, se revelan como intentos fútiles ante una obra que se resiste a la domesticidad de sentido que busca imponerle la mirada crítica.

Incluso así, y en relación con *Luz de las crueles provincias*, deseo apuntar algunas claves de lectura que servirán para comprender la forma en que la escritura de Tizón lee a Borges y dialoga con la tradición historiográfica que se anuda en la genealogía. A través del contexto histórico que rodea la escritura del poema traté de explicar cómo el pasado devino “metáfora del presente”: la época del caudillismo y las montoneras, en la lectura de Borges, es análoga a la del golpe de Estado del 43 y, tiempo después, a la del peronismo; estableciendo una causalidad histórica que señalaría el inexorable “destino sudamericano” de la Argentina.⁸ El poema escenifica la eficacia simbólica de la metáfora *civilización o barbarie* cuya polisemia ha permitido, como sugiere Maristella Svampa, “abarcar y enlazar distintas problemáticas y registros como lenguajes diferentes” (290). En el siglo diecinueve la dicotomía sarmientina se transforma en el dispositivo simbólico del proyecto liberal que funda la nación argentina, y expresa dos principios: el de legitimación política de la ideología liberal y el de integración social por medio de la educación y del progreso social. Mas en las primeras décadas del veinte, continúa Svampa, su función deviene en “mecanismo de inactiva política”, de detración del adversario, para convertirse finalmente en “una lectura cultural de la política” (291). Resuena la lectura histórica de Borges que desarrolló más arriba cuando Svampa advierte que, durante la época peronista, “la imagen ‘Civilización/Barbarie’ suministra un cuadro de inteligibilidad histórica a lo que es vivido como ininteligible: el despertar del ‘otro país’, que pone en descubierto la monstruosidad de sus facetas” (291.).

Para sintetizar, Borges reactualiza la matriz socio-histórica que emerge con la aparición del *Facundo* en 1845. Al detectar una conexión causal e inexorable entre distintos eventos históricos, no sólo le imprime un *telos*, sino que le otorga un nuevo espesor ideológico a la dicotomía.⁹ Por su parte, como se verá a continuación, la operación de lectura-escritura de Tizón consiste en hacer visible esta cuestión y enmendar la lectura histórica que propone el, ahora canónico, poema.

en la esfera pública argentina, se podrían tejer muchas hipótesis sobre este raro episodio, pero pienso que el objetivo de Borges era reafirmar la lectura antiperonista del texto y por eso concluye: “yo lo escribí con ese sentido y fue leído así también” (Ibíd.).

⁸Utilizo libremente la expresión “metáfora del presente” acuñada por Silvia Sigal y Eliseo Verón, y que aparece en su conocido trabajo *Perón o muerte* (182).

⁹Si bien Borges se posiciona ideológicamente del lado del proyecto “civilizatorio” liberal, es claro que los “bárbaros” (gauchos, malevos, compadritos) lo fascinaron y fueron la matriz productora de muchos de sus textos. Ver, al respecto, el ensayo de Viviana Giménez.

En estas remotas provincias...

El tiempo de la historia introduce el primer desvío respecto de la escritura del padre textual. Si el texto ancestro escenificaba la antinomia sarmientina en dos momentos históricos claves: el imperio de la razón (el Congreso de Tucumán y la declaración de la independencia) opuesto a un tiempo de violencia y crueldad (los caudillos y las montoneras), la novela de Tizón desplaza la dicotomía al reinscribirla en otro de los momentos fundacionales en la construcción de la nación: la etapa inmigratoria europea, cuyo objetivo era repoblar el país una vez exterminados los indígenas y vencidos los gauchos. En el epígrafe se precisa este desplazamiento temporal y, a su vez, se alude a las polarizaciones de la historia política argentina: el narrador afirma que la historia se desarrolla en una tierra que ahora “no es casi nada”, aunque para algunos

...haya sido mártir o heroica a juzgar por las listas de muertos, de uno y otro bando, grabadas por ignoto lapidario en el sitio de honor del cementerios, que las innumerables lluvias desleen, *muerdos en las guerras de la independencia* y luego en la de *clanes cobijados por coartadas de equívocas divisas*. (s/p)

Más adelante, nuevamente, se vuelve aludir a los tiempos de Laprida pero con una flexión irónica: uno de los personajes, Toribio Toranzos ha heredado un sable de su abuelo quien “había sido soldado en ya confusas guerras civiles” (82). El sable, símbolo heroico de la historia nacional y de las guerras de la independencia en especial, es ahora usado para “degollar chivos y corderos” (83).

La trama narra lo que para muchos es la historia de nuestros abuelos: la saga de una pareja de inmigrantes italianos que deja su terruño motivada, no tanto por un afán de progreso, sino forzada por el hambre y la miseria. Así, el padre de Giovanni decide que su hijo parta hacia América y no permite que su decisión se discuta ya que, según advierte, “No tenemos nada que comer. Nos consumimos” (17). Luego de una larga travesía en barco, la joven pareja llega a la Argentina, país del que se decía:

...era la nación más rica de Sudamérica y que en este país, desmemoriado y tan extenso como un océano, donde millones de vacas, caballos, corderos y gallinas vagabundeaban por sus pampas y entre el norte y el sur mediaban meses de camino, todo era posible, y que aún los viejos que recién llegaban y se establecían podían engendrar hijos doctores y que a las hijas no había necesidad de dotar con dinero ni ajuares...” (24)

La ciudad de Buenos Aires, sin embargo, les resulta inaccesible y atemorizante (siempre recorren las mismas calles para no perderse), y crea un tiempo de penurias y peleas para la joven pareja hasta que los expulsa. Giovanni busca trabajo de manera infructuosa y termina refugiándose en el alcohol. Rossana, embarazada desde que partiera de la aldea, en la soledad de un cuarto de pensión queda sumida en un tiempo particular: el de la espera y el desamparo. El narrador así lo describe:

La lluvia lenta, monótona y persistente, que agrisa los días confundiendo las mañanas y las tardes, viene a ser como las lágrimas de alguien que tiene un sufrimiento hondo e inconsolable, pensaba Rossana sentada en su silla, en la habitación, mirando la llovizna en el patio a través de los cristales de la ventana. [...] Pero ella sólo sentía tristezas, no sobresaltos ni angustias. (50)

La oposición civilización/barbarie ha sido un mecanismo central en la constitución de subjetividades: en su elaboración inicial, el bárbaro definía a quienes estaban fuera de la cultura letrada y de la ley: los indios y los gauchos (“Vencen los bárbaros, los gauchos vencen” escribe Borges).¹⁰ Y a fines

¹⁰El poema borgiano insiste en este último punto: bárbaros son los caudillos y sus seguidores, los gauchos, que se ubican por fuera de la ley; civilización y ley es un par que se liga de manera

del siglo diecinueve y comienzos del veinte, el término pasa a designar al inmigrante inculto (el que retrata Eugenio Cambaceres) que invade la ciudad y con su presencia amenaza a la clase patricia, el lenguaje y la cultura argentinas. Tizón transgrede esta gramática representacional al presentar un inmigrante culto y educado. Giovanni recuerda la enseñanza que su padre le había inculcado “como un dogma o como un garrote” durante su niñez: “*Seremos pobres pero ilustrados*” (23, itálicas en el original). Sin embargo, en una recusación de la ideología que sustentaba el proyecto inmigratorio liberal, la letra no lo ayuda a insertarse social o laboralmente. Por el contrario, cada vez que Giovanni sale a buscar trabajo, miran sus manos y lo rechazan, y termina reconociendo que “de nada valían sus conocimientos adquiridos en la academia a costa de la terquedad y el ríspido orgullo de su padre” (23). La letra no tiene utilidad en esta, en apariencias, próspera ciudad “donde todo es posible”, y si la educación adquirida no reviste provecho, tampoco lo tienen los libros, traídos de Italia y guardados en un viejo baúl, que empiezan a vender para comprar comida. Atesoran un último y misterioso libro que el padre de Giovanni le entregó antes de partir y le pidió que lo conservase “como lo habían hecho él y su padre y su abuelo y su bisabuelo y los anteriores porque allí estaba todo” (18). A pesar de la importancia del enigmático libro de hojas apergaminadas y tapas de piel de chivo, sin perspectiva laboral alguna, Giovanni lo vende para costear un nuevo viaje, esta vez en tren, hacia el Noroeste argentino para trabajar en una finca de “límites imprecisos o conjeturales” (97), y otra vez la alusión velada al texto borgiano.

La finca pertenece a un hombre viejo y misterioso al que todos llaman “el propietario” que, cuando Giovanni muere, se casa con Rossana y se queda con su hijo, Juan, que se convertirá en el verdadero protagonista del relato. La vida de Juan está signada por el fulgor y, en especial, por las sombras que traza la luz de estas “cruels provincias”. Sombras que implican cumplir con los mandatos de su padrastro que lo transforma en hijo y heredero. Así renuncia a su único amor Daisy, la hija de un misionero presbiteriano llamado Quentin venido desde Kentucky. Juan asume cargos no deseados en la función pública: es fiscal, legislador y, por último, juez. Como observa María Jesús Benites, esta serie escalonada y ascendente de realizaciones socio-económicas “se identifican con el nuevo imaginario social del país, en la que se advierte la movilidad esperada por el inmigrante” (245), aunque más adelante se verá que, para el protagonista, pierden valor y sentido porque le son impuestas, atendiendo a un orden “feudal” donde los poderosos heredan entre sí los cargos de la administración pública.

La narración diseña espacios de tránsito y permanencia; dentro de este esquema, Buenos Aires es un lugar de tránsito y expulsión, y, por eso, ocupa la primera parte de la novela, más breve que las dos siguientes que se desarrollan en el Noroeste, el espacio privilegiado dentro de la narrativa de Tizón y eje de este relato.

La dicotomía civilización/barbarie escenificaba en Borges un enfrentamiento político entre unitarios/federales, y otro análogo que se ubicaba por fuera del poema, la disputa peronismo/antiperonismo, al mismo tiempo designa a los actores de este conflicto, oponiendo bárbaros y civilizados.¹¹ Sin embargo, Tizón reinscribe y resignifica la disyuntiva en términos espaciales, y de allí

indisoluble, ya que es el discurso legal (representado por Laprida) el que hace posible la emergencia y organización de la nación.

¹¹El poema hace alusión a otro enfrentamiento, el de güelfos y gibelinos durante el medioevo italiano. Antes de morir, Laprida evoca la figura de aquel capitán del Purgatorio que “huyendo a pie y ensangrentando el llano / fue cegado y tumbado por la muerte”. En la nota a la edición de 1954, Borges declara que el capitán del Purgatorio es Bonconte da Montefeltro, personaje histórico que aparece en la *Divina Comedia* de Dante (*Purgatorio*, v 85-129). Fue un gibelino que murió en la batalla de Campaldino luchando contra los güelfos. Nótese la cadena de repeticiones: la lucha entre güelfos y gibelinos es la misma que entre unitarios y federales, peronistas y antiperonistas.

que tome para el título de su novela la metáfora “cruelas provincias” que aparecía en el verso noveno de “Poema conjetural”. Su lectura del texto borgiano capta el núcleo central de la cuestión: la lucha política entre unitarios y federales, peronistas y anteperonistas, oculta, en realidad, un enfrentamiento geográfico. Es esta oposición histórica entre Buenos Aires y el interior, centro/periferia, la que recorre toda la producción narrativa de Tizón (Massei). La novela se revela como palimpsesto donde reaparecen, con un sentido ideológico distinto, las huellas del texto fundacional de Sarmiento. En el primer capítulo del *Facundo*, Sarmiento planteaba que Buenos Aires había monopolizado el progreso económico y cultural:

Ella sola, en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas; ella sola tiene poder y rentas. En vano le han pedido las provincias que les deje pasar un poco de civilización, de industria y de población europea: una política estúpida y colonial se hizo sorda a estos clamores. Pero las provincias se vengaron mandándole a Rosas, mucho y demasiado de la barbarie que a ellas les sobraba. (32)

Esta cita puede ser leída a la luz de lo sostenido por Andrea Bocco, para quien “la oposición Interior-Buenos Aires reactualiza el binomio civilización-barbarie. El Interior en tanto espacio de pervivencia de prácticas culturales de la Colonia tales como la producción artesanal o el caudillismo puede ser concebido como bárbaro” (75). Esta cuestión es tratada a lo largo de toda la novela pero cobra especial relevancia en la discusión que sostienen el viejo propietario y Juan sobre el valor de las tierras. Así, Juan ha regresado de Buenos Aires convertido en abogado y ahora relativiza la importancia de las tierras y opone el progreso comercial del Sur:

Aunque a los de aquí les parezca que un poco de terreno es una gran riqueza, allá unas hectáreas no tienen igual valor. Ellos no comen maíz, ni tamales ni habas, ni les importa. La joya que un propietario de bancos lleva engarzada en su anillo, vale más que toda una región de estas provincias. [...] A los provincianos no nos está permitido navegar ni comerciar y por eso no tenemos dinero. (140)

El propietario reconoce esta situación de marginación histórica y económica del Norte, pero advierte que “cuando a ellos se les acabe la plata tendrán que consultarnos”, para terminar diciendo: “Somos un pueblo oprimido y estamos en peligro de muerte. Pero ellos son locos...” (140). Estas citas, sin embargo, no deben conducir a deducciones apresuradas: los personajes esgrimen visiones y opiniones contradictorias entre sí que el narrador se rehúsa a dirimir; de esta manera, la novela se vuelve dialógica y elude interpretaciones fáciles y reductivas. Al comienzo cité la metáfora del “museo textual” de Molloy para aludir a las lecturas repetitivas y admirativas que saturan la lectura crítica del texto borgiano, Tizón comienza a buscar los blancos desde donde desafiar a Borges para poder reescribirlo y al hacerlo resignificarlo. La novela no intenta reproducir la oposición Buenos Aires/Interior, invirtiendo los términos de la fórmula: es decir, que el Interior adquiera un positividad renovada y Buenos Aires se convierta en el espacio estigmatizado. Por el contrario, el texto apunta a diluir las antinomias y, así, se puede advertir la direccionalidad que va a adquirir la potencia productiva de la escritura: establecer una necesaria distancia crítica para evadir la especularidad y el “efecto oclusivo” de la escritura borgiana.

Si en Borges, estas provincias son crueles y violentas porque están en función de un proyecto, el de los federales; en Tizón, ya no hay sujeto histórico que sea agente de la violencia porque, como dice el viejo, “las tierras de este país están vacías porque nos hemos ocupado de matarnos entre nosotros mismos” (120). A Tizón le interesa interrogarse sobre el destino final de esas provincias, lo que acontece después de la batalla, y lo hace desde una perspectiva innovadora dentro de su extensa producción: la experiencia del extranjero, de una pareja inmigrante y su linaje. La novela comienza así a extraviarse de la escritura del padre, para explorar otras zonas, desviarse de esa letra para conjurarla y producir algo diferente y, paradójicamente, nuevo. De igual forma, es un desvío respecto de la tradición literaria argentina donde el fenómeno de la emigración europea, como señala Celina Manzoni, siempre fue representado como “una cuestión de las capitales del sur y no de las

provincias del norte, herederas y depositarias de otra tradición más vinculada con el viejo pasada colonial” (33).

Lo que se narra es una *ambivalencia*: el no ser de aquí ni de allá, la permanente oscilación entre arraigo y desarraigo, memoria y olvido. Conflicto que se simboliza en aquel libro enigmático que posibilita el viaje al Norte y cuyo contenido se revela sólo al final de la novela: el libro contenía la genealogía familiar que ahora está perdida para siempre, pero en la disolución del origen, en esa renuncia a la letra, se cifra la posibilidad de arraigo, y así lo explica Juan:

Mi padre, cuando había perdido toda esperanza, fue y vendió ese libro, porque era antiguo, ya que perteneció al padre de su abuelo y al padre del padre de su abuelo. Era la historia remota de su familia y cuando lo vendió comenzó a pertenecer a este país. Ahora esta historia ya está vendida, perdida y olvidada. (208)

Sin embargo, como ya señalé, la escritura de Tizón establece un abanico de versiones a partir de los dichos de los distintos personajes y la voz narrativa. Al eludir la uniformidad de sentido de una versión única, instaura una pluralidad de versiones que deniegan la posibilidad de construir un referente unívoco. Así, el narrador ofrece una visión levemente distinta al sostener que Giovanni “había sido un ser errante, un exiliado sobre la tierra, y como todos, en algún momento, había perdido su hogar, pero al fin había descubierto que dondequiera que la suerte lo llevara, allí tendría su hogar” (105). En contra de lo dicho, se pueden esgrimir otras versiones que deniegan este proceso, en apariencia, satisfactorio y feliz. Cuando Giovanni está muriendo intenta hablar con su esposa, pero lo único que Rossana logra escuchar es “la palabra ‘libro’, que no entendió del todo, pero tampoco olvidó y esta palabra, conjetural y oscura, volvió a ser reiterada una y otra vez, quizá para que no la olvidaran su hijo y los hijos de sus hijos” (106). Y, finalmente, el propietario ofrece una visión aun más disímil al afirmar: “[Giovanni] era un buen hombre, creo, y ni siquiera alcanzó a saberlo. Pero era extranjero y el gran defecto de un extranjero es morir joven; los que no mueren jóvenes dejan de ser extranjeros” (118).

Es necesario destacar que la experiencia del inmigrante no está pensada en el cruce de imaginarios nacionales sino de identidades locales arraigadas a un espacio físico concreto. Rossana, por ejemplo, no entiende qué es Italia y lo que ahora es su pueblo donde se sabe conocida puesto que esa trama de reconocimientos a nivel local es la que funda lo comunitario. En ella se personifica la angustia de saberse *ajeno* y el deseo imperioso de salir de ese no-lugar, de ese no ser de aquí ni de allá, y por eso sostiene: “Me gustaría ya ser simplemente de aquí. De esta tierra, como todos” (107). Pero, a pesar de los años, la diferencia no puede subsumirse y reemerge inexorablemente en la lengua, de allí que la esposa de Juan sentencia: “No entiendo lo que habla, ella sigue siendo de afuera” (158). Sin embargo, no hay intento reproductivo mimético de un léxico caricatural o extranjero: la única excepción es la palabra *piccola* que Rossana utiliza una sola vez. Éste es el único desplazamiento lingüístico que dobla la indeterminación lengua-identidad. La renuencia al verismo lingüístico, y al *color local* en general, puede ser leída no sólo como una operatoria aprendida de Borges (recuérdese el célebre argumento sobre la ausencia de camellos en el Corán como prueba de su arabadidad), sino también, y en especial, como un rasgo distintivo de la poética de Tizón, y que dificulta su clasificación como escritor “regionalista”.¹² A la indeterminación lingüística se suma la geográfica puesto que la acción transcurre en una de esas “cruelles provincias” del Norte sin que

¹²Al respecto, Foffani y Mancini señalan: “Con términos tales como *superación del regionalismo*, *operatoria transculturadora*, *polimorfismo narrativo*, *regionalismo no regionalista*, *diálogo entre culturas*, se intenta cercar la singularidad de una escritura que eclipsa el *color local*, pero se resuelve en una lengua extrañada respecto a la utilizada por la literatura de la región rioplatense” (277, *italicas en el original*).

nunca se explicita cuál de ellas, todo esto para caracterizar una escritura signada por el desvío y donde toda caución de origen se ha diseminado.¹³ Pero todo esto en un registro sencillo, donde los procedimientos narrativos y estilísticos no son ostensibles.

La vida de Juan y la del propietario, como en Borges, concentran la enigmática trama del destino y espejo de repeticiones, solo que aquí está despojada de una impronta metafísica, la cual lo inscribiría en una lógica ahistórica y de cuño platónico como sucede con Laprida y su “destino sudamericano” que remeda el de Bonconte da Montefeltro, aquel capitán del Purgatorio al que se alude en “Poema conjetural”.¹⁴ La vida de Juan, a quien ahora todos llaman “el Juez”, se basó en el cumplimiento de preceptos y mandatos impuestos, ha vivido por delegación, con la pasividad del que todo lo hereda. Al final de la historia, se ha convertido en el viejo propietario, su padrastro, aferrado a un viejo orden donde lo fundante es la posesión de la tierra y la persistencia de un orden establecido y, en apariencia, inmutable. Por eso rechaza de plano la idea de reemplazar los cultivos tradicionales (los citrus, el maíz, la cebada y la uva) por el cultivo del tabaco que es mucho más rentable. Asume, finalmente, la falta de coraje que le habría permitido ser otro:

...el creyó descubrir que en realidad nunca existió, que toda su vida fue una pobre metáfora confeccionada por los demás con su propia complicidad, y descubrió también, pero sin asombro, que la diferencia entre la cobardía y el coraje solo estriba en el entusiasmo. El coraje es solo entusiasmo e inconsciencia. La certeza de que todo es lo mismo, que nada cambia ni podrá cambiar, nos hace cobardes porque nada vale la pena... (189)

No hay épica posible porque, a diferencia de Laprida, no ha tenido “ni el orgullo de ganar ni la desazón decorosa de perder” (199). Por eso, subvierte la sentencia latina *Vini, Vidi, Vincti*, para afirmar: “No llegué, ni vi, ni vencí; simplemente no estuve” (207). Todo esto permite ver que el destino y su cumplimiento se desvían de la concepción borgiana: aquí, la asunción de una identidad, hasta entonces desconocida, no brinda un “júbilo secreto”. Traza, en cambio, una ejemplaridad negativa signada por la inacción y la inutilidad de una vida vacía de sentido. El Juez poseedor de este sentimiento de fracaso y derrota, se abisma en el vacío, en la nada que anula toda esperanza y declara: “No me despediré de nada porque creo que nada existió” (207).

Esta misma desesperanza se proyecta en el final de la novela: el Juez cree escuchar un ruido y piensa que es su hija (que había huido con un forastero), camina apresuradamente con la ayuda del mismo bastón que antes había pertenecido al viejo propietario, abre ventanas y puertas, y exclama: “¿Mali? ¿Estás aquí? Has vuelto. Lo sabía, hija, estaba esperando. Al final nadie puede escapar de esta tierra, de esta luz, de la memoria de estas crueles provincias” (209).

¹³Desde su novela *La casa y el viento*, Tizón elude cualquier mención concreta al espacio geográfico donde transcurre la acción narrativa pero el pacto referencial permanece y se puede reconocer el Norte argentino aunque no sepamos con exactitud si se trata de Salta, Jujuy o Tucumán; como él mismo ha dicho: “La exactitud de los datos solo debe adivinarse en el contexto de una obra literaria, no en su cuerpo textual” (“La narrativa del interior” 20).

¹⁴Así lo explica Ana Becciu: “La historia para Borges es tan conjetural como podría serlo el futuro o el presente. Y por eso la muerte del capitán Bonconte da Montefeltro, degollado en una batalla en 1289, puede entrar en la mente de un Laprida a la hora de su muerte, un día de 1829 (el tiempo eterno, cíclico, cambia el orden de los números y una muerte es todas las muertes), evocación certera, en la que no importa que el tiro histórico sea filo de cuchillo en el poema de Borges (como en el poema del Dante), el gibelino también peleaba defendiendo la unidad de la patria, como Laprida” (s/p).

María Jesús Benites lee este pasaje, con el que concluye la novela, como la confirmación inequívoca de que Mali ha regresado y argumenta que, de esta manera, se cierra el ciclo de los desplazamientos familiares para representar “un nuevo fracaso en la incansable búsqueda por eludir el determinismo que encerró a sus miembros, un nuevo y definitivo fracaso en la búsqueda de libertad” puesto que nadie puede escapar de esta tierra (Benites 246). A primera vista, la interpretación de Benites resulta convincente pero, en una lectura más detenida, se puede advertir que pasa por alto la deliberada ambigüedad del desenlace de la historia, obviando dos cuestiones fundamentales: primero, nada se relata con certeza ya que se señala que el Juez “*creyó* escuchar un ruido, una voz, una risa, un llamado” (*Luz* 209, énfasis mío). Segundo, la novela se cierra con un cambio de perspectiva narrativa donde se cede la voz al protagonista, y el lector nunca vuelve a acceder al saber del narrador. En definitiva, el final de la novela impide la clausura de sentidos y queda sujeto a especulación. Me animo arriesgar, entonces, otra interpretación posible: la lógica del relato llevaría a pensar que su hija, en efecto, ha partido con el forastero para no volver y, de esa forma, nos remite a nuestro presente histórico: el de una Argentina (y Latinoamérica por extensión) que observa impotente cómo los nietos de aquellos inmigrantes venturosos repiten el destino de sus abuelos y buscan (buscamos) con ansiedad y amargura un futuro más promisorio en otras tierras...

Conjurar la escritura del padre

Un escritor puede huir, incluso despreciar la ‘vida literaria’, pero no puede abominar de la verdadera tradición literaria; debe saber cómo y qué han escrito los otros, como sabe lo suyo un carpintero o un agricultor. (Héctor Tizón, “La narrativa del interior: rebelión, sumisión, mistificación”, 19)

Borges, en su ensayo titulado “Martín Fierro”, sintetiza la moral de la gauchesca al escribir lo siguiente:

Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye. Esto que una vez fue vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; *el sueño de uno es parte de la memoria de todos.* (*Obras completas II* 175, énfasis mío)

Me animo a leer esta última frase como perfecta teorización, *avant la lettre*, del imaginario intertextual, ese reservorio archivado en el inconsciente cultural argentino, y que al mismo tiempo define también la legitimidad de sus operaciones de lectura de la tradición. Si Borges acudió al *Martín Fierro* para subvertir–revertir–pervertir sus sentidos y “corregir” su deslance en “El fin”, la escritura de Tizón muestra la potencia de un proceso en su momento de madurez, cuando puede operar del mismo modo con Borges. Como las innumerables lluvias que desleen las lápidas del cementario, la novela busca borrar al ancestro pero, si algo permanece, es la maestría en las operaciones de escritura que releen y desleen para reescribir e instalar una escritura singular.

Desde la noción de “bien mostrenco” con la que intenté entablar un diálogo, la polémica giraba en función de su posible existencia. La pregunta era: ¿ha sido, hasta el momento, imposible desleer a Borges y “asentarse sobre la marca para borrarla”, tal como lo estima Rosa? Como busqué mostrar, esto ciertamente ocurre en la novela de Tizón pero no implica que la tensión escrituraria ha desaparecido. Tizón adquiere el grado de distancia necesario para producir la ruptura, y esta distancia es la que permite la emergencia de una escritura con características singulares en *diálogo intertextual* con su antecesor. Borges ya no es Borges, *deviene* en bien mostrenco y, como señalan Deleuze y Guattari, el devenir se resuelve siempre como antimemoria porque ésta es la que permite

conservar la línea de fuga, de desterritorialización. Dicho de otra forma, se produce el parricidio, o bien, el filicidio según la teoría borgiana de los precursores (Kafka en realidad no es el hijo sino el padre).

Sin embargo, la reescritura no es entendida como un proceso lineal y ascendente al cabo del cual el producto final marcaría la superación de dicha tensión, se configura aquí como un campo de tensiones y aparece fundada en la diferencia, lo cual no implica la *deslectura* absoluta. Esa tensión consiste, fundamentalmente, en la potencia con que la escritura trabaja esta borradora, la posible desvinculación de su filiación, que le permita crecer. Como es obvio, no significaría el olvido total porque, entonces, la anomalía intertextual no sería perceptible. Se trata, más bien, de la potencia en derivar hacia la autonomía. En este sentido, *Luz de las crueles provincias* al establecer un diálogo intertextual con el texto y la tradición historiográfica anudados en la genealogía, revela su potencia como bisagra que gira hacia la diferencia.

La intertextualidad hace posible un proceso de lectura reversible; si el hipotexto modifica al hipertexto, a su vez, la reescritura promueve una lectura diferente de la escritura precedente. La novela modifica el texto borgiano en tanto subraya el sesgo ideológico en la visión histórica que el poema inscribe y pone en escena otras hipótesis explicativas, otras relaciones referenciales. Al mismo tiempo, este desplazamiento conlleva leer el texto derivado (la novela, en este caso) en dos direcciones: en primer lugar, como clausura de una lectura ideológica del pasado y, segundo, como reapertura, al asignarle nuevas cadenas de sentido. La escritura de Tizón neutraliza el predominio del “objeto Borges” que es releído, reanimando la dicotomía civilización/barbarie al reinsertarla en un nuevo campo ideológico, pero con una diferencia notable: el binarismo histórico se ha disuelto porque los antagonismos han perdido sentido, no hay ni vencedores ni vencidos, y como escribe Vicente Muleiro:

La épica quedó extraviada en el fondo de las generaciones. La crueldad ya no se ejerce, se padece como una fatal ausencia del destino. El adversario que plantea Tizón ya no tiene el rostro ensangrentado de Laprida, fue trabajado por décadas de desidia y olvido. (8)

Al mismo tiempo, la polarización geográfica también se ha disuelto porque ambos espacios están signados por la negatividad. Si las “cruelas provincias” borgianas rendían homenaje al proyecto liberal de Sarmiento y Mitre, ahora se han convertido en el campo después de la batalla, y lo que queda es solo desolación, desesperanza, derrota y emigración...

Obras citadas

- Alonso, Diego. “La escritura de la patria y el problema de la épica en el ‘Poema conjetural.’” *Jorge Luis Borges (1899-1986) as Writer and Social Critic*. Gregory J. Racz, ed. Lewinston: The Edwin Mellen P, 2003. 93-113.
- Amar Sánchez, Ana María. “Borges precursor: el policial en el fin de siglo.” *Borges*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 1997. 9-17.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 1979. México: Siglo XXI, 1990.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1963. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Balderston, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke UP, 1993.
- Barrenechea, Ana María. *Expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: CEAL, 1984.
- Becciu, Ana. “Borges y la historia argentina en su poema conjetural”. Centro Virtual Cervantes, Borges 100 Años <<http://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espaarge/02a2.htm>> s/f.

- Benites, María Jesús. "Centro y periferia en *Luz de las crueles provincias*". *Revista interamericana de bibliografía*. 49.1-2 (1999): 240-48.
- Bocco, Andrea. "La oposición 'civilización/barbarie' en la construcción de las identidades culturales en la Argentina de mediados del siglo XIX". *Actas de las IV Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial Cronolibros, 1999. 73-77.
- Borges, Jorge Luis. "Domingo F. Sarmiento: *Facundo*." 1974. *Prólogos, con un prólogo de prólogos. Obras completas IV, 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- . *Obras completas II, 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 2004
- Deffis de Calvo, Emilia. "Memoria, exilio y violencia. Tres narradores argentinos: Di Benedetto, Moyano y Tizón." *Revista iberoamericana* 207 (abril-junio 2004): 371-90
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pretextos, 1988.
- . *Rizoma. (Introducción)*. 1976. Valencia: Pretextos, 1977.
- Delgado, Sergio. "Realismo y región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amaro Villanueva y Mateo Booz." *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Vol. 6. Ed. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé, 2002. 345-66.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1979. Barcelona: Lumen, 1981.
- Feinmann, José Pablo. "Conjeturas de Borges." *Página/12* [Buenos Aires] 19 de mayo de 2001: contratapa.
- Foffani, Enrique, y Adriana Mancini. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje." *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Vol. 11. Ed. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, 2001. 261-91.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. 1969. México: Siglo Veintiuno, 1990.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 1971. Valencia: Pretextos, 1992.
- Gabriel, Silvia. "Hacia el proyecto de identidad nacional en el *Facundo* o *civilización* y *barbarie* de D.F. Sarmiento". *Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas. Buenos Aires, Argentina. 2001. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/gabriel.pdf>>
- García Molina, Fernando Raúl. "El GOU y la revolución del 4 de junio de 1943". *Mayochi* 136-37.
- Giménez, Viviana. "Borges: ¿civilización o barbarie?" <<http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Spanish-html/Gimenez,Viviana.htm>>
- Imperiale, Analía. "Una heroína: la protagonista femenina en *Luz de las crueles provincias* de Héctor Tizón". *Ideas* 1.1 (septiembre de 2003): 23-24.
- Jitrik, Noé. "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza". *Facundo, civilización y barbarie*. Domingo F. Sarmiento. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. ix-11i.
- . Jones, Julie. "Borges and Browning: A Dramatic Dialogue." *Borges, the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 207-18.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Comp. William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000. 289-300.
- Manzoni, Celina. "Migración y frontera en la escritura de Héctor Tizón". *Hispanamérica* 27.78 (1997): 29-37.
- Martínez, Luciano, y Elisa Calabrese. *Miguel Briante, genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Massei, Adrián Pablo. *Héctor Tizón. Una escritura desde el margen*. Córdoba: Alción, 1998.
- Mastronardi, Carlos. *Luz de provincia y otros poemas*. Buenos Aires: CEAL, 1988.

- Mayochi, Enrique Mario, dir. *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: La Nación, 1997.
- Molloy, Sylvia. "Cómo leer a Borges, hoy". *Revista Ñ, Clarín* [Buenos Aires] 4 de mayo de 1999: 8.
- . *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Muleiro, Vicente. "Borges, Tizón y una metáfora." *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación [Buenos Aires] 14 de septiembre de 1995: 8.
- Paoli, Roberto. *Borges. Percorsi di significato*. Messina: Casa Editrice d'Anna, 1977.
- Piglia, Ricardo. "Sobre Borges." *Crítica y ficción*. 1986. Barcelona: Anagrama, 2001. 73-86.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Symbol's in Borges' Work." *Jorge Luis Borges*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. 133-48.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Sabsay, Fernando. *Caudillos de la Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. 1993. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. 1845. Ed. Pablo Ansolabehere. Buenos Aires: Santillana, 1997.
- Sigal, Silvia, y Eliseo Verón. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.
- Sweeney, Ernest S., y Alejandro A. Domínguez Benavides. *Robustiano Patrón Costas. Una leyenda argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Tizón, Héctor. "Entrevista exclusiva". *Escenarios alternativos*, Abril de 2004. <http://www.escenariosalternativos.org/13/protagonistas.php?nota_id=000014#>
- . "Entrevista", con Emilia Deffis de Calvo. *Hispanamérica* 31.93 (2002): 65-73.
- . *El gallo blanco*. 1992. México: Alfaguara, 1995.
- . *Luz de las crueles provincias*. 1995. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- . "La magia del otro realismo". Entrevista con Hinde Pomeranec. *Clarín*, Suplemento Cultura y nación [Buenos Aires] 6 de julio de 1995: 2-4.
- . "La narrativa del interior: rebelión, sumisión, mistificación." *La escritura argentina*. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; Ediciones de la Cortada, 1992. 9-22.
- Vázquez, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996.