

# El cuerpo se acostumbra a todo. Mirada, tacto e histrionismo en *Una excursión a los indios ranqueles*



Patricio Fontana

Universidad de Buenos Aires / CONICET

## Resumen

En este artículo se analiza la relevancia que, en diversos órdenes, adquiere el cuerpo de Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Para ello, en principio, se hace especial hincapié en cómo en ese texto se articulan dos sentidos –la mirada y el tacto– en relación con la movilidad del cuerpo de Mansilla. Así, se propone que en él puede advertirse una modulación literaria de aquello que, a propósito de la pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze denominó “mirada háptica” y, más aún, el intento de ensayar por momentos una suerte de escritura del tacto. Luego, se destacan ciertas escenas que protagoniza Mansilla para proponer que en *Una excursión...* se produce un relevo de lo militar por lo bufonesco. El histrionismo de Mansilla –su predisposición para *hacer la comedia*– resulta otro modo del anudamiento entre cuerpo y mirada (en este caso, la mirada de los otros, del público).

## Palabras clave

Mansilla  
Tacto  
Mirada  
Cuerpo  
Mirada háptica  
Histrionismo  
Bufón

## Abstract

This article examines the relevance that, in different aspects, Lucio V. Mansilla's body acquires in *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). For this purpose, firstly, we emphasize how in that text two senses are articulated –sight and touch– regarding the mobility of Mansilla's body. In this regard, we propose that in *Una excursion...* it can be noted a literary modulation of what, apropos of Francis Bacon's painting, Gilles Deleuze denominated “haptic look” and, furthermore, an attempt to try, at times, a kind of writing of touch. Then, we highlight certain scenes starring Mansilla to propose that in *Una excursión* the military is relieved by the buffoonish. Mansilla's histrionics –his willingness to *make comedy*– results another expression of the knotting between body and look (in this case, the look of the others, of the public).

## Key words

Mansilla  
Touch  
Sight  
Body  
Haptic look  
Histrionics  
Buffoon

## Resumo

Este artigo analisa a relevância, que em várias ordens, adquire o corpo de Mansilla em *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Portanto, em princípio, se faz ênfase sobre como nesse texto se articulam dois sentidos -o olhar e tato- em relação à mobilidade do corpo de Mansilla. Assim, propõe-se que nele pode se notar uma modulação literária

## Palavras chave

Mansilla  
tato  
olhar  
corpo  
olhar háptico  
histrionismo  
pastelão

de aquilo que, com motivo da pintura de Francis Bacon, Gilles Deleuze chamou de “olhar háptico” e, ainda mais, tentando ensaiar às vezes uma espécie de escrita tátil. Em seguida, sobressaem algumas cenas que protagoniza Mansilla para propor que em *Una excursión a los indios ranqueles* se produz um relevo do militar para o pastelão. O histrionismo de Mansilla – sua predisposição para *fazer a comédia* – é outra forma de atar corpo e olhar (neste caso, o olhar dos outros, do público).

## Ser o hacer

No deja de ser una sorpresa que uno de los primeros interrogantes que instala *Una excursión a los indios ranqueles* sea sobre el propio narrador y no –como era de esperar– sobre los indios a los que alude el título. Se trata más precisamente de una pregunta que el propio Mansilla hace sobre sí mismo: “[...] al fin, ese mozo, ¿quién es?” (I, 7. Subrayado del original).<sup>1</sup> Este enigma, sin embargo, no es dilucidado –al menos no enteramente– en el resto del texto. Por el contrario, Mansilla sortea una y otra vez esa pregunta por el ser. *Aludir y eludir*: en este como en otros casos, ese es el juego de Mansilla. Al respecto, con particular agudeza, Sylvia Molloy ha señalado:

El texto de Mansilla llama la atención sobre dos verdades, equivalentes, que perturban todo texto en primera persona. Que el yo no existe; que el yo, sin embargo, cuenta, en los dos sentidos del término. *Mansilla, perpetuo elusivo, se permitió no elegir: planteó problemas* (1980: 758. Subrayado mío).

En efecto, al menos en dos oportunidades Mansilla se rehúsa a dar respuesta a diversas modulaciones de ese mismo interrogante. Eso ocurre primero cuando, en el capítulo 34, el negro del acordeón lo interroga insistentemente:

- ¿Usted es sobrino de Rosas?
- Sí.
- ¿Federal?
- No.
- ¿Unitario?
- No.
- ¿Y entonces qué es?
- ¡Qué te importa! (I, 223).

Más adelante, en el capítulo 52, Manuel Alfonso le pregunta: “¿Y usted quién es?”; “Averigüe” (II, 86) es la lacónica y disuasiva respuesta de Mansilla.

Pero como el yo “cuenta”, lo que cuenta de ese yo es el cuerpo. A cambio de una certeza sobre el ser que no está dispuesto a brindar abiertamente a su lector, Mansilla en *Una excursión...* sitúa en primer plano el hacer de un cuerpo, de su cuerpo. “¿Sabes lo que hice, Santiago amigo?»: esa sí es la pregunta que Mansilla contesta pródigamente. Más aún, esa es la pregunta que desea contestar.<sup>2</sup>

En consecuencia, en *Una excursión...* importa menos quién es Mansilla que qué hizo Mansilla –qué hizo su cuerpo– entre los indios ranqueles, o qué le hicieron hacer a Mansilla los indios ranqueles. En este sentido, el *in situ* es desde el título una premisa del texto; *Una excursión...* funda su verosímil en un compacto *haber estado ahí*. Pero también es necesario precisar que ese *in situ* no es el de un simple testigo, de un “simple cronista” –como engañosamente se define Mansilla– que vio algo y lo cuenta a sus lectores. En *Una excursión...*, Mansilla es alguien que en ese *ahí* –la frontera con los indios y Tierra Adentro– puso a prueba su cuerpo, que usó su cuerpo, que exhibió su cuerpo, que participó con su cuerpo de algo. Por eso, insiste en aclararle

1. La sorpresa radica no solo en *sobre qué* se hace una pregunta Mansilla sino también en *cómo* realiza esa pregunta. La pregunta no es “¿quién soy yo?” sino “¿quién es él?” Y así, Mansilla hace con la fórmula clásica de la pregunta por el otro –¿quién es él? o ¿quiénes son ellos?– una sobre sí mismo. (Todas las citas de *Una excursión...* corresponden a la edición que se consigna en la bibliografía. Entre paréntesis, en todos los casos, indico el número de tomo [en números romanos] y de página).

2. Podría argumentarse que el ser de Mansilla es precisamente ese *hacer* que exhibe; que la respuesta a la pregunta por el ser se halla, de manera desviada, en ese hacer. Pero más allá de eso, en Mansilla –tanto en el de *Una excursión...* como en el de otros textos– es evidente un interés por evitar esencializarse, reducirse a un único ser, a una serie estable de datos. “Somos algo más que un dualismo; somos algo de complejo, de complicado o indesciftable”, se asegura en *Una excursión...*; “Se dice que el hombre es doble. Yo sostengo que es múltiple”, repetirá, casi dos décadas después, en la *causerie* “¿Por qué?”. En efecto, en sus textos Mansilla se multiplica en una serie de *haceres* y circunstancias que no lo reducen a una mera esencia –a una identidad– sino que lo dispersan, lo tornan inasible: un enigma ontológico. ¿No es eso acaso lo que seduce de la célebre foto del taller Witcomb en la que Mansilla se diversifica en múltiples yo?

a su amigo y lector privilegiado Santiago Arcos que no anhela contar tan solo lo que vio sino también –y en primer lugar– lo que hizo; en esos términos, por ejemplo, lo plantea en el capítulo 44 a propósito de una escena a la que volveré sobre el final: “Permíteme, Santiago amigo, describirte sin rodeos *cuanto hice y vi* entre los ranqueles” (II, 29. Subrayado mío).

## Acercamientos

La primera referencia que hace el autobiógrafo a los logros de su excursión remite a su cuerpo, a un placer del cuerpo: “Al general Arredondo, mi jefe inmediato entonces, le debo, querido Santiago, el placer inmenso de haber comido una tortilla de huevos de avestruz en Nagüel Mapo, de haber tocado los extremos una vez más” (I, 7-8). En principio, no se reivindicán ni saberes antropológicos ni topográficos, tampoco glorias militares. Antes que nada, la excursión le deparó a Mansilla la posibilidad de comer (placer del cuerpo) y –fundamental para los argumentos de este trabajo– de *tocar*: de “tocar los extremos”.

Enseguida, en el capítulo 2, se narra un “triunfo de la civilización” en el que, a la manera de una alegría, está compendiada –antes de cruzar la frontera– toda la excursión. Y ese triunfo es una hazaña del cuerpo de Mansilla ante otro cuerpo. En la frontera, del lado de acá de la frontera, antes de iniciarse la excursión, Linconao, hermano del cacique Ramón, cae enfermo de viruela junto con otros indios. Ante esta circunstancia, ocurre lo siguiente:

Linconao y otros indios yacían en sus tiendas revolcándose en el suelo con la desesperación de la fiebre; sus compañeros permanecían a la distancia, en un grupo, sin ser osados a acercarse a los virulentos y mucho menos a tocarles.

Detrás de mí iba una carretilla ex profeso.

Acerquéme primero a Linconao y después a los otros enfermos; habléles a todos animándolos, llamé a algunos de sus compañeros para que me ayudaran a subirlos al carro; pero ninguno de ellos obedeció, y tuve que hacerlo yo mismo con el soldado que lo tiraba.

Linconao estaba desnudo y su cuerpo invadido de la peste con una virulencia horrible.

Confieso que al tocarle sentí un estremecimiento semejante al que conmueve la frágil y cobarde naturaleza cuando acometemos un peligro cualquiera.

Aquella piel granulenta al ponerse en contacto con mis manos me hizo el efecto de una lima envenenada.

Pero el primer paso estaba dado y no era noble, ni digno, ni humano, ni cristiano, retroceder, y Linconao fue alzado a la carretilla por mí, rozando su cuerpo mi cara.

Aquel fue un verdadero triunfo de la civilización sobre la barbarie; el cristianismo sobre la idolatría.

Los indios quedaron profundamente impresionados; se hicieron lenguas alabando mi audacia y llamáronme su padre (I, 14).

Este acercamiento al indio enfermo involucra en especial el cuerpo de Mansilla. En este unipersonal –advírtase lo teatral o espectacular de la situación– hay un cuerpo

que se adelanta y toca mientras el resto, el público, permanece profílicamente en su lugar, a una prudente distancia. Mansilla se recorta contra ese fondo de espectadores intimidados por la situación: él se acerca al indio y, además, lo toca. En esta escena, por tanto, se pasa de la mirada alejada (de los cuerpos que “yacían en sus tiendas revolcándose en el suelo”) al tacto: “la piel granulenta” en “contacto con mi mano” y, luego, con su “cara”. El cronista pasa de la distancia a la cercanía más absoluta: al contacto.

En este episodio está además cifrado todo aquello que la excursión expande y extrema. Como adelanté, en él puede leerse una alegoría de toda la excursión: una suerte de pequeña excursión antes de cruzar la frontera. Se consigna allí, dos veces, un verbo fundamental en el texto, “acercar”, en su variante pronominal cuasirreflexa, “acercarse”: “sin ser osados a *acercarse* a los virulentos” y “*Acerqueme* primero a Linconao”. Según el *DRAE*, el significado de “acercar” es: “Poner cerca o a menor distancia de lugar o tiempo. *Acercó la radio para escuchar las noticias*. U. t. c. prnl. *Se acercan las vacaciones de Navidad*. U. t. en sent. fig. *Los dos países se han acercado políticamente*”. Al respecto, si consideramos el verbo en el sentido figurado que apunta la RAE, al aproximarse al cuerpo enfermo de viruelas –al disminuir dramáticamente la distancia que lo separa de él–, Mansilla estaría consumando literalmente –estaría encarnando– lo que el tratado con los ranqueles pretende realizar figuradamente: *el acercamiento entre los indios y el gobierno nacional* (al que Mansilla representa, o pretende representar). Además, en ese acercamiento se puede leer ya una característica central de la mirada que Mansilla practicará sobre aquello que lo aguarda del otro lado de la frontera. En efecto, en esa escena aparece muy tempranamente esa imbricación entre mirada y movimiento del cuerpo –esa movilidad de la mirada– que David Viñas ha destacado como una de los rasgos más evidentes del texto: el “manejo del espacio en movilidad” (1982: 152). La de Mansilla es una mirada que casi nunca está fija, que insiste en cambiar de perspectiva, en buscar contrastes. Es una mirada móvil que presupone un cuerpo en movimiento; no se trata, por tanto, de la mirada “ubicua y omnisciente” de *La cautiva* de Echeverría, que no se aloja en un cuerpo concreto (Rodríguez, 2006: 158). Por último, en ese acercamiento puede leerse algo más: cuando los cuerpos están muy cerca, además de la visión aparece forzosamente otro sentido, el del tacto.<sup>3</sup> El tacto reemplaza, se combina o se solapa con la mirada. Entonces, la centralidad que el sentido del tacto tiene en *Una excursión...* también está anunciada ya en ese episodio liminar: en esa cifra, compendio o alegoría de toda la excursión.<sup>4</sup>

### Postergaciones: otro precursor de Kafka

Poner el cuerpo del lado de allá, adentrarse en Tierra Adentro y especialmente llegar al destino anhelado (las tolderías de Mariano Rosas) no es tarea fácil para Mansilla. Entre el capítulo 4 –“La partida”– y el capítulo 25, cuando finalmente puede darle la mano a Mariano Rosas y abrazarlo en Leubucó, lo que se narra es justamente la demorada concreción de un contacto: el contacto corporal (darse la mano, abrazarse) entre el coronel Mansilla y el principal jefe ranquel.

Si con Linconao –es decir, de este lado de la frontera– el acercamiento al indio dependía únicamente de los tiempos de Mansilla (de que este se decidiera a dar los pasos necesarios para acercarse al indio enfermo), ahora, del otro lado de la frontera, en tierra ajena, el acercamiento dependerá también de la aceptación de los tiempos ranqueles: Mansilla debe ejercitar su paciencia ante las constantes demoras que le impone Mariano Rosas. La llegada a Leubucó ocupa más de un tercio del total del libro. Hay, así, algo del orden de lo kafkiano en *Una excursión...* Veamos qué. En la novela *El desierto de los tártaros* (*Il deserto dei Tartari*), de 1940, del italiano Dino Buzzati,

3. En “The Nobility of Sight” el filósofo alemán Hans Jonas establece que la vista da libertad al que mira, en el sentido de que, al mirar, la persona no se compromete con aquello que mira, o al menos no tiene la obligación de comprometerse. Al mirar se puede elegir entrar o no en un intercambio con aquello que se mira, pero en principio la mirada no implica compromiso alguno. Hacer énfasis en la función distanciadora de la vista en la creación del dualismo sujeto/objeto lleva a Jonas a explicar que los griegos entendían que la posibilidad de teorizar –de abstraer, de razonar–, que la posibilidad de que surgiera la *theoria*, estaba implícita en la relación entre el ojo y el objeto. Por eso se habla del oclarcenismo de la cultura occidental, un predominio que, tal como lo estudió pormenorizadamente Martin Jay, recién habría entrado en crisis en el siglo XX. (Me refiero a su libro *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, publicado originalmente en inglés en 1993 con el título *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*). La vista, pues, difiere especialmente del tacto. El resultado de la experiencia del tacto implica en sí misma –explica Jonas– entrar en intercambio con el objeto o el cuerpo que se toca: el mero ejercicio inicial de este sentido cambia inmediatamente la situación entre la persona que toca y aquello que esta toca. La vista es el sentido que menos compromete con el otro; el tacto, por el contrario, es el que más compromete.

4. Otra lectura de este episodio puede leerse en “El placer de los viajes. Notas sobre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla”, artículo incluido en *Iglesia* (2003). Este propone que, como “prodigio” o “milagro”, el episodio adelanta una característica del resto del texto: “La tentación del prodigio estará siempre presente en el relato y asumirá diversas formas, desde el sueño imperial de gloria, conquista y dominio, hasta la forma caritativa del milagro cristiano” (82).

se cuenta la historia de un militar, Giovanni Drogo, al que envían a un puesto fronterizo, a una frontera que limita con un desierto. La novela es, casi únicamente, la narración de una espera, una espera que dura casi una vida, una vida que es pura espera: el protagonista, desde la fortaleza, aguarda un año tras otro, década tras década, la aparición en el horizonte de los tártaros, a los que, finalmente, nunca verá. Habría que considerar esta zona de espera de *Una excursión...* como el reflejo invertido de *El desierto de los tártaros*; porque si en la novela de Buzzati los que deben llegar son los tártaros (los bárbaros), en *Una excursión...* es el militar civilizado quien avanza hacia los bárbaros. Pero, de todos modos, el denominador común es, en ambos casos, no solo el deseo de ver al otro, sino también el deseo de aventura, el deseo de protagonizar aventuras. En el prólogo a una traducción castellana de esa novela, Jorge Luis Borges escribió que en ella Buzzati trabaja con “el método de la postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleatas y a Kafka” (1985: 9). Para el caso de *Una excursión...*, habría que decir que también Mansilla coquetea con “el método de la postergación indefinida”, con la posibilidad de que el contacto entre él y Mariano Rosas nunca se realice, con que, pese a que da los pasos correctos, el protagonista-narrador nunca llegue a destino.<sup>5</sup>

Mansilla, además, vincula el tiempo de la diégesis al de la lectura y traslada al lector esa espera, haciendo de su escritura una correa de transmisión entre esos dos tiempos. Por ejemplo, en el capítulo 23 propone: “Habiendo esperado yo tanto: ¿por qué no han de esperar ustedes hasta mañana o pasado?” (I, 151).

Pero no se trata tan solo de las demoras a las que lo somete Mariano Rosas y que Mansilla traslada al lector –un traslado que era más evidente en la primera circulación de *Una excursión...* como folletín del diario *La Tribuna*, en la que el lector en efecto debía esperar la próxima entrega–,<sup>6</sup> sino también de otras postergaciones, como el relato del Cabo Gómez, el de Crisóstomo o el cuento “del arriero”, historias que Mansilla intercala entre los capítulos 4 a 25 demorando aún más el arribo de los lectores a Leubucó. La digresión en Mansilla implica la postulación de que siempre, antes de llegar a aquello que se prometió al lector, es necesario pasar por otros relatos o reflexiones, suerte de peajes literarios en el derrotero hacia el anunciado, y postergado, destino textual. Así como en la paradoja de Zenón de Elea (siglo V a. C.) Aquiles nunca puede alcanzar a la tortuga porque siempre hay entre ellos alguna distancia (siquiera mínima) que los separa, Mansilla trabaja con la idea de que entre una y otra anécdota siempre puede haber algo más (otra anécdota, una reflexión, etcétera). Pero Mansilla, en contraste con las paradojas de los eleatas, de Kafka o de Buzzati, finalmente se acerca y llega a aquel lugar donde nos había prometido llegar: los toldos de Mariano Rosas. La postergación, por tanto, en *Una excursión...* nunca llega a ser del todo indefinida.

## Mirada microscópica

La paulatina aparición de los indios y el ingreso en Leubucó y en las otras tolderías ranqueles (las de Baigorrita, las de Ramón) vuelven a poner en primer plano el cuerpo de Mansilla y el cuerpo de los indios. Y con esto también el sentido del tacto. Pero así como el acercamiento a esos centros neurálgicos de Tierra Adentro implica la aceptación de los tiempos de los ranqueles –ese “aprendizaje de la espera” al que se refiere una y otra vez Mansilla–, del lado de allá, luego de haber atravesado la frontera, Mansilla no solo toca a los indios sino que debe permitir que lo toquen: “dejarse tocar”. Vale decir, del otro lado de la frontera ya no se trata solamente de avanzar, acercarse y tocar, sino también de dejar que los indios se acerquen a él y lo toquen y aun lo agarren. Así, por ejemplo, en el capítulo 15 –o sea, mucho antes de llegar a Leubucó– Mansilla cuenta:

5. Sobre lo kafkiano en Mansilla, Julio Schwartzman propone: “Invirtiendo la parábola del mensaje del emperador en ‘La construcción de la muralla china’ de Kafka, se tiene la sensación de que nunca se termina de entrar al centro del imperio ranquel” (2013: 425).

6. Por tanto, habría que pensar si el folletín –la literatura por entregas, articulada por el reiterado “continuará” y, por tanto, por la necesaria espera correspondiente a esa promesa– no es, ya, inherentemente kafkiano.

Hubo un momento en que los indios me habían estrechado tan de cerca, mirándome como un objeto raro, que no podía mover mi caballo. Algunos me agarraban la manga del chaquetón que vestía, y como quien reconoce por primera vez una cosa nunca vista, decían: ¡Ese Coronel Mansilla, ese coronel Mansilla! (I, 95).

Poco después, en el capítulo siguiente, en otra de las tantas pausas que demoran su arribo a las tolderías de Mariano, leemos: “[...] rodeábanos muy de cerca muchísimos indios, que atentos y curiosos, no apartaban sus miradas de mí, como queriendo penetrar mis pensamientos” (I, 98). Hay aquí, pues, una mirada que, de tan cercana (“muy de cerca”), anticipa el tacto: es una mirada decididamente escrutadora que *quiere penetrar*. Y enseguida, en el mismo capítulo 16, aparece el tacto literalmente: “Mientras el capitanejo y yo hablábamos, varios indios, particularmente uno chileno, nos interrumpían con sus gritos, echándome encima el caballo y metiéndome, por decirlo así, *las manos en la cara*” (I, 99. Subrayado mío).

Al igual que los indios, Mansilla también mira muy de cerca, casi *metiendo la mano*. En el capítulo 18, por caso, observa prolijamente a la esposa de Villarreal y especialmente a su cuñada:

La cuñada de Villarreal es muy bonita y vestida con miriñaque y otras yerbas, sería una *morocha* como para dar dolor de cabeza a más de cuatro. Vestía con menos recato que su hermana, pues, al levantar los brazos, se veía la concavidad que forma el arranque del brazo cubierto de vello y agrandándose los pliegues de la camisa descubrían parte del seno (I, 118).

De tan cercana, la mirada es aquí, como sugiere Viñas, de un “detallismo microscópico”. Mansilla pone en práctica una certeza –“¡Cuán cierto es que el hombre no alcanza a ver más allá de su nariz!” (I, 86)– y fragmenta el cuerpo de la cuñada de Villarreal, lo recorta: el arranque del brazo, el nacimiento del seno... Su mirada tiene al menos un rasgo de la mirada pornográfica (que es siempre una mirada sinecdótica): ella produce una fragmentación que desrealiza el cuerpo observado.<sup>7</sup> Es decir, una mirada que de tan cercana busca substituir el tacto, una mirada en la que está delegado el tacto. Mansilla se da cuenta de esto (de la carga sexual que tiene esa mirada microscópica que pasea sobre el cuerpo de la india), a punto tal de que les aclara a sus lectores que, pese a que esa misma noche la cuñada de Villarreal durmió muy cerca de él, entre ellos *no pasó nada*:

Al caer la tarde, les pregunté si venían con intención de pasar la noche conmigo; me contestaron que sí, si no incomodaban. [...] Conviene prevenir, por la malicia del lector, que los franciscanos, según estaba acordado, hicieron sus camas al lado de la mía (I, 118-119).

Por lo demás, al día siguiente, la mirada “atenta y curiosa” sobre el cuerpo de las chinas persevera:

Las dos chinas estaban hermosísimas, su tez brillaba como bronce bruñido; sus largas trenzas negras como el ébano y adornadas de cintas pampas caían graciosamente sobre las espaldas; sus dientes cortos, iguales y limpios por naturaleza, parecían de marfil; sus manecitas de dedos cortos, torneados y afilados; sus piecitos con las uñas muy recortadas, estaban perfectamente aseados (I, 121).

Este mirar con precisión microscópica –un mirar imposible para una mirada distanciada, a no ser que esta se valga de prótesis como el prismático– aparece una y otra vez en *Una excursión...* Del negro del acordeón, por ejemplo, Masilla escribe que:

7. Al referirse a la mirada pornográfica, Roman Gubern establece que “[...] la sinécdoque *pars pro toto* es la figura retórica más pertinente y funcional para la pulsión erótica fetichista” (2005: 30).

Tenía la mota parada como cuernos, los ojos saltados enrojecidos por el alcohol, unas narices anchas y chatas llenas de excrescencias, unos labios gordos y rosados como salchichas crudas (I, 227).

De igual manera, sobre el cuarterón espía de Calfucurá, asegura:

Llevaba un aro de oro en la oreja izquierda, y la barba y el bigote se los había arrancado con pinzas, a lo indio, de manera que en los poros irritados, se había infiltrado el polvo más tenue, dándole con la transpiración, a su antipática facha, el mismo aspecto que hubiera tenido si la hubiesen escarificado con finísimas agujas y tinta china (II, 32-33).

En estas citas, y en función de lo que vengo resaltando, lo importante es la nimiedad de los detalles: labios como salchichas, una oreja izquierda, dientes cortos, iguales y limpios y –*summum* de la microscopía– poros irritados. Detalles que, como en el caso de las indias, desrealizan los cuerpos y los vuelven ciertamente caricaturescos, monstruosos.

Pero, además, esta mirada acercada le impide a Mansilla desarrollar un discurso terminante sobre los indios ranqueles. Por el contrario, la cercanía con ese mundo –con esa materia– lo lleva a practicar durante casi toda la extensión del texto uno en el que cualquier pronunciamiento terminante, definitivo, se deshace en un registro de lo nimio, de lo plural. Por esta razón, es recién cuando se aleja de los ranqueles –o sea, cuando establece entre él y el mundo ranquel una distancia prudencial– el momento en que Mansilla puede finalmente incurrir en una escritura que traduce el universo ranquel a términos absolutos, generalizadores, abstractos, globales. Esto ocurre en las pocas páginas del “Epílogo”, en las que ese caleidoscopio de sensaciones que hasta ese momento habían sido para el cronista los indios ranqueles se define parcialmente con cifras (“ocho o diez mil almas”), datos geográficos (“ocupan [...] dos mil leguas cuadradas entre los 63° y 66 de latitud Sur; y los 35° y 27° de longitud Este”) o características fisiológicas (“tienen la frente algo estrecha, los juanetes salientes, la nariz corta y achata-da...”). Es allí, solamente, cuando Mansilla puede reducir el mundo ranquel a “una palabra”: “En una palabra, los ranqueles son una raza sólida, sana, bien constituida, sin esa persistencia semítica, que aleja a otras razas de toda tendencia a cruzarse y mezclarse [...]” (II, 199-200).<sup>8</sup> Hasta ese momento, había prevalecido lo diverso y lo plural.

## Lo háptico

En cómo Mansilla mira a los indios, pero también en cómo es mirado atentamente por ellos –desde muy cerca, cerquísima–, es posible reconocer una inflexión literaria de lo que Gilles Deleuze, en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, ha denominado “mirada háptica”.<sup>9</sup> La palabra “háptico” deriva del verbo griego *hapto*, una de cuyas acepciones es ‘tocar’. Deleuze explica que la función háptica del ojo implica que “el ojo precede como el tacto, es una ‘función táctil’”. La cercanía en esta mirada es fundamental: “quien ejerce esta función háptica es una vista frontal y acercada” (2002: 123). Lo háptico, aclara enseguida Deleuze, es una “posibilidad de la mirada”, un tipo de visión distinta de la óptica: “el arte egipcio se palpa con la mirada, está concebido para ser visto de cerca” (2002: 124).

Por lo tanto, habría que postular que uno de los modos de dar testimonio del *haber estado ahí* –es decir, uno de los modos de construir el verosímil de *Una excursión...*: el haber cruzado la frontera y haberse internado en Tierra Adentro– se funda en esta mirada recíproca muy cercana, que a veces culmina en el tacto, y en la que se puede distinguir una posible versión literaria de aquello que, en el análisis de artes visuales

8. Este “Epílogo”, no obstante, está encabezado por una serie de preguntas –una cita de Auguste Comte que reza: “No nos ordenan la religión y la humanidad aliviar a los pacientes? ¿No son hermanos todos los hombres? ¿No deben compararse los bienes y los males que deben a su autor común? ¿Es lícito mostrarse inexorable y sin piedad con alguno de sus semejantes?”– que informa que, en esa instancia, Mansilla no ha abandonado del todo la incertidumbre y la elusión.

9. El texto de Deleuze está dedicado al análisis de la obra del pintor Francis Bacon. Deleuze toma el concepto del austriaco Alois Riegl, que lo aplicó, a comienzos del siglo XX, al análisis de bajorrelieves egipcios.

10. En *La imagen-tiempo* Deleuze establece que en el cine de Bresson “el ojo entero [...] duplica su función óptica con una función propiamente ‘háptica’, según la fórmula que empleó Riegl para designar un tocamiento propio de la mirada” (2007: 26) y acuña además el concepto “tactisignos”.

11. Al respecto, considero que la afirmación de Molloy acerca del carácter “esencialmente visual” (1996: 239) de la escritura autobiográfica o memorialista de Mansilla debe ser relativizada. Además del sentido de la vista, hay en Mansilla un evidente anhelo de transmitir con su escritura sensaciones de otra índole: táctiles, en *Una excursión...*; gustativas, en *Mis memorias*.

como la pintura o el cine,<sup>10</sup> ha sido llamado “mirada háptica”. Entre otros procedimientos, entonces, la verosimilización del *in situ* radica en esa *mirada acercada* que, recíprocamente, Mansilla le dirige a los ranqueles y ellos le dirigen a él: ambos se escrutan desde muy cerca, ambos se palpan con la mirada.

## La escritura del tacto

Pero Mansilla va aún más allá de la *mirada háptica* y ensaya una escritura que, por momentos, es el trasunto textual de una pura sensación táctil.<sup>11</sup> Así, al menos en dos oportunidades –una en el capítulo 34 y otra en el 49– *Una excursión...* abandona toda pretensión de representación visual y explora una literatura que es escritura del tacto. Me detendré en el ejemplo más significativo, aquel que ofrece el capítulo 49. Es de noche; Mansilla, que está recostado en el interior de un toldo, escucha a un indio borracho que pregunta por Camargo. Finalmente, se duerme. De pronto, algo lo despierta:

La luna había terminado su evolución, las estrellas brillaban apenas al través de cenicientos nubarrones, reinaba una oscuridad caótica. Abrí los ojos, no vi nada.

Me apretaban fuertemente, quitándome la respiración; una substancia glutinosa, fétida, corría como copioso sudor por mi cara; una mole me oprimía el pecho, palpitaba y confundía sus latidos con los míos; otro peso gravitaba sobre mi vientre, y algo, como brazos, aleteaba. El sobresalto, el cansancio, el sueño reparador interrumpido, las tinieblas me ofuscaban.

Oía como un gruñido y sentía como si diese vuelta por encima de mi estirada humanidad, un inmenso palote de amasar.

No podía sacar los brazos de abajo de las cobijas, porque las sujetaban de ambos lados; hice un esfuerzo y conseguí sacar uno. Tanteando con cierto inexplicable temor, a la manera que entre las sombras de la noche penetramos en un cuarto cuyos muebles no sabemos en qué disposición están colocados, toqué una cosa como la cara de un hombre de barba fuerte, que se ha afeitado hace tres días. Me hizo el efecto de una vejiga de piel de lija.

Conseguí sacar el otro brazo, y siguiendo la exploración, lo llevé a la altura del primero; toqué una cosa como la crin de un animal. Luego, tanteando con las dos manos a la vez, hallé otra cosa redonda, que no me quedó la menor duda era una cabeza humana. Un líquido aguardentoso, cayendo sobre mi cara como el último chorro de una pipa al salir por ancho bitoque, me ahogó.

Llamé a Camargo angustiosamente. No me oyó. Creí morirme. No sabía lo que embargaba mis sentidos. Pegué un empujón con entrambas manos a lo que me parecía una cabeza; formé con mis rodillas un triángulo y dándole un fuerte empellón al peso que las oprimía eché a rodar un bulto pesado, que gritó, *peñi* (hermano).

Me puse de pie, como don Quijote en la escena con Maritornes, y vi un cuerpo revolcándose a mi lado. Volví a llamar a Camargo, con todos mis pulmones, se levantó rápido, se acercó a mi cama y oyendo que le decía: ¿qué es eso? señalándole el bulto, se agachó, miró, echóse a reír y exclamó:

– Es el indio borracho (II, 62-63).

Si en relación con este fragmento podemos seguir refiriéndonos a lo *háptico*, es solo si volvemos al sentido recto del verbo “hapto” (‘tocar’, incluso ‘tener comercio carnal’)



y no lo usamos como adjetivo para referirnos, como Deleuze, a una función de la mirada. Aquí ya no hay mirada, ni *háptica* ni *óptica*. En este fragmento de *Una excursión...* Mansilla le da otra dimensión a aquello de “tocar los extremos”. Si la escena liminar de Linconao enfermo es de acercamiento, y en ella Mansilla aun antes de cruzar la frontera parece alcanzar los posibles límites de ese acercamiento (tocar, aunque discretamente, el cuerpo purulento de un indio enfermo); aquí, sibilamente, parece explicarnos: *había algo más, el acercamiento podía ser mayor: para esto se cruza la frontera*. Porque aquí ya no se trata únicamente de acercarse y tocar: Mansilla tiene el cuerpo del indio literalmente encima de él; tan cerca, que ya no lo reconoce como cuerpo sino como materia, como *cosa*.<sup>12</sup> Hasta que Camargo irrumpe en la escena, mira y repone el sentido al contestar a la pregunta “¿qué es eso?”, el indio deja de ser algo visible (“no vi nada”), algo discernible (ni siquiera como fragmento: una oreja, el nacimiento de un seno o cualquier porción reconocible de un cuerpo), para ser pura cercanía de la materia; no un cuerpo sino una cosa: “palote de amasar”, “mole”, “una cosa como la crin de un animal”, “una cosa redonda”, “un bulto”.<sup>13</sup>

## Las manos

En relación con la absoluta importancia que el sentido del tacto adquiere en *Una excursión...*, debe hacerse especial énfasis en ese momento de capítulo 43 en el que un indio se interesa en los “gruesos guantes de castor” de Mansilla –una “prenda que yo estimaba muchísimo, porque tengo la debilidad de cuidarme demasiado quizá las manos” (II, 23)–. El indio le pregunta: “¿qué es eso, che?”. Mansilla, que conjetura que el indio no va a entender si le dice simplemente “guantes”, acuña para responderle una suerte de *kennigar*: “Son botas para las manos”, le explica. El indio se pone los guantes “[...] parecía un mono. Abría los dedos y se miraba las manos encantado”– y, fascinado con su nueva adquisición, no quiere devolverle los guantes a Mansilla, quien, desesperado, insiste incluso en comprárselos.

Sin embargo, toda insistencia es inútil; Mansilla se queda sin sus guantes: “La jugada no estaba en mis libros. Perder mis guantes equivalía a estropearme las manos, sin remisión” (II, 23). No obstante, la pérdida que Mansilla ve en esa “jugada” del indio es capitalizada literariamente como ganancia: en esas manos delicadas que se resignan a estropearse se cifra, en gran medida, el éxito de su libro, su novedad. O sea, como sinécdoque del tacto de Mansilla, esas manos desnudas también verosimilizan el *haber estado ahí*, el *in situ* en el que Mansilla basa la originalidad de su libro: en esas manos desnudas e hipersensibles –manos que tocaron pero que además escribieron el texto–, por tanto, radica la diferencia con los poetas y hombres de ciencia que, antes que él, *se habían equivocado*.<sup>14</sup>

## El histrión

Cuerpo y mirada se disponen también en *Una excursión...* de otro modo. Una de las lecciones que da Mansilla a su lector es que para ver el mundo desde otra perspectiva, para no cansarse de ver siempre lo mismo (vale decir, para extrañarse del mundo), hay que forzar el cuerpo. Leemos en el capítulo 10:

Sin contrastes, hay existencia, no hay vida [...]

Esta necesidad es tan grande, que cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa; las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía? Me subía al merlón

12. En un sagaz trabajo sobre el expresionismo de la literatura de Roberto Arlt, César Aira (1993) establece que “El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. [...] El expresionista entonces [...] da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella”. Desde esta perspectiva, habría que considerar el expresionismo de la literatura de Mansilla o, más precisamente, el delicado equilibrio que se da en *Una excursión...* entre expresionismo e impresionismo; un equilibrio pautado por los avances y retrocesos del narrador hacia el mundo –la materia– que observa y pretende representar.

13. En este episodio se verifica algo que Hans Jonas dice sobre el tacto: “La forma [shape] no es un dato original del tacto, sino un *constructo* que surge de la adición de una serie de múltiples y singulares sensaciones táctiles mezcladas, y esto solo en conjunción con sensaciones motoras propioceptivas” (Jonas 1954: 510. Traducción mía). En efecto, Mansilla no llega a saber qué forma tiene esa cosa que tiene encima de él; solo después de ver –y no de tocar– sabrá que se trata de un indio.

14. Aludo aquí a ese momento central del capítulo 11 de *Una excursión...* en el que Mansilla declara su poética del *in situ*, una poética que se recorta contra la de aquellos que habían escrito sobre la Pampa sin haber estado –vividó– allí: “Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. Vivimos en la ignorancia hasta de la fisonomía de nuestra Patria. Poetas distinguidos, historiadores, han cantado al ombú y al cardo de la Pampa. ¿Qué ombúes hay en la Pampa, qué cardales hay en la Pampa? ¿Son acaso oriundos de América, de estas zonas? ¿Quién que haya vivido algún tiempo en el campo, hablando mejor, quién que haya recorrido los campos con espíritu observador, no ha notado que el ombú indica siempre una casa habitada, o una población que fue; que el cardo no se halla sino en ciertos lugares, como que fue sembrado por los jesuitas, habiéndose propagado después?” (I, 65).

de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés. Es un efecto curioso para la visual, y un recurso al que te aconsejo recurras cuando te fastidies, o te canses de la igualdad de la vida, en esa vieja Europa [...] (I, 60-61).

Para decirlo en términos acuñados por el formalismo ruso, Mansilla desautomatiza la percepción de un entorno que lo aburre gracias a que exige su cuerpo colocándolo en una posición antinatural, rara: pone su cabeza “al revés”.<sup>15</sup> En esta escena, además, algo en lo que Mansilla no se detiene, pero que está connotado, es este espectáculo de un *coronel contorsionista* que exhibe sus destrezas físicas en el “merlón de la batería” ante propios y ajenos (el “enemigo”).

15. Por otra parte, si la inversión o la torsión son los procedimientos centrales de la parodia, este paisaje al revés es, en definitiva, un paisaje paródico. Mansilla, entonces, encarna el procedimiento central de la parodia: contorsionando su cuerpo, invierte la posición de sus ojos ante ese entorno y produce otro paisaje.

Porque si la imbricación entre cuerpo y mirada es clave en *Una excursión...* tanto en el “manejo del espacio en movilidad” como en el anudamiento de tacto y mirada, ella es clave también en otro sentido: en la constitución del personaje Mansilla; es decir, no ya en relación con su mirada hacia los indios sino en el modo en que *se hace ver* ante estos, ante quienes lo secundan en la excursión y ante los lectores de *La Tribuna*.<sup>16</sup> En *Una excursión...*, Mansilla hace de su cuerpo un espectáculo; un espectáculo que es, como enseguida veremos, casi siempre un espectáculo bufonesco.

16. Sobre Mansilla y sus públicos, cfr. Contreras (2010).

Ya en Leubucú, Mariano Rosas le aconseja que para ganarse la confianza de los ranqueles deberá dejarse dar la mano y abrazar por él y por varios capitanejos:

– Señor [le informa el lenguaraz Mora], dice el general Mariano que ya lo va a recibir; que quiere darle la mano y abrazarlo; que se dé la mano con sus capitanejos y se abraze también con ellos, para que en todo tiempo lo conozcan y lo miren como amigo, al hombre que les hace el favor de visitarlos, poniendo en ellos tanta confianza (I, 158).

Dar la mano, abrazar: otra vez el tacto. Pero enseguida, los requerimientos son otros, unos que comprometen aún más el cuerpo de Mansilla, quien deberá no solo “dejarse hacer” sino además hacer –mimar, copiar, repetir– lo que le hagan a él.

– ¿Y qué diablos van a hacer conmigo? –le pregunté.

– Nada, mi coronel, cosas de los indios, así es en esta tierra –me contestó.

– Supongo que no será alguna barbaridad –agregué.

– No, señor; es que han de querer tratarlo con cariño; porque están muy contentos de verlo y medio *achumados* –repuso.

– Pero, poco más o menos, ¿qué me van a hacer? –proseguí.

– Es que han de querer abrazarlo y cargarlo –respondió (I, 158).

Lo que los capitanejos ranqueles hacen con Mansilla, pues, es abrazarlo fuertemente, alzarlo y, al mismo tiempo, pegar un grito estentóreo. Mansilla, por lo tanto, no solo debe tolerar que lo abracen y lo alcen gritando, sino que debe corresponder a ese cariño: él también debe abrazar y alzar a los indios y, a la vez, gritar desaforadamente.

En ese momento, el cuerpo de Mansilla se verá una vez más exigido no solo porque los indios que debe alzar son muchos (más de ochenta) sino porque uno de ellos, Melideo, es especialmente pesado, es un indio “sólido como una piedra”, al que Mansilla compara con José Hernández, “cuya obesidad globulosa toma diariamente proporciones alarmantes”.

Como ante el cuerpo purulento de Linconao, ante Melideo el éxito de Mansilla se juega nuevamente entre acercarse o retroceder, entre dar o no los pasos correctos. Y si sobre aquel episodio liminar Mansilla escribe: “el primer paso estaba dado y no era ni noble ni digno, ni humano, ni cristiano, retroceder”, en relación con este de Melideo los términos que usa son casi los mismos: “[Alcé a Melideo] cumpliendo con el ceremonial establecido en la tierra donde me hallaba y con las leyes del orgullo de raza y de religión que me prohibían cejar un punto, dar un paso atrás, retroceder, aflojar en lo más mínimo” (I, 160). Mansilla entonces *no afloja*, y del interminable *loncoteo* se empeña en enfatizar el poder de resistencia que ha demostrado su cuerpo, a punto tal de compararse con “gladiadores” o “luchadores” (vale decir: con especáculos circenses o de feria).

[...] cuando hay que repetir la misma operación muscular y pulmonar ochenta o cien veces, el ejercicio es grave, y puede darle a uno títulos suficientes para ocupar algún día en el mausoleo de la posteridad un lugar preferente entre los gladiadores o luchadores del siglo XIX (I, 161).

Y así como en estos primeros momentos en Leubucó Mansilla hace alarde de su “energía y fortaleza”, en los capítulos siguientes (entre el 26 y la 34) su cuerpo será una vez más exigido, especialmente su estómago. Me refiero, puntualmente, a las escenas de “bacanal” en las que otra vez no afloja (o al menos, casi nunca afloja) y se obliga a beber hasta perder dominio sobre su cuerpo y, como consecuencia de esto, afianzar la confianza de los ranqueles. De nuevo, se trata de hacer lo que hacen los otros, de copiar, de imitar, de ser un histrión: “Es menester aullar con los lobos para que no me coman”, se recomienda (I, 168).

Durante la orgía, Mansilla no solo se deja “manosear y besar, acariciar en la forma que querían” –una vez más, entonces, el texto coloca en primer plano el sentido del tacto–; también, si no quiere que sospechen de él, debe aceptar cada brindis (*yapaí*) que le ofrecen. Y los *yapaí* son muchos.<sup>17</sup>

Y como ante Linconao enfermo o ante el voluminoso cuerpo de Melideo, en estas escenas de “bacanal en regla” una vez más Mansilla se obliga a no retroceder. De esta manera, cuando el indio Epumer, hermano de Mariano Rosas, se pone especialmente molesto, Mansilla se niega a “dar un paso atrás”:

Epumer comenzó a ponerse como una ascua, terrible.

Mariano quiso sacarme de allí: me negué; su hermano quería beber conmigo y yo no quería abandonar el campo, exponiéndome a las sospechas de aquellos bárbaros.

Soy fuerte, contaba conmigo.

Si la fortuna no me ayudaba, alguna vez se acaba todo, algún día termina esta batalla de la vida, en que todo es orgullo y vanidad (I, 170).

Mansilla, nótese, traduce a términos militares (“no quería abandonar el campo”) el lance de un mero *yapaí*. Volveré enseguida sobre esto. Por lo pronto, basta señalar que la confianza que Mansilla va obteniendo entre los indios ranqueles –la creciente admiración que estos le profesan– se funda menos en palabras o promesas que en la exhibición de un cuerpo dispuesto a casi todo: alzar ochenta indios, *loncotear*, beber hasta el vómito. Mansilla obtiene en *Una excursión...* la admiración y la confianza de los indios gracias a su cuerpo. Hay, por tanto, un *lenguaje del cuerpo* con el que Mansilla les habla a los ranqueles para conquistar su esquiva confianza.

17. La efectividad humorística de estas escenas se asienta en algunos elementos básicos que, según Henry Bergson (2011 [1904]), generan la risa: la repetición, la mecanización y la imitación. Sobre el “remedo” en *Una excursión...* escribe Iglesia: “El remedo (casi lo mismo pero no del todo) opera en el texto de Mansilla como pérdida y recuperación de la autoridad, del saber, del provecho civilizado” (2003: 104).

Mansilla es muy consciente de esto; en *Una excursión...* y, años después, en una de sus *causeries* más famosas –“Los siete platos de arroz con leche”– cita un fragmento del libro *De oratore* donde Cicerón consigna: “*Est enim actio quasi sermo corporis*”. Es decir, para Cicerón existe un lenguaje del cuerpo: el cuerpo comunica y persuade –sermonea– tanto o más que la palabra. De hecho, en un momento especialmente difícil de sus conferencias con Mariano Rosas y Baigorrita –capítulo 54–, aquel en que el primero le pregunta si el Congreso puede anular el tratado de paz, Mansilla, que no quiere decir la verdad, recurre a la “mímica”:

[...] recurrí a la oratoria y a la mímica, pronuncié un extenso discurso lleno de fuego, sentimental, patético.

Ignoro si estuve inspirado.

Debí estarlo o debieron no entenderme; porque noté corrientes de aprobación.

La elocuencia tiene sus secretos (II, 97).

En este punto, y para ilustrar ese triunfo de su elocuencia que, paradójicamente, le debe mucho a la mímica –es decir, al cuerpo– y bastante menos a las palabras, Mansilla se compara con un “predicador catamarqueño” que, como él, a falta de palabras, debió recurrir a la acción. Durante un sermón de Viernes Santo –cuenta Mansilla– ese predicador, al comprobar que el muchacho que le daba letra se había quedado dormido, apeló, ante la ausencia de apuntador, “a sus brazos y a sus pulmones”: al *sermo corporis*.<sup>18</sup>

Entonces, incluso cuando hace uso de la palabra, la aprobación de Mansilla entre los ranqueles le debe nuevamente mucho más a su cuerpo: a sus brazos, a sus pulmones, a sus “entrañas”. *Una excursión...* es, pues, una extrema puesta en práctica del *sermo corporis* ciceroniano.

### Coda: el coronel payaso

¿Qué clase de gloria forja este coronel en todas estas escenas en que su cuerpo es un espectáculo, en que *hace la comedia* para que los otros lo conozcan y lo aplaudan? ¿A qué clase de posteridad puede aspirar este militar que *loncotea* con los indios y al hacerlo hace alarde de su “energía y fortaleza”; que bebe hasta “ver las estrellas”; que come hasta el vómito pese a que no tiene hambre; o que finge dormir cómodamente en el toldo del cacique Baigorrita?

A cambio de las esperables “glorias de la espada”, de las gestas castrenses de un militar que cruza la frontera y se interna intrépidamente en Tierra Adentro, Mansilla consigna en *Una excursión...* los hechos que pueden labrarle una gloria menor, pobre; una reputación que no se construye en base a las proezas de una espada –es decir, que no se construye en base a lo épico–, sino en base a los esfuerzos exhibicionistas de su cuerpo; esfuerzos que, como lo asegura el propio Mansilla al comentar las *loncoteadas*, “más que todo se presta[n] a la risa” (I, 159).

Mansilla es consciente de esa substitución de lo militar por lo ridículo o lo bufonesco. Sabe perfectamente que a cambio de “glorias de la espada” ofrece múltiples “disparates” (el término es suyo). Es más: ese es uno de los temas centrales de *Una excursión...* ¿Habría que hablar, entonces, de una inversión paródica de lo militar por lo bufonesco? ¿Habría que hablar de lo militar “puesto al revés”? En el capítulo 25, aquel en que cuenta cómo debió abrazar y alzar a ochenta o cien indios, Mansilla reflexiona de este modo:

18. En una excepcional lectura de las *causeries*, ya Alan Pauls llamó la atención sobre la “fuerza expresiva” del cuerpo de Mansilla y sobre las dificultades casi insuperables a las que este se enfrenta para que sus lectores “... imaginen, adivinen la fuerza expresiva de ese cuerpo que está detrás de la escritura, como caído en alguna parte” (2007: 84).

Por algo me había de hacer célebre yo, aunque las olas del tiempo se tragan tantas reputaciones.

Espero, sin embargo, que en esta tierra fecunda no faltará un bardo apasionado que cual otro don Alonso de Ercilla, cante: No las damas, no amor, no gentilezas, sino las *loncoteadas* de un pobre coronel y sus franciscanos.

Asuntos más pobres y menos interesantes he visto cantados en estos últimos tiempos por la lira de trovadores cuyos nombres no pasarán a remotos siglos [...].

Yo estaba orgulloso, contento de mí mismo, como si hubiera puesto una pica en Flandes [...] (I: 161).

En este fragmento hay al menos dos referencias a cuestiones militares; ambas vinculadas, además, a actividades de conquista –en Europa o América– de la corona española. Una de ellas está en la mención a la “pica en Flandes”;<sup>19</sup> la otra, en la abierta referencia al poema épico *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla. Recordemos que la centralidad de lo militar en *La Araucana* está declarada desde la primera estrofa:

No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados;  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos efectos y cuidados;  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada.

Mansilla, como recién se vio, reescribe estos célebres versos introductorios y propone, para su *Araucana*, los siguientes: “No las damas, no amor, no gentilezas, sino las *loncoteadas* de un pobre coronel y sus franciscanos”. De este modo, en la *Araucana* de Mansilla, el *loncoteo* reemplaza las proezas de la espada. No hay, pues, en las páginas de *Una excursión...*, “espada” que ponga “duro yugo” a nadie. En consecuencia, a modo de compensación, Mansilla especula con un futuro poema, parodia de la épica de la conquista, en que un “bardo apasionado” celebre sus disparates.<sup>20</sup>

Posteriormente, en el capítulo 44, como cierre de la narración de cómo, en el toldo de Baigorrita, se dedicó, entre otras cosas, a espulgar a su ahijado, tenemos otra vez más una alusión a la por demás notoria ausencia en *Una excursión...* de “glorias de la espada”:

Terminado el almuerzo, trajeron unas cuantas botellas de aguardiente y entre *yapai* y *yapai* las apuramos.

Mi ahijado, a quien el día antes había acariciado, se acercó a mí. Le hice un cariño. Una cautiva le habló en la lengua, y el chiquilín juntó las manos, y todo ruborizado me dijo: “bendición”.

19. La frase “poner una pica en Flandes” refiere a las dificultades económicas que enfrentó Felipe II para llevar tropas a los Países Bajos (que durante su reinado eran parte del imperio español) para reprimir algunas rebeliones que allí se estaban produciendo.

20. Una precisión: no pretendo afirmar que los logros de Mansilla –el tratado con los indios, el conocimiento del terreno, etcétera– sean logros que *Una excursión...* presenta como risibles; de lo que se trata, más precisamente, es de que esos logros se consiguen, en gran medida, gracias a la disposición de Mansilla –de su cuerpo– para la payasada, para el disparate bufonesco. El *slapstick* de Mansilla es un instrumento, no un fin.

–Dios te haga buen cristiano, ahijado –le contesté, y echándole los brazos le senté entre mis piernas.

El chiquilín se quedó como en misa. Saqué el reloj y se lo puse al oído para que oyera el tic-tac de la rueda: siguió inmóvil. Guardé el reloj, y viendo que por sobre su cabecita caminaban ciertos animalitos de mil pies, me puse a espulgarlo.

Comprendo, Santiago amigo, que estos detalles son poco filosóficos e instructivos; pero hijo mío, *ya que no puedo cantar las glorias de mi espada, permíteme describirte sin rodeos, cuanto hice y vi entre los ranqueles.*

El pulcro y respetable público tendrá la bondad de ser indulgente, a no ser que prefiera, lo que no suele ser raro, la mentira a la verdad (II, 29. Subrayado mío).

Espulgar a un indiecito, *loncotear*, soportar un *yapaí* tras otro: esos son los “detalles”, los “asuntos pobres o poco interesantes” que Mansilla ofrece en *Una excursión...* a cambio de las (inexistentes) glorias de su espada. Glorias a las que, ciertamente, podía predisponer el hecho de narrar la historia de un osado militar que se atrevió a cruzar la frontera y a internarse en Tierra Adentro. Una gloria en la que, además, Mansilla sabe que el soldado no deja de pensar: “la gloria es un pensamiento que domina al soldado”, se asegura en el capítulo 5. El texto, pues, estaría frustrando un horizonte de expectativas asociado a la literatura de fronteras. De hecho, hacia atrás Mansilla tiene *La cautiva* (1837), a la que cita al menos en tres oportunidades, donde la violencia y la guerra entre indios y cristianos es central (basta para ello pensar en el canto “La alborada” o en los delirios de gloria militar del alucinado y agónico Brian). Hacia delante, por su parte, tenemos, por ejemplo, *Callvucurá y la Dinastía de los Piedra* (1884), donde Estanislao Zeballos cita un momento bélico de *La cautiva* (precisamente, uno que pertenece al canto “La alborada”) y también remite a *La Araucana*, pero no para parodiarla sino antes bien para inscribir su relato reivindicatorio de la llamada Conquista del desierto en esa línea que abrió Ercilla en el siglo XVI. Antes y después de Mansilla, entonces, tenemos la guerra.<sup>21</sup> Pero la guerra está además en el pasado biográfico de Mansilla: en la Guerra del Paraguay. De hecho, la única batalla que se cuenta en *Una excursión...* es la del desastre de *Curupaity*, ocurrido el 22 de septiembre de 1866. ¿Y entonces *Una excursión...* deba ser leído quizá como el relato en primera persona de un militar cansado de guerra?<sup>22</sup>

El complemento de ese relevo de lo militar por el disparate y la bufonada se halla en los insistentes sueños, caracterizados por el equívoco identitario y la mascarada (en ellos el disfraz es fundamental), en los que sí aparece lo militar, ya sea bajo la forma de la conquista (Mansilla como “Napoleón chiquito”, en el capítulo 12) o de la traición (el sueño imperial del capítulo 33, donde Mansilla se compara con guerreros ilustres como Aníbal o Camilo). Durante la excursión, entonces, Mansilla sueña con aquello que no forma parte de su vigilia: la acción militar.<sup>23</sup>

Por tanto, menos que un “arquetipo del gentleman militar” –indigno título de las por demás iluminadoras páginas que le dedica Viñas en *Indios, ejército y frontera*–<sup>24</sup> el coronel Mansilla de *Una excursión...* resulta, entre otras cosas, un bufón, un *showman*, el protagonista de una “comedia”. Acaso, entonces, en ese *hacer el payaso* se cifre una posible y seguramente parcial respuesta a la pertinaz pregunta: “al fin, ese mozo, ¿quién es?”.

21. Además del libro de Viñas (1982), para una completa revisión de la narrativa expedicionaria cfr. Torre (2010).

22. Asegura Viñas: “A Mansilla ya no lo entusiasma, como a la mayoría de sus pares, la tentación maniquea. No quiere la guerra. No cree más en ella y se distancia” (1982: 153).

23. Sobre la cuestión del sueño y la vigilia cfr. Iglesia (2003), en especial el artículo “Mansilla, sueños y vigilia”.

24. Tres de las cinco acepciones que le da el DRAE al sustantivo “arquetipo” son “Modelo original y primario en un arte u otra cosa”, “Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad” y “Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos”. ¿De qué es arquetipo Mansilla? ¿De qué podría serlo? Su modo de construcción autobiográfica –basada, como vimos, en la elusión– bloquea toda posibilidad de que su “yo” cristalice en una identidad arquetípica estable, en un “modelo” o en un “tipo”. Antes que lo arquetípico su escritura privilegia la dispersión, la multiplicación, la pluralidad, la inestabilidad identitaria.

## Bibliografía

- » Aira, C. (1993). “Arlt”. En *Paradoxa* n° 7. En línea: <<http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf>>.
- » Bergson, H. (2011 [1899]). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Blanco, R. (traducción). Buenos Aires, Godot.
- » Borges, J. L. (1985). “Prólogo”. En Buzzati, D. (autor) *El desierto de los tártaros*. Madrid, Hyspamérica.
- » Contreras, S. (2010). “Lucio V. Mansilla, cuestiones de método”. En Alejandra Laera (dir.), *Historia crítica de la Literatura argentina: el brote de los géneros*. Buenos Aires, Emecé.
- » Deleuze, G. (2002 [1981]). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena.
- » ——— (2007 [1985]). *La imagen tiempo*. Buenos Aires, Paidós.
- » Gubern, R. (2005 [1989]). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- » Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Jay, M. (2007 [1993]). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.
- » Jonas, H. (1954). “The Nobility of sight”. En *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 14, n° 4, pp. 507-519.
- » Mansilla, L. V. (1967 [1870]). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » ——— ([1889/1890]) *Entre nos: las causeries de los jueves*. En (1995) C. Iglesia, J. Schvartzman y colaboradores (edición). *Horror al vacío y otras charlas*. Buenos Aires, Biblos.
- » ——— (1904 [1955]). *Mis memorias*. Buenos Aires, Hachette.
- » Molloy, S. (1980). “Imagen de Mansilla”. En Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, pp. 745-759. Buenos Aires, Sudamericana.
- » ——— (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Pauls, A. (2007 [1984]). “Las causeries: una causa perdida”. En *Las Ranas*, año III, n° 4, pp. 80-88.
- » Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª edición, disponible en línea: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- » Rodríguez, F. (2006). “Un desierto de ideas”. En Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, pp. 149-170. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Schvartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Prometeo.

- » Viñas, D. (1982). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Zeballos, E. S. (1998). *Callvucurá, Painé, Relmu*. Buenos Aires, El Elefante Blanco.