

INSCRIPCIONES EN LA TIERRA, EN EL CUERPO...*

por Loreley El Jaber
UBA/CONICET

El americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentra mitades exóticas mirando por la ventana. A ese otro país dentro del suyo se le puede dar signo negativo (la barbarie, como en Euclides o en Sarmiento) o positivo (la selva edénica de *O Guarani*). Sea como sea, ese país otro se vuelve “otro” absoluto, literatura, como la infancia, o el amor

César Aira

Dos paisanos en medio del campo, atravesándolo; una comunidad rural en los alrededores de una estancia; la supuesta presencia del patrón que no se aviene a saludarlos, que no se hace explícitamente presente; una mujer bisagra, hija-hembra de su padre y mujer del “patrón”, del joven unitario Esteban Echeverría. El exilio, el refugio del poeta, se convierte en fuga con la llegada amenazante de la línea enemiga. Los federales construyen la huida y determinan otro escape, una búsqueda que –en la lógica amorosa con la que también trabaja la novela– será irremediablemente infructuosa.

Buenos Aires-Colonia, dos espacios paradigmáticos de opciones políticas, adquieren en la novela de Martín Kohan una nueva significación. Política, sexo y amor se hallan entrelazados de tal modo que el recorrido narrativo está entramado en esta ecuación. El autor de *Los cautivos* retoma espacios, mundos y bordes cargados semánticamente y, a partir de ellos, juega a extremar los sentidos o bien a vaciarlos.

Dos mundos en pugna

Los cautivos. El exilio de Echeverría de Martín Kohan está articulado en base a la dicotomía civilización-barbarie que funciona como centro del relato y como objeto de parodización continua. A partir de esta antinomia y del particular uso que Echeverría hace de ella en su relato, podemos decir que *Los cautivos* es el inverso de *El Matadero*. Beatriz Sarlo señala que en el texto de Echeverría “el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (...) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano.”¹ En el relato de Kohan, en cambio, se produce una invasión opuesta: la estancia es el espacio de penetración (literal y simbólica) de lo urbano sobre lo rural. La estancia “Los Talas”, representada metonímicamente por la figura del joven poeta, urbaniza, culturaliza las costumbres de la Luciana -símbolo depositario del germen de lo bárbaro- junto con las relaciones sociales y afectivas que ésta pone en práctica. Sin embargo la escisión espacial se mantiene, los mundos construyen sistemas irreconciliables entre sí, la absorción o penetración se da indefectiblemente de modo unívoco y unidireccional. En este sentido es interesante recordar que es el cuerpo maleable de una mujer el que será culturalizado. La violencia que

* Martín Kohan, *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

¹ Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ed. Ariel, 1997, p. 43.

se produce en el lugar de pertenencia rural y se ejerce sobre el cuerpo femenino al cosificarlo y animalizarlo, establece la ruptura (o declara la ausencia) de ciertas reglas y normas sociales. El incesto entre Luciana y Maure no es planteado como tal, no posee carga amoral ni cuestionable, es el desahogo corporal de un hombre sobre el cuerpo de una mujer que, ocasionalmente, es su hija. No hay condena ni castigo individual ni social: si existe alguna reprimenda es por parte de Maure hacia quien, desde su perspectiva, lo ha engañado. La pérdida de la Luciana, del objeto, percibida como robo (al igual que el ganado, la mujer también parece poseer una marca), genera en Maure un dilema: el sujeto de la posesión es el patrón. Las jerarquías que no se transgreden se ven violentadas y es así como se quiebran también los límites geográficos. Sólo cuando Maure sabe que quien se cree que es el patrón en verdad no lo es, comienza a traspasar los límites que dividen la estancia del resto. Además, las diferencias culturales no sólo se traducen en diferencias geográficas sino también – e indefectiblemente en la línea de la narrativa que se continúa- en diferencias políticas. Por eso Maure no podrá ser otro que el delator del unitario.

Las acciones ejercidas sobre los cuerpos tienen su contrapartida en el lenguaje. Las palabras mimen los actos, Maure actúa como un toro con su yegua, el sexo determina el género y establece las posturas, los deseos y las jerarquías. En el espacio de conversión del sujeto femenino, el lenguaje también será capital: allí, en el espacio cultural por excelencia, en ese reducto de la cultura que representa la estancia donde se exilia el poeta, Luciana se alfabetiza, su lenguaje se vuelve incomprensible para los otros y para su antiguo poseedor. El lenguaje, el muestreo de su adquisición y de su correcto empleo, resulta un producto mágico, sinónimo de brujería.

A Tolosa le pareció ver en todo esto una especie de gualicho, una magia artera y desconfiable. Le entró un miedo tremendo, los ojos le ardieron de odio y de pavor. La sacudió entonces a la Luciana con un solo cachetazo limpio, un golpe seco que la hizo volar de cara al suelo y rodar dos o tres veces sobre sí misma.²

En la letra parece esconderse un mensaje cifrado marcado por lo prohibido. Los signos son “gualichos” a menos que apelen a los actos, o mejor dicho, son gualichos si no es el “patrón” el que los lleva a cabo. Luciana escribe con un palo el nombre de Tolosa y en ese acto inscribe su diferencia en la tierra. La mujer “portadora de magia” recibe el castigo corporal merecido a los ojos de Maure. Tolosa “le pegó porque entendió que tenía que pegarle”, porque la conversión es ostensible en las marcas trazadas con el palo, y eso, hasta un gaucho lo entiende.

Sin duda existe algo del orden de lo enunciado que escapa a la comprensión de quienes fueron sus pares. Por eso ante la explicación que ofrece Luciana de lo que realiza el hombre encerrado en “Los Talas”, Maure sólo puede atenerse a la realidad de los actos que definen al “patrón”, que él también realiza y que significan a ambos:

La clave del asunto, lo verdaderamente esencial, -responde Luciana a la intriga de Maure- era que un poeta romántico, entregado a la sublimidad de la creación poética, trascendía esas profanas necesidades corporales, se elevaba a la

² Martín Kohan, ob. cit., p. 103. En todas las citas que siguen se consignará número de página de esta edición.

espiritualidad inmaterial de un mundo sin hambre, sin sueño, sin sed. La poesía era su alimento y con eso le bastaba. Por eso, justamente, no salía de la casa.

Maure hervía de furia. La mayor parte de lo que había dicho la Luciana, él no lo había entendido. Lo poco que entendió lo enojó, lo encegueció de rabia. Pero también rabiaba por no entender, porque antes a la Luciana todo se le entendía, y ahora no. Atinó, pese a todo, a replicar: “¿De qué espíritu me hablás, puta del orto, si yo veo cada noche cómo te garcha ese cretino?”. La Luciana fue despectiva como nunca: “Gaucho bruto y afiebrado”, dijo con soberbia, “ciego a las delicadezas del amor bien hecho” (p. 87).

Si existe un lenguaje propio de este espacio rural es aquel definatorio de un espacio pre-cultural: el lenguaje del cuerpo en donde el sexo y lo biológico serán las marcas significantes de los enunciados, los signos que lo harán codificable. Para Maure, en concordancia con la construcción del personaje que realiza la novela, Echeverría, antes que un sujeto marcado por la escritura, es un hombre marcado por el sexo. Esta actividad, única visible desde el afuera de la estancia, genera otras prácticas sexuales que la reproducen salvajemente, deformadamente. El sexo se multiplica y legitima, en cierta forma, a partir de la visibilidad de la única acción que el supuesto patrón conscientemente *exhibe* al encender las luces y abrir la ventana.

Por otro lado cabe destacar la exacerbada faceta paródica del narrador respecto del mundo de la barbarie, observable en la figura del viejo Santos. Lo biológico se ha vuelto escatológico y es ésta la perspectiva que el narrador- tan aficionado al juego con el exceso- experimenta. La vida es simbolizada en metáforas vinculadas con las heces del único viejo y, dentro del imaginario, supuesto portador del saber experiencial. Para el viejo Santos el mundo fecal es el punto de comparación, el productor de simbologías, así por ejemplo “contar bien es como cagar bien. Ni muy blando ni muy espeso. Mejor de un tirón que tardando. Mejor sueltito que con trabajo” (p. 78). El lenguaje se simplifica hasta alcanzar su punto máximo y el narrador del relato se encarga de simplificar la simplificación, si esto fuera posible. Son los bárbaros más bárbaros, no hay capacidad de conceptualización en ellos, ni temporal, ni espacial ni de ningún otro tipo. Y ante esta continua explicitación paródica surge una suerte de epifanía comprensiva en la figura de Maure. Los federales, hábiles también en el manejo discursivo, apelan al efecto del enunciado en la concurrencia y no al fondo de lo dicho; sin embargo, Maure adquiere una capacidad comprensiva inaudita. Este ser, definido como abyecto, cuyos pensamientos eran “prelingüísticos” y constituían “un magma gelatinoso” indiscernible, comprende y reproduce las palabras en el sentido y en la dirección esperadas. Como si hubiera habido un aprendizaje en algún resquicio del espacio rural, el ser “más bruto que los animales”, los aventaja ampliamente. El narrador menciona al respecto: “Había que ver con qué solvencia se había expresado Maure, usando palabras que acababa de aprender” (p. 114), pero esta vez la explicación resulta incompleta. En el juego con el exceso de lo bárbaro, codificar las palabras del federal y utilizar su lenguaje es el producto, el desarrollo evolutivo lógico y único para un representante de la barbarie. En la estructura en la que se centra la novela, una vez enarbolada la cinta colorada, Maure se convierte en el prototipo del federal, de ahí que deba trocar y representar la figura de la traición, sea cual fuere el costo que este imperativo suponga.

La figura de padre-hombre sexuado-traicionado posee rasgos diferenciadores que quiebran la homogeneización aparente con que se percibe a los campesinos. Si bien puede

pensarse que Maure es el típico “animal” federal, con una adquisición discursiva extremadamente precaria (luego del fracaso de la captura del unitario, Maure “pierde” la capacidad comprensiva repentinamente adquirida, la cual sólo parece sostenerse en la traición y en la delación), existe un intento deliberado en la novela por establecer diferencias entre este personaje y otros representantes de la barbarie. Evidentemente lo que marca la diferencia entre éstos, lo que permite que Maure pueda, o deba, cumplir ese rol y no los otros (como Tolosa y Gorostiaga), es su vínculo con la Luciana. La mujer que posee Maure y que de pronto des-posee es la razón de la conversión. Nuevamente, la lógica del cuerpo femenino parece ser la dominante en la construcción de los personajes, o en su evolución. Maure no es, entonces, ni como Tolosa ni como Gorostiaga. Si bien estos fueron los primeros en toparse con la partida federal, los primeros receptores del discurso, los primeros aprendices de un sistema que establece bandos, los primeros que blanden las cintas coloradas, ninguno de los dos (tal vez por la pelea que genera el poder de la palabra ante un auditorio expectante) puede ordenar sus pensamientos ni reproducir lo que les fue enseñado. Ante la imposibilidad de lograr un acuerdo sobre lo que lo que los federales les habían dicho, la experiencia vivida que los tenía por únicos protagonistas parece perder su carácter distintivo. Sin embargo, a pesar de la dificultad para reproducir el discurso político, para comprenderlo y poder relatarlo, los dos paisanos pueden transmitir una advertencia, concuerdan y enuncian un consejo que les fue dado: es inminente el peligro de un futuro malón. La llegada de los indios, único elemento del discurso de los otros decodificable para los habitantes del campo, les restituye -aunque sea en parte- el lugar de portadores de un saber que los otros no poseen. Y, si no pueden decir lo que los otros dijeron, sí pueden sostener la diferencia a través de la advertencia. De hecho, Tolosa y Gorostiaga, no entienden más que las diferencias impuestas por el espacio: la invasión es lo comprendido; en su caso, el campo discursivo es inteligible en tanto se mantenga en el marco de su vida rural. Por eso, cuando Maure, y sólo él, solicita una explicación para esas cintas coloradas que poseen (no puede ser otro personaje el que pregunte el sentido de esas telas y de ese color), ellos recurren a su saber popular, toman las cintas que los federales les habían regalado y elaboran una significación para estos trozos de género que los significan desde su identidad rural.

En ese instante, Maure notó el montón de cintas coloradas. “ ¿Y eso?”, le preguntó a Tolosa, que era quien las apretaba en un puño. “ ¿Eso qué?”. “Eso, esas cintas”, dijo Maure. Tolosa lo miró a Gorostiaga: ¿qué era lo que querían decir esas cintas? Los dos se acordaban mal, pero, por una casualidad milagrosa, se acordaron de lo mismo. Explicaron entre los dos, un poco uno, un poco el otro, que esas cintas rojas ahuyentaban la mala suerte y la envidia, que le aseguraban la prosperidad a quien las tuviera. (p. 79)

Si para Tolosa y Gorostiaga se debe apelar a un sentido imaginario, verosímil, y acorde al peligro futuro, es porque no existe otro sentido más allá del que determina la tierra. Para Maure, por el contrario, existen otras significaciones que no prescinden de la tierra pero que la trascienden. Maure reinscribe el sentido político de las palabras de los federales, hace uso de ellas, establece la diferencia en el espacio (por un lado el que está recluido en la estancia y por el otro los que están fuera de ella) y elige un bando. La diferencia entre Maure y Tolosa-Gorostiaga la da la reproducción de la palabra federal. Ya sea que se comprenda lo enunciado, ya sea que se perciba el efecto que lo dicho puede generar hacia quien ha

desbarajustado la estructura que lo definía en su accionar, es innegable que Maure señala al enemigo (ahora común tanto para él como para los portadores de la cinta roja) y dictamina. Marca con su palabra la diferencia, intentando reinstalar las cosas en su orden primigenio, declarando la presencia del unitario en espera de la reprimenda. Así, tal vez como lo esperaba, una vez mencionado el nombre y el escondite, los federales arremeten contra el lugar inaccesible para él y para los otros. Y aunque “a ninguno se le ocurrió acercarse a ver, ni mucho menos participar”, los paisanos percibían desde la lejanía los ruidos que la “violación” sobre el lugar de la creación y del “amor sublime” imprimía en el aire. Si bien Maure no entra en Los Talas, su palabra manda que aquellos que sí puedan acceder a ese espacio, penetren en la estancia e intenten conjurar, de este modo, la alteración que lo desubicaba. Maure percibe desde el afuera el fin del desajuste y exhala el deseo: “Ya está. Lo agarraron” (p. 117), sin embargo nada está hecho todavía. Por eso, ante la evidencia del fracaso que genera la utilización de los signos provistos por los federales, el delator apela a sus propios signos y, a través de ellos, deduce: “Hay personas que tienen suerte”. Una vez finalizada la funcionalidad de la palabra federal, Maure pone en evidencia la precariedad de su aprendizaje. Ahora Maure intenta reubicarse en el lugar asignado en un principio, trata infructuosamente de reforzar los límites que su palabra osó transgredir. Desde ya que la reubicación en la estructura primera no será otra que un reacomodamiento, si éste fuera posible dentro de la representación de la barbarie que construye la novela. Una vez pronunciada la palabra federal, el personaje pierde a la mujer que lo convertía en un sujeto sexuado y definido, es decir, pierde su función original y debe buscar otro modo de inserción. El personaje termina una vez que se ve imposibilitado de recuperar una “esencia” perdida a través de la articulación del discurso político.

Ahora Maure, como Tolosa y Gorostiaga, reduce su capacidad de deducción y circunscribe el resultado de la captura a la suerte o a la mala suerte del sujeto perseguido. Si bien ahora Maure piensa en la suerte y reduce a ella la explicación a la fuga, su palabra posee a esta altura un plus respecto de la de los otros paisanos, su explicación resulta convincente para el comandante federal y retomada como respuesta a la huída del unitario: “Al comandante la idea le pareció buena. “Sí”, contestó. “Hay personas que tienen suerte” (p. 119).

La escisión de mundos se mantiene, debe mantenerse, tan inconciliable como en los textos del autor que da título al libro. De ahí que la historia de amor con una mujer que funciona como la confluencia de ambas partes de la dicotomía, se resuelva indefectiblemente en la imposibilidad del encuentro amoroso y en la cristalización que dicha distancia establece.

La ficción del Otro

En “Echeverría y el lugar de la ficción”, Ricardo Piglia señala que “la ficción como tal en la Argentina nace (...) en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción”³. A esta exigencia parece haber respondido Kohan con *Los cautivos*, especialmente en la primera parte, “Tierra adentro”. Allí se abre el relato con un epígrafe de Robert Doisneau: “Si se queda inmóvil, la gente se acercará a mirarlo”. La sugerencia de esta cita y

³ Ricardo Piglia, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 9.

la faceta observadora del que la enuncia parece ser clave en la perspectiva elegida para narrar al otro. Como un espécimen digno de observación que cumple con una rutina diaria y que es seleccionado por un ojo descriptor como representante de una especie, el narrador elige sus ejemplares, los estudia y, al representarlos, los exhibe. Tolosa y Gorostiaga son los primeros en aparecer en escena, dos seres atemporales o “acrónicos” en tanto bárbaros, como los definió Josefina Ludmer⁴. Este tiempo reiterativo propio de la barbarie, siguiendo con su planteo, parece hallarse determinado por el espacio rural en el que habitan y que los genera. Una suerte de determinismo geográfico afecta la estructura de la novela: así, si en “Tierra adentro”, en pleno campo productor de esos otros ficcionalizados, se apela a un tiempo aconceptual, en “El destierro”, centrado en la ciudad de Colonia, se apelará a una dimensión temporal rigurosa y minuciosa. Cuando es el tiempo el que determina lo narrado, el espacio y su lectura resulta ser el enunciado, como sucede en el “Epílogo”.

Dado que todos los capítulos de la primera parte están encabezados por animales (“El chajá”, “Los grillos”, “Las hormigas”, “El ciempiés”, etc.), las referencias a los personajes bárbaros son inevitables. En este sentido el propio narrador decide trabajar sobre la misma lógica definitoria de esos otros a representar: la reiteración. Así apela a las posibilidades narrativas que dicha lógica le ofrece, extremándola a través del uso de los paréntesis. Allí el narrador establece los límites y los subvierte, elabora explicaciones que acentúan una visión particular de lo bárbaro, incluso produce definiciones o aclaraciones tendientes a ofrecer una imagen restrictiva del gaucho. Pareciera que a partir de los títulos que componen esta ficción del otro, el narrador busca dejar en claro que prácticamente no hay rasgos de humanidad en estos seres -que, por lo tanto, deben ser leídos e interpretados desde la carencia absoluta.

Gorostiaga examinó el envío con el cuidado de un científico. (Donde dice científico debe leerse una metáfora: la ciencia y los personajes de esta calaña no se tocan ni se acercan, no cabe establecer relación alguna entre lo uno y lo otro, ni siquiera para distinguir). (p. 18)

A juzgar por las apariencias, la casa estaba vacía. (Los paisanos, en realidad, no juzgaban, más bien presentían o intuían, o en el mejor de los casos prejuzaban, casi siempre por vía de error. Sí les cabe, en cambio, y mucho, la idea de

⁴ La lectura referida de Josefina Ludmer se llevó a cabo en el marco de un seminario dictado durante el año 2001: “Buenos Aires, año 2000, algunas ficciones”, 8- 16 de septiembre de 2001, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. Allí Ludmer realizó diversas lecturas de la novela de Martín Kohan, de las que apenas mencionaré aproximada y sucintamente algunas vinculadas a la cuestión temporal. Ludmer señalaba, entre otras cosas, que la diferencia entre la civilización y la barbarie radicaba en la noción temporal: mientras que el tiempo propio del narrador civilizado estaba fuertemente cronologizado, el tiempo de la barbarie era un tiempo confuso, aconceptual. A partir del análisis de la escena inicial entre Tolosa y Gorostiaga, Ludmer trabajaba las repeticiones así como los anacronismos verbales presentes en dicha escena y, a partir de un análisis exhaustivo, proponía leer la representación de la barbarie realizada en la novela como reiterativa y, principalmente, acrónica. En la parodización de la barbarie llevada a cabo en la novela, el narrador despoja a sus representantes no sólo de conceptos sino también de tiempo. A partir de la imagen excesiva del otro que se construye, podría pensarse que el único tiempo posible para éstos es el “presente animal” que los determina y define.

apariencia, ya que el suyo era un mundo enteramente llano, hecho todo de superficies y carente por completo de alguna forma de profundidad.)” (p. 34).

Los paréntesis resultan principalmente correctivos de la palabra enunciada en primera instancia. Describir y representar al otro bárbaro clausura la posibilidad de la frase hecha y del lugar común, restringe la amplitud expresiva de la palabra. Todo debe ser aclarado, la elección del verbo o del adjetivo utilizado para dar cuenta de ese otro exige una determinación minuciosa que domina la instancia narrativa. A lo enunciado en la ficcionalización de este otro debe sumársele la explicación-aclaración que reitera lo dicho o sobreentendido. Narrar al otro es, en el caso de *Los Cautivos*, construir una política de la redundancia, política que el propio objeto a representar parece imponer, y a la que el narrador intenta serle fiel al recorrer los bordes de la reiteración hasta el exceso. Exceso que pide ser leído desde el efecto paródico del narrador civilizado y del otro bárbaro que construye, pero que también exige ser leído en su propia configuración. Este narrador que no puede sustraerse al tipo que representa, es de hecho el único capaz de escuchar, de entender la masa de palabras pronunciadas por las mentes de esos “brutos”, de conceptualizar, de establecer analogías y de traducir. Si el narrador civilizador del siglo XIX es el lenguaraz por excelencia, este narrador no sólo traduce lo intraducible y posibilita que la palabra del otro sea codificable para el lector civilizado, sino que además lo explicita.

Le hicieron saber a Ortega, por medio de tajantes imprecaciones, que su propuesta les resultaba perversa, irracional, una herejía. (No teniendo normas, razón ni religión, mal podían los paisanos pensar en tales términos. Son palabras con que nosotros traducimos las suyas, para poder así entender mejor.) (p. 53)

Donde resulta imposible la confusión de voces, el narrador aclara aunque no sea necesario: de este modo se adjudica el papel de puente ineludible entre los dos mundos en lucha (puente lingüístico reducido al paréntesis).

La estrategia es aplicable a todo lo que se posa en este espacio plano que exige la llaneza y la sobreexplicitación. En el trabajo sobre el exceso de la diferencia cultural, la delimitación dicotómica se vuelve superficial, estructuralmente impuesta y, por lo tanto, cuestionable.

Fuera de la dicotomía y entrando ya en la dimensión temporal, habría que reparar en aquellos guiños constantes hacia el lector, guiños que escapan a la estrategia reiterativa porque van más allá de los paisanos a los que se representa, guiños que refieren la historia contemporánea al hecho y, principalmente, la futura.

Hicieron algo más de quince pozos (...) (Era inalcanzable para ellos esa otra forma, más civilizada, más evolucionada, de la excavación: la zanja. Para eso, faltaba todavía.) (p. 82)

La zanja de Alsina es una simple referencia que impide la explicitación; asimismo, “el cuento que (Echeverría) escribió en una noche” no necesita ser aclarado. Este juego de referencias resulta obvio en la primera parte. En “Tierra adentro” el narrador se maneja dentro de la llaneza, en “El destierro” la referencia es ya meramente literaria: Luciana Maure aborda una barca hacia Colonia comandada por Daniel Bello, el protagonista

unitario de *Amalia* de Mármol. Como si no fuera posible desprenderse de los arquetipos establecidos por la narrativa del siglo XIX, este narrador o bien apela a ciertos mecanismos extremándolos, o bien recurre a ciertas escenas ineludibles de cruce espacial.

El exceso trabajado sobre la figura del gaucho disiente con la construcción clásica del indio. El indio de la novela de Kohan no difiere del indígena del poema de Echeverría, provoca temor y amenaza en los paisanos y su gradual aproximación es entendida como la llegada del caos.

Ya no ladraban los perros ni relinchaban los caballos ni mugían las vacas: aullaban todos, presas del pánico; tal vez esos otros animales, a los que se llamaba indios, ya los estaban hiriendo o enlazando o aplastando, tal vez morían en ese mismo instante y era el grito del que muere lo que los paisanos escuchaban desde abajo. (p. 90)

El indio es sinónimo de violencia, de peligro, de muerte. El indio es la barbarie por excelencia por eso mismo: más que asco o desprecio, provoca temor. No obstante, cabe destacar que el único personaje que pone en duda la temida invasión indígena es la Luciana, único ser culturalizado que puede cuestionar la realidad de la invasión a partir de la lectura de los signos que el supuesto malón ha dejado inscriptos en la naturaleza:

Sólo la Luciana se preguntó, viendo el estado de cosas, viendo el brillo de los charcos y viendo el barro, si de veras había habido malón, si de veras habían venido los indios, o si en toda esa larga noche no había habido más que lluvia, mucha lluvia y nada más (p. 95).

De todos modos, haya existido o no la invasión, el malón, la percepción de la amenaza indígena produce en los gauchos el surgimiento de un instinto de supervivencia. Los pozos que cavan y en los que se esconden para guarecerse de la amenaza latente constituyen el otro lugar que establece una diferencia de perspectiva espacial (arriba-abajo). El caos generado por el indio en el arriba es narrado desde la percepción jadeante de los de abajo, marcada por fuertes movimientos de penetración, y así los nuevos deícticos utilizados por los paisanos juegan con el tipo de vínculo sexual de los habitantes del pozo narrado. Kohan apela así a la ineludible cuestión indígena otorgándole una veta moderna, esta vez la referencia no es enunciada. Los pozos recuerdan las trincheras mal construidas y el miedo a morir enterrados en ellas, este morir “ahogados en la tierra, en plena tierra” permite pensar en *Los psiciciegos*, de Fogwill, y en su picaresca de guerra como lengua y perspectiva de su relato. El narrador de *Los cautivos* construye su propia lengua burlesca que apunta a la corrosión de los límites a través de la sobredemarcación de los mismos.

Espacios y mujeres

Dos son los escenarios de la novela: por un lado la llanura, por el otro Colonia, la ciudad. Esta última es vista desde diversas perspectivas espaciales y temporales, por un lado la Calle de los Suspiros en la Colonia antigua, por el otro el cementerio en la Colonia actual. La actitud narrativa varía en ciertos aspectos. Es claro que, una vez en la ciudad, la faceta paródica del narrador vira, la distancia respecto de aquello que narra intenta establecer una clara diferenciación, como si nuevamente fuera el espacio el que determinara el objeto y el

modo de la narración. Sin embargo, más allá de las evidentes diferencias (se elimina el narrador parentético) quedan resabios de la explicitación y de la reiteración que -en este nuevo contexto geográfico y por ende cultural- genera las sospechas que la otra configuración espacio-discursiva no creaba. Esto puede observarse, por ejemplo, en el relato del vínculo amoroso entre Estela Bianco y Luciana Maure. Dos cuerpos se funden en busca de un tercero, la diferencia de colores, de vínculo y de profesiones desaparecen ante el relato del hombre amado, ante la ausencia del deseado cuerpo de Esteban Echeverría. El vínculo se corporiza, el sexo mantenido entre mujeres tan disímiles establece un quiebre en la construcción del personaje de Luciana pero también en el de la prostituta. El narrador reitera- y no se cansa de explicitarlo- que es la búsqueda de la marca masculina en el cuerpo de la otra lo que genera el encuentro amoroso. La clave reside en esa necesaria reiteración y, por lo tanto, en la imposibilidad de escribir y circunscribir el acto sexual ejercido entre las mujeres en el marco dicotómico en el que se construye la novela. El narrador de la segunda parte busca el efecto logrado en la primera y recurre así a estrategias que deberían distanciarlo de ese otro modo de narrar, porque aquí- aparentemente- no hay otro que ficcionalizar.

“El destierro” es el título de la segunda parte y el centro temático y estructural de la misma. En este sentido el relato logra trasladar a la narración la falencia de un personaje y una carencia física por parte de estas mujeres, que a pesar de la búsqueda o tal vez por ella misma, ponen en evidencia constantemente el vacío de la presencia que falta.

El exilio y el destierro de Echeverría posibilitan la mutación de Luciana, el viaje y la conversión final. Como en una suerte de recorrido de aprendizaje, esta mujer continuamente sexuada pasa de ser el receptáculo del deseo de Maure a ser la enamorada y deseada mujer de Esteban Echeverría, para terminar siendo en Colonia -a partir de la trampa urdida por su contrincante- la abandonada, la que busca en el cuerpo femenino los rastros del hombre inalcanzado, la que posiblemente termine ejerciendo el sexo como profesión -en apariencia el único destino posible para el personaje femenino, incluso en la ciudad.

Si el narrador de la primera parte funcionaba por momentos como el viajero que observa, colecciona, describe y establece los límites; en la segunda parte la viajera es Luciana, pero ésta se halla fuera de esa faceta científica a la que el narrador de “Tierra adentro” apela para describir ciertas acciones de Maure. Luciana es la viajera que recorre campo y ciudad, traspasa los límites geográficos cautiva de un deseo de encuentro imperioso. A través del viaje, aunque ya se evidenciaba en la sequedad de sus ojos ante el discurso federal, Luciana adquiere una posición política, elige una clandestinidad que la liga a su hombre y a lo que él representa. Esteban Echeverría ya no es el alfabetizador, el poeta, el hombre sexuado: es el salvoconducto que le permite cruzar el río, que produce el lazo con Estela y con la ciudad. A partir de la culminación del viaje identitario, Luciana reinstala los roles familiares. Maure adquiere la función que como padre le corresponde, otorgando el nombre, nominándola completamente; ya en Colonia, en el final del recorrido y del aprendizaje, en la ciudad, la Luciana comienza a ser Luciana Maure. Nombre y apellido que la harán reconocible incluso después de muerta.

La tercera parte establece un cambio fundamental respecto de las anteriores, no sólo en cuanto al cambio temporal sino principalmente en lo que respecta a la perspectiva narrativa. Quien narra este epílogo nos ofrece una guía de recorrido por este cementerio de acuerdo con su lectura y sus deducciones. Ni científico exacerbado ni narrador distante, en él la figura que ahora posee la palabra es el turista y aquello que narra es pura especulación.

Tal vez Estela Bianco haya sido enterrada en ese lugar alejado por su profesión y asimismo el espacio que ocupa la tumba de Luciana, acaso segregada por su suicidio. La especulación se centra en la ubicación espacial de los cuerpos de dos mujeres, la guía que ofrece se halla condensada en sus tumbas. Echeverría no está presente en el recorrido trazado. Su ausencia -preanunciada en el subtítulo "El exilio de Echeverría"- se consolida en el transcurso de la narración; si en un principio es la sombra observable en la ventana, dicha sombra se licuará en el recorrido del viaje del exiliado-desterrado hasta desaparecer. El cuerpo de Echeverría se ha perdido, de él sólo quedan rastros diseminados en otros cuerpos. La figura de Echeverría es la imagen necesaria para narrar una historia otra que, en realidad, parece ser la central. Espacio y cuerpo femenino son los elementos que componen el eje articulador de todo el relato, el objeto de lectura del narrador, el componente básico de la historia de los verdaderos cautivos.

El sujeto que recorre el cementerio, en el que no se halla *el* hombre, no posee las características de un exiliado ni de un viajero o de un fugitivo, incluso su recorrido difiere del de estos al encontrarse reglado. El narrador del epílogo es un turista que visita las tumbas de estas mujeres, lee las inscripciones, las marcas espaciales y construye una historia a partir de la letra y del espacio. Este turista nos ofrece así un "lugar clasificado" para consumir, confecciona una guía turística completa que abarca todos los gustos posibles: desengaño, amor, destierro, exilio, traición, desencuentro y muerte. En este sentido, la historia de *Los cautivos* puede ser pensada también como el substrato cultural y pintoresco de un viaje o de un itinerario a reconstruir, como el intento de reterritorializar un espacio, otorgándole la potencia mágica que -aparentemente- sólo el cuerpo femenino puede producir.

