

*EL OJO DE LA PATRIA DE OSVALDO SORIANO:
¿EL MILAGRO (ARGENTINO) O LA INDUSTRIA
(MULTINACIONAL)?*

Ksenija Bilbija

Department of Spanish and Portuguese
University of Wisconsin-Madison

¡No “milagro, milagro”, sino industria,
industria!

Don Quixote de la Mancha (515)

Entre enero y febrero de 1910, cientos de miles de porteños que leían la revista semanal *Caras y Caretas* pudieron compartir las tribulaciones y alucinaciones de tres científicos internacionales involucrados en la creación de un ser humano. El autor de la novela *El hombre artificial*, publicada en seis números consecutivos, era Horacio Quiroga, el escritor uruguayo que en aquel momento vivía en Buenos Aires. Varias décadas después, en diciembre de 1940, los porteños que compraron el número setenta y siete de la revista *Sur* se enfrentaron con la misma inseguridad ontológica: la creación y animación de un hombre fuera del útero materno. Esta vez, el autor era Jorge Luis Borges y la historia se llamaba “Las ruinas circulares”.

El final del siglo, que a la vez cierra el segundo milenio, dio a luz en noviembre de 1992 otro texto más enmarañado en la ambición de dar vida, procrear y resucitar a través de medios poco comunes. Esta vez, las librerías porteñas lucían los ejemplares de una nueva novela de Osvaldo Soriano, titulada *El ojo de la patria*. La segunda edición, de dieciséis mil ejemplares, impresa solo un mes después, mostró que el mito decimonónico de Frankenstein no solo había sobrevivido su siglo, sino que se había metamorfoseado dominando el nuestro también. Metamorfoseado o trasladado, porque no hay que olvidar que el monstruo Frankenstein le había

prometido a su creador que se iría para siempre a la América del Sur si éste le construía una mujer.

Los textos de Quiroga, Borges y Soriano, entre muchos otros, son reflejos de la sensibilidad cultural de una era que empezó iconoclastamente con las discusiones sobre el evolucionismo, la revelación freudiana del inconsciente y la relativización de los conocimientos físicos que trajo la teoría de Einstein. En breve, un desplazamiento definitivo de los eternos mitos de la divinidad creadora y de la religión como la posibilidad absoluta de explicación.

En *El hombre artificial*, tres científicos cuyas etnias reflejan la diversidad de la capital argentina a comienzos del siglo, deciden crear a un hombre y animarlo por medio de la transmisión del dolor de otro ser humano que es torturado en el cuarto adjunto. Un ruso, un italiano y un porteño, todos marcados por una integridad extraordinaria, son guiados por un fuerte racionalismo científicista y el deseo de superar sus problemáticas relaciones familiares, particularmente con sus padres. En este sentido, construyen una paternidad alternativa a través de la creación del “hijo” artificial.

Si el siglo anterior, que dio a luz a Frankenstein, estuvo marcado por la discusión sobre la vigencia del alma, y si los alquimistas de tiempos pasados fueron perseguidos por cuestionar el papel de Dios como el único creador de la vida, los científicos de principios del siglo XX en Buenos Aires parecen estar preocupados por la herencia. Más allá del discurso romántico, Quiroga parece involucrar el sueño evolucionista del mejoramiento de la humanidad a través del progreso tecnológico. La moralidad de los procedimientos nunca se cuestiona y se asume la existencia de un código científico alternativo en comparación con el código humano. Al final, el hombre artificial, que se ha transformado en el hijo artificial, y que en un momento apareció como la única solución existencial a esos “hijastros culturales” no sobrevive la descarga del dolor de un inocente ser torturado. Uno de los científicos, para aliviar el extremo dolor de su criatura, se conecta con él y los dos mueren juntos mostrando que aunque las ciencias pueden ir más allá del contacto heterosexual, los seres humanos todavía no son capaces de controlar el proceso científico. Los problemas sociales, tal como el papel del pobre encontrado en la calle y torturado para producir el dolor suficiente que dé vida, no son el foco del interés narrativo.

El discurso quiroguiano de *El hombre artificial*, fuertemente marcado por el romanticismo tardío a pesar de su vanguardismo, lleno de pasiones indomables, queda clausurado en la imagen del humanismo y del

sentimentalismo derrotados por el poder técnico. El punto de partida de la condición que los teóricos de la cultura han denominado modernidad es el estallido de la creatividad de esos científicos y técnicos, la liberación separada de toda cuestión de moralidad y responsabilidad, o de los problemas socioeconómicos, en breve, del racionalismo burgués (Habermas, 1983). Así, la fe en el poder de los medios “modernos”, en el pensamiento liberado de las limitaciones del realismo burgués, dentro de un discurso unitario de la historia como progreso, parece ser inquebrantable¹.

Ya hacia la mitad del siglo, “Las ruinas circulares” de Borges cambian el escenario ficcional de la creación. El laboratorio se sustituye con el cerebro humano, el científico se vuelve mago. Los elementos químicos que eran la base de la producción del hombre artificial quiroguiano son reemplazados por el material onírico. El propósito del mago es “soñar un hombre... con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (Borges, 451). Su discípulo, sin duda del sexo masculino, será elevado del ámbito de mero fantasma, de “vana apariencia”, al mundo real. El proceso de elección es riguroso: el alumno no debe aceptar con pasividad las doctrinas del maestro, no debe ser silencioso porque así nunca podrá transformarse en un *individuo*. El mago, proyectándose definitivamente desde la posición del *individuo*, siente lástima de su hijo y quiere protegerlo de la noción de que es un gólem, una réplica, un mero producto de la añoranza ontológica del hombre por procrear.

El mismo problema que se está desenmarañando en el enunciado narrativo está a la vez presente a nivel de la enunciación. El narrador de “Las ruinas circulares”, que parece ser omnisciente, cae varias veces en dudas parentéticas, aunque solo al concluir el texto el lector entenderá la importancia de la presencia de esa otra voz narradora, también omnisciente. El Otro parentético, perplejo frente al conocimiento absoluto del “narrador original”, disemina la incertidumbre y el recelo. Es la proverbial voz del archivo, portadora del contenido elusivo de la biblioteca de Babel, el conocimiento absoluto que no se puede manifestar.

¹ El teórico cultural Gianni Vattimo vio esta época marcada por el valor determinante que se le dio al ser moderno y por la convicción en la existencia de “la historia como una entidad unitaria” (Vattimo, “Posmodernidad, una sociedad transparente”, 9-10).

La filiación termina por arruinarse. La circularidad insinuada en el título abre la posibilidad de otro intento, aunque no hay ninguna duda de su fracaso eventual:

“Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, 455).

El deseo de crear otros, idénticos a uno mismo, refleja el narcisismo de la tradición metafísica occidental. Borges, por otro lado, no solo enfrenta al lector con la ilusión de tal deseo sino que también lo ridiculiza en una brillante parodia discursiva.

La originalidad parece ser un engaño, tal como la posibilidad del proyecto de la modernidad insinuada con tanta pasión en el discurso de Quiroga. La autoburla epistemológica de las ficciones de Borges convence al lector posmoderno de que el escritor argentino intuía que el modernismo tenía sus horas contadas. La historia ya no es tan unitaria, sigue existiendo, pero más que progreso es una ruina circular. Sin embargo, al guardar una de las más potentes teologías románticas –la imagen del artista (científico, mago, profeta) extraordinario, rebelde, un creador convencido de su aura diferencial, destinado a ser el amo de alguien– el discurso borgeano refleja la condición moderna, solo insinuando su inevitable postración. Después de todo, hay cierta melancolía nostálgica en las ficciones de Borges, ¿no?

Pero, ¿qué pasa con la imagen del mago-creador (circular) de la vida, y con la indomable pasión de los científicos cosmopolitas en Buenos Aires recién entrado al siglo veinte, a la entrada del tercer milenio?

Según Osvaldo Soriano y su novela *El ojo de la patria*, el creador es ahora un profesor sin ninguna ilusión, convicción ni integridad románticas: inventa el “chip” que dará vida al cuerpo del prócer argentino, a quien llama “la obra mayor de este siglo” (104) pero pronto vende sus ideas a los japoneses y traiciona a su nación, la que, por cierto, ha ridiculizado y rechazado sus inventos antes. La criatura, a la que se refieren, con desprecio y burla, como “la momia”, “el cadáver”, “una reliquia” o “un muerto” parece

ser una figura del Cabildo de 1808 a quien el profesor había abierto el cerebro y le había implantado el chip. Ahora el prócer puede hacer movimientos pero no moverse por sí mismo, hablar mal de Rivadavia y cantar, todo eso con tal de que ocasionalmente se le renueven las pilas y se le pongan gotas en los ojos cada seis horas.

El ambiente de esta situación también difiere drásticamente del de las anteriores: el escenario del impecable laboratorio porteño del comienzo de siglo, capaz de facilitar la producción de todos los elementos necesarios para la creación del hombre artificial, y el mundo atemporal y mítico de los sueños del mago, las gloriosas ruinas circulares, son sustituidos por un consultorio lleno de bolsas de plástico, gasas sucias y frascos vacíos, y decorado con “una reproducción descolorida de Molina Campos y dos diplomas manchados por la humedad” (77). La localización, tan cosmopolita y utópica en los casos anteriores, ahora tiene el aire gastado y sucio del interior europeo. Los protagonistas, sin embargo, son indudablemente porteños y la arquitectura cultural de su ciudad natal les sirve como punto de reconocimiento. “¿[c]uál es la continuación de la calle Pasteur?”, “¿Dónde estaba La Fragata”, son algunas de las preguntas que hace el agente confidencial Carré para averiguar si el otro es porteño o es un impostor. De este modo, todos ellos llevan un Buenos Aires en su memoria, lo reconstruyen y siguen viviendo en sus calles y cafeterías mientras recorren los caminos y las carreteras de una Europa nada gloriosa, más bien sucia y poblada de gente intercambiable, gente que se esconde detrás de las máscaras de moda, máscaras de Michael Jackson, Bob Marley, Sting, Madonna, Batman, Robin, Laurel y Hardy. Como si entre 1963, cuando salió *Rayuela* de Julio Cortázar, y 1992 hubiera pasado mucho más de treinta años, toda una época tal vez. El lado de allá y el lado de acá cortazarianos siguen existiendo, pero el exilio de los confidenciales argentinos en *El ojo de la patria* parece ser final e irreversible. Todos ellos han aceptado vivir en el idioma del otro, y la inflexión porteña les sirve de índice en su vida desterritorializada, es un vestigio del pasado.

Mientras que la ciudad de Buenos Aires sigue cambiando y determina la identidad de sus habitantes, mientras que algunos cafés se cierran y otros nuevos aparecen, mientras la moda toma rumbos inesperados, los agentes confidenciales porteños se van inmaterializando diseminados por todo el mundo². Existen solo a través de mensajes codificados de cuyo

² El término es de Lyotard “El laberinto de los inmateriales”, *Quimera*, 46-47, 1985.

desciframiento, destinatario y receptor nunca están seguros, fabrican informes, inventan intrigas internacionales y se espían unos a otros sin entender el propósito de su labor. Al no tener acceso al sentido y a la totalidad de sus acciones, se enajenan de la sociedad, del medio ambiente y de sí mismos. En breve, se inmaterializan siguiendo su función en término de los signos (cifras) manipulados por una fuerza central, el “Gran Hermano” (El jefe-El Pampero-El Aguilacho-cualquiera que posea el código secreto) quien al fin y al cabo resulta ser otro signo vacío, detrás del cual están las multinacionales. Ningún acceso es directo, todo se ve mediatizado hasta que finalmente se pierde el sentido de la distinción entre el original y el apócrifo, entre lo real y la copia porque el original no tiene una fisonomía. Parece que la Europa de los ochenta y noventa es un territorio desterritorializado, un espacio lleno de signos humanos cuya única función es transmitir y diseminar el mensaje. Nadie es inocente, y todos parecen ser agentes confidenciales de alguien. La pérdida de identidad nacional no parece ser un mal específico argentino: los yugoslavos se han quedado sin país, los rusos no saben a quién espíar, los serbios y los croatas llevan vidas suicidas a la búsqueda de alguna esencia que les otorgase la identidad nacional durante la guerra fría.

En este contexto, la ficción de Soriano construye el misterioso proyecto llamado el Milagro Argentino: revivir la nación, darle el centro perdido a través de los que participaron en su establecimiento al comenzar el siglo XIX. Es un sintagma con connotaciones bastante ambiguas, ya que los anteriores y conocidos milagros, brasileño y chileno, se referían al éxito económico durante las dictaduras militares en las décadas anteriores. En Argentina, el término tiene una historia más breve: alude al período que va de abril de 1990 a abril de 1994 cuando el ministro de economía Domingo Cavallo, durante la presidencia de Ménem, introdujo el modelo económico neoliberal³. Aunque trajo una apariencia de prosperidad, el neoliberalismo no consiguió borrar la deuda externa ni reducir el déficit nacional.

La novela de Soriano fue publicada, precisamente, en medio del Milagro Argentino y cuestiona los preceptos básicos de la milagrosa promesa

³ Neoliberalismo es un término derogatorio que se le ha dado a lo que sus padres, El Banco Mundial, IMF y CEPAL, llaman “el ajuste estructural”; su premisa principal es que a través de la privatización, la reducción de las barreras de exportación e importación y el aumento de la exportación, la economía será más eficaz y se reducirá la deuda externa.

económica, tratando de desenmascarar lo que la cultura neoliberal se esforzaba por reprimir. En su “historia”, el Milagro Argentino resulta ser el cuerpo “resucitado” de un prócer argentino anónimo que todos quieren poseer. “... Moreno, Castelli, Belgrano, uno de éstos... ¡qué carajo me importa!” (84) –dice uno de los confidentiales, desinteresado en considerar algún significado trascendental del posible “padre nacional”. Sin nombre fijo, sin ningún propósito claro, y más que todo, sin la fe de sus compatriotas, el prócer pierde su histórica aura de diferencia y unicidad. El milagro, como una vez lo exclamara en la presencia de Don Quijote el moribundo Basilio después de recibir la bendición del cura y casarse con su amada Quiteria, resulta ser la industria. Y si para Don Quijote, a la puerta de la época moderna, la industria denotaba la inteligencia y el ingenio, en el apogeo de la modernidad, la industria ha evolucionado para llegar a significar la labor humana cuyo propósito exclusivo es obtener ganancias y aplicar el trabajo humano para fines económicos. Las últimas páginas de la historia de Soriano revelarán que el valor del prócer –ese cadáver peregrino y emblemático de la identidad argentina– estaba en el chip implantado, el que IBM y Toshiba quieren adquirir, o sea que el signo ‘industria’ ahora denota una industria multinacional. El espionaje patriótico –romántico y heroico, con la promesa de la inmortalidad cifrada en el ridículo deseo que el agente confidencial argentino Carré (esa versión esperpéntica de Le Carré) tiene por recibir ceremoniosamente el título de “ojo de la patria” de manos del mismo presidente– da paso al espionaje industrial cuyo premio es el dinero.

LA MUERTE, LA VIDA, EL AMOR, LA NACIÓN y la síntesis metafórica de todos estos conceptos, EL PRÓCER, resultan ser signos vacíos y “desautorizados”. Las palabras que solían ser de peso y que reflejaban las identidades e ilusiones de la modernidad occidental se desvanecen, resultando ser construcciones verbales sin ninguna realidad sólida tras de sí, sin un significado relativamente fijo que posibilite la simple comunicación entre dos seres solitarios. El pasado y el futuro parecen ser tan irrelevantes como el presente porque, para citar a Vattimo, desaparece “la idea de una racionalidad central de la historia” y el ser humano se sigue deslizando entre signos consciente de su vaciedad de significado (17).

LA VIDA

Las vivos han perdido el sentido y, tal vez, la ilusión, de su control. La mayoría de los protagonistas no sabe por qué continúan existiendo y su

vida está determinada por el desciframiento de los mensajes recibidos sin ninguna consistencia ni regularidad. Siguen sin la más mínima conciencia de historicidad. El agente confidencial porteño Carré “oficialmente” muere al abrirse la novela. En el cementerio parisiense se organiza la ceremonia con varios desconocidos, le erigen una estatua y el cuerpo de alguien se sepulta bajo su nombre. Así Carré pierde su signo lingüístico y su seña de identidad queda grabada en la piedra, enlazada con el cuerpo del otro. Carré, el signo con vagas connotaciones francesas por la asociación con Le Carré, se vuelve Gutiérrez, un nombre con claros ecos hispanos, tal vez más apropiado para la ejecución del Milagro Argentino. El orden visible se altera aún más cuando le cambian la fisonomía y, en vez de un hombre poco llamativo, el espejo le empieza a reflejar a alguien sacado de una revista, parecido al ícono estético norteamericano “Harrison Ford o uno de esos” (94). Sin nombre original, ni cara, Carré pronto pierde la sensación de su propia identidad. La sensación aumenta debido a una biopsia cancerosa, robada, la que él lleva en el bolsillo, porque todos los que la lean perciben su cuerpo como el de un moribundo. Perdido en la textura de significados ajenos, Carré parece literalmente diseminarse en la búsqueda de sí mismo. Lo único que lo conecta con su existencia anterior parece ser el dolor de las várices y, hasta cierto punto, la aparentemente omnisciente voz narradora que se proyecta desde su perspectiva a lo largo del texto. Sin embargo, el testimonio de esa voz es farsesco porque detrás de ella no existe un cuerpo reconocible y fiable. El proceso de la inmaterialización se emprende en la plenitud de la vida porque las señas de las identidades esbozadas parecen ser transitorias, virtuales y cambiables. El deterioro es lento pero irreversible.

LA MUERTE

Los muertos vuelven a la vida, no gracias a los milagros sino porque las balas son de goma, porque otros, por razones nunca explicitadas ni obvias, manipulan sus destinos. En este fin de milenio, el truco ha sustituido al sacrosanto milagro. El espía ruso Vladimir el Triste muere dos, tres veces, para reaparecer en su traje nuevo sin ninguna señal de su presunto final en el bosque.

La tumba de alguien, o sea, la placa, el epitafio, las fechas de nacimiento y muerte inscritas en la piedra ceremonial, el busto de bronce con la mirada fija de un patriarca, no significan que el ser detrás de los signos esté

muerto: ambos, el prócer y Carré, están “sepultados” y sin embargo vagabundean por el mundo, uno gracias al chip milagroso y el otro guiado por los hilos invisibles de una organización fársica que envía sentencias sin sentido ni propósito obvio.

Los protagonistas posmodernos pueden ver sus reflejos pero nunca sus imágenes. Carré se empeña (en vano) en encontrar sus fotos para ver cómo era antes de la involuntaria cirugía plástica. Posee la voluntad de conocerse que, por cierto, le falta a otros personajes. Los europeos pasean por las calles con sus propias imágenes sepultadas detrás de las máscaras que representan a los dioses culturales de la época comercial: Madonna, Michael Jackson, Sting... La muerte no es final, la palabra ha perdido el significado. Todos los seres son reemplazables. Nada ni nadie es lo que parece.

Especialmente no la escritura oficial. Carré lee sus epitafios, recapitula una vida que hasta hace poco le parecía de lo más insignificante, y empieza a preguntarse “si acaso ese honor no era merecido. Recordaba tantos trastornos y amarguras que le parecía haber vivido cada una de las hazañas escritas en la placa. Nunca estuvo en el frente de Vietnam, como decía ahí, pero había pasado ocho meses en una cárcel alemana, maltratado y muerto de hambre. No había salvado ningún barco del naufragio pero para arrancarlo de la prisión El Pampero tuvo que canjearlo en un puente sobre el Rhin por veinte toneladas de carne argentina” (42).

El concepto unitario de la historia fue uno de los primeros blancos de la posmodernidad. Aunque su dolor permanece, el protagonista de Soriano ha sepultado su cuerpo, ha perdido su nombre y ahora reelabora su memoria de acuerdo con la versión oficial. Es el “sujeto débil”, por excelencia, que padece de una amnesia consciente según la perspectiva de Vattimo. En el contexto concreto de la novela de Soriano, la amnesia es una condición de la identidad nacional: ni Carré, ni Olga, ni Stiller, ni Pavarotti, ninguno de estos argentinos quiere recordar la historia. Viven en el presente, compartiendo una pluralidad de reglas sin cimiento. La salvación no es un concepto viable y la última escena de la novela parece ser emblemática en este sentido: Carré, llevando al prócer, consigue alcanzar el cementerio parisiense en el que está su falsa tumba. Con un gesto nada trágico apunta hacia su busto de bronce y le dice: “Este soy yo” (285). Luego entra en la bóveda, consciente de que es el único “refugio seguro” para él y para el prócer de la nación argentina. Allí podrá escuchar algunas otras historias de la nación, las historias que solo el prócer conoce. Las grandes

metahistorias ya han sido borradas. Los posibles proyectos para el futuro quedan sepultados y desvanecidos y reemplazados con las letras de la canción de Jim Morrison, "This is the end, my only friend, the end".

EL AMOR

La imagen del amor generalmente se establece en contra de la destrucción y la inestabilidad. En *Rayuela* de Cortázar, por ejemplo, La Maga representa un centro posible en París, luego sustituido por Talita en Buenos Aires. Sin embargo, en la Europa de Carré, las máscaras, junto con la incertidumbre y la desconfianza, impiden el acercamiento de los protagonistas. Por un lado, el amor deja de ser *raison d'être* del individuo y se le sustituye por la soledad. Por otro lado, la sexualidad ya no coincide ni con las apariencias físicas ni con las normas heterosexuales.

En este sentido, el baile de Carré y Olga, el único protagonista femenino, en la playa nocturna e invernal, es una brillante metáfora del papel del amor en la posmodernidad. El contexto del baile es la inesperada reunión entre Carré, Olga y el prócer. Aunque Carré todavía no sabe para quién trabaja la mujer a quien provisionalmente nombró Olga, ni qué hacer con el prócer, los tres están juntos frente al mar. El Milagro Argentino se acaba sin éxito porque el prócer es sustituido a último momento antes de la entrada al barco que, como ese otro, hace más de un siglo cuando salía de la Argentina, no lo llevará a ningún destino⁴. Carré sospecha que Olga puede ser el Jefe, pero la única manera de averiguarlo es enterarse de si tiene el número secreto tatuado en su pecho. Y como en el caso del "verdadero" nombre de Dios, su desciframiento llevará a la muerte, Carré no se entera nunca de la identidad de Olga. Siendo un producto de la condición posmoderna, tampoco posee suficiente curiosidad y deseo de enterarse. Consciente de que todos los agentes confidenciales son intercambiables, cierra los ojos abandonándose al instante en el que dos cuerpos, de los cuales uno era suyo, disfrutaban del calor mutuo. "Estaban dentro del espejo reflejando a otros que no conocían" (260), subraya melancólicamente la irónica voz narradora. Mientras Olga soñaba con su amante, la mujer del

⁴ La referencia a la salida de Mariano Moreno, el posible modelo de prócer, de la Argentina en el barco después de la caída del Cabildo. Nunca llega a su destino y su cuerpo desaparece.

tren, ya sacrificada en el Milagro Argentino, Carré recuerda a Susana, la mujer que nunca se enteró de su amor. Acompañados de sus fantasmas, cada uno pasa un momento de posibilidad de amor, un instante de amor virtual, y se separan para no ver el amanecer. Aunque sus cuerpos desnudos experimentan el tacto, las realidades de sus recuerdos los llevan lejos, muy lejos uno del otro. Al día siguiente, Olga seguirá desempeñando el papel de la que posee el código secreto, sacrificará a Carré mandándolo al hotel donde lo esperan los asesinos, y volverá a Buenos Aires, lo que a la vez significará su propia muerte.

El amor ya no es ni siquiera una posibilidad. La palabra nunca se usa en el presente y solo sirve para denotar un pasado vago e inverosímil.

LA NACIÓN

La novela *El ojo de la patria* está escrita como una crónica en cuanto a su intento de organizar temporalmente los hechos alrededor de la vida del protagonista y también en el sentido del artículo que comenta un tema de la actualidad: la visión de la argentinidad como una imagen cada vez más sincopada. O, como escribe Oscar Hermes Villordo en su reseña de la novela, “la visión de Soriano nos propone una vuelta de tuerca más en la interpretación como país en deterioro, no en decadencia” (*La Nación*, 8 de diciembre de 1992).

¿Cómo se construye la nación argentina de fines del segundo milenio? ¿Está la esencia de la argentinidad en el espacio del país o en sus habitantes? ¿Está la nación tal vez emblematizada en el cuerpo textual del prócer cuyas divagaciones paródicas insinúan la vaciedad del signo “la nación” y la imposibilidad de determinar su meollo? Y finalmente, como se pregunta el agente confidencial Carré, “¿dónde llevaba el prócer su chip? ¿En la cabeza o en el corazón?” (270).

La respuesta podría estar en la interminable carrera laberíntica, en la carnavalización de todo lo que hace de la nación un *constructo* monolítico. La condición posmoderna asume el desplazamiento, la pluralización y aun la atomización del poder central en una telaraña dispersa y heterogénea. O, para parafrasear a Eco, es “un cuerpo sin órganos”(14)⁵. En *El ojo de la*

⁵ Umberto Eco desarrolla el concepto de la falsificación consensual en “¿Lo falso es bello?”, *Quimera*, 43, 10-13.

patria figuran por lo menos dos cuerpos paradigmáticos: el de Carré, falsificado en cuanto a su apariencia, pero con los órganos intactos; y el del prócer, con el aspecto físico inalterado, pero con un nuevo órgano central: el chip electrónico. El prócer, tal como el gólem judío de Praga, es resucitado para salvar la nación argentina en crisis y frustrar las conspiraciones ajenas. Carré, quien todavía guarda un cierto patriotismo, obvio en su deseo de ser reconocido metonímicamente como “el ojo de la patria”, está “sepultado” para ayudarle al prócer en la concreción del milagro argentino. El amalgamamiento, la identificación, que ocurre entre los dos durante el esquizofrénico viaje europeo, contribuye al cambio de la motivación original: mientras el proyecto de la salvación de la nación falla, se abre la posibilidad de la salvación individual. La nación ha perdido el significado de la casa, y cada uno está forzado a encontrar su propio hogar y a llevarlo consigo. Si la morada de Carré parece ser su propia y “falsa” tumba, el prócer tampoco estará seguro en la Argentina, un país conocido por perder cuerpos o partes de sus cadáveres: las manos de Perón, Rosas, Evita, Gardel (143). La solución que un agente confidencial le ofrece a Carré es venderlo a los británicos, quienes lo ubicarán en su museo, junto a Tutankamón, Ramsés, Freud, Marx (144). Carré, el patriota sin patria, no acepta. En la escena final, acompañado por el prócer, extranjero para sí mismo, en las palabras de Julia Kristeva, baja a la bóveda de su tumba, tal vez decidido a identificarse con el lugar de su muerte, su *sanctum* personal, si no es posible sentirse parte del lugar en que le tocó nacer. El prócer podría servirle para establecer el necesario sentido de la identidad histórica; también podría servirle para establecer la identidad como sujeto, como un sustituto del padre con el que frecuentemente está asociado en el texto. En ambos casos, le servirá solo a él y la historia, tanto como la Historia queda no solo fuera de su alcance sino también fuera de sus deseos.

La novela de Soriano muestra cómo los cuerpos de Carré y del prócer son construcciones políticas e históricas. El discurso de Carré, sus informes por ejemplo, parecen tener más poder y eficacia que su cuerpo. Son, en cierto sentido, más materiales que Carré, cuya desmaterialización, emblemática de la identidad nacional argentina, seguimos a lo largo de la lectura de la novela. Si, como Kristeva escribe, la materialidad del cuerpo es la condición de la subjetividad, ¿cuál es el destino de Carré?

En términos psicoanalíticos, la obsesión de Carré por encontrarse empieza a resolverse cuando llega al cementerio donde, al ubicar su busto mortal, el “espejo” le devuelve finalmente la imagen de sí mismo. En una

trayectoria revertida del proceso infantil de la identificación, se reconoce a sí mismo y continúa su “materialización” al entrar en la bóveda, el momento simbólico de la identificación primaria que ocurre entre el infante y el cuerpo materno. Según Freud, esta relación está marcada por una fuerte oralidad, ejemplificada en el texto con el deseo de Carré de contar y escuchar las historias del prócer (285). El espacio de la bóveda, “el refugio más seguro” (285), simbólicamente coincide con el momento anterior a la distinción entre el ego y el alter ego. En el uso de Freud, la identificación primaria, denota “la identificación con el padre en la prehistoria personal del individuo: el niño toma al padre como un ideal o modelo” (Laplanche y Pontalis, 336; la traducción es mía). En el contexto de la novela de Soriano, el prócer simboliza a uno de los padres de la nación. “Vestido de jeans, con una remera de Génesis y medias de colores” (224) con el chip electrónico implantado, tal vez le sirva en el otro intento de la individuación. “Génesis”, o sea engendramiento, podría ser una posibilidad inscrita en la remera del prócer, el propio milagro argentino a las puertas del tercer milenio. Otra posibilidad es que al finalizar el siglo posmoderno, muere el individuo (el argentino Carré), termina la Historia (el prócer baja a la tumba) de la nación argentina, el proceso que también marca el final de la historia de Soriano.

* * *

Este viaje ficcional por la modernidad del siglo XX, rotando alrededor del experimento de la concepción del ser humano, ha empezado con una breve referencia a *El hombre artificial* de Horacio Quiroga, publicado en la primera década de este siglo. Las cuestiones morales y filosóficas relacionadas con la producción de una subjetividad nueva tenían entonces que ver con una fe ilimitada en la tecnología y con el deseo de identificar el poder central del universo. Tanto la estructura poética de *El hombre artificial* como la de “Las ruinas circulares” de Borges, publicado varias décadas después, está formulada alrededor de la idea del aprendizaje y de la búsqueda de una esencia suprema emblematizada en el proceso de la creación artificial. El deseo de otorgar el sentido de la existencia al otro mueve estas narraciones hacia las diferentes posibilidades culturales expresadas en sus finales. Sin embargo, el cierre del siglo, y a la vez del milenio, está representado en la visión de Soriano de un universo no solo sin Dios (derrumbado en el siglo anterior), sino también marcado por la falta de esencia y

memoria. La causa y el efecto no rigen la vida de Carré, quien, además, parece carecer de la memoria histórica también. En una entrevista a Pablo Chiappetta en 1994, hecha en el contexto de la exclusión de Maradona del Mundial, Soriano definió la posmodernidad como una época en la que

“hay que ser chato, hay que pasar inadvertido, hay que ser miedoso. [En esa época] no caben las pasiones [...], los esfuerzos por la patria. [...] Desdichada época en la que sólo vale aquello que está vinculado al éxito gratuito, al éxito por sí mismo. Lo curioso de la posmodernidad es que no hay causa” (*Noticias de la semana*, 3 de julio de 1994, p. 123).

La entrevista termina con la conclusión de que la posmodernidad es la era del vacío. *El ojo de la patria* capta este vacío en la existencia del agente confidencial nacional argentino Carré y en la vaciedad del prócer como un significante nacional histórico. Y aunque la posmodernidad no es un espacio que ofrezca grandes conclusiones ni verdades, parece que Soriano esboza la clausura del segundo milenio con el siglo de la deshumanización. La pregunta que brota, entonces, es si el benévolo prócer con las palabras GENESIS en la remera y el chip electrónico en el corazón o en el cerebro nos va a esperar a la entrada del tercer milenio. O, peor, si todavía no habrá nadie.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Chiappetta, Pablo. *Noticias de la semana*. Buenos Aires: 3 de julio de 1994.
- Eco, Umberto. “¿Lo falso es bello?”. *Quimera*, 43, 1984.
- Habermas, Jürgen. “Modernity, an Incomplete Project,” in Hal Foster, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983), 3-15
- Laplanche y Pontalis. *The Language of Psycho Analysis*. New York: W.W. Norton, 1973.
- Liotard, Jean-Francois. “El laberinto de los inmateriales”. *Quimera*, 46-47, 1985.
- Quiroga, Horacio. “El hombre artificial”. *Novelas cortas, Tomo I 1908-1910*. Ed. Angel Rama (Montevideo: Arca, 1967.): 95-133.
- Soriano, Osvaldo. *El ojo de la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Shelley, Mary. *Frankenstein; Or The Modern Prometheus*. London, New York: Oxford University Press, 1969.
- Vattimo, Gianni. “Posmodernidad, ¿una sociedad transparente?” *En torno a la posmodernidad*. Ed. Gianni Vattimo, Madrid: Editorial Anthropos, 1980, 9-19.
- Villordo, Oscar Hermes. *La Nación* 8 de diciembre de 1992, np.

RESUMEN / ABSTRACT

Partiendo de la publicación de *El hombre artificial* de Horacio Quiroga en 1910, tomando en cuenta el cuento de Borges *Las ruinas circulares* (1940) y dedicándose al análisis de *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano (1992), este ensayo elabora el tema de la concepción y animación del ser humano fuera del útero materno. Mientras que las cuestiones morales y filosóficas, igual que las inseguridades ontológicas relacionadas con la producción de una subjetividad nueva al principio y la primera mitad del siglo, tenían que ver con una fe ilimitada en la tecnología y con el deseo de identificar el poder central del universo, el cierre del siglo, y a la vez del milenio, está representado en la visión de Soriano de un universo no solo sin Dios (derrumbado en el siglo anterior), sino también marcado por la falta de esencia y memoria. La idea del poder hegemónico y central parece fuera de la condición posmoderna, y lo que nos agobia a finales de siglo parece ser la pérdida del Otro (amado u odiado) y el descubrimiento de que somos el Otro, y que, siendo así, no podemos luchar contra el Otro porque nos destruiríamos a nosotros mismos.

¿Cómo se experimenta la sensibilidad de este siglo que llamamos nuestro desde la perspectiva de Buenos Aires? ¿Cómo se metamorfoseó y enmascaró el deseo eterno de procrear fuera de los medios biológicos disponibles, fuera de la cópula heterosexual? Los textos de Quiroga y Borges ofrecen una posible trayectoria de las subjetividades nacionales que, al final del siglo, Soriano captó entre las portadas de *El ojo de la patria*.

Starting with the publication of M. Quiroga's "El hombre artificial", in 1910, while also considering Borges' story "Las ruinas circulares" (1940), and concentrating on the analysis of O. Soriano's "El ojo de la patria" (1992) this essay explores the theme of the conception and animation of the human being outside the maternal uterus.

While moral philosophical questions, as well as ontological insecurities characteristic of the first half of the past century, were related to an unlimited faith in technology, and with the desire to identify the central power of the universe, the closing of the century, and perhaps of the millenium, finds representation in Soriano as a universe not only without a god (brought down in the preceding century) but marked also by a lack of essence and memory. The idea of a central hegemonic power seems to be alien to the postmodern temper, and what overwhelms us at the end of the century is the loss of the Other (beloved or hated), and the discovery that we are the Other, and this being so, we cannot fight against the Other, because it would mean our own annihilation.

How is the sensibility of our century experienced from the perspective of Buenos Aires? How was the eternal procreative urge metamorphosed and masked outside the available biological means, outside the heterosexual coupling? Both texts by Quiroga and Borges offer a possible trajectory of national subjectivity, which Soriano accounts for in his book.