LA PASIÓN DE LOS NÓMADES, DE MARÍA ROSA LOJO: ENTRE LA TEATRALIDAD Y LA VIRTUALIDAD

Sonia Jostic
Universidad del Salvador

El particular interés de Mansilla por su apariencia es famoso. No por casualidad se han conservado de él esas fotografías que capturan la fascinación con que contemplaba sus propias imágenes reflejadas en un espejo de varias alas. Mansilla practicaba con habilidad el arte del desdoblamiento; en el escenario de su persona coexistían el hombre privado y el público,[1] este último compuesto cuidadosamente y siempre atento a la posibilidad de exhibición. Tanto gustaba de ejercer el imperio de la imagen que, aun cuando pretendiera (léase: actuara) que las murmuraciones exageradas le causaban cierto fastidio, un dejo de complacencia parecía escapársele por entre las aristas de su personaje:

> *"¿Pero saben ustedes lo que sostienen algunas personas: que creen que uso corsé y que me pinto con albayalde, para hacer, sin duda, resaltar más mi barba blanca, como Sarah Bernard [sic] se pintaba de colorado las orejas, para hacer resaltar más su palidez letal?"* [2]

Satisfacción del papel bien actuado, Mansilla llegaba incluso a transgredir los arquetipos del género. La debilidad por el artificio le impedía escatimar los detalles al comentar sus "rarezas": a tal punto no lo hacía que se ha sostenido que él, junto con Sarmiento, "es tal vez el hombre que más ha hablado de sí mismo en nuestro país".[3]

---

[1] Ver MANSILLA, Lucio V., "Júpiter", en su: *Entre-Nos (Causeries del Jueves)*, Buenos Aires, W. H. Jackson (eds.), [s. /f.], pp. 219 y ss.

[2] Ver MANSILLA, Lucio V., "El dedo de Rozas", *Ibid.*, p. 76.

[3] PRIETO, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 127. Pilar de Lusarreta

No prescindía de la coquetería ni siquiera en la estrechez de su tienda de campaña: *toilette* ineludible, *cold cream*, pañuelo de seda, guantes de castor, botas de charol y colorada capa argelina, maquillaban al comandante de fronteras de *Una excursión a los indios ranqueles* hasta convertirlo, como dice David Viñas, en el arquetipo del *gentleman* militar.[4] El relato autobiográfico que despliega su periplo a través de las pampas resulta particularmente iluminador en este sentido puesto que se trata de un texto formulado detrás de bambalinas, desde el espacio mismo en que se urden las estrategias de montaje y caracterización de un personaje que debe seducir a un público otro, a saber: el indio; público éste que, si bien no es virgen en lo que a representaciones se refiere (*"¡Hasta los bárbaros saben rodearse de aparato teatral para deslumbrar o embaucar a la multitud!"*),[5] sí exige una revisión dramática de las tácticas del simulacro. En efecto, el actor sabía transfigurarse tanto bajo las máscaras de la "civilización" como bajo las de la "barbarie" pues las escrutadoras miradas ranquelinas se instalaban en su figura obligándolo a neutralizar las distancias a través de poses *originales*. La disimulación del gesto extraño constituía el centro de su representación, la cual ni siquiera dudaba en apropiarse de lo que le resultara grotesco a fin de reducir el efecto de distanciamiento:

> *"Tomaba las* ***posturas*** *que me* ***cuadraban mejor****, y* ***calculando*** *que lo que iba a hacer produciría* ***buen efecto*** *en el dueño de casa y en los convidados, me quité las botas y las medias, saqué el puñal que*

---

sostiene que: "Toda su obra ronda en torno de sí mismo. [...] Es el héroe máximo de sus libros, de sus artículos, de sus charlas y memorias. [...] Mansilla en todas sus transformaciones y encarnaciones es el 'leitmotiv' de su pensamiento." Véase: LUSARRETA, Pilar de. *Cinco dandys porteños*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1943, p. 163.

4 Véase, VIÑAS, David, "Mansilla: arquetipo del *gentleman* militar (1870)", en su: *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, pp. 149-154.

5 MANSILLA, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, Tomo I, p. 129; o bien: *"A fuer de diplomático, que conoce perfectamente bien el terreno que pisa, [Mariano Rosas] había estado* ***haciendo su papel****". Ibid.*, Tomo II, p. 107. –Los subrayados, excepto aclaración, son nuestros–.

llevaba a la cintura y me puse a cortar las uñas de los pies [...]. Aquel coronel cristiano ***parecía*** *un indio. [...] Yo iba hacia ellos. Me les* ***asimilaba****. [...] para acabar la* ***comedia*** *me escarbé los dientes con el puñal.*[6]

Las farsas mansillanas no se han borrado con el transcurso de los años. De hecho, ellas vuelven a convocarnos en este fin de siglo para que asistamos a la quizá más provocativa actuación del personaje, a juzgar por la heterogeneidad de un público que abarca dimensiones y épocas diversas: los fantasmales caciques de antaño, las criaturas feéricas provenientes de la tradición celta y la llamada postmodernidad. En *La pasión de los nómades*, María Rosa Lojo recupera el perfil teatral que comparten el personaje y su referente;[7] la autora también explota la índole espectacular en tanto estrategia de contacto con el otro pero propone el ejercicio de la pose principalmente como el resorte a través del cual se despierta la conciencia temporal. Bruscamente arrojado contra el siglo XX, este fin de milenio parece anular la destreza metamórfica de un Mansilla que ya no acierta en la elección de sus nuevos disfraces, ahora equívocos e insatisfactorios. Las mutaciones externas sufridas a lo largo de la novela se convierten asimismo en el correlato del devenir cronológico.

La neoexcursión (al igual que su precedente) también puede ser leída como un relato sobre el proceso de adquisición de un saber; pero a diferencia de lo que sucedía en aquélla, ese saber no se concentra tanto en la seducción de la alteridad cuanto en el delineamiento de la propia identidad a partir y en función de las variantes a las que la enfrenta la historia.

---

[6] *Ibid.*, Tomo II, p. 28.

[7] *"No se haga el coqueto. [...] cuántos desfiles frente al espejo no le habrá llevado componer ese personaje que acaparaba oyentes en el Club del Progreso y les hacía volver la cabeza a los y sobre todo a las parisienses"*, responde uno de los personajes a la falsa modestia de Mansilla; por su parte, la china Carmen le recuerda: *"Claro que era usted algo aficionado a los cosméticos [...]"*. LOJO, María Rosa. *La pasión de los nómades*, Buenos Aires, Atlántida, 1994, pp. 101-102 y p. 143, respectivamente. –También en este caso los subrayados son nuestros, salvo aclaración–.

Un cuerpo arrojado al siglo XX

El Mansilla de *La pasión de los nómades* habita nuestro siglo bajo la condición fantasmal; sin saberlo, se inscribe en la virtualidad postmoderna, más interesada en la velocidad del *zapping* que en la densidad material. A las dimensiones físicas de la actividad humana se le agregan hoy otras, suplementarias pero *simuladas* (¿caras por ello a Mansilla?), en las que las computadoras operan sus paradojas actualizadoras de lo potencial.

La intensa transformación que la postmodernidad ha precipitado sobre la percepción del cuerpo tiende a acentuar el carácter virtual del mismo. En este sentido, Jean Baudrillard se refiere al desplazamiento de las gestualidades en favor de la encefalización electrónica y de una tendencia a la miniaturización que convierte el espacio corporal en una suerte de vestigio superfluo, dada su extensión, la multiplicidad y complejidad de sus órganos, sus tejidos, sus funciones.[8] Salvando las distancias, la naturaleza espectral de Mansilla también implica la suspensión de lo somático pero ya no tanto como instancia situada más allá de la materialidad, cuanto como estadio que precede a la misma y cuya consumación no dependerá de los instrumentos técnicos sino de otra entidad, precisamente, *virtual*: el "hada del agua" Rosaura dos Carballos.[9]

Frente al bombardeo de las imágenes, la muerte responde a una índole absolutamente diversa, cuya inmovilidad no se somete a la hiperquinesia postmoderna. La *naturaleza muerta* supone una inercia que vuelve visible (ofrece el tiempo necesario para volver visible) la fugacidad del movimiento, creando así condiciones óptimas para la exposición y la contemplación.[10] Es en cierto modo posible

---

[8] Ver BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 14-15.

[9] Hada postmoderna, si las hay, la procedencia de Rosaura dos Carballos implica un *collage* genealógico en el que confluyen la "esclarecida y señaladísima" hada Morgana, de distinguida cuna, y un duende gallego, plebeyo y sin categoría, muy dado a frecuentar tabernas y a perseguir pequeñas hadas y ninfas. De un modo similar, en la tradición celta (y en la novela de Lojo) Merlín no posee una reputación del todo clara: se dice que nació del trato que tuvo el Diablo con una engañada mujer.

[10] Ver VIRILIO, Paul, *El arte del motor*, Buenos Aires, Manantial, 1996, especialmente pp. 79-80.

reconocer el gesto impostado, actuado, en la rigidez compuesta de lo fúnebre; de hecho, el fantasma de Mansilla también sabe encontrarle el ángulo icónico –sutilmente grotesco, si se quiere– a su propia muerte:

> *"Debieras haber visto mis funerales. [...] Yo estaba allí* ***espléndidamente muerto y condecorado*** *(aunque de los cinco baúles que según los* maldisants *formaban parte de mi guardarropa sólo pude usar un poquitito). Este deceso, a los ochenta y dos años de mi edad, fue un* ***gran acontecimiento*** *social y congregó mucha gente fina algo más aburrida, claro, que en un baile, pero que* ***disfrutó*** *empero de una* ***buena conversación*** *y la* ***crítica de modas.***" (p. 47)

El difunto se convierte en el objeto exhibido ("espléndidamente" emperifollado para la ocasión), al que se puede contemplar a gusto, tomándose tiempo, puesto que ya no se mueve. Los espectadores que asisten al "gran acontecimiento social" (en todo coherente con el carácter mansillano) se concentran en las que fueran las ocupaciones que definieron a aquél durante su vida: *causeur* y criatura espectacular. Se tiene así la impresión de que el fallecido Mansilla existe muy intensamente en ese momento, tanto como cuando existía de verdad, cuando se movía provocando ese exceso de ficciones de sí mismo.

Dado que, para convertirse en escena, el cuerpo debe mantener una actitud estacionaria que permita el descanso de la visión, la evanescencia fantasmagórica del personaje reduciría su capacidad de representación: despojada de los volúmenes, la mirada parece no tener ya dónde detenerse para construir sus propias imágenes. No obstante, aun a pesar de las circunstancias, el espectro se esfuerza *encarnizadamente* en reproducir la apariencia que caracterizara al hombre, sin reparar en la amenazante volatilidad de su existencia. En efecto, es posible reconocer en él la galanura extravagante, la desenvuelta mundanidad y hasta la vanidad del polifacetismo: *"escritor, explorador, excursionista, militar, diplomático, político poco afortunado,* gourmet *y casi* dandy *profesional"*, desde su misma presentación el personaje carga las tintas sobre una personalidad que se empeña en no ser desabrida, en gustar y ser gustada. Incapaz de contener su permanente necesidad de

seducción,[11] la coquetería de Mansilla se permite, por ejemplo, callar ante Rosaura dos Carballos los años que lleva de muerto; en rigor, el *dandy* de pura cepa se conoce tanto en sus modales como en su guardarropa: el suyo es el espíritu de *"[...] un hermoso anciano de aspecto afable, y acicalado con exquisitez: desde las polainas blancas hasta el precioso bastón con puño de ónix; desde la galera hasta el bigote perfumado y el casi extravagante monóculo"* (p. 34).

Sin embargo, el personaje parece haber quedado anclado en el tiempo: víctima del decorado, se encuentra "atrapado" en la imagen prácticamente inalterable del *gentleman* que se autopostula como objeto de contemplación y hasta como verdadero objeto de culto. Riguroso pero *demodé*, el atuendo del fantasma se opaca por su arcaísmo y la persistencia de su uso cotidiano, siempre alerta a alguna *virtual* visita femenina. En tales condiciones, la etiqueta tiende a homologarse con el disfraz; vale decir: una vez más, la voluntad transgresora instala a Mansilla en el borde.

La excesiva humanidad del espectro lo incluye en la categoría de los llamados "especímenes fantasmales transhistóricos", a propósito de los cuales explica Rosaura: *"[...] los transhistóricos son peligrosos. Están demasiado comprometidos con la pasión del Tiempo que los empuja nuevamente de cabeza en esa Historia de la que creyeron haber salido para siempre."* (p. 40) Dichas características posibilitan la encarnación de Mansilla en el óptimo punto de su madurez intelectual y física, que coincidió con la conocida aventura ranquelina. El personaje pone en lo invisible la máscara de lo visible y logra *actualizar* así su faceta corporal; sin embargo, será justamente ese destino de nómade cronológico lo que reclame reconfiguraciones fundamentales de parte de un Mansilla petrificado en el espectáculo narcisista.

Tratamiento de semillas mediante, el fantasma recupera su sustancia *instantáneamente*: de acuerdo, por tanto, con la estética mediática del impacto y de la ilusión óptica; no obstante ello, la ubicuidad de la técnica es provocativamente eclipsada en favor de

---

[11] Concretamente, Mansilla confiesa acerca de Rosaura y Merlín: *"Me inquietan y hasta me fascinan, pero yo –aun meramente humano– conservo la esperanza de* ***seducirlos***." LOJO, María Rosa, *Op. cit.*, p. 50.

las dimensiones mágicas. Una vez obtenido el cuerpo que tanto lo obsesionara, el personaje se aplica a la (re)composición de su imagen; en efecto, junto con el cuerpo reaparece el ademán auto-expositivo, frívolo y hasta insolente en el lucimiento de sí mismo: *"[...] tuve la* ***satisfacción*** *de hallar ante mí a Manolo Peña [...]. Él se sorprendió [...]; esperaba saludar a un anciano general de ochenta y dos años (aunque rozagante y bien conservadito) y vino a toparse con un gallardo coronel de fronteras, ya canoso pero que no llegaba a los cuarenta"* (p. 71).

La tarea de readaptación a la vida material, previsiblemente sencilla e incluso grata al temperamento de Mansilla, resulta sin embargo laboriosa. Tal como sucediera en ocasión de los "bárbaros" ranqueles, el personaje comprende la necesidad de asimilarse, de asumir un rol para disolver las barreras entre lo propio y lo otro, incluso cuando en ello se percibiera la insipidez a la que siempre fuera tan reacio:

> *"Paseo a pie, vestido o* ***disfrazado*** *a la moda sencilla –harto sencilla– de esta época, según la cual un caballero que se acerca a los cuarenta puede mostrarse en* ***público*** *decentemente ataviado con unos pantalones de tela muy ordinaria llamados* jeans *(dicen que los copiaron de los que gastaban los mecánicos de coches, lo cual no me extraña nada), unas zapatillas abotinadas con cordones (no menos ordinarias) cuyo único lujo es lucir ciertos nombres que les confieren un halo de misterioso prestigio (Addidas, Nike o Topper, por ejemplo); una camisa de algodón, en el mejor de los casos (pues el producto sucedáneo denominado nailon produce un calor similar al de las viejas capas de goma que usábamos en campaña), o bien una prenda lisa del mismo material, que llaman aquí 'remera' y que se compone de un agujero redondo o al bies para meter la cabeza, e inscripciones o dibujos de cualquier género en su parte delantera, pero llevando la preferencia todos los que se refieren a U.S.A. (U.S.A., Army, Massachusetts, Columbia University, etc.). [...] Y pensar que hubo quien llamase bárbaros a Mariano Rosas y a su hermano Epumer cuando iban tan pulcra y hasta graciosamente ataviados [...]. Hoy harían morir de envidia por sus lujos (que en ese entonces eran casi*

modestia) a cualquier estrella de eso que llaman rock [...]." (pp. 50-51)

Sin entrar en la consideración de las resemantizaciones postmodernas que se aplican a la dicotomía civilización/barbarie en el pasaje, se advierte que es en este momento –y no antes: polainas, monóculo y bastón en mano– cuando la meticulosa mirada de Mansilla experimenta el artificio del *disfraz* como un acercamiento al garabato, más que al exotismo. El simulacro le permite, por cierto, camuflarse (no resultar *extraño*) en el fin del siglo XX, pero provoca en él un efecto rebote de *extrañamiento* respecto del propio cuerpo. Desencajado en una moda finisecular que choca contra los límites de una plástica estandarizada, cuyo carácter sintético parece anticipar la destrucción definitiva de la imagen propia, el "transhistórico" sufre el primer revés de su aventura, rápidamente recrudecido por el apercibimiento de las manipulaciones genéticas que convierten los cuerpos en marionetas, las nuevas enfermedades y la posibilidad del transplante de órganos. La colonización de lo viviente por la técnica y su vulnerabilidad frente a ello provoca la consiguiente desaparición del espacio somático como ámbito familiar: aquellos rasgos antes bien conocidos por Mansilla, los mismos que podía exhibir u ocultar de acuerdo con su mejor perfil, se fugan a través de la grieta abierta por el tiempo.

Turista de la desolación: incómodo en una época de cuyos "progresos" desconfía, en una ciudad que parece rechazarlo y en un cuerpo que desconoce, el personaje no tiene más remedio que admitirse a sí mismo como una sombra: "*[...] por más que pudiese palparme de pies a cabeza, escuchar el latido de mi corazón, chocar contra las paredes y aquilatar el hogareño espesor de la materia, [...] me sentí, total y cabalmente, un fantasma.*" (p. 66). Incluso la virtualidad de las imágenes televisivas, verdaderos espectros postmodernos capaces de invadir (cuando no dirigir) el mundo real, cobra una consistencia que la propia materialidad de Mansilla no posee.

También su cuerpo asumió la condición postmoderna: desdibujado, superficial y condenado a la inutilidad, perdió el espesor que el muerto y aun el fantasma (todavía capaces de convocatoria y fascinación), sabían explotar.

"Para qué diablos quieres un cuerpo..."

El fantasma se adelanta, sin embargo, en el callejón sin salida de las incertidumbres: como era de esperar, se mantiene firme en su apuesta a una corporeidad en crisis.

Perdidamente enamorado de Rosaura y fuertemente adherido a la memoria corporal, Mansilla reingresa una mañana en el solitario ejercicio físico de la sexualidad.[12] Aunque la práctica funciona todavía, el concreto resultado de la misma es de una consistencia menor que la antigua y (he aquí la novedad) extraordinariamente aromatizado en virtud de una alteración genética que se vincula con la afición materna a los perfumes. El personaje asiste así a la sublimación –inesperada y no deseada– del aspecto en que quizá más expectativas de persistencia carnal había depositado, a saber: el sexual. Más aún, la experiencia le sugiere el ya nada improbable *papelón*: que ese cuerpo frágil se disuelva definitivamente en medio de la vehemencia de un transcarnal encuentro amoroso. "*Quién hubiera dicho que alguna vez* ***tendrías*** *miedo al más encarnizado y al más feliz, al más intenso de todos los placeres de la tierra. Para qué diablos quieres un cuerpo si no lo vas a gastar en el amor*" (pp. 112-113), se lamenta el desencantado de ese cuerpo al que ya no puede acicalar a la antigua usanza, inútil como arma de seducción y cuya existencia no puede siquiera garantizar. Mansilla despersonaliza la cuestión al proponerse fragmentado, enmascarado en la elusión pronominal "yo" / "tú"; el sujeto se vuelve un prisma cuyo "yo" se empequeñece para disimular lo indecoroso, para resguardar su pudor tras el "tú".

El temor a la sexualidad bien puede traducirse como una invitación al tacto y contacto a distancia, en todo conforme con la paranoia que define la experiencia sexual postmoderna angustiada por las enfermedades. El cuerpo merodea nuevamente los confines de lo físico para recluirse en efectos artificiales que suspenden las emociones, las tornan gratuitas y sin sentido: es, precisamente, la presencia del cuerpo humano –condición *sine qua non* para consumar la unión erótica– lo que la impide. Lo somático asume así la actitud perversa de rechazar lo mismo que provoca.

---

[12] "*Vaya* ***espectáculo****, el de un hombre hecho y derecho, casi cuarentón, con toda la barba y algunas canas, proporcionándose a sí mismo el pobre aunque imaginativo éxtasis de los imberbes.*" *Ibid.*, p. 110.

No obstante, sin hacer caso de las señales con que el sustrato fantasmal amenaza avanzar sobre la materia, Mansilla se considera apto para emprender (¿repetir?) la original travesía a los ranqueles. El proyecto le exige experimentar con nuevos (esencialmente diferentes) disfraces, los cuales pierden su matiz festivo. El personaje ya no disfruta las caracterizaciones, mas bien se disfraza[13] por una cuestión práctica; vale decir: porque no le queda otro remedio. A fin de ofrecer una actuación inocua y verosímil, asume la identidad de Vladimir Alain Necrasoff, un presunto descendiente ilegítimo de sí mismo. Lejos del antiguo disfrute de las imágenes, Mansilla confiesa ahora que su larga vida no fue sino un *"pobre melodrama con aires de gran espectáculo donde hice todos los papeles menos el de criado [...]"* (p. 116).

El peregrinaje en tierras indias opera como remate de la epopeya de aprendizaje que es *La pasión de los nómades*; con la excursión culmina el proceso de gradual borramiento material de un personaje ahora expuesto, no tanto a la admiración, cuanto a los reveses de la fama. A poco de comenzada la travesía, Mansilla es visitado por un lujoso Martín Fierro fantasmagórico, cuyo atractivo se concentra en su admirable –y envidiada– indumentaria: en extremo elegante, lo postizo no llega a disfrazarlo pero sí altera notablemente su condición real de gaucho perseguido. La categoría de *"arquetipo de la tradición perdida"* en la que ha sido encaramado parece confabularse para fraguar desde lo foráneo las habituales distorsiones emparentadas con lo degradante: *"No se imagina [...] las preciosas coreografías y ballets gauchos que montan cada dos por tres en Nueva York, en Londres o en París, donde me visten hasta de calzoncillo cribado, casi como* ***paisano de carnaval****"* (p. 132), asegura el internacional Fierro. Más allá del escozor subyacente en el encuentro con una figura que amenaza descentrarlo, expulsarlo hacia la periferia del protagonismo, el personaje hernandiano fuerza a Mansilla a completar el quiasmo esbozado desde el comienzo de su parabólica aventura. Paradójicamente, es el fantasma –de apariencia doblemente espectral dado su carácter literario pero en verdad más real que su propio autor– quien otorga espesor a la vacua existencia mansillia-

---

[13] "Disfraz" es el término escogido por la autora: repárese en la connotación peyorativa de la palabra, la cual se confirma con el empleo que Mansilla le da al referirse a la moda finisecular (*cfr.*, *supra*, p. 5).

na. La amalgama en que confluyen lo real y lo irreal transita otra vez el equilibrio inestable de las mutaciones postmodernas, creando un efecto de hiperrealidad extendida.

Personajes identificables, invariablemente reconocidos por sus respectivas imágenes, inician su desfile en esta galería cargada de pasado: entre otros, la china Carmen, reumática pero todavía atractiva y elogiablemente adornada con platería nativa; el cicatrizado Manuel Baigorria; Eduarda, inconfundible en el *soirée* color plata; Mariano Rosas, de pulcro aspecto. Aunque Mansilla pretenda que *"ciento veinte años después no son nada"*, el paso del tiempo parece haberse aglutinado en el presente ya incontenible: la historia, inflamada de pasado, se rasga y desencadena una aceleración en sentido inverso, cuyo ritmo furioso lo enfrenta en un cara a cara con los patéticos fantasmas ranquelinos. Fastuosos adornos de plata cubren grotescamente los estragos de esa turba de cuerpos cicatrizados, enfermos, mutilados y deformes:

> *"El que no tenía de menos un brazo o un ojo lucía el cuerpo cocido por tremendas cicatrices, otros marchaban sonrientes, con media calavera al descubierto y pedazos de cuero cabelludo flotando contra el viento. Había quienes escupían sangre, completamente tísicos, con medio pulmón afuera, y quienes habían perdido los rasgos de la cara bajo las marcas espantosas de la viruela."* (p. 174)

La frescura carnal de Mansilla contrasta –de un modo asimismo grotesco– con aquellos espantajos obscenos y *"sin pudor estético"*, que exigen una rendición de cuentas acerca de la perenne apariencia del *winca*, la cual, lejos de seducir, genera recelos.

La misma estética grotesca que el personaje supiera imitar con vistas a la disolución de la extrañeza mutua, ahora lo margina, paraliza sus aptitudes transmutativas y corrobora el proceso distanciador iniciado por el propio cuerpo, al aplicarlo al cuerpo del *otro*.[14] Más aún, la densidad de la materia se burla cruelmente cuando él intenta

---

[14] *"Yo era mirado ya como un indio"*: el Mansilla de *Una excursión* se jacta de esa **familiaridad** a la que lo condujera su estudio del ademán ajeno; la misma se esfuma de pronto sobre el final de *La pasión de los nómades*. MANSILLA, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, *Op. cit.*, p. 113.

–sin elegancia y sin éxito– estrangular al etéreo Mariano Rosas, ya insensible a las violencias de la carne. Una caída humillante cierra el episodio en que los ojos encenagados de Mansilla se abren a la comprensión más absoluta y definitiva: la vida, la muerte y la materialización reducidas a perpetua imagen no representan sino una *"**grotesca payasada**"*.

Conjuro contra la cárcel de las imágenes

El saber de Merlín había puesto en guardia al personaje contra los riesgos de un cuerpo-pantalla y, al hacerlo, proporcionaba la clave de la existencia: *"[...] no quede preso de ninguna de sus imágenes. [...] Las que fueron construyendo esa seductora figura que tanto lo encandila todavía, aunque haya aparentado y aparente no tomarla en serio. [...] Atrévase y recomience. [...] Nada se clausura nunca [...]"* (pp. 162-163). Pura superficie de absorción de la mirada ajena, esa clase de cuerpo no sabe distinguir entre su deseo y la expectativa del otro, vale decir: entre un interior y un exterior; en este sentido, la introyección de la exterioridad lo vuelve completamente vulnerable, susceptible de ser tan fácilmente atravesado como un fantasma.

Sólo al final se decide Mansilla a abandonar –*"sin pena"*– la dieta de las semillas mágicas y, con ella, su nostalgia del cuerpo. El personaje ya no cambia de lugar (de hecho, siempre fue una figura a-tópica); ahora es un errante de los trajes: el uso indistinto de la levita negra, los pantalones ajustados y el sombrero de copa; la capa blanca o la roja; el traje de franela colorada con botones de nácar; las botas de potro, la faja ranquelina y el apolillado poncho pampa, lo libera de la cárcel de las representaciones en que había quedado atrapado. Lejos del anquilosamiento estéril, Mansilla ha aprendido a *jugar* con las imágenes.

La actividad lúdica recobra entonces su polisemia, sus *virtualidades* perdidas, en *La pasión de los nómades*. Instrumento de exploración, de alternativa de *"extrañarse"* para apreciar con nuevos ojos, el juego rescata un perfil olvidado, serio y adulto, que permite escapar de lo prefabricado, recuperar así la posibilidad de volver a ser un misterio abierto. En rigor, las conocidas transgresiones mansilleanas también pueden ser leídas como juegos fronterizos, verdaderos alegatos contra el prejuicio; sin embargo, juegos peligrosos al fin, éstos

habían logrado capturarlo, precisamente, en la debilidad del escándalo. El nuevo juego que le enseña la magia, destructor y creador a la vez, es un refugio contra aquellas representaciones congeladas; una posibilidad, pues, de reconciliarse con el cuerpo.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

LOJO, María Rosa, *La pasión de los nómades*, Buenos Aires, Atlántida, 1994.

LUSARRETA, Pilar de, *Cinco dandys porteños*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1943,

MANSILLA, Lucio V., *Entre-Nos (Causeries del Jueves)*, Buenos Aires, W. H. Jackson (eds.), [s. /f.].

——. *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 TT., 1967.

MOLLOY, Sylvia, "Imagen de Mansilla", en: FERRARI, Gustavo (comp.), *La Argentina: del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 745-759.

PRIETO, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

RAMOS, Julio, "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla", en: *Filología*, Año XXI, 1, 1986, pp. 143-171.

STERN, Mirta E., "*Una excursión a los indios ranqueles*: espacio textual y ficción topográfica", en: *Filología*, año XX, 1985, pp. 115-138.

VIÑAS, David, "Mansilla: arquetipo del *gentleman* militar (1870)", en su: *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, pp. 149-154.

VIRILIO, Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Manantial, 1996.