

## EL DESIERTO Y EL MAL ARGENTINO: UNA LECTURA DE “EL INTERCESOR”, DE DIEGO MUZZIO

*THE DESERT AND THE ARGENTINE EVIL:  
A READING OF “EL INTERCESOR”,  
BY DIEGO MUZZIO*

Pablo Ansolabehere  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad de San Andrés  
Universidad Nacional de las Artes  
[pansolabe@hotmail.com](mailto:pansolabe@hotmail.com)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Desierto

Mal

Horror

Wilderness

*Este artículo comienza con un breve repaso sobre los alcances del término “desierto” en los inicios de la literatura argentina, y se detiene en la relación entre el “desierto” de La cautiva (1837), de Echeverría, y el de Facundo (1845), de Sarmiento, para marcar, más allá de las coincidencias entre ambos autores, la diferencia en cuanto al tratamiento del origen del mal en ese espacio. Partiendo de esta tradición literaria, y de su concepción de lo maligno y lo monstruoso acechante enraizado en el desierto, en el resto del artículo se analiza “El intercesor”, del escritor argentino Diego Muzzio, una de las tres nouvelles que integran el volumen Las esferas invisibles (2015), poniendo el foco, primero, en el tratamiento especial que se le da al desierto en esta historia: un desierto que se manifiesta sobre todo por sus efectos malignos y aterrantes, pero que, como espacio es una ausencia que se desplaza al más acotado de la “salina”, inquietante condensación de lo desértico. Luego se analiza el modo en el que Muzzio cruza el desierto fundacional de Echeverría y Sarmiento, y el de la tradición evangélica, con la idea de wilderness presente en El corazón de las tinieblas (1899), de J. Conrad, para construir con estos y otros elementos un relato de horror.*



## ∞ ABSTRACT

## ∞ KEYWORDS

Desert  
Evil  
Horror  
Wilderness

*This article begins with a brief review of the scope of the term “desert” in the beginnings of Argentine literature, and dwells on the relationship between the “desert” of *La cautiva* (1837), by Echeverría, and that of *Facundo* (1845), by Sarmiento, to mark, beyond the coincidences between both authors, the difference regarding the treatment of the origin of evil in that space. Starting from this literary tradition, and from its conception of the evil and lurking monstrosity rooted in the desert, the rest of the article analyzes “El intercesor”, by the Argentine writer Diego Muzquiz, one of the three nouvelles that make up the volume *Las esferas invisibles* (2015), focusing, first, on the special treatment given to the desert in this story: a desert that is manifested above all by its malignant and terrifying effects, but that, as a space, is an absence that displaces the most limited of the “saline”, disturbing condensation of the desert. Then, this article analyzes the way in which Muzquiz crosses the founding desert of Echeverría and Sarmiento, and that of the evangelical tradition, with the idea of wilderness present in *Heart of Darkness* (1899), by J. Conrad, to build with these and other elements a horror story.*

Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 14/11/2022

## 1. El origen del mal

Es bien sabido que Echeverría, con *La cautiva*, inventó el *Desierto* para la literatura y la cultura argentinas. En un minucioso rastreo de la palabra en diversos textos que circularon en el Río de la Plata, Ángel Castellán (1980) registra el uso del término “desierto” ya a comienzos del siglo XVIII y explica que, por lo menos hasta el inicio de la segunda gobernación de Rosas, su empleo fue escaso (frente a otros como “pampa” o “llanura”) y tuvo un sentido en general equivalente al de “despoblado”, o habitado ocasionalmente por indios e, incluso, por gauchos. Agrega el autor que el gran cambio de sus alcances semánticos —y simbólicos— se produjo con la aparición de *La cautiva*, en 1837: “hasta Echeverría, ausencia del término, uso adjetivo o una insinuación de su posibilidad sustantiva con minúscula sin que nada viniera a cambiar demasiado por la calificación de Héroe del Desierto con que fue ordenado el Restaurador” (1980: 298).<sup>1</sup> Y concluye que “si se impone en el uso común la clasificación de ‘Desierto’ para las tierras que habitó el indio, esto se debe a ese descubrimiento del paisaje argentino que operó el poeta” (1980: 301).

Los alcances e implicancias de la invención de Echeverría han sido analizados abundantemente por la crítica, la historia y la literatura argentina, por lo menos desde *Facundo*

<sup>1</sup> Si bien es cierto que los partes de la campaña militar de Rosas contra los indios que publicaba *La Gaceta Mercantil* en 1833 no hacen mención del “desierto” como espacio a conquistar (de hecho el título es *Diario de marchas y demás ocurrencias de la División Izquierda*), es improbable que la posterior consagración de Rosas como “Héroe del Desierto”, con la que llega a su segunda gobernación, en 1835, no haya sido considerada por Echeverría en el momento de concebir su versión del *Desierto* en *La cautiva*.

(1845) en adelante.<sup>2</sup> Solo quiero detenerme aquí en un detalle que, en parte, cuestiona la rotunda conclusión de Castellán: el desierto que se describe en los versos iniciales de *La cautiva*, en el primer canto, titulado, precisamente, “El Desierto”, es, en su esencia, un espacio incontaminado de humanidad, una suerte de *sublime sencillo* armónico y ahistórico que solo cambia y se enturbia cuando es invadido por *lo humano*. Suele decirse —no sin razón— que el empleo de la palabra “desierto” implica desconocer la condición humana de quienes habitaban ese espacio llamado así, empezando por las diferentes etnias aborígenes. Sin embargo, cuando en el poema de Echeverría se narra y describe la aparición de esa entidad inicialmente misteriosa que interrumpe las “armonías del viento”, la voz poética formula la siguiente pregunta: “¿Qué *humana* planta orgullosa / se atreve a hollar el desierto / cuando todo en él reposa?” (2004: 18, énfasis mío). Y sugiere, con fuerza, que los “salvajes” a cuya planta corresponde esa *humanidad* no son habitantes naturales de ese espacio, sino sus invasores. Y es con ellos, con esa “humana planta”, que el mal y el terror ingresan al *Desierto* de *La cautiva* y lo trastornan para siempre.

Cuando en las primeras estrofas del poema se menciona a los indios, se trata de una “tribu errante” que, fiel a su deambular característico, a veces cruza el desierto “cual torbellino” y desaparece. Y, si se detiene con sus “tolderías”, lo hace de manera breve, ocasional, para pasar la noche e inmediatamente seguir “veloz su camino” (2004: 14). En contraste, en esos primeros versos se enumera un conjunto de elementos naturales (vegetales, animales, aromas, sonidos, colores) que son parte sustancial y perenne del desierto (por eso los “*sembró* la fecunda mano de Dios”) (2004: 14, énfasis mío) y que constituyen una unidad, un todo armónico, edénico, cuyo sortilegio sonoro es quebrado por el ruido atronador y aterrante que, en un principio, se atribuye a una entidad desconocida, a una “turba” de formas de “aspecto extraño y cruel”, y que solo después de esa irrupción enigmática se sabrá pertenecen a la humana planta de los “salvajes” (2004: 17).<sup>3</sup> Una turba, además, que no se sabe de dónde vienen ni adónde va.<sup>4</sup>

Es con esos “salvajes”, que detienen su marcha en el desierto para celebrar lo obtenido en un malón contra poblaciones cristianas, que el *mal* ingresa en ese espacio hasta entonces incontaminado. Si bien Echeverría seguramente tiene en cuenta para su concepción del desierto argentino materiales provenientes de diversas tradiciones —desde el desierto oriental e iluminista de *Las ruinas de Palmira* (1791), de Volney, hasta el de las praderas y bosques de América del Norte que Chateaubriand descubre para el romanticismo europeo en *Atala* (1801), pasando por el desierto sudamericano (naturalista y romántico) que Alexander von Humboldt pinta en sus *Cuadros de la naturaleza* (1808), por las crónicas de los viajeros ingleses en el Río de la Plata y por varios de

<sup>2</sup> La lista es amplísima. De lo publicado en los últimos años, resulta fundamental el trabajo de Fermín Rodríguez (2010), por el aporte teórico y crítico sobre el concepto de desierto, polo irradiante de una constelación de textos que van desde la obra de Humboldt, Echeverría o Sarmiento hasta relatos de Saer y Aira. También implican un renovado aporte a la discusión acerca de la idea de desierto en la literatura argentina, los trabajos de Andermann (2000), Torre (2010) y Biglieri (2017).

<sup>3</sup> Luego, para acentuar su monstruosidad, Echeverría des-humaniza a esas criaturas inicialmente humanas que invaden el desierto. Pero lo que resulta clave aquí es que la imagen del *Desierto* que construye de entrada el poema (la gran invención que todos le reconocen a Echeverría) es una naturaleza ajena a lo humano, cuya armonía es quebrada cuando la invade esa humanidad maligna representada por los “salvajes”.

<sup>4</sup> Por eso, más que en una “vuelta del malón”, habría que pensar, en todo caso, en una “llegada”, en una “irrupción”. Porque, como aclara el poema, esa lomada donde se asientan los indios para llevar adelante el “festín” no es su hogar, su *Oikos*, sino un lugar de paso, de detención ocasional.

los documentos que Pedro de Angelis comienza a publicar en Buenos Aires en 1836—<sup>5</sup> lo cierto es que para la construcción de esta “turba” maligna que se atreve a “hollar” el Desierto pampeano el poeta vuelve la mirada hacia su propia obra, en especial una: *Elvira o la novia del Plata*.<sup>6</sup> En este poema, publicado anónimamente en Buenos Aires en 1832 (y con el que, como el mismo Echeverría lo afirma sin falsas modestias, introduce la poética romántica en la literatura en castellano) los prados y bosques del Plata se pueblan de criaturas monstruosas y demoníacas que acechan y destruyen las pretensiones amorosas de Lisardo y Elvira, sus jóvenes protagonistas. Echeverría agita el cubilete y desparrama la parafernalia completa de lo ominoso sobre los campos del Plata:

Sierpes, grifos y demonios  
Partos del hórrido averno,  
Vampiros, gnomos y larvas,  
Trasgos, lívidos espectros,  
Ánimas en pena errantes,  
Vanas sombras y esqueletos,  
Que en la tenebrosa noche  
Dejan sus sepulcros yertos,  
hadas, brujas, nigromantes  
cabalgando en chivos negros,  
hienas, sanguales y lamias,  
que se alimentan de muertos [...] (Echeverría 1951: 597).

Esa “turba infernal” (así se la llama en el poema de 1832) de criaturas nocturnas que, con sus “alaridos” y “cabalgando en chivos negros”, invade el “espacio inmenso” (1951: 597) que circunda la estancia de Lisardo, se transforma, cinco años después, en la “insensata turba” que, “con su alarido”, perturba e invade “velozmente cabalgando” el “inconmensurable” desierto de *La cautiva*. (2004: 23).

En “El festín”, canto II de *La cautiva*, ya se ha operado la metamorfosis del desierto “sublime” y “sencillo” de los versos iniciales en un “abismo” lóbrego donde reina “el genio de las tinieblas” (2004: 24). Los demonios y vampiros de *Elvira o la novia del Plata* ahora son los demoníacos y vampíricos “salvajes” que exhiben las cabezas cortadas de cristianos, beben sangre

<sup>5</sup> Sobre la relación entre *La cautiva* y *Atala*, ver Laera (2006). En cuanto a De Angelis, el título completo es *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias Unidas del río de la Plata*. En la lista de suscriptores del “Tomo Primero” figuran, entre otros, Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez. En las “Notas” de Echeverría a *La cautiva* se cita una aclaración terminológica tomada de *Descripción de Patagonia*, del Padre Tomás Falkner, publicada en el “Tomo Primero” de la *Colección* de De Angelis. De otra obra publicada también en ese volumen, *Viaje de D. Luis de la Cruz desde el fuerte del Ballester hasta la ciudad de Buenos Aires*, parece haber tomado Echeverría el nombre de algunos de los indios de su poema, como Quillán y Cayupán. En otra nota a *La cautiva*, referida al “Yajá”, Echeverría copia una larga cita de *Historia del Paraguay*, del Padre Guevara, obra publicada en el “Tomo Segundo” de la *Colección* de De Angelis (1836).

<sup>6</sup> En los trabajos críticos sobre *La cautiva* suele mencionarse como un antecedente dentro de la obra de Echeverría su *Cartas a un amigo*, texto en prosa que Gutiérrez exhumó de entre los papeles del poeta y publicó por primera vez en el tomo V de sus *Obras completas*. En esta especie de novela epistolar trunca hay varios pasajes dedicados a la descripción del paisaje de la pampa y los estragos de un malón que resultan muy cercanos a *La cautiva*. Si bien en este texto se reproducen las estrofas de “Serenata”, una de las “canciones” de Echeverría, publicada por primera vez en 1836, no hay datos ciertos sobre la fecha de escritura de *Cartas a un amigo*.

caliente de yegua y se emborrachan en su orgía infernal. Y la “precita raza” que, en *Ehira*, era “de Lucifer el cortejo” (1951: 598), resurge en la “precita inmunda ralea” del “abismo” de *La cautiva* (2004: 25).

El mal contamina el espacio oscuro de la llanura y, a partir de allí, el desierto ya no va a recuperar la armonía edénica sin humanos del inicio y dará lugar, en cambio, al grotesco pajonal, tumba de Brian, al llano teñido de sangre y poblado de cadáveres, luego de la venganza de los cristianos, y al vasto y calcinante espacio en que vaga María hasta encontrar su muerte.

Siete años después, en *Facundo*, en cambio, la ecuación del desierto formulada en *La cautiva* parece invertirse. Porque si bien Sarmiento reconoce las virtudes literarias del desierto creado por Echeverría (virtudes que él mismo pretende aprovechar en su escritura), y a pesar de las citas del poema y los elogios que le prodiga, su desierto es diferente, por lo menos en un punto: el mal no llega desde afuera hacia él, sino que surge de su núcleo, de su humus.

“El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”, dice Sarmiento en el célebre pasaje del Capítulo I (“Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e idea que engendra”), para agregar inmediatamente “el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas” (1974: 1). El mal (sujeto activo de la oración) está en el origen. Y es desde allí, desde el desierto (manifestación geográfica y cultural de la extensión como mal) que acecha a la República. Pero, además, en virtud de la forma en que se lo describe, el desierto en *Facundo* adquiere de entrada una tonalidad siniestra, no solo porque es el nombre del mal sino, sobre todo, por esa ajenidad entrañable desde la que acecha. Lo que se descubre al avanzar en la lectura del capítulo es que esa entidad maligna que asedia a la República, en realidad, forma parte de ella, de su territorio: se le insinúa en las entrañas porque es esas entrañas.

Esa ajenidad de lo interno quizá tenga que ver con el modo en que Sarmiento define el objeto acechado. La “República Argentina” tiene mucho de invención, de proyecto inacabado, de ficción; una cosa es lo que los fundadores de la patria, los hombres de Mayo, imaginaron al crear algo que llamaron “República Argentina” y otra lo que, en 1845, depara la realidad americana (por eso, en otro pasaje del mismo capítulo, Sarmiento explica que en el país no hay *res pública* por culpa del aislamiento social que la extensión desértica produce). Esa entidad a medio hacer, imaginada, inacabada (y que, de todos modos, Sarmiento cree posible), es acechada por una materialidad maligna, dominada, además, por un monstruo llamado Rosas que ha salido de su interior, convertido en “Héroe del Desierto”.

Y un detalle más: en el mismo pasaje en que establece la relación entre mal y extensión, Sarmiento incluye una descripción del desierto en la que subraya la inmensidad y lo indefinido como sus dos rasgos distintivos en tanto experiencia vital de quien lo transita, de quien lo vive, como espacio y como paisaje:

Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo (1974: 2).

Y es precisamente la desmesura, lo excesivo, también (y no casualmente) uno de los atributos a partir del cual suele pensarse la noción de mal. “El mal es un exceso en su esencia

misma”, afirma Emmanuel Levinas: “la ruptura con lo normal y lo normativo, con el orden, con la síntesis, con el mundo constituye ya su esencia cualitativa” (1983: 158, traducción mía).<sup>7</sup>

Con esta tradición literaria, y con esta concepción de lo maligno y lo monstruoso acechante enraizado en el desierto trabaja Diego Muzzio en “El intercesor”, una de las tres *nouvelles* que integran el volumen *Las esferas invisibles* (2015).<sup>8</sup> En “La puerta sombría del desierto”, conferencia dictada en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires en 2016, Muzzio reflexiona sobre el terror en la literatura nacional y sostiene que “los primeros esbozos de terror argentinos se encuentran siempre insertos dentro en un corpus mayor que los contiene y los avala”. Para probarlo se detiene en la narrativa expedicionaria *al Desierto*, empezando por *La guerra al malón* (1907), del comandante Manuel Prado (de donde proviene la frase elegida como título de su conferencia): “Para él -dice Muzzio- como para otros militares del siglo XIX, el desierto es el territorio misterioso del salvaje.” (2016). Y agrega, más adelante, refiriéndose a los relatos “góticos” de Juana Manuela Gorriti, a *Nelly*, de E. L. Holmberg y a los cuentos a lo Poe de H. Quiroga: “Todas estas narraciones transcurren todavía en un espacio que, de alguna forma, sigue siendo una extensión del desierto, la tierra misteriosa del otro y, asimismo, de *lo otro* o de la *otredad*” (2016).

Con “El intercesor”, Muzzio va hacia el desierto y sus terrores, pero para hacerlo elige un momento previo a la narrativa expedicionaria que representan los textos de Prado, Estanislao Zeballos, Remigio Lupo (todos ellos ligados con la “Conquista del Desierto” comandada por J. A. Roca) o, incluso, el Mansilla de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870): el momento en que los escritores románticos argentinos fundan, desde el desierto (desde el desierto que inventan), su propia concepción de una literatura nacional.

Porque si bien el marco narrativo de “El intercesor” es (como en los dos otros del volumen) el de la ciudad de Buenos Aires tomada por la epidemia de fiebre amarilla de 1871, la historia que el moribundo Francisco Vidal le cuenta al cura que ha concurrido a su casa para darle la extremaunción se remonta a 1838, cuando en Buenos Aires comenzaban a vislumbrarse los primeros signos del período histórico que sería conocido años después como la “Época del Terror” durante la segunda gobernación de Juan Manuel de Rosas.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “Evil is an excess in this very quiddity. (...) The break with the normal and the normative, with order, with synthesis, with the world, already constitutes its qualitative essence” (Levinas 1983: 158).

<sup>8</sup> En cierto sentido este trabajo es una continuación del iniciado por A. Conde De Boeck (2018), quien analiza “El cementerio central”, de Muzzio, teniendo en cuenta “la simbólica del mal”, el efecto de lo siniestro y su cruce con una forma argentina de concebir el terror que ya está presente en autores como Sarmiento o Mármol.

<sup>9</sup> Si bien el momento culminante de ese período (llamado así en deliberada alusión a *El Terror* de la Revolución Francesa) es, como José Mármol lo explica en *Amalia* (1851-1855), el mes de octubre de 1840, sus primeras manifestaciones comienzan en 1838, cuando el bloqueo francés iniciado en marzo de ese año tensa la postura del gobierno de Rosas contra sus opositores, reales o imaginarios. 1838 es el año en que, impulsada por Echeverría, se forma la Asociación de la Joven Argentina y cuando, también, comienza la partida al exilio de algunos de sus integrantes, como es el caso de Juan B. Alberdi. Pero quizá el acontecimiento más importante de ese año en relación con el relato de Muzzio sea la ejecución del coronel Juan Zelarrayán por haber sido partícipe de un plan de sublevación militar contra el Restaurador. Zelarrayán se había destacado en la Expedición de 1833 comandada por Rosas contra los indios considerados rebeldes y en 1838 revistaba como comandante de la Fortaleza Protectora Argentina, por la que pasa —ese mismo año— el protagonista de “El intercesor”. Descubierta la conspiración, Zelarrayán huyó hacia el desierto; fue interceptado por una partida federal en las márgenes del río Colorado, donde fue ultimado. La historia de Zelarrayán es relevante porque fue uno de los primeros en integrar el martirologio elaborado por los enemigos de Rosas, no tanto por su muerte sino por lo que sucedió luego con su cadáver: “Rosas hizo traer la cabeza a su casa —cuenta Rivera Indarte en *Tablas de sangre*— y como frenético la manoseaba, la escupía, la pisoteaba; la puso en el

El joven Francisco Vidal, capitán del ejército y estudiante avanzado de medicina, es degradado a teniente y enviado a un fortín perdido en el extremo sur de la provincia por haber advertido a tres amigos suyos que sus nombres figuraban en las listas negras de Rosas, dato que obtiene de su padre, escribiente del Restaurador. De ese modo, el mal, que en un principio amaga con ser el correlato lógico del terror de la *polis* (es decir, de la ciudad y de la política), se desplaza hacia el desierto y anida en él en procura de otra clase de terrores.

En “El intercesor”, el desierto no interesa como paisaje ni tampoco como entidad que es necesario desentrañar. No hay relato del viaje de Vidal y su escolta entre Buenos Aires y el fuerte *Fortaleza Protectora Argentina* (origen de la actual ciudad de Bahía Blanca). Ni tampoco hay descripción del espacio que lo rodea entre este punto y el fortín *Federación*, varias leguas más al sur, al que ha sido destinado Vidal. La niebla constante le impide ver más allá de su caballo. El desierto está ahí como algo dado, como el entorno previsible y mayor de espacios más acotados y concretos.

Por un lado, el *fortín* al que llega el narrador, que se aviene a su clásica función de establecimiento penal, al modo de *Martín Fierro*, pero que, en este relato, además, adquiere la forma inquietante de un manicomio. Lo deforme, lo torcido, la falsa escuadra, definen la traza del fortín, correlato previsible, quizá, de su estructura institucional desviada o invertida: la máxima autoridad, el capitán Sándor, es uno de los tantos desaparecidos que alguna vez habitaron el fortín y que parece haberse tragado el desierto; en su ausencia el poder de mando (que, de acuerdo con la jerarquía militar, debería corresponderle al teniente Vidal) en los hechos es ejercido por el soldado “Tumbo” (o “Negro Tumba”), el más peligroso de todos (según el prontuario que de sus hombres ha dejado anotado el capitán ausente), un ex esclavo negro, homicida y desertor que conservó milagrosamente su vida luego de ser fusilado.

A pesar de lo deforme de su arquitectura, a pesar de su aura de manicomio, a pesar de los extraños rituales que preside Tumbo y de su presencia amenazante, a pesar de ciertos detalles que acentúan la atmósfera ominosa que agobia al teniente Vidal,<sup>10</sup> el fortín no funciona cabalmente como un “mal lugar” (King 2006: 335), como una *haunted house* que conserva entre sus paredes hechos atroces del pasado que siguen perviviendo en el presente o como una fuente de mal puro que no deja de manifestarse. Porque, en realidad, esa función se desplaza hacia el espacio central de esta historia: la salina.

La salina aquí no es (como las contemporáneas Salinas Grandes de Calfucurá) el centro del poder indio. De hecho, aunque se hable de ellos como una amenaza constante, los “salvajes” nunca aparecen en este relato, salvo como presencias afantasmadas o criaturas de poderes sobrenaturales, pero lejanas: en un momento se habla de un tal Ryhuén o Rayhuén: “un salvaje sanguinario, a la cabeza de una centena de fanáticos”, quien, se asegura, tiene dos corazones y, en las batallas, es asistido por un “jinete fantasma” (Muzzio 2015: 46). Pero su zona de acción es la del *Fuerte Independencia*, muy lejos del *Fortín Federación* (o “Desesperación”, como se lo conoce

---

patio de su casa, después la envió al cuartel del Retiro, y exigió a Céspedes y a otro amigo de Zelarrayán, que tenía puestos en capilla, que para salvar sus vidas estuviesen de rodillas delante de la cabeza por tres días consecutivos, durante cuatro horas, y de custodia para ver si así lo cumplían, estaban el General Corvalán de un lado y el general Rolón de otro, esto importaba lo mismo que penar también a esos dos” (Rivera Indarte 2022: 126).

<sup>10</sup> Al entrar en el rancho que oficia de comandancia tiene “la impresión de haber entrado en un sepulcro” (Muzzio 2015: 30); por la noche, el sonido del viento que atraviesa la empalizada suena como “quejas humanas” (2015: 33); la vida diaria en el fortín, dominada por Tumbo, se le presenta como “un orden irracional, primitivo” (2015: 38).

popularmente), al que ha sido destinado Vidal. Más adelante, cuando el terror que habita la salina comienza a manifestarse, Vidal piensa que él y sus hombres están siendo víctimas de un ataque de los indios. Pero se equivoca.

La salina (o salitral, como también se la llama), ubicada a pocas leguas del fortín, es, en “El intercesor”, una condensación de lo desértico. Si en el relato de Vidal la descripción del desierto está cuidadosa y ostensiblemente elidida (un hiato que, en el nivel narrativo, reproduce la única propiedad que Vidal le reconoce: el vacío), es porque todos sus atributos, sublimes y desoladores, se desplazan, exacerbados, a la salina. Sin presencia humana, sin vida vegetal o animal, sin agua, la salina es, aquí, la quintaesencia del desierto. O, en realidad, un *exceso de desierto*. Por eso no es casual que en ese espacio condensado y excesivo habiten el mal y el horror puros.

A diferencia de lo que sucede con el desierto, en este relato la salina es percibida de entrada por el teniente Vidal (en el derrotero que lo conduce al fortín) como un espacio extraño y subyugante:

Los últimos destellos del sol se hundían en la superficie de sal y saltaban luego hacia la atmósfera como aristas quebradas, filos sin hoja. (...) La luz cambiante sobre la sal me absorbía. No podía dejar de mirar en esa dirección. Supuse que la oscuridad me libraría de aquella visión, pero luego fue el fulgor de la luna hurgando en la sal lo que me distrajo y tardé mucho en dormirme (2015: 26).

Poco después, ya instalado Vidal en el fortín, la salina se va a convertir en un lugar de peregrinaje, primero, como parte de un misterioso ritual dirigido por Tumbo y, después, como eventual objeto de explotación comercial. Vidal no participa del primero; por eso solo puede narrar el regreso espectral de Tumbo y su séquito, bajo la luz de la luna llena: “blancos de polvo, los ojos fijos en la nada como si miraran algo remoto, las caras y las manos cubiertas de manchas oscuras, los cuellos cargados de collares de huesos y plumas” (2015: 49). Esta visión viene precedida de la descripción de Tumbo como una suerte de “brujo”, fuente principal de su ascendencia sobre buena parte de los integrantes del fortín, que ejercita alternando extrañas coreografías orgiásticas con la recolección de partes de animales muertos (ojos, vísceras, cabezas) o el trazado de un círculo de sangre alrededor del fortín, mientras murmura palabras “en un lenguaje incomprensible” (2015: 42). Durante la ausencia de Tumbo y los suyos, Vidal es tentado a peregrinar también a la salina, pero, aparentemente, por otro motivo: el negocio de la sal.

Históricamente las expediciones al desierto organizadas desde Buenos Aires, ya en los tiempos de la colonia, se hicieron en buena medida siguiendo la *ruta de la sal*, hacia los salitrales del Sur de donde se la extraía para llevarla a la ciudad. Atento a los datos históricos y geográficos, el relato menciona, como una de las últimas paradas del viaje del protagonista hacia su destino, la Fortaleza Protectora Argentina. El rumbo que, desde allí, sigue el personaje de Vidal hasta llegar al fortín va en la misma dirección que conduce a las salinas existentes en el extremo sur de las actuales provincias de Buenos Aires, La Pampa y Río Negro.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La sal era un bien muypreciado por uso en las comidas y en la conservación de alimentos. Lo caro del producto que se traía de España impulsó las expediciones hacia las salinas del sur, que fueron frecuentes desde el siglo XVII y “es significativo que el itinerario seguido por estos viajes coincida con una línea de pueblos actuales” (Taruselli 2005-2006: 125).

En este sentido, la salina del relato de Muzzio se conecta con otro aspecto del desierto de Echeverría: ese al que aludía en el prefacio de las *Rimas*, cuando lo definía como “nuestro más pingüe patrimonio” (1837: IV), conectando así su potencial económico con el estético. No se trata, en este caso, de las posibilidades industriales de la pampa húmeda en la que Echeverría proyecta la explotación ganadera y agrícola, aunque sí, quizá, de una manera indirecta y paradójica, porque de ese lugar donde no hay vida sale la materia prima imprescindible para sostener —como su nombre lo indica— la industria de los *saladeros*.<sup>12</sup>

Es con la llegada al fortín de Abel Inchauspe, proveedor intrigante y de ademanes satánicos, que la salina se revela como fuente de riqueza, aunque también (y sin duda por eso mismo) como la base del pacto demoníaco que va a condenar al narrador y sus seguidores: “La sal, teniente, la sal —susurró Inchauspe—. Los saladeros de la provincia siempre necesitan sal. A unas leguas de aquí hay una salina, ¿verdad?” (2015: 46).

Es justamente cuando se pretende *explotar el desierto*, transformar la naturaleza intocada en recurso económico que las fuerzas del mal se manifiestan y el terror, cuya atmósfera el relato ha ido construyendo pacientemente, hace su atronadora aparición. Porque “El intercesor” es (como los otros dos que integran *Las esferas invisibles*) un relato muy consciente de la tradición genérica de *horror fiction* en la que se inserta. Inserción que Muzzio apuntala con pericia creciente desde las primeras líneas y hasta el final de la historia.

Ya de entrada, el contexto de la ciudad tomada por la epidemia y sus estragos instala una atmósfera ominosa y apocalíptica, donde abundan los excesos: ataúdes amontonados en las veredas a la espera del carro recolector, cadáveres envueltos en sábanas o ponchos abandonados en las esquinas, noticias de personas que, ante la premura de la situación, son enterradas vivas, multitudes desquiciadas que prenden fuego conventillos queriendo de ese modo extinguir la propagación de la peste, la sensación generalizada del advenimiento del “fin de los tiempos” (2015: 12). Luego, cuando el cura que oficia de narrador primario del relato ingresa en la casa del moribundo Vidal, la enumeración puntillosa que este hace del nombre de las personas que se confesaron esa tarde ante el sacerdote, junto con el detalle de sus pecados, anticipa el terror sobrenatural que va a estallar en el final de la historia y el anclaje del mal en una religiosidad que se nutre, por un lado, del discurso bíblico y, por el otro, de ciertas creencias populares entramadas con ese discurso.

El desierto de “El intercesor” abreva, también, en esa tradición cultural. Luego de terminar su relato, y cuando el cura está a punto de irse, Vidal le cita, a modo de despedida admonitoria, un pasaje de los *Evangelios*: “Y fue llevado por el Espíritu al desierto por cuarenta días, y era tentado por el diablo” (2015: 74). Al contrario de lo que sucede con Ryhuen, el indio rebelde que no pacta con los cristianos, Vidal cede a la tentación y acepta el trato que le propone el demoníaco personaje de Inchauspe para explotar comercialmente la salina. Pero más que el diablo, es el desierto el que parece haber vencido la débil resistencia de quien, en la ciudad, se había atrevido a desafiar al “tirano”, salvando a sus amigos de la Mazorca. En el fortín perdido en la inmensidad del desierto, el noble y valiente Vidal se muestra como un cobarde y un pusilánime, y acepta el trato de Inchauspe, no solo por el dinero sino, sobre todo, para conjurar “el hastío del desierto” (2015: 48).

<sup>12</sup> Luego de algunos intentos fallidos durante los últimos años del período colonial y los primeros del gobierno patrio, la industria de los saladeros comienza a desarrollarse con fuerza en Buenos Aires durante la década de 1820. Se destacan especialmente los saladeros que pertenecen a la sociedad conformada por Luis Dorrego, J. Terrero y Juan Manuel de Rosas (Giberti 1970, Montoya 1956).

## 2. El cerco

La cita bíblica sobre el demonio, el desierto y sus tentaciones que Vidal elige para cerrar su historia remite a la frase que funciona como epígrafe del relato, y que ya anticipa en él la presencia de lo demoníaco. “Una primera ojeada al lugar bastaba para comprender que era el diablo el autor de aquel espectáculo” (2015: 9).<sup>13</sup> Pero la cita no proviene de un pasaje bíblico, ni de un relato de terror, aunque sí de uno donde el *horror* se impone en toda su dimensión metafísica: *El corazón de las tinieblas* (1899), de Joseph Conrad.

El influjo de la *nouvelle* de Conrad sobre “El intercesor” es exhibido tanto en la construcción de la atmósfera ominosa como en ciertos detalles claves del relato. Entre otros: el marco narrativo oral, el viaje desde la ciudad hacia el corazón de un mundo salvaje y hostil, la niebla persistente que rodea a los viajeros, el motivo de las tinieblas (que en “El intercesor” se hace literal con la ceguera del protagonista y sus compañeros de infortunio) y, en especial, la explotación de un recurso natural (el marfil en *El corazón de las tinieblas*, la sal en “El intercesor”; ambos elementos, además, conectados por su blancura y por la especial significación que los huesos tienen en el relato de Muzzio).<sup>14</sup> Pero el detalle que, de un modo más ostensible, quizá, se conecta con el relato de Conrad es el del cerco que Tumbo y sus seguidores han erigido alrededor del salitral, y que Vidal describe así:

En la distancia, se hubiera dicho un cerco de lanzas. Incluso cuando llegamos al salitral nos llevó un tiempo comprender lo que veíamos. Se trataba de una multitud de montículos, suerte de estalactitas o carámbanos de sal contruidos alrededor del círculo irregular de la salina [...]. Se elevaban, torcidas, al igual que volcanes en miniatura, y la cima de cada una estaba coronada por la cabeza de un animal [...] los ojos vaciados y asediadas por enjambres de moscas... Sobre una de las torres más altas, prevalecía la ciega cabeza de un caballo (2015: 53).

Ese cerco remite al de estacas que rodea la casa del señor Kurtz, el célebre personaje del relato de Conrad, en el medio de la selva africana, todas ellas coronadas en su punta con cabezas humanas, todas mirando hacia la casa, salvo una, cuya sonrisa inerte da la bienvenida a quienes llegan desde el río. No se trata, como dice Marlow (protagonista y narrador de la historia) de

<sup>13</sup> La cita proviene de la traducción al castellano de Sergio Pitol que es la que se utilizó en la edición de *El corazón de las tinieblas* para la “Biblioteca Personal Jorge Luis Borges” de Hyspamérica (Buenos Aires, 1985). En el “Prólogo” Borges comienza refiriéndose al infierno de Dante y sostiene que el de *Heart of Darkness* es “harto más terrible” (1985: 8). El propio Marlow sugiere la comparación con Dante cuando describe lo que encuentra, apenas llegado, en la costa africana.

<sup>14</sup> Para distraerse en la monótona marcha hasta el fortín, Vidal repasa mentalmente los huesos del esqueleto humano. Más adelante, Inchauspe, mientras espera que Vidal regrese al fortín luego de una excursión en busca del capitán Sándor, lee en uno de sus libros de medicina la lista completa de los huesos humanos, que memoriza y recita ante Vidal de manera exacta. De huesos están hechos los collares que Tumbo y los suyos llevan en sus rituales; un “remoto crepitar de sus huesos” oye Vidal en el momento en que Tumbo se le acerca para advertirle sobre ir a la salina; cuando él y sus hombres son atacados en la salina, Vidal oye, primero, “mandíbulas triturando huesos” y, luego, el sonido de su propia pierna al quebrarse.

simples motivos ornamentales sino simbólicos, pero cuyo significado apenas puede vislumbrarse, porque se carece del código que permita entender su simbología exacta.<sup>15</sup>

El cerco que Tumbo y los suyos han levantado en el salitral tiene un sentido quizá más preciso que el de Kurtz, pero que Vidal malinterpreta, a pesar de ciertos indicios que solo terminan aclarándose al final: conjurar las presencias malignas que habitan la salina y emergen de sus entrañas para atacar a quienes se atreven a profanarla. Vidal no lo entiende (o no lo quiere entender) y, al destruirlo, abre las puertas de su propia aniquilación.

Pero hay un elemento más que Muzzio parece tomar de Conrad: el concepto de *wilderness*, término que en las versiones en castellano de *Heart of Darkness* suele ser traducido como “jungla” o “selva”, pero cuyo alcance semántico va mucho más allá que el designar un ecosistema específico. *Wilderness* es el nombre de la naturaleza salvaje, indomesticada por la presencia humana, o que, como en el relato de Conrad, cuando es intervenida por la actividad extractivista de los hombres, se venga en ellos de la bárbara invasión a la que ha sido sometida.<sup>16</sup> El “horror” que pronuncia Kurtz antes de morir alude (según sugiere Marlow) a *the wilderness*, que no es concebida como una forma específica de entorno natural sino más bien como una entidad acechante en la que habita el mal. Un mal que, al mismo tiempo, se revela como parte esencial de la condición humana, el sentido final al que alude el título del relato de Conrad: “Su alma estaba loca (reflexiona Marlow); al quedarse solo en la selva (*wilderness*) había mirado a su interior y, ¡cielos!, puedo afirmarlo, había enloquecido” (1985: 117).<sup>17</sup>

A pesar de la crítica que la *nouvelle* hace de la explotación europea de los nativos del Congo y de sus recursos naturales, *El corazón de las tinieblas* lejos está de exaltar positivamente la experiencia del contacto humano con *the wilderness*, que sí es evidente en textos y autores contemporáneos e incluso anteriores a Conrad, en los que, en contra de la imagen tradicional que se tuvo durante siglos de este concepto, ya no presentan a *the wilderness* como la “antítesis de todo lo ordenado y bueno”, sino como aquello que garantiza la preservación del mundo, según la famosa expresión de D. Thoreau o como, incluso, una actualizada versión del Edén (Cronon 1996: 71).<sup>18</sup> Tampoco se percibe en *El corazón de las tinieblas* la experiencia de *lo sublime* que depara el contacto con la naturaleza salvaje, propia de los poetas románticos como Wordsworth o P. B. Shelley, salvo quizá por el temor reverencial frente a lo inconmensurable y cierto destello de divinidad que se desprende de esa experiencia. Aunque, en Conrad, si existe ese destello, proviene de un más allá demoníaco y abominable. Su relato en realidad coincide, a su modo, con la visión negativa que durante siglos y hasta comienzos del XIX se tuvo de *the wilderness*: “sus connotaciones —explica David Cronon— eran todo menos positivas, y la emoción que más probablemente se sentía en su

<sup>15</sup> Un personaje que formaba parte del séquito de Kurtz le explica Marlow que se trata de las cabezas de rebeldes. Pero Marlow comprende que el sentido de ese cerco va mucho más allá de la aparente motivación política de su construcción.

<sup>16</sup> En “El intercesor”, como se sugiere más arriba, es también la actividad extractivista en la salina la que parece desatar la reacción de *the wilderness*, aunque de un modo mucho menos sutil que en la *nouvelle* de Conrad.

<sup>17</sup> En un pasaje anterior Marlow expresa una idea similar: “La selva (*wilderness*) lo había encontrado temprano y se había vengado en él de la fantástica invasión de que había sido objeto. Me imagino que le había susurrado cosas sobre él mismo que él no conocía, cosas de las que no tenía idea hasta que se sintió aconsejado por esa gran soledad..., y aquel susurro había resultado irresistiblemente fascinante” (1985: 103).

<sup>18</sup> “Wilderness had once been the antithesis of all that was orderly and good” (1996: 71).

presencia era la de desconcierto o terror” (1996: 70).<sup>19</sup> Y agrega que en la versión *King James* de la *Biblia* (la más popular durante siglos en Inglaterra) *wilderness* designa lugares “en los márgenes de la civilización donde es muy fácil perderse a uno mismo en confusión moral y desesperación” (1996: 70).<sup>20</sup>

Mucho de eso hay en el modo en que “El intercesor” piensa la naturaleza, en su caso el desierto, que rodea el fortín, que se extiende, casi, hasta la ciudad de la que proviene Vidal, pero cuyo corazón (para seguir con Conrad) se encuentra en la salina. Por eso, antes de que Vidal aparezca para contar su historia, antes de su viaje al fortín, antes de la salina, el “desierto” es nombrado para designar un espacio o entidad definida de entrada por sus *efectos* malignos, un espacio del que se vuelve “como muerto, con el cuerpo y el alma mutilados” (2015: 13).<sup>21</sup>

### 3. ¡El horror! ¡El horror!

Puede decirse, entonces, que Muzzio cruza de un modo muy eficaz y original el desierto romántico de Echeverría y el de Sarmiento con *Heart of Darkness*, pero para construir un *relato de horror*, donde lo que en Sarmiento (y también en Conrad) tiene un sentido más bien metafórico, aquí (como suele suceder en el género) se vuelve literal. Si bien Sarmiento trata de darle muy rápidamente una manifestación concreta al mal argentino que acecha desde el desierto (primero en la piel de los “salvajes” y luego en la figura monstruosa del “Héroe del Desierto” que invade la ciudad y barbariza la república) el aliento metafísico de ese mal sigue suspendido en el aire de su superficie sin límites, de su desmesurado vacío.<sup>22</sup> En el relato de Muzzio aparecen esas manifestaciones concretas de lo maligno presentes en *Facundo* para luego ser desechadas: Rosas primero, confinado su terror a los límites de la ciudad; los indios después, convertidos en meros espejismos. Cuando el mal finalmente se manifiesta, lo hace en las criaturas sin nombre y sin forma que salen del centro de la salina.<sup>23</sup> El momento de la “revulsión” (King 2009), del asco, de la violencia extrema sobre los cuerpos, irrumpe con estrépito en el relato (el narrador a esa altura ya está sumido en las tinieblas de la ceguera y solo puede describir sonidos, olores, sensaciones táctiles difusas):

<sup>19</sup> “Its connotations were anything but positive, and the emotion one was most likely to feel in its presence was “bewilderment” or terror” (1996: 70).

<sup>20</sup> “places on the margins of civilization where it is all too easy to lose oneself in moral confusion and despair” (1996: 70).

<sup>21</sup> Para ilustrar el sentido de “*wilderness*”, Cronon cita un pasaje de esa Biblia que (no casualmente) coincide con la cita bíblica que Vidal pronuncia para despedirse del cura que ha escuchado su relato: “And immediately the Spirit driveth him into the wilderness. And he was there in the wilderness for forty days tempted of Satan” (1996: 71). En la versión de Vidal ya citada, la palabra que, previsiblemente, reemplaza a “*wilderness*” es “desierto”.

<sup>22</sup> “Al sur y al norte acéchanla los salvajes” continúa Sarmiento (a pesar de la distancia con su referente, el “la” enclítico que acompaña al verbo “acechar” remite a la “República Argentina”). Unas líneas más adelante, Sarmiento nos coloca en la perspectiva de una caravana de carretas que atraviesa el desierto; su tripulación “vuelve maquinalmente la vista hacia el sur al más ligero susurro del viento que agita las hierbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje...” (Sarmiento 1974: 2).

<sup>23</sup> En un principio Vidal piensa que están siendo víctimas de los indios. Luego se revelará que el enemigo natural (“los salvajes”) es reemplazado por uno *sobrenatural* (el malón monstruoso que emerge de la salina). En este sentido Muzzio invierte lo que hace Echeverría con los monstruos y criaturas demoníacas que esparce sobre la llanura en *Elvira o la novia del Plata* y que reemplaza por los monstruosos y demoníacos indios del desierto de *La cautiva*.

El rumor fue aumentando, acercándose, transformándose en un bullicio indescriptible (...) Enseguida resonaron una multitud de golpes secos, como si una maza gigantesca destrozara los cráneos de los animales. Bajo el peso de las bestias que se derrumbaban, la tierra temblaba. Y a continuación oí algo que solo puedo describir como los chillidos de una piara de cerdos, mandíbulas masticando carne y vísceras, y reduciendo a astillas los huesos de los caballos (66-7).<sup>24</sup>

Según Stephen King, el relato de terror puede clasificarse en dos grupos básicos: por un lado, “las historias de horror psicológicas”, cuya trama casi siempre gira “alrededor del concepto de libre voluntad”, y en las que el mal es “interior” porque hay una decisión consciente de cometerlo (1996: 95). Frente a este grupo están las historias “del mal externo”, cuyo máximo representante sería H. P. Lovecraft (1996: 95). En este “horror cósmico”, como suele clasificárselo, el mal es ejercido por fuerzas ajenas y desconocidas, generalmente afincadas en un entorno natural que se vuelve *raro* (*weird*, según la clasificación de Mark Fisher [2018]). Hay, en efecto, un aire de horror cósmico a lo Lovecraft en este relato: en lugar de los bosques de Nueva Inglaterra habitados por sus criaturas aladas y gomosas, está el salitral, condensación alucinada del desierto argentino, del que sale esa cosa múltiple dispuesta a triturarlo todo. Aunque, a diferencia de Lovecraft, el mal que aparece en “El intercesor” está atravesado (quizá por influencia de Echeverría) por la lógica de lo cristiano-demoníaco, anunciada ya desde el epígrafe, y reforzada luego por varios elementos, algunos de los cuales fueron mencionados: el cura que cumple la función de legatario de la historia de Vidal, el marco sacramental de la extremaunción/confesión que justifica el relato (aunque luego se lo descarte), el tema del pecado y la absolución, el anclaje del desierto en la tradición del relato bíblico, el ritual de Tumbo y el “ángel tuerto que lo guía y, finalmente, la frase en latín que pronuncia “la voz” de la criatura colectiva del salitral: “*in girum imus nocte*”, parte inicial de un palíndromo que es conocido popularmente como “el verso del diablo” y que el cura traduce cuando Vidal se lo revela antes de despedirse (2015: 74).

Pero el mal, a pesar de la supuesta intervención demoníaca, a pesar también del salitral, de sus criaturas y de su voz, no es solo un factor externo que aniquila o posee a la víctima de turno. Por eso la *función* que sirve de título a este relato no es la de “exorcista”, sino de “intercesor”. Entre lo humano y lo divino, entre el hombre y la naturaleza indomesticada, entre experiencia y relato. Una función que procuran ejercer varios personajes y que se cumple a medias, desplazada, o que directamente termina en fracaso. Primero, con el cura, en su carácter de intermediario entre Dios y el pecador que busca su absolución: “ni usted ni nadie puede interceder por mí” (2015: 16), le aclara de entrada Vidal, anulando así la función del sacerdote como “intercesor” y reemplazándola por la de oyente, legatario y ulterior narrador de su historia. Tal vez porque las aparentes distancias entre dos universos antagónicos no son tales: “Si su dios (le dice el moribundo Vidal al cura) consintió los acontecimientos que voy a relatarle a continuación, eso significa que las diferencias con su eterno rival son superficiales, y que aquello que parece confrontarlos tan encarnizadamente no es otra cosa que un prolongado desacuerdo metodológico” (2015: 66). Dentro del relato de

<sup>24</sup> También aquí puede pensarse una conexión con *La cautiva*, por esa decisión *técnica* de privilegiar el sentido del oído para anunciar la irrupción de las criaturas salvajes. El no recurrir inicialmente al sentido de la visión le permite a Echeverría mantener la incógnita con respecto a la real condición de esa entidad amenazante que rompe la armonía del desierto. Pero luego no duda en privilegiar la descripción visual de los “salvajes” para ratificar su esencia bárbara y maligna. Muzzio, en cambio, con el recurso de la ceguera del narrador restringe deliberadamente esa posibilidad para potenciar el sentido del horror ante lo desconocido.

---

---

Vidal, el que amaga con cumplir esa función de intercesor es Tumbo, como oficiante de una religiosidad que reformula a su manera la lucha entre el bien y el mal que propone el relato bíblico. Tumbo, dice la libreta del capitán Sándor, “se considera a sí mismo un *mediador* entre el mundo físico y el sobrenatural” (2015: 34). Y como tal, más que interceder ante la divinidad, procura conjurar el mal que acecha en la salina y advertirle a Vidal del error de partir hacia ella.

En “El intercesor” no hay *teodicea* que pueda explicar el mal del mundo. Aquí el mal es externo e interior a la vez; como en Conrad, podría decirse, pero en otra clave genérica. Lo excesivo (Levinas) que conecta la idea de mal con el desierto es atributo de un afuera que también se revela como una interioridad. La experiencia intransferible del contacto con esa expresión extrema del desierto que es el salitral, y con las criaturas que emergen de esa naturaleza salvaje (de esa *wilderness*) revela (si es capaz de revelar algo) que el mal no solo reposa agazapado en sus entrañas, sino que habita, también, en las tinieblas insondables del corazón humano, fuente primaria del horror.

---

PABLO ANSOLABEHHERE es doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Es docente, crítico e investigador especializado en literatura argentina, disciplina que enseña en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de San Andrés y en la Universidad Nacional de las Artes. Ha sido profesor en Wesleyan University y en University of Georgia (Estados Unidos). Es autor de los libros *Homero Manzi va al cine* (2018), *Oratoria y evocación. Un episodio perdido en la literatura argentina* (2012) y *Anarquismo y literatura en Argentina (1879-1919)*, y de ediciones de *Tablas de sangre*, *Facundo*, *Poesía gauchesca* y *Relatos populares argentinos*.

## Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. 1997. “Esteban Echeverría: el poeta pensador”. En Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, pp. 17-81.
- ANDERMANN, Jens. 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BERNSTEIN, Richard. 2005. *El mal radical: una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod.
- BIGLIERI, Aníbal A. 2017. “Los espacios abiertos de la pampa argentina”. *452°F*. N°16, pp. 130-45. <[https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/16\\_452f\\_Biglieri\\_orgnl.pdf](https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/16_452f_Biglieri_orgnl.pdf)> [Consulta: 20 de mayo de 2021].
- CASTELLÁN, Ángel. 1980. “Nacimiento historiográfico del término desierto”. Congreso Nacional de Historia sobre la Conquista del Desierto. Buenos Aires: Academia nacional de la Historia.
- CONDE DE BOECK, José Agustín. 2018. “La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*. N° 13, pp. 61-72. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2447>> [Consulta: 20 de mayo de 2021].
- CONRAD, Joseph. 1985. *El corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Heart of Darkness*. Londres: Penguin Books.
- CRONON, William. 1996. “The Trouble with Wilderness or Getting Back to the Wrong Nature”. En William Cronon (ed.), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. Nueva York: W. W. Norton.
- DE ANGELIS, Pedro. 1836. *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata. Tomo Primero*. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- ECHVERRÍA, Esteban. 1837. *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina.
- \_\_\_\_\_. 1951. “Elvira o la novia del Plata”. En *Obras completas*. Buenos Aires: A. Zamora.
- \_\_\_\_\_. 2004. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Colihue.
- FISHER, Mark. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- GARRETÓN, Juan Antonio. 1975. *Partes detallados de la expedición al desierto de Juan Manuel de Rosas en 1833: escritos, comunicaciones y discursos del coronel Juan Antonio Garretón publicados en la prensa de Buenos Aires desde 1819 hasta 1833, con el diario de marchas de la expedición al desierto de 1833*. Buenos Aires: Eudeba.
- GIBERTI, Horacio. 1970. *Historia económica de la ganadería argentina*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- KING, Stephen. 2006. *Danza Macabra*. Madrid: Valdemar.
- LAERA, Alejandra. 2006. “La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés”. *Cuadernos de Literatura*. N° 20, pp. 149-64.
- LEVINAS, Emmanuel. 1983. “Transcendence and Evil”. En A. Tymieniecka (ed.), *The Phenomenology of Man and of the Human Condition*. Dordrecht: Reidel, pp. 153-65.
- MONTOYA, Alfredo. 1956. *Historia de los saladeros argentinos*. Buenos Aires: Raigal.
- MUZZIO, Diego. 2015. “El Intercesor”, *Las esferas invisibles*. Buenos Aires: Entropía.
- \_\_\_\_\_. 2016. “La puerta sombría del desierto”. *Evaristo Cultural*. 12 de mayo: <<http://evaristocultural.com.ar/2016/05/12/terror-argentino-la-puerta-sombria-del-desierto/>> [Consulta: 22 de julio de 2021].

- RIVERA INDARTE. 2022. *Tablas de sangre (Introducción y edición de Pablo Ansolabehere)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- RODRÍGUEZ, Fermín. 2010. *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SARMIENTO, Domingo F. 1974. *Facundo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- TARUSELLI, Gabriel. 2005-2006. “Las expediciones a salinas: caravanas en la pampa colonial. El abastecimiento de sal a Buenos Aires (Siglos XVII y XVIIIIV)”. *Quinto Sol*. N° 9-10, pp. 125-49.
- TORRE, Claudia. 2010. *Literatura en tránsito: La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo Libros.