

Práctica estética y acción política

Cinco respuestas narrativas [Vidas, Conti, Walsh, Kordon, Manauta]

Autor:

Candiano, Leonardo

Tutor:

Cella, Susana

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Carrera de Letras**

Tesis doctoral

Práctica estética y acción política.
Cinco respuestas narrativas (Viñas, Conti, Walsh, Kordon, Manauta)

Directora de tesis: Susana Beatriz Cella

Doctorando: Leonardo Martín Candiano

DNI: 28.800.199

Expediente: 889.245/13

Tel. 42274039

E-mail: leonardocandiano@hotmail.com

-Noviembre 2013-

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: CONTRAGOLPES. PRÁCTICA ESTÉTICA Y ACCIÓN POLÍTICA EN LA NARRATIVA ARGENTINA ENTRE ARAMBURU Y VIDELA	4
CAPÍTULO 1. EPPUR SI MOUVE	17
1.1 Las armas de las críticas. El intelectual en el avispero de la lucha de clases. Estado de la cuestión	17
1.2 Una época revolucionaria	45
1.3 Principales corrientes ideológicas de los años sesentas. El pensamiento desentumecido	104
1.4 Narrar para actuar	148
CAPÍTULO 2. ASIENDO/HACIENDO LO REAL. LA PROBLEMÁTICA DEL REALISMO EN LOS AÑOS SESENTA	169
2.1 La literatura del sesenta. El “boom” y lo que ese estallido no dejó oír	169
2.2 Realismo(s) en cuestión	188
2.3 Testimonio. Un hijo (walshiano) de la Revolución Cubana	263
CAPÍTULO 3. PRÁCTICA ESTÉTICA Y ACCIÓN POLÍTICA. CINCO RESPUESTAS NARRATIVAS	287
3.1 La narrativa de David Viñas	287
3.1.1 Sobre un escritor heterodoxo	287
3.1.2 Literatura argentina y política	322
3.1.3 Cosas concretas. Una poética como militancia	487
3.2 La narrativa de Haroldo Conti	503
3.2.1 Ese loco vagabundo	503
3.2.2 Contar... contar cosas	531
3.2.3 La palabra en combate	695
3.3 La narrativa de Rodolfo Walsh	709
3.3.1 Entre el policial y el periodismo, la literatura	709

3.3.2	Dar testimonio en momentos difíciles	744
3.3.3	La vida (y la obra) por la revolución	898
3.4	La narrativa de Bernardo Kordon	912
3.4.1	Entre silencios (I)	912
3.4.2	El <i>poder</i> de los marginales	923
3.4.3	De Arlt a Conti, algo más que una bisagra	979
3.5	La narrativa de Juan José Manauta	987
3.5.1	Entre silencios (II)	987
3.5.2	Los marginados, de las tierras blancas de Gualeguay a los conventillos porteños	993
3.5.3	De Boedo a Cortázar	1015
 CAPÍTULO 4. LA RÉMINGTON DE LOS ESCRITORES. LITERATURA EN MILITANCIA		 1019
 BIBLIOGRAFÍA		 1038

INTRODUCCIÓN

CONTRAGOLPES. PRÁCTICA ESTÉTICA Y ACCIÓN POLÍTICA EN LA NARRATIVA ARGENTINA ENTRE ARAMBURU Y VIDELA

Esta tesis doctoral iniciada en el año 2009 y desarrollada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a través de una Beca de Posgrado CONICET (Tipo I Convocatoria 2008/Tipo II Convocatoria 2011), propone revisar y repensar las relaciones existentes entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina en el lapso 1955-1976 mediante un estudio analítico y comparativo del material literario publicado en esos años por los escritores Haroldo Conti, Bernardo Kordon, Juan José Manauta, David Viñas y Rodolfo Walsh.

Su objetivo principal es el de indagar en las respuestas escriturarias producidas en el período propuesto en referencia a la pregunta sobre la forma de vinculación entre literatura y militancia a partir de poéticas¹ que a pesar de su diversidad tienen estrecha relación con el realismo en sus diversas inflexiones, teniendo en cuenta las conceptualizaciones - polémicas, extensión del concepto (Garaudy), adjetivaciones (realismo crítico, realismo socialista, etc.)- de esta categoría cuya complejidad se evidencia en sus emergencias, recurrencias, redefiniciones, apologías y rechazos, en la historia literaria.

La etapa considerada supone un momento particular en la diacronía de la literatura y la cultura argentinas por las peculiaridades que permiten definirla como un campo relativamente homogéneo en el cual, aun en sus diversidades, puede observarse una clara hegemonía respecto de concepciones acerca del lugar del escritor, la función de la literatura, la relación entre ésta y la sociedad, la conformación de ámbitos intelectuales en los que confluían preocupaciones estéticas y políticas, el marco histórico, social e ideológico en el espacio nacional, continental e internacional, lo cual, acudiendo a un antiguo concepto utilizado ya por Susana Cella en el prólogo del Tomo X de la Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik, *La irrupción de la crítica* (1999), permite sostener la existencia de un “clima de época” contestatario originado por múltiples y heterogéneos fenómenos de índole política, social y cultural que motivaron a su vez en el

¹ Al referirme aquí a poéticas no lo hago desde una perspectiva “aristotélica”, es decir, preceptiva sobre los modos de articular un discurso, sino entendiéndolas como proyectos estilísticos e ideológicos de escritura desarrollados por cada autor particularmente a lo largo de su obra.

espacio intelectual el surgimiento de condiciones específicas de producción, distribución y recepción. De hecho, en el volumen mencionado de la historización de la literatura argentina, este período ha sido delimitado precisamente por “el surgimiento impetuoso y simultáneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento acelerado y envolvente” (CELLA, 1999: 7), y donde “la idea de ruptura puede señalarse como nota común a las diversas propuestas actuantes respecto de lo que constituía la tradición o las formas naturalizadas de lo establecido” (7). Así, se establece “un evidente punto de viraje que, en el campo de la literatura, lleva a concebirla, hacerla y leerla de un modo radicalmente diferente” (7).

De la misma manera, retomo el término “época” establecido por Claudia Gilman en su libro *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), donde lo define como el “campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones” (GILMAN: 19), por lo cual lo reconoce como una noción que “participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso” (36). De esta forma, “época parece un concepto heurístico adecuado” (37) para un estudio referido a los años que van desde mediados de la década del cincuenta hasta mediados de la década del setenta, y resulta más precisa que los modos de denominarlos “cristalizados según la periodicidad de los años terminados en cero, [que] no constituyen marcos explicativos satisfactorios ni permiten entender la continuidad interna del bloque sesenta/setenta” (37).

Por todo esto se precisa al período que involucra los años que van aproximadamente desde 1955 hasta 1976 como una etapa caracterizada por ciertas singularidades en la cual se transforman “desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder” (CELLA: 8).

Si bien el recorte temporal realizado se constituye a partir de años políticamente emblemáticos para nuestro país que refieren indudablemente a sucesos históricos específicos y fácilmente reconocibles como son los golpes de estado a los gobiernos constitucionales peronistas de los años 1955 y 1976, esta elección no supone una postura según la cual las transformaciones hacia el interior del campo literario se generen como corolario mecánico de los avatares de los procesos históricos. Si por un lado “la historia de

los regímenes políticos proporciona una periodización posible de la historia de los intelectuales en la Argentina” (SIGAL, 2002: 39), también consideramos que:

Aunque el recorte efectuado puede marcarse fácilmente con fechas históricamente significativas -1955/1976- esto no implica que se deriven los cambios literarios como una consecuencia directa de los históricos, ya que aunque estas fechas funcionan como parámetros señalando puntos nodales que destacan la profunda relación entre la historia y la literatura, el acento está puesto en los movimientos internos y propios de esta última (CELLA: 7).

Por ello este análisis recorta su objeto en la especificidad del campo intelectual teniendo en consideración su relativa autonomía respecto del campo de poder (BOURDIEU: 1983; 2002); pero, al mismo tiempo, discute con la presunción de independencia con la que se pregona una supuesta *contaminación* de la *pureza* de la actividad intelectual ante cualquier contacto o establecimiento de vínculos con lo que genéricamente denominamos *la realidad política o social*, en el sentido en el cual Sigal plantea que si bien no es posible ignorar la lógica propia a un saber particular, tampoco se debe traducir todo solamente en sus términos (20). Por esto retomamos también las posturas de Omar Acha (2012) y Néstor Kohan (2006) en sus respectivos cuestionamientos al desplazamiento del concepto de “campo” desde su nacimiento como herramienta analítica que busca no caer en determinismos sociales ni en inmanencias intelectuales, hacia un uso que tiende cada vez con mayor énfasis a tomarlo como una “descripción” acrítica de una situación presuntamente dada en la realidad según la cual es imperioso deslindar lo político de lo cultural apelando a la búsqueda de una mayor *profundidad* teórica. Así, en lugar de complejizar un análisis, la noción de campo² se convierte en el pretexto que permite mutilar el estudio cultural respecto de lo social.

Afirmamos, en este sentido, que los textos literarios son realizados por miembros de una sociedad determinada en una época dada que tiene sus conflictos coyunturales sumados a los de más larga duración, sus modos o propuestas para resolverlos, sus debates, y genera sus condiciones de producción, circulación y recepción, por lo que la particularidad del campo, analizada según las normas que lo configuran, no puede agotarse en su estudio

² La noción de “campo” y su lectura en la crítica nacional serán problematizadas en profundidad durante el capítulo 1 de este trabajo.

peculiar ni en el de su tradición, sino en una relación con el todo social en que está inserto, que permite su constitución y que lo cruza de manera constante.

Este análisis se conjuga con las problematizaciones expuestas en el período respecto de la (in)eficiencia de una práctica literaria en un contexto de progresivo conflicto social -y medido en reiteradas ocasiones más en términos de una pretensión de utilidad política antes que desde una especificidad estética-; la (im)posibilidad de promover una función cognitiva sobre un referente a través del hecho artístico; y la exploración de diversas técnicas narrativas para construir una estética de matriz realista que generase a su vez un quiebre con la escritura existente, inclusive la producida dentro de la tradición del denominado realismo.

Tanto el tema de la investigación como el enfoque y los objetivos exigen una metodología mixta. Se emplearán, por un lado, las herramientas propias de la crítica textual para relevar los procedimientos formales a partir de los cuales se configuran en las novelas las dimensiones esbozadas con anterioridad; por otro, las herramientas teóricas y críticas necesarias para una observación integral del material escogido, así como también será necesario considerar un enfoque histórico-cultural que permita encuadrar en su específico marco temporal las problemáticas propias de la relación entre literatura y militancia política.

Si bien existen múltiples estudios referentes a las posturas asumidas por los intelectuales en el proceso argentino desarrollado en esta etapa histórica³, hasta el momento la crítica ha priorizado un análisis general sobre el campo intelectual nacional y/o continental, basada en el estudio de revistas político-culturales, posicionamientos expresos de los intelectuales, participación de los mismos en organizaciones políticas y/o político-militares, intentos de conformación de organizaciones culturales, cuerpo de ideas hegemónicas en el período, renovaciones teóricas, biografías intelectuales, etc. Esta investigación, en cambio, privilegia examinar de qué modo operaron estas concepciones en las prácticas ficcionales concretas y cómo se inscribió lo ideológico en la obra de los autores considerados. De esta

³ Ver Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil* (2003); Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta* (1991); Sigal, Silvia *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (1991); Ponza, Pablo, *Intelectuales y violencia política 1955-1973* (2010); Abel Prieto, "Los años sesenta" (1983); Aricó, José, *La cola del diablo, itinerario de Gramsci en América Latina* (2005); Kohan, Néstor, *La rosa blindada, una pasión de los sesenta* (1999) y "Pensamiento crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana" (2006) y Portantiero, Juan Carlos, *Los usos de Gramsci* (1999), Tarcus, Hoacio, "El corpus marxista" (1999); Sarlo, Beatriz, "Intelectuales: ¿escisión o mimesis?" (1985), entre otros.

manera, se diferencia de planteos como el expuesto por Gilman sobre el presuntamente rol secundario de la ficción durante aquellos años y, por el contrario, la entiende como un espacio más de confrontación del campo intelectual nacional.

A su vez, se centra en la noción de que lo político orientó una transformación propiamente estética que debe ser explorada bajo sus parámetros particulares, y observa las maneras en las que se pretendió dirimir la combinación entre una práctica literaria específica y la intención de llevar a cabo una tarea destinada a inducir en los lectores una postura crítica del *status quo* y de apoyo a las prácticas revolucionarias. Es decir, si Sigal sostiene que “no le interesan los intelectuales en tanto creadores, educadores o profesionales, sino como agentes de circulación de nociones comunes que conciernen al orden social” (19), aquí, en cambio, se pretende indagar cómo los intelectuales justamente *en tanto creadores* ponen en circulación esas *nociones comunes que conciernen al orden social*.

Resulta pertinente para los estudios de literatura argentina abordar en un enfoque comparativo y a la vez específico los textos de los autores considerados en tanto este cotejo permite señalar las zonas de intersección (aquello que es compartido en tanto pertenencia a un momento histórico común, a problemáticas altamente debatidas y presentes en el campo intelectual de entonces) y, a su vez, las singularidades de las respuestas escriturarias de cada uno de ellos, las cuales conforman distintos proyectos artísticos, es decir, poéticas.

La elección, por tanto, de estos autores, tiene que ver con la posibilidad que ofrecen sus textualidades -así como sus prácticas sociales y políticas vinculadas con éstas- de presentar simultáneamente aspectos comunes y divergentes. No es de menor importancia para una comprensión de los fenómenos literarios en Argentina (y dado el momento histórico, en América Latina) examinar en profundidad los derroteros y las líneas que marcan cada una de estas poéticas, cuya incidencia en el momento de su producción fue disímil y, al mismo tiempo, representó un punto de inflexión frente a la literatura posterior en cuanto al procesamiento -ruptura, oposición, reinterpretación- de las escrituras consideradas.

En este sentido, un tema que resulta especialmente importante revisar se vincula con las formas en que incide el realismo en estas producciones, lo que desde luego implica reconsiderar no sólo las polémicas en torno a la cuestión en aquellos tiempos (que a su vez

remiten a discusiones anteriores) sino también las valoraciones y definiciones de lecturas ulteriores.

Desde esta perspectiva, el trabajo se enmarca en la problemática planteada como tema de investigación en el proyecto UBACyT *La escritura y la referencia: modalidades translaticias, inscripciones, disrupciones y figuratividad en relación con los procesos de representación en una perspectiva comparatista* (2011-2014), dirigido por la Doctora Susana Cella y que integro como investigador tesista, el cual a su vez se apoya en los avances obtenidos en el proyecto UBACyT *Configuraciones imaginarias en la literatura: el realismo, la experiencia, el orden y la excepción* (2008-2010), también dirigido por Susana Cella, al pretender poner en cuestión el concepto de realismo y las categorías de representación y de referencia. La labor colectiva realizada en ambos casos resulta por demás significativa y complementaria del presente estudio, pues en dicho marco se efectuó un trabajo basado en un análisis comparatista del cual esta tesis se considera deudora. En la fundamentación del proyecto grupal vigente se ha establecido que los textos literarios son susceptibles de entrar en sistemas comparativos a partir del diseño de una base común sustentada en rasgos relevantes de las obras incluidas en el corpus. Teniendo en cuenta la tradición de los estudios de literatura comparada así como la postulación de diseños actuales -estudios de género, estudios postcoloniales, entre otros- que vinculan producciones literarias, se considera fundamental establecer una plataforma sólida para la pertinencia de tal enfoque. Esto tiene incidencia directa en cuanto a la productividad del estudio y consecuentemente respecto de la línea de abordaje de los textos. En tal sentido, nuestro diseño tiene en cuenta estos preceptos que permiten poner en relación modos de figurabilidad, imaginarios, poéticas, ideología y específicas adscripciones a una *constelación* como el realismo.

El proyecto UBACyT mencionado declara que la constitución de un texto literario instituye un discurso específico que posibilita una forma de conocimiento diferencial respecto de otros saberes con los que entra en diálogo y, por su capacidad integrativa, incorpora según diversas modalidades. Por lo tanto, genera una relación con un referente que en ningún caso es de “segundo orden” o de “reflejo” entendido como mera reacción psíquica tardía ante una realidad objetiva. Entendemos, por el contrario, que si bien los textos literarios se constituyen en relación con una referencia, ésta no supone una relación

simétrica con un objeto (textual o no) sino una construcción resultante de la interpretación de un conjunto múltiple, proceso en el cual intervienen una serie de factores entre los que se cuentan las formas de percepción, asimilación y adaptación del objeto, un conjunto de saberes cuya incorporación compromete la instancia subjetiva, imaginarios sociales que incluyen el literario y la particular poética de cada autor. Desde esta perspectiva es que indagamos en problemáticas concernientes al realismo que proveyeron una línea de trabajo a partir de considerar tanto aportes canónicos sobre el tema como derivas y adjetivaciones del término que implicaron una hiperextensión del concepto vinculada con relaciones interdiscursivas y coyunturas históricas, sociales y políticas (lo que en tal sentido nos lleva a hablar de “realismos”, en plural, más que de realismo como una estética única).

Asimismo, cabe mencionar que esta propuesta surgió como la continuidad de una investigación referida a los nexos entre escritura y militancia centrada en el período de las vanguardias históricas y cuyos resultados han sido publicados en el libro *Boedo, orígenes de una literatura militante*⁴ en el año 2007. A partir de los estudios efectuados en aquella ocasión, la pretensión fue proseguir y profundizar la indagación ahora respecto de la etapa que va desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón hasta el advenimiento de la última dictadura militar, momento en el cual el vínculo entre literatura y política se intensificó bajo nuevos parámetros sociales, culturales y estéticos.

Es preciso por lo tanto, tomando en consideración el eje que recorre este trabajo, detenerse aunque sea sumariamente en uno de los conceptos que lo sostienen: el de la acción política. El término *militancia* refiere a la acción realizada por individuos o colectivos de personas con la explícita intención de llevar adelante una transformación de lo existente, generalmente de índole social y político, aunque no solamente. *Militante* es, por lo tanto, aquel que despliega actividades orientadas hacia determinados objetivos comunes, de un grupo o sector. Esto se desprende de la propia definición otorgada por la Real Academia Española, que indica que *militar* es “concurrir en una cosa, alguna razón o circunstancia particular, que favorece o apoya cierta pretensión o determinado proyecto”. Reivindicamos entonces de esta manera a una serie de narradores que desde su práctica estética sostuvieron una forma de acción política al promover en sus obras literarias una crítica de la sociedad orientada hacia una transformación de la misma, así como también

⁴ Ver Candiano-Peralta, *Boedo, orígenes de una literatura militante*, Ediciones del CCC, Buenos Aires, 2007.

cuestionaron la tradición estética nacional y pretendieron ejercer a partir de sus actos una ruptura literaria y cultural.

Las producciones de estos escritores formaron parte de poéticas que cada uno promovió, los cuales se conjugaron con otras maneras de militancia más “concretas” en organizaciones políticas, gremiales, culturales e incluso, en ciertos casos, político-militares. En este sentido, la práctica estética se integró a un posicionamiento revolucionario más abarcativo y se orientó hacia la acción política, la ruptura del propio campo literario nacional y la promoción de una cultura alternativa y contrahegemónica.

Se considera que la disyuntiva de los escritores argentinos entre la producción cultural y la práctica política llevó a numerosos artistas hacia respuestas que fueron divergentes tanto en el plano político como en el cultural y en el específicamente literario. En este sentido, las narrativas de Conti, Kordon, Manauta, Viñas y Walsh expresan tales resoluciones estéticas diferentes respecto del problema planteado, a la vez que no se ciñen a un análisis meramente generacional.

No es la intención de esta tesis subsumir el período comprendido en los textos en una única hipótesis ni describir la evolución de un proyecto de politización y transformación literarias de manera unívoca. La selección de obras propuesta no prioriza la uniformidad sino, por el contrario, la variabilidad de experimentación ante ejes comunes y la exposición de conflictos recurrentes a través de casos específicos.

Tanto Conti como Kordon, Manauta, Viñas y Walsh compartieron simultáneamente la actividad literaria y la militante en un mismo espacio cultural, social, temporal y geográfico, los cinco escritores adoptaron una postura de resistencia frente al estado burgués y a las diferentes dictaduras, fueron críticos del capitalismo como sistema socio-económico y tuvieron una disposición hacia un cambio revolucionario de carácter socialista, aunque no compartieron una misma organización política de militancia y asumieron distinto grado de inscripción orgánica en sus respectivas agrupaciones. Juan José Manauta adhería al Partido Comunista Argentino -PCA- y llegó a convertirse en el director de la revista cultural *Hoy en la Cultura*. Bernardo Kordon dirigió la revista *Capricornio*, de tendencia existencialista, luego se orientó políticamente hacia el maoísmo y fue el único argentino en lograr entrevistar al propio Mao Tsé Tung, aunque nunca militó en un partido específico y simpatizó entrados los años setenta con el peronismo revolucionario. Rodolfo

Walsh transitó un camino que lo llevó desde su nacionalismo conservador de inicios y mediados de los años cincuenta a la guerrilla peronista de las FAP y posteriormente a Montoneros a finales de los años sesenta e inicios de los setenta respectivamente, pasando por una experiencia revolucionaria en Cuba en 1961 a través de su labor en Prensa Latina. Haroldo Conti se ligó en los últimos años de su vida al guevarismo y estrechó vínculos con la Revolución Cubana y con el PRT-ERP. David Viñas no tuvo una militancia política duradera a través de una organización definida, pero sí ocupó importantes espacios gremiales como por ejemplo la presidencia del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA -CEFyL- y de la Federación Universitaria de Buenos Aires -FUBA- además de participar activamente en listas sindicales de la Sociedad Argentina De Escritores -SADE-. También se relacionó fugazmente con el desarrollismo, se vinculó con el proceso cubano y codirigió *La Comuna*, órgano cultural del Partido Comunista Revolucionario -PCR-, en épocas de auge de la denominada “revolución cultural”.

El compromiso político-social asumido por estos autores se evidencia también en sus intervenciones políticas sobre la cultura (conformación y/o participación en revistas culturales contestatarias, mesas redondas, solicitadas, declaraciones públicas, etc.), y en sus viajes y acercamientos a países socialistas como Cuba, la Unión Soviética, China y/o Chile.

Por otra parte, si bien Manauta es oriundo de Entre Ríos, Walsh de Río Negro y Conti del interior de la Provincia de Buenos Aires, tanto ellos como Kordon y Viñas desarrollaron sus carreras intelectuales y publicaron sus textos fundamentalmente en la Ciudad de Buenos Aires, es decir, que compartieron un ámbito geográfico de publicación y lectores, es decir, de intervención cultural.

Es relevante señalar, según se ve al recorrer sus obras en la etapa mencionada, que en gran medida el momento de mayor politización de estos autores coincidió con el más prolífico de sus narrativas, lo que remarca el espacio particular otorgado a la literatura en la lucha social y discute a la vez tanto con las nociones antiintelectualistas pretendidamente politizadas como con las tendencias presuntamente apolíticas del arte por el arte (solamente Rodolfo Walsh complejizaría, en parte, esta regla).

Así, luego de relevar y analizar las novelas y cuentos producidos por los escritores considerados teniendo en cuenta sus procedimientos textuales y sus marcas específicas, y de vincular el conjunto del corpus con el contexto histórico, cultural y político en el que

desarrollaron sus obras, se indaga en las transformaciones narrativas producidas por estos autores en relación con la tradición literaria nacional y en particular con la estética realista y la práctica cultural militante, a la vez que se problematizan las diversas nociones de realismo existentes y se repiensen los vínculos entre práctica estética y acción política.

A través de las producciones narrativas de los autores del corpus escogido fue posible indagar distintos modos de conexión entre práctica artística y militancia revolucionaria propuestos entre mediados de los años cincuenta y mediados de los años setenta, para lo cual se sistematizó de acuerdo a los ejes señalados la obra de los autores aludidos, se la vinculó con el contexto histórico, cultural y político, se definió el papel otorgado a la narrativa respecto de la relación entre estética y política, y se examinaron las distintas concepciones de la cultura y de la literatura propuestas. En todos los casos, se trata de la asunción de una práctica escrituraria no desasida de las problemáticas sociales y de la búsqueda por asumir desde la literatura y la experiencia el compromiso -y el lugar- del escritor en la sociedad, ligado a su coyuntura -lo que resume época, contexto social, imaginarios y adscripciones literarias-.

Mediante un trabajo contrastivo, se estudiaron los diversos modos de representación de lo real asumidos por ellos, y se focalizó en el estudio sobre el/los realismo/s y sus derivaciones a través de sus diferentes fundamentaciones políticas y filosóficas. Por último, se integraron los aspectos teóricos, críticos y literarios señalados para definir los cambios acaecidos en nuestra narrativa durante el período.

La tesis congrega una heterogeneidad textual. Por un lado, análisis que se abocaron al análisis del campo intelectual en el lapso establecido, los cuales permiten estudiar el rol de los intelectuales, sus recolocaciones luego del golpe militar de 1955 y su radicalización hasta el advenimiento de la dictadura de 1976.

En segundo término, dentro de la misma temática, se abordan aquellos trabajos que profundizaron en los debates y transformaciones de la nueva izquierda argentina, particularizando el análisis en el pensamiento de Sartre, Gramsci y Ernesto Guevara fundamentalmente.

Luego de postuladas las características generales del campo intelectual entre 1955 y 1976, para lo cual también fue necesario un minucioso análisis contextual, se describe cómo la politización del intelectual en la época generó transformaciones en la producción literaria

que deben ser analizadas a partir de la propia tradición del campo específico. Por ello, se retoman críticamente los debates respecto de la estética realista.

Finalmente, observamos cómo estas discusiones formaron parte de lo estrictamente literario temática y técnicamente, para lo cual se eligió un corpus narrativo producido y publicado en la época con el fin de poner en diálogo estos textos tanto con su contexto particular como con la tradición de su campo, y a la vez por el hecho de considerarlos intervenciones políticas desde la cultura. Así, se lleva a cabo un estudio de las relaciones entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina entre 1955 y 1976 a través de un análisis de la producción de autores que compartieron simultáneamente la actividad literaria y la militante dentro de un contexto de radicalización del conflicto social que introdujo específicamente en el campo intelectual nuevos debates en referencia al rol del escritor en la sociedad.

En consecuencia, el corpus se conformó mediante obras tales como *Sudeste* (1962), *Todos los veranos* (1964), *Alrededor de la jaula* (1966), *Con otra gente* (1967), *En Vida* (1971), *La balada del álamo carolina* (1975) y *Mascaró, el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti; *Vagabundo en Tombuctú* (1956), *El domingo en el río* (1960), *Un día menos* (1966), *Vencedores y vencidos* (1968), *Hacéle bien a la gente* (1968), *A punto de reventar/Kid Ñandubay* (1971), *Los navegantes* (1972) y *Bairestop* (1975), de Bernardo Kordon; *Las tierras blancas* (1956), *Papá José* (1958), *Cuentos para la dueña dolorida* (1961) y *Puro cuento* (1971), de Juan José Manauta; *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los años despiadados* (1956), *Un dios cotidiano* (1957), *Los dueños de la tierra* (1958), *Dar la cara* (1962), *Las malas costumbres* (1963), *En la semana trágica* (1966), *Los hombres de a caballo* (1967), *Cosas concretas* (1969) y *Jauría* (1971), de David Viñas y *Operación masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958/1973), *Los oficios terrestres* (1965), *Un kilo de oro* (1967), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Un oscuro día de justicia* (1973), de Rodolfo Walsh.

La tesis fue estructurada de la siguiente manera: En esta “Introducción” se especificó el tema a investigar. Se establecieron los objetivos generales y específicos, se fundamentó la constitución y organización del corpus narrativo, así como el período propuesto, y se planteó la metodología utilizada y, a continuación, la diagramación de los capítulos.

En el Capítulo 1, titulado “Eppur si mouve”, se realizará el Estado de la cuestión respecto del vínculo entre práctica estética y acción política en la intelectualidad argentina de los años sesenta. A su vez, se profundizará en el análisis contextual tanto en términos fácticos como en una especie de “historia de las ideas” mediante la cual se abordarán las corrientes ideológicas con mayor influencia en los intelectuales de la izquierda argentina: el existencialismo, el gramscismo, el guevarismo y el nacionalismo popular. También se hará una primera y sumaria presentación de los autores elegidos en nuestro corpus. El capítulo 2, “Asiendo/Haciendo lo real. La problemática del realismo en los años sesenta”, se centrará específicamente en las características de la producción narrativa en el período y en las discusiones en torno de representación literaria de lo real, tanto en lo que respecta a las diferentes formas de practicar e interpretar el “realismo” como también el “testimonio”. El capítulo 3, “Práctica estética y acción política”, ingresa en el campo de la crítica literaria mediante el análisis y puesta en diálogo de la producción narrativa publicada entre 1955 y 1976 por los cinco autores mencionados. El capítulo se divide por lo tanto en cinco apartados, cada uno correspondiente a uno de los escritores. Estos apartados a su vez se subdividen en tres partes cada uno. En los cinco casos, la primera subsección puntualiza el estado de la cuestión respecto de las lecturas críticas generales sobre la labor literaria de los autores, la segunda sistematiza la perspectiva de este estudio en relación con la narrativa de cada escritor específico, y la tercera esgrime las conclusiones particulares de sus poéticas particulares. Por último, el capítulo 4, “La rémington de los escritores. Literatura en militancia”, enuncia las conclusiones de la tesis en su conjunto, buscando integrar los diversos planos de análisis a tener en consideración: el *literario*, mediante el cotejo de los textos analizados; el *cultural*, a través de los debates que se inmiscuyen en el rol del intelectual en la época; el *político y social*, en relación con procesos en curso tanto en nuestro país como en el mundo, muchos de los cuales han marcado la escritura de los autores a analizar, en ocasiones incluso como material literario de sus textos. Así, se indagan distintos modos de conexión entre práctica artística y acción política propuestos entre mediados de los años cincuenta y mediados de los años setenta con el objetivo de sistematizar las hipótesis que este trabajo propone. Abarca a su vez tanto los modos de representación de lo real propuestos, como el vínculo entre literatura y militancia a partir de las respuestas estéticas de cada poética donde se manifiesta la

orientación/direccionalidad/intencionalidad de tomar la narrativa como una instancia más de participación política. Se puntualizarán las modificaciones generadas en la literatura del período por estas prácticas literarias.

En resumen, el tema elegido -vínculos entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina- presenta en el período propuesto -1955/1976- y a través de las producciones ficcionales concretas de los autores mencionados -Conti, Kordon, Manauta, Viñas y Walsh-, un momento particularmente representativo para su análisis, a la vez que permite indagar no solamente en las diferentes poéticas promovidas en la época, sino también derivar de ellas un estudio sobre el realismo y esbozar desde la especificidad estética los parámetros referidos a los debates en torno al rol del intelectual en un período caracterizado por la radicalización del conflicto social en el país y en el continente, y, dentro del campo intelectual, de replanteos y reubicaciones en torno de la creciente y explícita politización del escritor y a las modificaciones del estatuto mismo de lo literario en relación con el todo social del cual forma parte.

CAPÍTULO 1

Un mundo en transformación

Eppur si mouve

1.1 Las armas de las críticas. El intelectual en el avispero de la lucha de clases. Estado de la cuestión.

“Las armas de las críticas. El intelectual en el avispero de la lucha de clases” aborda los antecedentes analíticos que atañen al estudio del vínculo entre intelectualidad y política en los años considerados en esta tesis. Se trata de elaboraciones ensayísticas que se han circunscripto a la problematización respecto del rol del intelectual en nuestro país y en Latinoamérica al recuperar aquellas perspectivas que tanto desde los análisis de la práctica cultural como desde la actividad literaria plantearon las consecuencias de la creciente politización de la intelectualidad entre los años cincuenta y los años setenta.

Múltiples son los trabajos referidos a la función del intelectual en la sociedad argentina durante el período contemplado. Entre ellos, retomo como antecedentes los libros *Nuestros años sesenta* (1991), de Oscar Terán; *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (1991), de Silvia Sigal; *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del intelectual revolucionario en América Latina* (2003), de Claudia Gilman; e *Intelectuales y violencia política. 1955-1973* (2010), de Pablo Ponza. A su vez, rescato los artículos “El boom en perspectiva” (1979), de Ángel Rama, “Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana” (1984), de David Viñas, “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?” (1985), de Beatriz Sarlo, “Los años sesenta” (1983), de Adolfo Prieto y “La irrupción de la crítica. Introducción” (1999), de Susana Cella.

A pesar de no focalizarse en la politización del intelectual, el trabajo de Victoria Cohen Imach *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* (1994) funciona como complemento que permite enriquecer la mirada sobre las características peculiares de la cultura nacional entre 1955 y 1976. Asimismo, los estudios que se articulan alrededor de las distintas vertientes del desarrollo del marxismo en el continente y en el país, como *La cola del diablo, itinerario de Gramsci en América Latina* (1988), de José Aricó, “El corpus marxista” (1999), de Horacio Tarcus y los artículos de Néstor Kohan “La rosa blindada, una pasión de los ‘60. Estudio introductorio” (1999) y

“Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana” (2006), nos orientan en los debates y las influencias fundamentales de la cultura de la izquierda latinoamericana en esos años.

En estos análisis, dichos autores plantearon la particularidad del espacio cultural en el país y en Latinoamérica en el lapso temporal establecido. El corpus crítico coincide en caracterizar dicha etapa como de creciente politización del intelectual y de notoria transformación cultural, procesos que advierten como confluyentes. Es decir, la innovación promovida en las diversas áreas culturales habría forjado una específica forma de politización del campo intelectual y a la vez esta inserción cada vez más manifiesta en la política por parte de los pensadores argentinos y latinoamericanos repercutió sobre la práctica específicamente cultural en curso de tal manera que en reiteradas ocasiones ambos hechos resultan difícilmente distinguibles.

Si bien se destaca como epicentro de esta situación la década del sesenta, se establece que el proceso se originó en la década anterior con fenómenos políticos concretos como el derrocamiento de Juan Domingo Perón en septiembre de 1955 (para el caso de los análisis referentes al campo cultural argentino) y la Revolución Cubana de enero de 1959 (también para la situación nacional pero fundamentalmente para los estudios que, como el de Claudia Gilman o el de Néstor Kohan respecto de la revista cubana *Pensamiento Crítico*, se abocan a esta problemática desde una perspectiva continental). A estos hechos eminentemente políticos se agregan como aportes sustanciales para la reconfiguración del espacio intelectual en la Argentina la experiencia cultural que desarrollaron las revistas *Contorno* (1953-1959) -en particular en sus últimos números, producidos luego de la caída de Perón-, *El grillo de papel/El escarabajo de oro* (1959-1974), *Pasado y Presente* (1963-1965 y 1973), *La rosa blindada* (1964-1966), *Fichas* (1964-1966), *Cristianismo y revolución* (1966-1971) *Los libros* (1969-1976), *Nuevos Aires* (1970-1973) y *Crisis* (1973-1976) entre otras. A su vez, se subraya que este proceso continuó, con sus singularidades, durante el primer lustro de la década del setenta hasta cerrarse intempestivamente con el golpe cívico-militar comandado por el General Jorge Rafael Videla en 1976.

Todos estos trabajos consideran especialmente los elementos contextuales, a los que se le dedica un considerable espacio y una atenta reflexión, lo que de este modo subraya la estrecha relación entre literatura (o práctica intelectual para aquellos trabajos no abocados

al arte) y sociedad que, si bien relevada como insoslayable en aquellos enfoques que tienen en cuenta tal relación aun en aquellos casos en que parece distanciarse la esfera artística del contexto socio-cultural, político e ideológico, en esos tiempos específicos se convirtió –y explicitó– como una cuestión ineludible. El “clima de época” de esos años según estos autores se caracterizó por el optimismo ante la posibilidad de una transformación inmediata y estructural de la sociedad en todos sus aspectos, lugar desde el que analizan los procesos estrictamente culturales generados en el país y en América Latina.

Oscar Terán trabaja sobre la conformación de la nueva izquierda intelectual argentina durante los años 1956-1966, caracterizados desde su perspectiva por una profunda politización de la cultura en la cual la autonomía de la práctica intelectual no estuvo en un principio puesta en riesgo, sino que se anudó con las ansias colectivas de transformación social. *Modernización*⁵ y *politización* se habrían retroalimentado mutuamente según la mirada de este ensayista. Esta situación para Terán se modifica luego del golpe del General Onganía, cuando lo político se impuso y habría desdibujado las posibles especificidades culturales:

Al producirse ese golpe demasiado anunciado con importantes apoyos dentro de la sociedad civil, la franja crítica de la cultura argentina fue uno de los blancos de sus iras tradicionalistas. En esa noche de la democracia argentina, aquella otra célebre “de los bastones largos” fue para diversos componentes de dicha franja la verificación cabal de que todos los caminos institucionales de la cultura se habían cerrado para siempre, y que con ello era la autoidentidad misma del intelectual la que debía modificarse, en un proceso en el cual la relación hasta entonces entablada desde la cultura hacia la política bascularía hasta amenazar con canibalizar desde la política *tout court* el ámbito específico del quehacer intelectual (TERÁN, 1993: 159).

Terán ubica al existencialismo y al compromiso sartreanos⁶ como el cuerpo de ideas fundamental del cual la nueva intelectualidad de izquierda se nutrió para enfrentar tanto al *academicismo* como al *liberalismo*, a la vez que la diferenciaba de la izquierda tradicional representada en el país por los partidos Socialista y Comunista (22). Sin embargo, advierte

⁵ En un Anexo al final de este Apartado se discutirá la noción de “modernización” que tanto Terán como Sigal, Ponza y Tarcus recuperan.

⁶ Tanto sobre estas corrientes como sobre las que abrevan del pensamiento de Antonio Gramsci, de Ernesto Guevara y la referente al nacionalismo popular serán analizadas en un Apartado específico dedicado a las principales corrientes ideológicas del pensamiento emancipatorio durante el período propuesto.

que también se presenta una influencia cada vez mayor de las ideas de Antonio Gramsci y su noción de *intelectual orgánico*:

Esta descripción permite visualizar primeramente la figura del intelectual comprometido, que con ser dominante en esta etapa no debe ocultar la emergencia del modelo del intelectual orgánico. Ambos tipos no responden necesariamente a una secuencia temporal sino que pueden superponerse y entrelazarse, y por eso si el primero habla a sus pares y a la sociedad mientras el segundo intenta más bien dirigirse al pueblo o a la clase obrera para apoyarse sobre ellos y desempeñar su misión, entre ambas estructuras se producen líneas de pasaje y de préstamo que definen identidades más complejas respecto de aquellas otras adscribibles con mayor nitidez a alguno de los tipos ideales puros (TERÁN: 11).

Asimismo, describe cómo la nueva intelectualidad argentina llega al marxismo a través de estos dos autores pero también con la lectura en clave hegeliana de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, con la revolución castrista que se despliega sobre todo el continente americano, con la renovación postconciliar del cristianismo luego de 1965, con la Teoría de la Dependencia y con las crecientes posturas antiimperialistas de vastos sectores de la población; todo lo cual confluye en la aparición de un marxismo heterodoxo y humanista, crítico de los dogmas soviéticos y del *reformismo* de los socialistas argentinos (TERÁN: 95-96), y suma como aspecto central de la nueva izquierda intelectual y política que surge en ese tiempo, la relectura del fenómeno peronista.

Tales rasgos establecen la diferenciación primero y enfrentamiento después entre los intelectuales críticos u orgánicos por un lado y los intelectuales liberales o “especialistas” por el otro, diferenciación y enfrentamiento que con el correr de los años se irían profundizando hasta constituirse en antagonismo. Ambos sectores promoverán una profesionalización de la tarea intelectual con implicancias políticas diversas. En *Nuestros años sesenta* se propone que, mientras la política era el sustento del intelectual crítico, en otros espacios como por ejemplo el semanario *Primera Plana* o el Instituto Di Tella, se establecía “el modelo de un joven educadamente inconforme pero no contestatario (...) la modernización que *Primera Plana* promueve y expresa exige la eliminación de la conflictividad política” (TERAN: 78-79).

Si bien rescata las posturas de ambos sectores, unos ligados, con explícitas influencias existencialistas, a las nociones más politizadas respecto del rol del intelectual, y otros considerados “académicos” que tendrán la hegemonía universitaria y apelarán al

carácter autónomo que debiera tener la producción de conocimiento (los primeros encuadrados en un comienzo bajo los parámetros de la revista *Contorno* y los segundos a través, fundamentalmente, de *Imago Mundi* (1953-1955), dirigida por José Luis Romero), el texto se centra fundamentalmente en la nueva intelectualidad contestataria, la cual retoma y hace confluír categorías nacional-populares, marxistas y sartreanas. El paso de los años ahonda la crítica de estos pensadores hacia el liberalismo -al que se vincula con la oligarquía nacional y el imperialismo y no con el *progreso*- y hacia el academicismo y la presunta posibilidad de una prescindencia política del arte y la ciencia por parte de los “especialistas”.

El mismo año de aparición de *Nuestros años sesenta*, Silvia Sigal publica *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, donde en términos generales sostiene similares tesis y una misma periodización que Terán. Sigal parte de una noción amplia de la figura de intelectual que le permite incluir en ella a diversos actores sociales, tanto científicos como artistas, educadores y de otras profesiones que comienzan a ganar terreno en esos años. Sigal no sólo comparte con Terán la noción de que lo político es pertinente para periodizar una historia cultural, sino que se basa en los mismos hechos para realizarla, ya que también prioriza el recorte de su objeto de estudio entre el golpe de estado contra Perón y el que sufre el radical Arturo Illia.

La autora analiza fundamentalmente los años que van desde 1955 a 1966, y en menor medida, desde 1966 hasta inicios de los setenta. En una primera etapa, observa una cultura *modernizadora* y de gran autonomía, lo cual se modificaría desde su perspectiva posteriormente a 1966, cuando, a semejanza de los planteos de Terán, señala que *todo pasa a ser político*. También coincide con Terán en su postura acerca de que esta priorización de lo político no generó necesariamente la eliminación de la autonomía cultural:

La manera como se explicitaba en la época la nueva tarea del intelectual no lleva a concluir que la autonomía del campo cultural haya sido liquidada y que la figura del intelectual haya desaparecido, puesta al servicio de la política. Al menos en la Argentina de esos años, la voluntad de someter lo cultural a lo político constituyó un ejemplo extremo de capacidad de elaboración cultural autónoma, erigiendo e imponiendo criterios políticos forjados por los agentes culturales mismos (SIGAL: 251-252).

Cabe resaltar también que si bien Sigal inicia el período en 1955 por las condiciones de posibilidad para una modernización cultural generadas con la caída de Perón, señala que en los primeros años de la autodenominada Revolución Libertadora no se observan transformaciones culturales drásticas. A nivel cultural los cambios se dan con mayor profundidad años después, aproximadamente a partir de 1958 con el surgimiento de diversas instituciones, carreras universitarias y, sobre todo, con el nacimiento en 1962 de *Primera Plana*.

Para esta autora, una de las características más salientes de los intelectuales de la época es que repiensen no solamente el fenómeno peronista o la sociedad en la que están inmersos, sino que, en primer lugar, reflexionan sobre el mismo espacio intelectual que conforman y el rol que detentan en una sociedad convulsionada. Por eso indica: “Mientras unos derivan su identidad de fuentes profesionales o institucionales, los otros, intelectuales progresistas sin partido -o crecientemente contestatarios en los suyos- la buscan inseguramente escrutando lo que fue, es o deberá ser su lugar en la sociedad” (SIGAL: 121).

Al igual que Terán, destaca la división del frente intelectual antiperonista ni bien el peronismo deja el poder. Por un lado están los “académicos”, por el otro, los “comprometidos”:

El primer lustro posperonista fue simultáneamente apertura a la modernización y crisis de la unidad forjada en el antiperonismo. Dos respuestas, por lo menos, se hicieron posibles, que materializaban con sus comportamientos una distancia entre esos componentes que no era, quizás, inevitable. En lo que había sido la tradición progresista del antiperonismo se fueron separando así dos zonas de actividad intelectual. En la primera, se encuentran –con raíces en los circuitos privados que habían crecido durante el peronismo-, las ciencias sociales que avanzaban *da capo* en los claustros universitarios (...) En la segunda, en ámbitos no institucionalizados sino entramadas en obras, publicaciones periódicas y formas efímeras de organización, están las autocríticas –no pocas veces retóricas-, la duda y las revisiones acongojadas, que veremos explicitadas en *Contorno*; esos temas anuncian, en abierto contraste con la franja modernizadora, el proceso pertinaz y proteiforme de búsqueda de una identidad sobre los restos de la que fuera quebrada por los cambios en la escena política argentina (SIGAL: 122-123).

Más de una década después, Claudia Gilman extiende el análisis al contexto latinoamericano a través de los distintos modos de relación entre intelectuales y política establecidos en los sesenta/setenta en el continente. Al igual que los dos textos analizados con anterioridad, no se basa en la literatura, sino más bien en declaraciones, revistas y, en

su caso, el vínculo entre los intelectuales y la Revolución Cubana, que funciona como *pivote* de todos los problemas que trata. El libro trabaja la época que se inicia en 1959 con el ingreso triunfal de Castro a La Habana y llega hasta mediados de los setenta, donde los diversos golpes de estado sufridos en América Latina lo habrían clausurado definitivamente: “Entre la entrada en La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra y el derrocamiento de Salvador Allende y la cascada de regímenes dictatoriales en América Latina hay catorce años prodigiosos. Un período en el que todo pareció a punto de cambiar” (GILMAN: 35). Internamente, divide la época en dos subperíodos, uno que iría de 1959 hasta 1966/’68, con hegemonía de la figura de *intelectual comprometido*, es decir, un tipo de trabajo intelectual que otorga la misma preocupación e importancia a la participación pública como a la especificidad literaria; y otro subperíodo que va desde 1966/’68 hasta mediados de los setenta, con predominio de la noción de *intelectual revolucionario* y, según sus palabras, de un creciente “antiintelectualismo” donde cobraría fuerza la idea de militancia social del intelectual en detrimento de su especificidad profesional.

Propone, a su vez, tomando distancia de los dos estudios anteriores, que si bien hay dos etapas con diferenciaciones marcadas, el proceso desde finales de los cincuenta a inicios de los setenta es uno solo, ya que la segunda etapa no puede comprenderse sin analizar la primera. No son dos épocas diferentes sino que son dos partes, con sus peculiaridades, de una misma época (GILMAN: 38).

La autora trabaja un corpus heterogéneo que recorre los mismos ejes que los textos de Terán y de Sigal, pero se centra especialmente en las revistas culturales ya que las considera el espacio en el cual se desarrolló el vínculo entre lo específico de la profesión y lo general del debate de la cuestión pública, lo que permitió establecer la *conversión del escritor en intelectual* y ayudó a elaborar rápidamente una *nueva cultura latinoamericana*, que serían dos de las características fundamentales de la época para ella. Destaca asimismo la importancia de la literatura latinoamericana no sólo en este continente durante los sesenta, sino a nivel mundial, pero a su vez la considera secundaria -en tanto ficción- para el análisis de la politización del escritor.

Una de las singularidades de la época es la inminencia de transformaciones revolucionarias que se creía iban inexorablemente a acontecer y que de hecho en Cuba ya

se habían iniciado. Esto llevó a una *politización* de todos los aspectos de la vida pública y a una visión revolucionaria del mundo. La mirada se volvía, a su vez, hacia América Latina, Vietnam, China, a través de un socialismo alejado del modelo soviético, pues en medio de la mentada coexistencia pacífica, el Tercer Mundo estallaba en revoluciones.

Gilman sostiene que en la época se consideraba que un intelectual debía convertirse en un agente de transformación social porque podía aportar a la creación de las condiciones subjetivas para la revolución. Habría una especie de *obligación* sentida por los intelectuales de participar en la “cosa pública”. Se comienza a profundizar en los debates sobre el rol del escritor y, en particular, cómo actuar en el Tercer Mundo y en procesos revolucionarios. Este proceso alcanzó a la literatura inclusive en las izquierdas, que defenestraron “desde adentro” la estética oficial soviética y se abrieron a diversas corrientes artísticas del siglo XX, tomaron todas las innovaciones construidas entonces y las pusieron a jugar dentro de una estética de matriz realista.

En su polémico análisis de la segunda etapa del período, Gilman centra sus críticas sobre la política cultural cubana, a la que acusa de creciente “hostilidad” hacia los intelectuales. Señala la heterogeneidad que poseía la noción de compromiso en la época y cómo empieza a mellar la idea de “intelectual revolucionario” en el campo cultural latinoamericano:

El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. Las exigencias crecientes de participación revolucionaria devaluaron la noción de compromiso, bajo la cual una gran parte de los intelectuales encontraron sombra y protección durante algún tiempo. Fue manifiesto el intento de redefinición del rol y la función social del intelectual, que al poner el acento en los requerimientos “revolucionarios” (y no simplemente críticos estéticos o científicos”) de la práctica intelectual, afectó sus criterios de legitimidad y validez (GILMAN: 160).

Esta noción de “intelectual revolucionario” ubicaría a los pensadores como agentes sociales subordinados a las organizaciones o estados revolucionarios y por lo tanto carentes de cualquier posibilidad de autonomía en su práctica cultural.

El último capítulo de su libro Gilman lo dedica a la especificidad literaria. Se centra en los recursos narrativos y en la politización del hecho artístico. Analiza el denominado nuevo realismo y la importancia de la novela. A partir de aquí plantea los posibles vínculos entre politización y géneros literarios, y remarca la notoria ampliación de la noción de realismo desarrollada en el período. El nuevo realismo pasa a ser ruptura y a la vez un arte

comunicable, superación del criollismo y del indigenismo y absorción de nuevas técnicas narrativas. Este hecho no es un dato menor ya que para Gilman, el realismo estructuró el proyecto novelístico de los sesenta. Sin embargo, analiza también la aparición de un arte de tipo documental que en literatura vendría a intentar ocupar el lugar de la novela fundamentalmente desde inicios de los setenta.

En *Intelectuales y violencia política. 1955-1973*, Pablo Ponza trabaja una temática similar a la expuesta por Terán y Sigal pero orientada fundamentalmente a uno de los efectos de la mentada politización del intelectual: el paulatino aumento de la violencia y el desarrollo de la lucha armada en la Argentina. El lapso que focaliza va desde julio de 1955, con el bombardeo a Plaza de Mayo, hasta 1973 con el regreso de Perón a la presidencia del país.

Para Ponza, como para Terán y Sigal, el período está caracterizado por un proceso de *modernización* signado por la proscripción al peronismo, la paulatina cancelación de todo canal institucional para la resolución de conflictos políticos y la represión militar a toda forma de disidencia o protesta. Destaca la convergencia del discurso nacionalista popular, marxista humanista y cristiano postconciliar como una característica epocal del campo intelectual argentino (PONZA, 2010: 13). Distingue entre tres tipos de intelectuales: el especialista, el comprometido y el orgánico, y señala a “los sesenta” como el momento del surgimiento de la nueva izquierda y el comienzo de los intentos de articulación entre marxismo y peronismo que dan lugar a la aparición de la “izquierda nacional”, entre cuyos máximos exponentes ubica a Rodolfo Puiggrós, Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui y John William Cooke. En esos tiempos, la institucionalidad burguesa entra en crisis, a lo cual se suma una profunda renovación teórica de la izquierda.

En su artículo “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?”, publicado en la revista *Punto de vista* N° 25 en el año 1985 y en lo que es uno de los primeros escritos al respecto en el período posdictatorial, Beatriz Sarlo hace un crítico balance del lugar subordinado que los intelectuales habrían aceptado ocupar en relación con la política durante los denominados años sesenta y setenta. En este breve texto la autora deja entrever una serie de conceptualizaciones apegadas a su contexto de producción específico, es decir, “la teoría de los dos demonios” y el discurso alfonsinista sobre la responsabilidad de víctimas y victimarios por lo ocurrido en el pasado. Igualmente, más allá de las posiciones personales de quien fuera por otra parte -al igual que Oscar Terán y Silvia Sigal- una protagonista de

la última etapa del período analizado en tanto militante y activa participante de revistas culturales, aquí se proponen una serie de rasgos característicos de la intelectualidad que luego serán retomados por quienes se dedicaron al estudio de esta problemática y que hemos reseñado brevemente aquí. Como luego pasó a ser una generalidad en la crítica cultural, reivindica los números finales de *Contorno* -al señalar que “representan más bien un momento donde el trabajo intelectual y el trabajo de producir nuevas perspectivas políticas había encontrado un punto de encuentro” (SARLO, 1985: 2)-. Sin embargo, para Sarlo la relación entre literatura y política en el campo cultural argentino de los años sesenta y setenta terminó resultando en un menosprecio de la labor intelectual y en un *servilismo* de la cultura ante la política, tal como años después sostiene Gilman al analizar a la intelectualidad latinoamericana. Según esta autora, fue una época en la que “se trataba, ante todo, de destruir los límites de los discursos y prácticas intelectuales o artísticas para instalarlos en el espacio de las luchas sociales y políticas” (SARLO: 3). Estos planteos sirvieron de apoyo para el desarrollo de las tesis del “antiintelectualismo” presentes particularmente en el trabajo de Claudia Gilman y repetidos luego también por Pablo Ponza.

Si hasta aquí los análisis expuestos priorizaron un estudio general sobre el campo intelectual, en *La irrupción de la crítica* Susana Cella se centrará con mayor profundidad en el hecho literario en sí y señalará las características centrales del proceso transcurrido entre 1955 y 1976. De hecho, esas son las fechas exactas que incluye como apertura y clausura de un período signado por el vínculo estrecho entre práctica estética y acción política (CELLA: 11). Para Cella, una de las peculiaridades de esta etapa es que “la literatura se redefine en tanto se la cuestiona en su carácter de *bellas letras*, patrimonio de espíritus sensibles o contemplativos.” Asimismo, si se ponen en entredicho nociones tradicionales sobre el hecho estético en una manifiesta posición rupturista, “también se objeta la idea de la literatura como pura comunicación -explícita, sin ambigüedades, directa, didáctica- de postulados sociales y políticos” (9). De esta manera, de lo que se trata es de “revisar la relación arte y política y de ligar la literatura a la historia de un modo nuevo” (9), para lo cual, junto con transformaciones propias de la técnica y los recursos literarios, se pretende:

El abandono de toda idea de atemporalidad (...) [y] la inmersión plena en la historia, lo que lleva al rechazo y la condena de “neutralidad” respecto de los sucesos, o de distanciamiento del presente; al revés, el presente es tema y es el punto de partida de toda reflexión, de toda acción, y correlativamente, la crítica del pasado pone en entredicho el modo en que ese pasado ha sido organizado y estatuido, lo que da lugar por lo tanto a una operación desmitificadora (CELLA: 9-10).

Así, singularidad estética, contexto político y renovación teórica se entrecruzan y conforman, en este período, un nuevo tipo de literatura.

Aunque, como mencionamos, su trabajo no se centra en el vínculo entre intelectuales y política, el libro de Victoria Cohen Imach *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* presenta una rigurosa indagación respecto de la cultura argentina del período. Allí analiza las condiciones de posibilidad de la emergencia y consagración del denominado “Grupo de escritores de la periferia”, constituido por el jujeño Héctor Tizón, el mendocino Antonio Di Benedetto, el tucumano Juan José Hernández y el riojano Daniel Moyano. Asimismo, incluye en su estudio trabajos sobre la obra de los bonaerenses Germán Rozenmacher y Haroldo Conti, los que también habrían pretendido “recuperar estéticamente al interior” de una manera *desmitificadora*, es decir, ni *heroica* ni *telúrica*.

Para esto, la autora reflexiona sobre los discursos hegemónicos de la época, las rupturas establecidas en la tradición en el campo cultural de entonces y las transformaciones sociales que estaban en pleno desarrollo tanto en el plano nacional como internacional. Su intención es “restablecer, en primer lugar, el modo de funcionamiento de la *conciencia social* dentro del amplio espacio de la cultura” (COHEN IMACH, 1994: 30). Destaca la importancia que tuvo como hito contracultural el peronismo en nuestro país a través del cual la intelectualidad progresista descubrió una nueva Argentina y se recolocó tanto política como culturalmente. Propone al respecto: “El descubrimiento tardío del significado del peronismo ha sido considerado la experiencia fundamental de la generación de intelectuales y escritores cuyo protagonismo se inicia precisamente el año de su derrocamiento, en 1955” (COHEN IMACH: 49).

El texto se detiene también en describir *el auge del libro argentino* en esos años, pues si bien tuvo su momento de mayor esplendor entre 1962 y 1966, aún hasta el año 1975 habría tenido una constante, aunque cada vez menor alza en su producción y consumo. Así, el boom de la literatura latinoamericana tuvo previamente un notorio desarrollo en el país,

sostenido por un crecimiento del público lector y una postura mercantil-editorial dirigida hacia el mercado interno. Estos textos eran fundamentalmente, en el plano estrictamente literario, novelas -género hegemónico entonces- que pretendían asir “lo real” y donde el análisis de “lo popular” se convertía en centro de la práctica artística, situación que se modificó, en parte, a partir de 1964 con el mencionado “boom de la narrativa latinoamericana” al cual se refieren en profundidad los textos de Ángel Rama (1979), David Viñas (1984) y Adolfo Prieto (1983), los cuales a la vez que consideran los rasgos comerciales del suceso, marcan las peculiaridades estéticas que trajo consigo⁷.

Todos los críticos mencionados coinciden en especificar el auge del marxismo en el período considerado, pero es Horacio Tarcus quien describe con minuciosidad el desarrollo de la tradición marxista dentro del campo cultural y político argentino entre 1955 y 1976, presentándola como determinante en la *modernización* cultural del país (TARCUS, 1999: 465-466). Este auge del marxismo se da en un momento de profunda renovación teórica y de relecturas políticas con la consiguiente pérdida de hegemonía de la ortodoxia comunista ante el ascenso de la denominada nueva izquierda:

En el período que nos ocupa, está todavía presente la herencia de la vieja generación, pero la línea fundamental va del cuasi-monopolio del marxismo por los comunistas a su creciente pérdida de hegemonía a favor de la nueva izquierda. En un proceso que va del PC al PRT, pasando por los múltiples grupos políticos y formaciones culturales de la nueva izquierda, del libro a la revista, y de la revista al fascículo de tirada masiva, este proceso de irradiación cultural acompaña y alimenta un proceso de creciente radicalización social y política que sólo va a interrumpirse abruptamente con el golpe militar de 1976 (TARCUS: 466).

El autor destaca la hibridación del marxismo con otras corrientes -anarquismo, cristianismo y, fundamentalmente, el nacionalismo popular encarnado por el peronismo- y con las ciencias sociales de la época, y establece la influencia que este pensamiento tenía incluso por fuera de la propia izquierda argentina. Tarcus remarca la preponderancia de las concepciones humanistas en este “nuevo marxismo”, en particular leídas en clave sartreana o gramsciana (TARCUS: 488), sin olvidar la importancia del “redescubrimiento” de Lukács en esos tiempos. Sin embargo, aclara que desde mediados de los años sesenta la mirada estructuralista, en particular a través de los escritos de Louis Althusser, se convierte en

⁷ El análisis de estos tres artículos forman parte del capítulo 2 de esta Tesis, orientado hacia los debates en torno de la estética realista y las formas de representación de lo real.

determinante en nuestro campo intelectual, y con ello, el marxismo modifica sus paradigmas e incluso su lenguaje (TARCUS: 492).

Dentro de este contexto, Tarcus se hace un espacio para rescatar a figuras *olvidadas* o menospreciadas del marxismo argentino, verdaderos “francotiradores intelectuales” que muchas veces desde una absoluta soledad o como parte de minúsculos grupos aportaron grandemente con sus análisis a la renovación de la izquierda argentina. Entre éstos nombra a Rodolfo Mondolfo, Carlos Astrada, Héctor Raurich, Silvio Frondizi y Milcíades Peña, a los que agrega a los más renombrados pensadores del nacionalismo de izquierda, como Ramos, Cooke, Hernández Arregui y Puiggróss como fundamento para subrayar la pretensión de confluencia que prevaleció en diversos sectores tanto del pensamiento marxista como del pensamiento nacionalista popular:

[E]l período que va de 1955 a 1976 está signado por el progresivo retraimiento de la cultura liberal así como de la sociología estructural-funcionalista, en beneficio de la creciente hegemonía de la cultura populista, en torno a cuyos ejes girarán progresivamente la crítica cultural y las ciencias sociales. Su programa podría resumirse brevemente en cuatro ejes: la cuestión de la dependencia como principal traba al desarrollo; el pueblo-nación como sujeto; el imperialismo y la oligarquía como enemigo/s principal/es y la conciencia nacional como estrategia. Los sesenta asistirán a lo que dio en llamarse la radicalización del populismo (o en la jerga de los comunistas, “el giro a la izquierda del peronismo”). Después del golpe militar de 1955, militantes marxistas y peronistas combativos compartirán la experiencia de la resistencia contra la dictadura militar. Marxistas y peronistas combativos vuelven a encontrarse con el estallido de la revolución cubana en 1959 (TARCUS: 483).

Todo este proceso cultural y político que enriqueció notoriamente al campo intelectual argentino se clausuró para Tarcus con el advenimiento de la dictadura militar comandada por Jorge Rafael Videla a partir del 24 de marzo de 1976, momento en el cual las condiciones de posibilidad de esta clase de discursos y prácticas sociales sufrieron una transformación dramática: “La dictadura militar, instaurada el 24 de marzo de 1976, no sólo vino a poner fin a la efervescencia social y la radicalización política; entre sus objetivos explícitos, estaba borrar la tradición marxista de la cultura argentina” (TARCUS: 499).

Desde una postura inserta en el pensamiento militante revolucionario, en su estudio introductorio a *La rosa blindada, una pasión de los '60* Néstor Kohan subraya una serie de características comunes de la época y se centra en los rasgos particulares que tuvieron el

desarrollo del marxismo y la nueva izquierda en nuestro país y en América Latina en un contexto de radicalización política mundial:

La década del '60 estuvo caracterizada -en la Argentina y en el mundo- por un alto grado de indisciplina laboral, en momentos en que habían entrado en crisis las formas de disciplinamiento social propias de la segunda guerra mundial. Esa oleada mundial asumió en nuestra historia específicas características irreproducibles. (...) Eran los tiempos signados por la influencia encendida de la revolución cubana (y como parte de ella por el guevarismo) que atravesó y modificó entre nosotros todas las tradiciones políticas y culturales, desde el peronismo y el comunismo, hasta el trotskismo, el nacionalismo cultural e incluso a la iglesia católica (KOHAN: 21-22).

Si bien se detiene particularmente en la experiencia de dicha revista, a la que propone como una de las más completas expresiones culturales de esta nueva izquierda argentina, describe también la influencia de los procesos tercermundistas y de liberación nacional para la totalidad del campo cultural y político argentino (KOHAN, 1999: 22-23).

Así como en lo literario, en lo económico y en lo filosófico, se desarrollaron también crecientes y particulares renovaciones en otros campos de la cultura argentina, por lo que se instituyó un proceso de profunda transformación general. Pero si en algo decide detenerse la mirada de Kohan a la hora de esgrimir la particularidad de los sesenta es en el guevarismo y su notoria influencia en la política y en la cultura, con el consiguiente privilegio de la subjetividad, su enfoque humanista del marxismo y la priorización de la ética en la vida social y política. Estas concepciones explican el lugar central que la práctica intelectual ocupó en la época y se encuentran en la base del crecimiento de una cultura contrahegemónica (KOHAN, 1999: 42). Desde esta lectura, el guevarismo influye no sólo en las organizaciones políticas y en las estrategias guerrilleras desarrolladas en el continente, sino que se introdujo hasta en los aspectos más capilares de la vida social argentina y fue determinante para el establecimiento de una nueva cultura nacional y popular. Por esto, Kohan remarca la posibilidad de encontrar vínculos entre los postulados de Guevara y los de Antonio Gramsci:

Con esa operación ideológica que reconstituía la nutriente más rica del marxismo revolucionario el Che no hacía más que recuperar desde la revolución cubana, varias décadas después, la herencia perdida que había dejando flotando Gramsci con su periódico *L'Ordine Nuovo* (El Orden Nuevo) y Mariátegui con su revista *Amauta* (sin olvidarnos del joven Lukács y sus colaboraciones durante 1919-1921 en la revista

Kommunismus). Todos ellos, al igual que Guevara, otorgaban a la cultura revolucionaria un lugar privilegiado en la lucha de clases contemporánea (KOHAN: 42).

Cultura y política serán, entonces, dos ejes interdependientes en esta etapa histórica del continente americano. Si por un lado existía en la izquierda ortodoxa un “dualismo que separaba a la cultura de la política y terminaba recluyendo la cultura en un ámbito cerradamente superestructural y epifenoménico” (KOHAN, 1999: 41), la nueva izquierda pondrá en cuestión tales lecturas como uno de los ejes constitutivos de su propia razón de ser. La cultura no se circunscribirá, por lo tanto, a un “campo”, sino que con sus especificidades será parte activa de un proceso social más general. A contramano de los planteos de Gilman o de Sarlo, incluso rebatiendo los dichos de Terán y de Sigal, Kohan aclara que ello no generó un desprecio de la práctica intelectual o una invasión de la política sobre el espacio cultural⁸. (KOHAN, 1999: 57).

En su análisis sobre la revista cubana *Pensamiento Crítico* (1966-1971) titulado “Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana”, Kohan refuerza las nociones centrales en cuanto a los sesenta vertidas en su texto respecto de *La rosa blindada*. Indica que los golpes militares y gobiernos totalitarios que impusieron el neoliberalismo en el mundo fueron un contraataque burgués contra la ofensiva anticapitalista de los sesenta, momento en el cual el orden social vigente habría padecido una crisis de hegemonía a escala continental y mundial:

La indisciplina y la rebelión que marcaron a fuego los años ´60 no fueron única ni exclusivamente políticas. La crisis de dominación que caracterizó aquella década –hoy emblemática del período- y que motivó en el decenio siguiente una contraofensiva conservadora mundial del capital fue también una crisis de hegemonía. Por lo tanto para dar cuenta de los años ´60 no puede tampoco prescindirse de la dimensión cultural. Sucede que lo que hasta entonces había sido un postulado teórico (tan caro al marxismo historicista de un Lukács o al culturalista de un Gramsci) se experimentó a partir de allí como un dato evidente de la misma realidad. La rebelión juvenil (desde el pelo largo y la música de rock hasta la modificación de las costumbres sexuales y la rebelión estudiantil antiautoritaria), la rebelión contra la opresión racial, la rebelión anticolonial y la insurgencia armada anticapitalista, fueron diversos movimientos de una misma sinfonía epocal. No sólo se resquebrajaba el orden social, económico y político del capital a nivel mundial. También entraba en crisis su dominación cultural. “La cultura” -como señaló por entonces un estratega militar de las Fuerzas Armadas

⁸ En un Anexo al final de este Apartado se retomará la discusión sobre la utilización de la noción de “campo” en los análisis de la cultura en esta época.

argentinas [Osiris Villegas]- “es parte de la guerra revolucionaria” (...) No sólo se resquebrajaba el orden social, económico y político del capital a nivel mundial. También estaba en crisis su dominación cultural (KOHAN: 4).

Coincidiendo con la caracterización de la época que promueve Kohan, diversa es la conclusión de José Aricó en su libro *La cola del diablo, itinerario de Gramsci en América Latina*, donde efectúa “un examen del itinerario gramsciano en nuestras tierras y, con él, la reconstrucción de las peripecias intelectuales y políticas de un grupo que ya desde fines de los años cincuenta se propuso entre otras cosas encarar la difusión de sus escritos y la apropiación del riquísimo flujo de ideas que de ellos emanaba (ARICÓ, 2005: 25)”. El grupo al que hace alusión en el fragmento citado no es otro que el que pasó a conocerse en los años sesenta como *Pasado y Presente*. De hecho, el texto se detiene casi con exclusividad en la historia y las posturas expuestas por éste. Así, Aricó convierte el itinerario de Gramsci en América Latina en una “reconstrucción de un fenómeno de difusión cultural” (ARICÓ: 25) como el de la revista que lo tuvo entre sus principales colaboradores.

Este libro reviste particular interés aquí porque otorga una visión pormenorizada de una de las experiencias más representativas de la nueva izquierda argentina. Prácticamente todos aquellos jóvenes que fundaron dicha revista fueron discípulos de Héctor Pablo Agosti hasta que sufrieron la expulsión del Partido Comunista Argentino -PCA- en 1963 justamente por sus posturas gramscianas y por sus críticas a la dirección de la organización en la que militaban. La descripción de la etapa que nos concierne realizada allí nos es de suma utilidad para indagar en la manera en que se leyó a Gramsci en los sesenta y setenta en nuestro país, es decir, para problematizar cuáles fueron los aspectos fundamentales del pensamiento del militante sardo que la nueva izquierda nacional retomó y que formaron parte -junto con otras propuestas como las de Sartre, Luxemburgo, Lukács, Guevara, Castro, Mao- de una profunda y estructural renovación teórica y práctica del marxismo, así como también sirvieron para señalar la dimensión política de toda actividad cultural. El balance que propone Aricó de la etapa comprendida es aún más furibundo que el de Beatriz Sarlo. Tilda de *espejismo revolucionario, irresponsabilidad política, autoritarismo, dogmatismo* y otras tantas frases del mismo estilo a la lucha revolucionaria emprendida en los sesenta. Este intelectual expone de este modo un *mea culpa* propio del momento de

enunciación -los años ochenta-, cuando, como expresamos respecto de los dichos de Sarlo, la teoría de los dos demonios de ascendencia radical -a través de la cual incluso un sector de los vencidos parecía aceptar, cuanto menos en parte, los argumentos de los vencedores pos '76- hegemonizaba el pensamiento sobre la época. Al respecto no podemos obviar que el propio Aricó formaba parte entonces del alfonsinismo.

Si es evidente que desde esta posición buscó, en lo que también fue una postura muy difundida en los años ochenta, *retomar* a Gramsci como un intelectual primordial para la manutención y el desarrollo de la democracia tal y como existía en la Argentina a partir de 1983, poco aporta esa intención a este análisis, lo que no podemos obviar es la relevancia del estudio de Aricó sobre las características del gramscismo a la hora de abordar el pensamiento del autor de los *Cuadernos de la cárcel* en el período a analizar.

De una u otra manera, todos estos ensayos permitieron abordar diversas aristas del tema a analizar y serán relacionados estrechamente en los distintos capítulos en que se estructura esta tesis con aquellos tendientes a considerar en profundidad las características estéticas de la literatura del momento, los que se abocaron al desarrollo del realismo y otras formas de representación de lo real y la crítica sobre los autores que conforman el corpus de la presente investigación.

A desalamburar. Apostillas sobre las nociones de “campo” y “modernización”

En su escrito “La modernización difícil y el campo intelectual: dos categorías problemáticas”, perteneciente al libro *Un revisionismo histórico de izquierda y otros ensayos de política intelectual* (2012), el historiador argentino Omar Acha centra su estudio en un profundo cuestionamiento de los usos hegemónicos en nuestro país de la noción de “campo” construida por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Allí Acha recuerda que este concepto fue diseñado por Bourdieu “para interrumpir los estudios biográficos e individualistas de la producción intelectual, así como para cuestionar las interpretaciones sociológicas que se mantenían en el exterior del acto creador y de su producto” (156). En este sentido, recupera el valor crítico que tuvo esta herramienta teórica en la historia de la conceptualización de la práctica intelectual, pues: “Bourdieu mostró que la actividad intelectual se realiza en condiciones institucionales y mercantiles con fuerza reguladora. Esas condiciones derivan de un proceso mayor de especificación de las prácticas en la sociedad” (156).

Acha señala que los campos “son sistemas de posiciones objetivas en las que se sitúan los sujetos. Por lo tanto son constitutivos de las expresiones subjetivas demarcadas por dichas posiciones. Las atribuciones de cada posición son incorporadas como habitus” (156). Asimismo:

Los campos no componen cielos de armonía, sino un entramado de antagonismos. Por lo tanto, un uso historiográfico del concepto de campo puede atenerse a una investigación situada en la transformación social, la estructura de clases y la ubicación de individuos y grupos en los espacios singulares (156-157).

Lo que se pregunta el ensayista argentino es cómo se produjo en nuestro país la adaptación, expansión y dominio de este concepto en las investigaciones sociales y culturales. Su conclusión es tajante: “los estudios dedicados a la *recepción* de Bourdieu en la Argentina coinciden en hallar en los trabajos de traducción, presentación, publicación y aplicación de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo las instancias fundacionales” (157). Acto seguido, entonces, Acha indaga en la manera en que ambos autores retomaron y aplicaron el concepto de Bourdieu:

Para Sarlo y Altamirano, aunque más activistamente en la primera, el concepto de “campo” fue una bandera de modernidad con un doble efecto. Al mismo tiempo que posibilitaba ir más allá de una concepción demasiado clasista del quehacer intelectual (por ejemplo en la historiografía literaria de David Viñas), cavaba una fosa con una noción para ella arcaica del intelectual comprometido/revolucionario (...) El uso del concepto tomado de Bourdieu tenía una consecuencia intelectual decisiva. Diluía en la diversidad de los campos la crucial noción marxista de una lógica capitalista condicionante de todas las prácticas. En nombre de la complejidad y la diferencia se podía desde entonces obviar la cuestión del capitalismo, o más precisamente, poner al capitalismo en cuestión. Esto último sería un “holismo” simplificador de las “autonomías relativas” (159).

Con todo lo legítimo que puede tener esta acepción, Acha destaca que si la autora retomaba, por lo tanto, la herramienta teórica para propias batallas intelectuales derivadas de su coyuntura político-intelectual, con el tiempo se popularizó dicha versión como la mismísima propuesta del autor francés. De esta manera, el concepto “al devenir descripción de la realidad, perdió la vigorosa carga teórica que Bourdieu siempre se cuidó en subrayar” (160), pues “para el sociólogo francés la de campo es una categoría teórica cincelada para explicar las competencias de capitales culturales en un sistema de oposiciones. Nunca afirmó que hubiera algo así como un campo en la realidad” (160). Sin embargo: “la historiografía adoptó como un hecho ese campo de autonomía y conflicto específico producido por la especialización de lo cultural, por la desagregación de las esferas de acción” (160).

Al referirse al texto de Gilman *Entre la pluma y el fusil*, Acha profundiza esta noción y remarca que los “descubrimientos” de la autora “están adocenados en una interrogación sobre la politización del campo de las letras, cuando las formas de las experiencias estaban raigalmente entrecruzadas” (161). Según su postura:

Para los años sesenta y setenta se observa la artificiosidad de la noción de campo en un esquema modernizante, atento a detectar la invasión de una esfera por otra, y la yugulación de una obra valiosa (...) las interrelaciones profundas con los movimientos sociales y políticos, arrasadoras para la tesis del “campo”, se esfuman ante la criatura conceptual adoptada del crisol progresista de Altamirano y Sarlo (161-162).

Similar patrón de análisis, aunque con matices, observa en Terán y en Sigal. De esta forma: “Lo que en Bourdieu fue propuesto como un concepto crítico, pues denunciaba las formas de dominación inherentes a los campos, pasó a ser una descripción ecuánime, y en

su ceguera, devino apologética” (163). Su propuesta al respecto es categórica, hay que revisar las herramientas de análisis:

Me pregunto si es válido un uso empirista y despolitizado de campo para ser empleado con liviandad para todo el siglo veinte argentino y latinoamericano, donde política, raza, clase y religión fueron constitutivas del quehacer intelectual. Debo decir que así utilizado me parece un obstáculo para comprender lo histórico (163).

Esta tesis coincide con tales postulados, se enmarca en esta problematización que el autor aborda y entronca con la propuesta de Néstor Kohan, quien también profundiza sus estudios en torno de la misma problemática y critica duramente a quienes se amparan en las distinciones de “campos” para cuestionar la politización cultural de los sesenta:

Durante los años '80 se puso de moda en la academia argentina y en otras academias latinoamericanas recurrir a la terminología del joven Pierre Bourdieu (principalmente la noción de “campo”, contrapartida en su obra de la noción de “habitus”) para explicar la génesis, desarrollo y consolidación de los grupos intelectuales. Manipulando *a piacere* aquellos textos de Bourdieu, algunos intelectuales ex marxistas (autodenominados en forma presuntuosa “postmarxistas”) legitimaban de este modo su *aggiornamento* y su ingreso a la socialdemocracia. “El gran error de los años '60 - arriesgaban en sus *papers* académicos- fue no respetar la profesionalidad de los campos intelectuales. La política todo lo invadió”. Así, separando tajantemente al “campo” intelectual del “campo” político fundamentaban su conversión en burócratas profesionales y tecnócratas académicos (KOHAN, 2011: 9).

Esta ácida crítica, que puede abarcar tanto a los alfonsinistas Portantiero y Aricó como a Beatriz Sarlo e incluso a autores como Terán y Sigal, todos ellos partícipes protagónicos de las luchas político-culturales de los sesenta devenidos en demócratas progresistas en los ochenta, culmina con una postura antagónica a la expresada por tales intelectuales (y llevada al extremo por Gilman y Ponza) por parte de Kohan, quien señala: “La política (sobre todo la revolucionaria) no es algo *externo* a la cultura, como postularon estos ex marxistas que manipulaban malintencionadamente las categorías de Bourdieu. Es parte de la misma cultura” (KOHAN: 9).

No habría habido, entonces, una “politización excesiva”, ni en la década del sesenta en general ni luego de 1966 o de 1968, como se lee en la crítica cultural reseñada. Por el contrario, escindir ambas esferas de manera tajante lleva a parcializar de tal modo la mirada que impediría acceder a una comprensión del proceso en cuestión. Así, la distinción en

“campos”, pertinente en lo que atañe a un estudio de las especificidades culturales, se convierte en conceptualización devenida en excusa que permite descontextualizar lo que es un tipo particular de producción social. Si Bourdieu a través de sus análisis pretende complejizar la interrelación constante entre el campo intelectual y el campo de poder para dar cuenta de la producción cultural de una sociedad determinada sin caer ni en determinismos sociales ni inmanentismos estéticos o culturales, muchos analistas posteriores utilizan sus herramientas críticas como *comodines conceptuales* para deslindar la política de lo cultural y promover una lectura del hecho estético extirpada del conjunto de relaciones sociales. De este modo, abjurando, con lenguaje académico, de las relaciones entre arte y sociedad -o por lo menos establecen límites prefijados- incluso cuando propugnan discursivamente lo contrario, y, en el caso de los análisis de los sesenta y setenta, mutilan la cultura de la época, que tenía en lo político una de sus partes constitutivas del quehacer intelectual. En una postura inversa, Kohan culmina señalando que en el período propuesto se dio un *cataclismo epocal* y una transmutación tan generalizada de las normas que hasta ese momento habían guiado el ejercicio de las profesiones intelectuales que “ya no se podía seguir separando más ni escindiendo las ciencias sociales y su estudio teórico de la lucha política” (KOHAN: 20).

En estos sentidos, la noción de “campo” en nuestro trabajo, si bien se utiliza porque permite complejizar el estudio, intentará no caer en esta postura que Acha le atribuye, y buscará complementar desde la especificidad cultural el análisis del escritor inserto en la lucha de clases. Si Acha observa, “la génesis de la noción de *campo intelectual* o *campo cultural* como un proyecto socialdemócrata de reescritura de la historia en clave progresista, también atendida al tema de la modernización” (165), nosotros trataremos, al abordar nuestro análisis de no subsumirlo a tales perspectivas.

Como vemos, el concepto de “campo” así entendido es parte del proceso de “modernización” de la sociedad. La distinción cada vez mayor de esferas que se autonomizan se corresponde con la complejización de una sociedad avanzada y con su eminente “progreso”. Desde allí se analizan presuntas *desviaciones* o retrocesos.

Precisamente, la crítica suele coincidir en plantear el proceso de *politización del intelectual y ruptura social y cultural* como de “modernización”. No son otras sino éstas las conclusiones que podemos observar en el trabajo de Sigal: “[E]n la Argentina, la

renovación cultural occidental coincidió con la ruptura política de 1955. Esto obliga a tener en cuenta, más allá de la atmósfera de la época, el *sentido político particular que cobró la modernización en los años posperonistas*” (SIGAL: 84). Similar lectura podemos encontrar en las páginas de Terán: “El proceso de modernización cultural posperonista introducía nuevos temas y preocupaciones, que no por menos espectaculares implicarían modificaciones menos significativas en el horizonte intelectual del decenio” (66).

En nuestro caso, también aquí retomamos las conceptualizaciones de Omar Acha respecto a su propuesta de no obviar que la noción de “modernización” nace emparentada con la de “progreso”, por lo cual preferimos abordar el análisis desde una mirada menos condescendiente con las nociones “evolutivas” del capitalismo global, creadas como argumento de la inexorabilidad de los procesos sociales acaecidos, lo que fundamenta la *razonabilidad* de los mismos como condición “natural” del desarrollo social y no como resultante de la lucha de clases.

Según Acha, “debemos desplazar completamente el punto de vista que calibra los momentos de llegada en una carrera de transformaciones dadas, objetivas e inexorables en las que situar la acción de los agentes históricos” (133). Es claro que “al apropiarse del mundo, el capital se hace el porvenir del pasado, el futuro del presente para las situaciones donde todavía la lógica capitalista no ha sido inyectada del todo” (137). Ese proceso hacia el capitalismo desarrollado toma la conceptualización de “modernización”. Para este intelectual argentino, debemos sobrepasar el análisis descriptivo, pues “la configuración de una historia universal en la cual los rasgos atribuidos al capitalismo (modernidad, democracia, progreso, libertad) constituyen términos de la conquista del planeta es el equivalente exacto de la dominación del capital como lógica social” (...) Esa construcción capitalista de la historia es la historia desde el punto de vista del capital” (138). Esto es así porque “La globalización capitalista tracciona los acontecimientos históricos hacia ella, como si condujeran a su triunfo final” (139). Acha destaca que incluso desde el interior del pensamiento marxista en reiteradas ocasiones no se logra evadir el razonamiento teleológico y se toma el conflicto de clases como otra denominación para una “modernización” de la sociedad:

[L]as relaciones de clase se inscribían en procesos de modernización o democratización, es decir, las tendencias objetivas más o menos contrariadas. Integrar

a la clase obrera o a las mujeres, a los pobres o los migrantes, en el seno de las modernidades, de las configuraciones problemáticas de la modernización, he allí el horizonte en que, en numerosas ocasiones, se reprimió una historiografía de izquierda sometida al herramental teórico progresista (140).

No era, justamente, el afán modernizador lo que motivaba las luchas sociales y políticas de entonces, tampoco las “intelectuales” de los autores que aquí tratamos, sino su participación en una crisis civilizatoria, el quiebre -y rechazo- con lo establecido en los más diversos aspectos de la vida social, la búsqueda de una nueva manera de concebir a la humanidad toda, en definitiva, la revolución en su máxima expresión es lo que estaba en juego, no una suerte de *apuro* por no perder el tren de la historia -desarrollo capitalista al estilo europeo que deberíamos alcanzar- en el cual los países periféricos se encontraban “retrasados” en su deseo de modernidad y ello motivaba las disputas. Al respecto dice el historiador argentino:

Es seguro que la teoría de la modernización en la Argentina avanzó, como en todo Occidente, en el tablero de las ciencias sociales y de las humanidades desde los años cincuenta al calor de una inyección de los enfoques sociológicos (...) Se ha visto, por caso, su función en la Guerra Fría como barrera ante el comunismo. El gobierno norteamericano impulsó y financió la difusión de la teoría de la modernización. En América Latina alcanzó su clímax en 1950 y luego se incrementó en el marco de la Alianza para el Progreso (...) Una sociedad “moderna” evitaría los peligros de la revolución social. Sería democrática, con derechos, tendería al igualitarismo. Incluiría incluso la reforma agraria y un sistema de impuestos progresivo. El desarrollo tecnológico e industrial posibilitaría un incremento del nivel de vida. La mejor educación y el acceso al consumo de masas. La sociedad moderna requeriría economistas, urbanistas, sociólogos, en fin, profesionales del saber modernizante. Todo eso se lograría, desde luego, en el marco del capitalismo. Así las tentaciones de un comunismo alimentado por la pobreza y el resentimiento serían diluidas. La modernidad alcanzada por la modernización sería la solución más profunda en la lucha contra la revolución, y en el caso latinoamericano, también contra el populismo (ACHA, 2012: 140-141).

En este sentido, los aspectos señalados en este capítulo se insertan en un contexto de radicalización de la lucha de clases y de un aumento del autoritarismo de los sectores dominantes instalados en el poder del Estado -expresado en la proscripción del peronismo, la represión estatal ante las manifestaciones políticas, el acoso policíaco a la actividad gremial y a las expresiones culturales contestatarias, y la ilegalización de diversas

corrientes de orientación marxista o susceptibles de ser catalogadas como antiimperialistas, entre otros ejemplos evidentes-:

El conjunto de la vida política y cultural argentina sufre un cataclismo en aquellos años. Pero no un cataclismo “natural” sino uno cuyos temblores se inspiran en la voluntad humana de transformación histórica, en la modificación radical de la vida cotidiana y en el vínculo que en aquel momento se logra tejer de muy diversos modos - y con no pocas tensiones- entre la cultura de la rebelión y la política revolucionaria (...) El modelo social, político, económico y cultural tradicionalista que garantizaba bajo la consigna “Dios, patria, hogar” la disciplina jerárquica insustituible para la dominación social de la subjetividad y la reproducción ampliada del capital comenzaba rápidamente a resquebrajarse (...) Realmente estaba surgiendo algo nuevo en nuestro país. La cultura argentina de resistencia había alcanzado en esos momentos un grado histórico de condensación y existencia autónoma que irá *in crescendo* en los años posteriores. (KOHAN, 1999: 25-26).

Por lo tanto no es meramente el intento de ingresar a la “modernidad” lo que promueve estas mutaciones, sino una vocación transformadora que incluso cuestiona la misma noción de “modernidad” y que por lo tanto no necesariamente es factible de concebirse bajo los parámetros utilizados por el progresismo académico.

Tomemos, para culminar, el concepto de “campo” en su origen. ¿Qué era el campo para Bourdieu? Dentro de la prolífica bibliografía referente a los intelectuales ha resultado sustancial su utilización como un espacio *relativamente autónomo* de producción de bienes simbólicos establecido por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en diversos textos de su extensa trayectoria intelectual. Como indicamos, múltiples ensayistas lo han utilizado para abordar un objeto de estudio de índole cultural. Entre ellos Claudia Gilman, cuyo trabajo se refiere a una problemática y a una época similar a la presentada aquí aunque establecida en un territorio continental, quien subraya la utilidad de esta herramienta y la define del siguiente modo:

Lo que Bourdieu denomina campo intelectual es un espacio social diferenciado, que posee sus propias lógicas y sus sistemas de relaciones internas. El campo intelectual se vincula con la sociedad en su conjunto a partir de un primer modo de organización en el que adquieren sentido los productos culturales, las trayectorias artísticas, las decisiones de los productores. Ese campo constituye un espacio de lucha y competencia, en el que cada uno de los miembros ve restringida la acción individual, en la medida en que está inserto en una organización que posee una legalidad particular y propia. (GILMAN: 16).

Sin embargo, cabe establecer ciertos resguardos, pues a un análisis de las prácticas culturales de una época le es tan imperioso el estudio de sus condiciones específicas de producción como su complementación con observaciones más abarcativas respecto del conjunto social en el cual están inmersas.

Pierre Bourdieu precisa el concepto de *campo intelectual* y su *relativa autonomía* en el conjunto social en diversos ensayos. En “Campo intelectual y proyecto creador”, por ejemplo, señala:

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal. (BOURDIEU: 17)

La sociología de Bourdieu tiene como uno de sus propósitos declarados el lograr superar la dicotomía entre los análisis culturales en los que se excluye del estudio el contexto de producción y los que, por el contrario, extreman de tal manera la importancia de los condicionamientos sociales que la especificidad del acto concreto, único y original propio de toda producción cultural queda convertido en un mero subproducto de la historia. Es a partir de este posicionamiento que Bourdieu adopta la noción de *campo* como un espacio social común a un tipo de prácticas concretas que poseen características, valoraciones y leyes de funcionamiento propias a partir de las cuales diversos *agentes* -en el caso del campo intelectual, por ejemplo, los escritores, los editores, los críticos, etc.- e instituciones se relacionan y pugnan por establecer su dominio. De esta manera:

La sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser (...) y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística (...) Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se reconstruye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación. (BOURDIEU: 50).

Una sociología cultural como la que pretende desarrollar Bourdieu no descarta los *acontecimientos económicos y sociales* que *afectan* a los hechos culturales, sino que puntualiza cómo aquellos sufren *una conversión de sentido* a partir de la mediación que establece con ellos el campo intelectual, el cual obliga a tales acontecimientos a *funcionar* bajo su *lógica* interna. Esto le permite profundizar en las especificidades de las prácticas culturales sin poner en cuestión el carácter eminentemente social de las mismas. Como indica el investigador Adrián Pulleiro:

El concepto de campo nos permite avanzar en la comprensión de procesos de producción simbólica superando las limitaciones de los enfoques que conciben a los intelectuales como libres creadores o personalidades geniales, al tiempo que nos evita caer en lecturas mecanicistas que atribuyen esa producción a las determinaciones sociales más generales y compartidas por toda actividad productiva (...) Cuando hablamos de campo, nos referimos a un espacio de producción social que goza de una autonomía relativa –nivel de autonomía que siempre responde a situaciones históricas– respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos (PULLEIRO: 2).

No obstante el aporte teórico que puede generar lo expuesto en el terreno del análisis estético y literario, Pulleiro formula la advertencia de que las propuestas de Bourdieu respecto de la especificidad de los campos pueden llevar a nuevos planteos dicotómicos, por ejemplo, entre la práctica intelectual y la práctica política. Aunque el propio Bourdieu concibe la relación entre estos dos campos como de *influencia mutua* al sostener que los aportes de los intelectuales deben servir al impulso de la acción política de la misma manera en que la lucha política debe inspirar nuevas prácticas de producción de conocimiento, el sociólogo francés afirma, también, la diferenciación entre ambos campos en términos de dos tipos de acción diversos que suponen peculiaridades irreductibles. Es por esto que Pulleiro plantea que así como funciona como concepto trascendente, al mismo tiempo de las lecturas culturales *inmanentes* y de las *mecanicistas*, desde otra perspectiva:

La teoría de los campos puede constituirse en un corset si no se complementa con conceptos que dan cuenta de procesos más globales, que en todo caso atraviesan esos espacios relativamente autónomos (aunque nunca aislados), y posibilitan abordar los procesos culturales como procesos siempre conflictivos que involucran a toda la sociedad, más allá de los productores especializados (PULLEIRO: 5).

Como se indica aquí, el riesgo es asumir la concepción de *campo* como un *prestigioso* recurso académico que legitime un análisis de la actividad cultural cercenado de los

acontecimientos sociales en los que está inmerso y que lo atraviesan de manera constitutiva en vez de como una herramienta para interpretar la presencia de lo social en los productos culturales sin por ello menoscabar su especificidad.

Por otra parte, si por un lado con la noción de campo se *supera* el determinismo social sobre el hecho cultural, el sesgo estructuralista de la propuesta de Bourdieu -un campo es un sistema de relaciones y posiciones preestablecidas que los diversos agentes compiten por ocupar, siendo lo importante el lugar ocupado y no quién lo ocupa- puede llevar a pensar los condicionamientos internos del mismo bajo una lectura igualmente determinista y objetiva. Así, la noción de campo corre el riesgo de caer en aquello que pretende trascender, tanto la posición *objetivista* -ahora sería el campo lo que determina el accionar de los agentes, en lugar de los sucesos históricos o las pertenencias de clase- como la posición *subjetivista* -lo político se presenta como mera exterioridad del campo cultural de forma similar en que el subjetivismo aísla una obra o un autor de su contexto para no *contaminar su pureza*-.

El riesgo se acentúa cuando esta distinción *teórica* entre campos que postula Bourdieu para indagar en los particularismos estéticos o culturales termina convirtiéndose en una característica real del objeto a investigar en el análisis de la crítica especializada, que de esta forma confunde una metodología de investigación con los rasgos del objeto investigado. Es decir, convierte un método con el cual indagar la realidad en la realidad misma.

Aquí sí en sintonía con estos planteos pueden leerse las observaciones que Silvia Sigal -otra autora que trabaja una temática similar a la que se desarrolla en esta tesis- expone en relación con la conceptualización de Bourdieu:

Considerar los bienes culturales como intrínsecamente ajenos a valores sociales y a la coyuntura política, si permite delimitar con nitidez el campo de una disciplina, borra, al mismo tiempo, la especificidad de lo ideológico y de lo político traduciéndolos como estrategias en la lucha por el poder cultural (SIGAL: 18).

Según Sigal, para establecer este tipo de análisis “es necesario observar comportamientos, obras, instituciones o actores en función de su pertenencia a un sistema autónomo con reglas de consagración y de poder que le son propias, considerando lo político como *exterior* al campo cultural” (SIGAL: 17), hecho con el cual Sigal está en

pleno acuerdo. Pero, más allá de la obviedad respecto de la distinción entre “el saber sobre la sociedad que sustenta una militancia política -la dimensión letrada de los militantes-, y las consecuencias ideológicas de una actividad organizada alrededor del conocimiento -la dimensión ideológica de los letrados-” (SIGAL:), es decir, más allá del establecimiento de pautas específicas para los campos cultural y político como espacios sociales con lógicas y particularidades propias, cabe preguntarse: ¿es por esto lo político *siempre* externo a lo cultural? ¿Pueden pensarse *todos* los acontecimientos sociales y políticos irreductiblemente fuera del sistema de relaciones “específico” de un determinado “campo”? ¿*Obligatoriamente* un acontecimiento social se transforma al participar de un campo determinado? ¿Lo político y lo ideológico son *en forma inevitable* meras estrategias en la disputa por el poder cultural o pueden constituirse en un momento particular del desarrollo diacrónico de un campo -es decir, de las particularidades de una disciplina-, parte de su especificidad? ¿La politización de la cultura de los sesenta fue una *invasión* política sobre otro campo o una nueva configuración del mismo como parte de un mundo en transformación? ¿Qué implica suponer *escindidas* la cultura y la política? ¿Qué concepto de cultura, de política y de intelectualidad se ponen en juego en estas propuestas? Responder estas preguntas necesariamente requiere profundizar en problemáticas ajenas a esta tesis. Sin embargo, constituyen parte de los dilemas en la que se inserta la misma.

Un complemento a tono con la especificidad de la teoría de los campos de Bourdieu puede encontrarse para Pulleiro en el concepto gramsciano de hegemonía, que permite dar cuenta de los procesos sociales que atraviesan los diferentes campos y de ciertas conductas que los exceden y que, influyendo sobre los mismos, no pueden explicarse meramente a través de ellos:

A la hora de analizar las prácticas de producción simbólica y el papel de los intelectuales en las sociedades de clase, el concepto gramsciano de hegemonía sigue apareciendo como fundamental para darle un mayor poder explicativo al análisis (...) La historia social de los campos de producción simbólica supone un aporte valiosísimo para la comprensión de lo más específico de los comportamientos de los actores involucrados en esos procesos y para evitar caer en enfoques idealistas y mecanicistas. Pero no llega a explicar los procesos sociales que atraviesan los diferentes campos y hacen que en determinadas situaciones históricas esas esferas se contaminen más o menos. Tampoco ciertas conductas y valoraciones que van más allá de los campos de producción específica (PULLEIRO: 5).

Estas *advertencias* serán tenidas en cuenta en el presente estudio, más allá de que el propio Bourdieu haya aclarado en sus trabajos que los campos no son independientes del todo social que componen, pues para él “sólo una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual” un estudio de estas características adquiere pleno sentido al permitir “captar *en acto* la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.” (BOURDIEU: 17).

1.2 Una época revolucionaria

Este subcapítulo se refiere al contexto histórico, político y cultural en el cual se publicó el corpus narrativo elegido. Se aboca, por lo tanto, a los años 1955-1976. Se describirán las características generales del mismo y sus marcas específicas en nuestro país. Se verificará la pertinencia del abordaje del tema expuesto de acuerdo con los rasgos más salientes de la etapa histórica, y se detendrá en la importancia del vínculo entre práctica estética y acción política en una época signada por la radicalización del conflicto social en el país y en América Latina, por el debate respecto del rol del intelectual en su comunidad, y más específicamente en lo literario, por el auge del realismo y las diversas búsquedas de representar literariamente “lo real”.

“Los sesenta” es una época en rebelión. Desde el sistema socio-económico capitalista y los regímenes políticos burgueses, pasando por el cuestionamiento de las tradiciones culturales, los esquemas familiares, las normas que regían el pensamiento respecto de la sexualidad y los métodos de producción y circulación de conocimientos, hasta los aspectos más capilares de la vida cotidiana como pueden ser la vestimenta y el peinado, eran puestos en cuestión y sujetos a transformaciones estructurales. En términos gramscianos, se trataba de una crisis de *hegemonía*⁹ que ponía en entredicho a la organización de la sociedad en su conjunto.

⁹ Tomamos el concepto de *hegemonía* de la propuesta teórica del autor italiano Antonio Gramsci, quien lo utilizó para describir la forma en que la clase dirigente de una sociedad determinada organiza el consenso social con el cual garantiza su lugar de privilegio. La *hegemonía* se adquiere al lograr sintetizar intereses de diversos actores sociales bajo la dirección de una determinada clase dominante.

Continentes enteros como Asia y África estaban inmersos en procesos independentistas y descolonizadores que trastocaban el otrora “orden mundial” y convertían, en el breve correr de un par de años, en protagonistas de la historia a millones de hombres que hasta entonces se encontraban en una situación de absoluto sometimiento. América Latina encarnaba en Cuba su sueño socialista y antiimperialista nada más y nada menos que a las puertas de los Estados Unidos, cuyo imperio se empantanaba en Vietnam pero también con la heroica lucha por los derechos civiles fronteras adentro de su propio territorio. Así, aquella poderosa nación que lideraba la porción capitalista del planeta parecía ser, en verdad -y siguiendo las palabras del líder de la revolución china, Mao Tsé Tung- un mero *tigre de papel*.

A pesar de las toneladas de napalm vertidas sobre los deseos de liberación de poblaciones enteras, a pesar de las invasiones a tanto Girón *despertándose del sueño embrutecedor al que por siglos lo sometieron*, a pesar de la gris burocratización en que fue convertida una de las mayores proezas de la historia de la humanidad como la Unión Soviética, revolución estancada en sus propias y frías aguas del dogma y que lejos de cualquier *desestalinización* promovida, se empeñaba en no ser mucho menos bárbara que sus contrincantes capitalistas con su regimentación social y sus invasiones a Hungría y Checoslovaquia, a pesar de otros tantos Argel que buscaban entre arabescos pasos quitarse de encima siglos de resignación, *el mundo se movía* y -a diferencia de cuando lo notó Galileo, casi en soledad, en aquella ya lejana Florencia inquisidora- esta vez gran parte de la humanidad, ya sea detrás de un escritorio en París o a lomo de burro por los andes americanos, ya sea protegiendo La Habana, resistiendo en Saigón, o emancipándose en Bisáu, parecían ser conscientes de ello. El futuro era ahora, y el optimismo se palpaba en las trincheras de cualquier guerrilla y en la esquina de cualquier ciudad.

Como ocurrió, a fin de cuentas, cuando Copérnico estableció la teoría heliocéntrica, y como se repitió al momento en que Galileo y otros astrónomos (como Kepler, por ejemplo) la afianzaron con sus posteriores estudios en que se ve que el sol no es el centro del Universo sino una de innumerables estrellas y se *descubrió* que era la tierra la que rotaba alrededor de ese astro y no al revés, el conservadurismo del poder, los que todo el tiempo buscan que nada cambie, que todo se quede quieto, no iban a poder frenar lo inevitable. Sí, claro que sí... podrían pretender negar la realidad, establecer la inmovilidad

de las cosas y la imposibilidad del cambio, podían obviar lo que sus propios ojos les mostraban, pero el mundo... *eppur si muove*.

El período histórico que transcurre en la Argentina entre los años 1955 y 1976 puede ser abordado desde múltiples y heterogéneas perspectivas. En lo concerniente a la problemática estipulada en esta tesis doctoral en torno del vínculo entre práctica estética y acción política -que exige un acento sobre el área cultural en relación con el conflicto social- podemos establecer que se caracteriza por una creciente *politización del intelectual* y por una notoria pretensión de *ruptura social y cultural*, procesos que se consideran como *interdependientes* y, como señalamos en el estado de la cuestión, en reiteradas ocasiones como difícilmente discernibles.

La agudización de los enfrentamientos de orden socio-político motivó en lo que respecta a la figura del intelectual una redefinición de sus roles -tanto los específicos a su profesión como aquellos que relacionan su producción con la comunidad de la que forman parte- y de su propia identidad, y tuvo en conceptualizaciones tales como *intelectual comprometido, orgánico, revolucionario o experto* sus teorizaciones más desarrolladas, las cuales operaron como fundamento para la *toma de partido* en aspectos sociales e instaron a la intelectualidad crítica a ampliar el rango de acción de sus actividades. De este modo, las propuestas al respecto de autores como Jean Paul Sartre, Antonio Gramsci, György Lukács, Franz Fanon y Ernesto Guevara, entre otros, resultaron por demás provechosas.

Cabe aclarar que las lecturas de estos autores no generaron una adaptación acrítica de planteos foráneos promovidos por circunstancias específicas y no siempre asimilables a la realidad nacional, sino que la franja intelectual contestataria argentina buscó “traducir” a la propia problemática argentina sus respectivas formulaciones. Para esto resultaron fundamentales dos procesos históricos a través de los cuales nuestros intelectuales anclaron sus propuestas teóricas y metodológicas: la Resistencia Peronista y la Revolución Cubana. Así, si las ideas sartreanas, gramscianas, hegelianas, guevaristas, nacional-populistas o social-cristianas funcionaron como soporte teórico imprescindible para la construcción de un pensamiento emancipatorio latinoamericano, el desarrollo de movimientos de masas con una perspectiva revolucionaria en nuestro continente -y no sólo en él, valga mencionar a Vietnam y el Mayo Francés como ejemplos exteriores a la ebullición de América Latina-,

se desempeñó como un sustento material para dichas formulaciones respecto de las condiciones de posibilidad de un cambio en las bases concretas de existencia y, en ese contexto, para un replanteo de la producción cultural y de la propia autodefinición intelectual:

Los intelectuales de los sesentas se rebelaban con encomiable vocación por lo social contra la especialización corporativa, por una parte, y tendían a instalar su discurso en un espacio público donde los temas fueran no sólo aquellos que interesaban a sus pares. Desde ese espacio público pretendieron dirigirse así fuere imaginariamente a sujetos sociales más amplios (la clase obrera, el pueblo), con lo cual la validez de su mensaje estará tensionado por su capacidad para influir sobre la sociedad (TERÁN: 145).

La etapa se caracteriza también por la renovación teórica producida en las tres principales corrientes ideológicas presentes entonces en el país: el marxismo, el nacionalismo popular y el cristianismo, las cuales comienzan a confluir teórica y políticamente durante estos años hasta conformar originales hibridaciones expresadas en movimientos teóricos y políticos concretos, críticos de sus respectivas tradiciones y representaciones políticas, cuyas posturas dogmáticas y cristalizadas serían cuestionadas con la misma vehemencia con que se criticaba el orden social vigente.

La crítica sobre el tema en su conjunto ha dejado constancia del auge del marxismo en la década del sesenta en nuestro país. Silvia Sigal manifestó que esta corriente en ese tiempo “comienza a convertirse en la *lingua franca* de anchas franjas de la intelectualidad progresista que, poco a poco, comunican con quienes, como Ramos o Puiggrós, venían proclamando la posibilidad de unificar revolucionariamente marxismo y nacionalismo” (SIGAL: 192). Esto se da fundamentalmente a través de una suerte de “piedra de toque” que compartían entonces los cuestionamientos a distintas ideologías y que se vincula con el “humanismo”:

Todas aquellas versiones que provenían de o se acercaban al marxismo compartían un punto teórico que permitía el pasaje desde sus propios orígenes intelectuales - existencialismo, cristianismo- hacia las posiciones marxistas: el “humanismo”, esto es, la concepción moderna del sujeto como portador y árbitro de sus propios significados y sus prácticas (TERAN: 104-105).

Como hemos comentado ya en este apartado, a pesar de la represión, la proscripción, la persecución y la ilegalización, la crisis social desplegada en esos años en el

país -y que abarcada tanto el terreno político y económico como el más abarcador de la cultura, la estética y las costumbres, en una mezcla heteróclita de transformaciones estructurales- superaba *in extenso* el territorio nacional y admitía la consideración de que una transformación radical del orden social era inminente.

Es por esto que en el actual capítulo de esta tesis pretendemos profundizar en el análisis de, como señala el epígrafe de Néstor Kohan que inicia estas páginas, *esa fuerza social que se fue gestando desde largos años atrás al golpe de 1976*. Una fuerza heterogénea, inconexa, sin una *identidad* precisa pero, lo que no resulta ninguna paradoja, fácilmente identificable a través de diversos movimientos políticos, agrupaciones estudiantiles, revistas culturales, comités de fábrica, organizaciones armadas y toda clase de colectivos sociales que con espíritu crítico emergieron entonces y que, como indicamos en la “Introducción”, fueron promoviendo ese *clima de época contestatario* que motivó a su vez la radical transformación del campo intelectual.

En resumen, hablamos, como señala Néstor Kohan en *La rosa blindada, una pasión de los 60*, del surgimiento y desarrollo de una *cultura anticapitalista* y contrahegemónica que se fue consolidando y radicalizando a lo largo del período y cuya fuerza fue una de las manifiestas motivaciones de aquel *golpe tan sangriento y salvaje* del año 1976, que tuvo entre sus objetivos –en gran medida cumplido- *borrarla -literalmente- del mapa*.

1955-1958: De la Libertadora al frondizismo. Recolocaciones y relecturas o buscar un árbol que cubra el bosque

Consideramos que, en el caso concreto argentino, este proceso de efervescencia social estuvo teñido por la proscripción y persecución política y sindical al peronismo. Por lo tanto, definimos el comienzo del período en el año 1955 debido a la destitución del Presidente Juan Domingo Perón del gobierno por parte de las Fuerzas Armadas a través del levantamiento militar del 16 de septiembre de ese año.

La dictadura autodenominada *Revolución Libertadora* asume entonces el gobierno, anula el Congreso Nacional -de mayoría peronista- y depone de sus cargos a los miembros de la Corte Suprema de Justicia. El 19 de septiembre Perón se refugia en la Embajada de

Paraguay y comienza su largo exilio. Cuatro días más tarde, el General Eduardo Lonardi es nombrado oficialmente nuevo presidente de facto del país.

Si, como señala Silvia Sigal: “El advenimiento del peronismo constituyó, sin duda, una mutación cultural -en el sentido amplio del término- en la historia argentina” (SIGAL: 45), su pretendida eliminación de la vida política nacional promovió transformaciones estructurales del orden social y cultural de enorme magnitud sin las cuales resultaría mutilado todo análisis respecto de las particularidades de nuestro campo intelectual, tal como lo expresa Oscar Terán en *Nuestro años sesenta*:

La periodización propuesta postula que las condiciones de la producción intelectual destinada a dar cuenta de la realidad nacional fueron altamente sensibles a los acontecimientos políticos, de modo que sin el marco de la fractura del orden constitucional de septiembre de 1955 resultaría mutilada la comprensión de la escritura que desde entonces se genera (TERÁN: 12).

Mediante este golpe de estado se clausura un decenio iniciado -como fecha emblemática- el 17 de octubre de 1945 y en el cual los sectores populares lograron constituirse en sujetos políticos.

Conjuntamente con una serie de rasgos de diversa índole tendientes al autoritarismo -y que pueden rastrearse en el evidente aumento de los presos políticos bajo su gobierno, la triplicación del presupuesto militar y la consiguiente construcción de un aparato estatal represivo¹⁰, la instauración desde 1951 de la figura del “Estado de guerra interno” que daba carácter legal a la suspensión de las garantías constitucionales, la reforma de la Ley electoral que reducía a un mínimo la representación parlamentaria de la oposición, la prohibición del derecho a huelga y la colocación de diversos representantes del pensamiento reaccionario al frente de la vida cultural del país (en especial en el área educativa bajo el amparo tradicionalista del Ministro Ivanisevich y más particularmente en la política universitaria, donde se limitó exponencialmente la participación estudiantil en el cogobierno)-, durante la década peronista se observó una rápida y muy dinámica expansión de la clase obrera urbana y de los sectores medios asalariados en el marco de un

¹⁰ Durante el gobierno peronista el 50% del presupuesto nacional llegó a estar destinado a las fuerzas militares y policiales.

significativo crecimiento económico y de una inédita distribución del ingreso que motivó un considerable aumento en la participación de los trabajadores en la riqueza nacional¹¹.

Asimismo, la extensión de derechos civiles y sociales a través, entre otras medidas gubernamentales, de una nueva legislación laboral, la construcción de hospitales, escuelas, centros recreativos en especial para la niñez, el fortalecimiento de los sindicatos (aunque sujetos a un firme control, verticalización y burocratización desde sus inicios, llegándose incluso a la intervención de diversos gremios -incluso algunos de tendencia peronista- que pretendían sostener la autonomía del sindicato para con la Presidencia de la Nación) y la instauración del voto femenino, propiciaron una reestructuración social que minó la hegemonía oligárquica y conservadora reestablecida en el país luego del golpe de Estado del general Uriburu a Hipólito Yrigoyen en 1930.

Los trabajadores argentinos se convirtieron, entonces, en un mismo y breve proceso histórico, en fuerza de trabajo, sujetos de consumo y ciudadanos de derecho, y establecieron abrumadoramente una plena identificación con el movimiento peronista que desde la administración del Estado patrocinó esas transformaciones. Es por esto que luego de 1955, cuando fuera el propio Estado Argentino (recuperado por las fuerzas reaccionarias, antipopulares y proimperialistas) el que expulsara, prohibiera, prescribiera y persiguiera al peronismo, la clase obrera y los sectores populares entrarían en conflicto directo con él.

Incluso podríamos contemplar el período anterior y tal vez preparatorio al efectivo derrocamiento de Perón, señalando la masacre perpetrada por la Marina y la Fuerza Aérea argentinas mediante el bombardeo a la Plaza de Mayo del 6 de junio de 1955 (cuyo objetivo fue el de asesinar al presidente y que causó 364 muertos y más de 800 heridos civiles por las más de nueve toneladas de explosivos y disparos de ametralladora efectuados por los Gloster Meteor que sobrevolaron la Casa de Gobierno), iniciando así una escalada de violencia y represión militar que no se detendrá hasta 1983.

Algunos historiadores¹² del siglo XX argentino marcan la endeblez institucional del Estado Nacional en el período que va de 1930 hasta 1983 (y que contiene, por lo tanto, la totalidad de nuestro período histórico en su interior). Desde la interrupción del mandato del

¹¹ En 1947, por ejemplo, el porcentaje del PBI nacional destinado a salarios fue del 49% del total.

¹² Ver O'Donnell, Guillermo, *Modernización y autoritarismo*, Paidós, Buenos Aires, 1972, o Rouquié Alan, *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

radical Hipólito Yrigoyen, con la excepción de la década peronista 1945-1955 (excepción no del todo absoluta, por otra parte, pues no podemos olvidar que el propio Perón era un militar de carrera y que bajo su gobierno el ejército tuvo siempre un rol trascendental), las fuerzas armadas ejercieron de hecho la tutela política del país, ya sea desde el gobierno o como principal factor de presión cuando se trataba de administraciones civiles. En aquellos cincuenta y tres años de historia la Argentina sufrió desde la década infame y el establecimiento de diversos gobiernos conservadores a través del denominado “fraude patriótico” de los años treinta hasta el terrorismo de estado y el genocidio perpetrado a partir de 1976. En dicho lapso temporal la escena política nacional estuvo signada por una continua alternancia entre presidentes civiles y presidentes militares. Si tomamos solamente los veintiún años pertenecientes al período de nuestro análisis, observamos que el país tuvo trece presidentes -Eduardo Lonardi, Pedro Eugenio Aramburu, Arturo Frondizi, José María Guido, Arturo Illia, Juan Carlos Onganía, Roberto Levingston, Alejandro Agustín Lanusse, Héctor Cámpora, Raúl Lastiri, Juan Domingo Perón, María Estela Martínez de Perón y Jorge Rafael Videla, quien inicia una nueva etapa social, cultural y política en la Argentina- de los cuales solamente cuatro fueron elegidos por el voto directo de los ciudadanos argentinos (Frondizi, Illia, Cámpora y Juan Domingo Perón), y de esos cuatro, tan solo dos lo hicieron sin proscripción política, ya que tanto Frondizi como Illia ganaron elecciones en las cuales el peronismo estaba impedido legalmente de participar. Ninguno, por otra parte, pudo cumplir enteramente su mandato. Otros tres civiles terminaron siendo presidentes, uno debido a la destitución de Frondizi -Guido-, otro por la renuncia de Cámpora -Lastiri- y María Estela Martínez de Perón por la muerte de su esposo. Los demás fueron militares que directamente tomaron el poder o continuaron golpes de estado previos.

Esta simple enumeración muestra la gravedad de la crisis política y de hegemonía en el país. La debilidad de nuestro sistema político democrático-burgués, más formal que real en esos años, motivó la canalización de las demandas sociales por carriles ajenos a las instituciones políticas tradicionales y fue desarrollando una creciente y cada vez más violenta conflictividad. Las vías institucionales estaban cerradas a las mayorías nacionales. Para defender cualquier derecho social, para reclamar mejoras mínimas en las condiciones de vida, para tener algún tipo de participación real en la política argentina, un número cada vez más creciente de habitantes de nuestro suelo debió promover y participar en algún tipo

de acción directa, desde manifestaciones callejeras y huelgas hasta tomas de fábrica y sabotajes hasta llegar a la conformación de grupos guerrilleros rurales y urbanos.

La “Revolución Libertadora” -cuya autodenominación no sólo carecía de ambos aspectos (no era para nada *revolucionaria* y en absoluto *libertadora*), sino que remitía a sus antónimos (a través de una política social y cultural profundamente conservadora y una práctica económica orientada hacia una situación de mayor dependencia ante las potencias centrales)-, constituyó el primero de una serie de paulatinos y cada vez más brutales intentos de la elite nacional por recomponer el antiguo orden oligárquico previo al advenimiento del fenómeno peronista.

A partir de aquí, comienza una etapa marcada por la pretensión de los sectores dominantes conservadores de silenciar absolutamente al peronismo, mientras éste se niega a *normalizar* su silenciamiento: “La consecuencia inmediata de dicha fórmula de exclusión fue el manto de ilegitimidad que tiñó a los sucesivos gobiernos y el creciente estado de rebeldía e insurrección que generó en gran parte de los sectores asalariados” (PONZA: 12). Tan sólo cincuenta y ocho días después de aquel 16 de septiembre, más precisamente el 13 de noviembre de ese mismo año, se produjo *un golpe palaciego* en el interior del nuevo gobierno a través del cual los sectores nacionalistas católicos, con el presidente Lonardi a la cabeza, fueron obligados a renunciar o directamente desplazados de sus cargos. La disputa peronismo/antiperonismo se extremaría aún más desde el momento en que aquellos que propiciaron el golpe pero proponían algún tipo de acercamiento hacia las masas peronistas - o por lo menos preveían una futura normalización del país sin la presencia de Perón pero aceptando al movimiento justicialista como parte integrante de la política nacional- fueron excluidos del nuevo régimen.

El vicepresidente Isaac Rojas quedaba como el hombre fuerte del poder político y Pedro Eugenio Aramburu fue nombrado nuevo presidente de facto. Como señala Sigal: “La renuncia del presidente Lonardi marcaba la derrota de los nacionalistas, abandonados por la Iglesia, y el fracaso de la corriente favorable a una reorganización sindical con participación de dirigentes peronistas” (SIGAL: 53).

Los decretos 3855 y 4161 promulgados en los primeros meses de 1956 establecieron la disolución del Partido Peronista, la intervención de la Confederación General de los Trabajadores -CGT, principal organización gremial del país, de cuño

peronista- y el desalojo de sus legítimas autoridades, la inhabilitación a quienes hubieran sido afiliados peronistas a ejercer cargos públicos o sindicales y, como si esto fuera poco, hasta la prohibición de nombrar a Eva Duarte y a Juan Perón, así como el impedimento a utilizar, difundir o simplemente poseer cualquier tipo de iconografía, música, simbolismo o bibliografía ligada al movimiento peronista.

El lema con el cual el general Lonardi había celebrado el golpe de estado -“Ni vencedores ni vencidos”, frase tomada del discurso de Justo José de Urquiza luego de su triunfo en Caseros sobre Juan Manuel de Rosas- quedó rápidamente en el arcón de los recuerdos ante estas acciones persecutorias y vengativas. La intención gubernamental fue la de suprimir de cuajo a la que se había convertido en la principal fuerza política nacional de la vida pública del país. El deseo de *desperonizar* a la Argentina llegó al grotesco extremo de secuestrar el cadáver de Evita de la Sede Central de la CGT el 22 de noviembre de 1955, y su clandestino traslado hacia Milán. El objetivo de todo esto era tan claro como utópico: retrotraer la historia argentina a las condiciones previas al surgimiento del peronismo más de una década atrás.

Sin embargo, a pesar de todos estos intentos, no solamente gran parte de los sectores populares -y en particular de la clase obrera- afirmaban cada vez con mayor fortaleza su identidad peronista y su lealtad hacia su jefe político exiliado, sino que incluso un amplio espectro de sectores medios y de nuestra intelectualidad, que hasta 1955 había conformado una especie de alianza tácita con el liberalismo y los nacionalistas conservadores en su enfrentamiento con Perón, revisaba sus concepciones tanto en torno del fenómeno nacional y popular encarnado en el peronismo -lo que provoca un acercamiento cada vez más pronunciado, o por lo menos una reubicación- como en sus posturas respecto del liberalismo, al cual se opone cada vez con mayor énfasis. Este hecho resulta una de las principales características del período que estamos analizando:

[E]l fenómeno peronista operó sobre la franja crítica efectos de reubicación de vastas consecuencias, dentro de un complejo movimiento que llevó desde la “natural” oposición mientras el peronismo estuvo en el gobierno hasta un encarnizado proceso de relectura del mismo a partir de su derrocamiento, lo cual constituyó uno de los rasgos político-culturales fundamentales del período analizado. (TERÁN: 29).

Tal *relectura* del peronismo produjo obviamente transformaciones de índole política y motivó replanteos más vastos que incluyen aspectos culturales y sociales. Será Terán uno de los que se detendría en ello:

Esta recolocación del fenómeno peronista conllevó una redefinición de la franja crítica dentro del espectro político-cultural y conformó uno de los rasgos centrales del nacimiento de la nueva izquierda argentina en el campo intelectual. En principio, el sector denunciante atinó a aceptar la evidencia de que por debajo de ese movimiento político que otros caracterizaban como superficial en rigor “se movía una realidad social mucho más compleja” (TERÁN: 45).

Encontramos aquí otra de las características centrales del período a analizar: la en un comienzo lenta pero constante y cada vez más vertiginosa emergencia de una *nueva izquierda argentina* que a medida que transcurrieran los años y a caballo del proceso histórico nacional, latinoamericano y tercermundista que estallaría en los sesenta, desplazó como herramienta política de los sectores revolucionarios del país a la deteriorada y vetusta ortodoxia comunista y socialista local.

La intelectualidad crítica argentina profundizaría su distanciamiento de la Libertadora a finales del agitado 1955, cuando en diciembre el gobierno militar pretendiera imponer el Decreto-Ley 6.403, cuyo artículo 28 permitía, por primera vez en la historia argentina, el establecimiento de universidades privadas que pudieran otorgar títulos oficiales. Si bien el polémico artículo en cuestión quedó momentáneamente suspendido, el enfrentamiento entre intelectualidad y gobierno militar ya era un hecho concreto.

Así, a tres meses de su asunción, el heterogéneo frente antiperonista se encontraba dividido y sufría un rápido debilitamiento. Luego de que se interrumpiera el mandato de Perón en la presidencia de la Nación y se iniciara el gobierno de facto, las diferencias internas entre los propios golpistas -y el distanciamiento entre el nuevo gobierno y gran parte del sector civil que en un principio lo apoyó-, la cada vez más alta conflictividad social -que se traduciría prontamente en huelgas obreras como las de 1957 y rebeliones militares como la del General Valle en 1956-, y la notoria ilegitimidad de un gobierno que había derribado a Perón ante los ojos de un pueblo mayoritariamente peronista, hicieron que Aramburu, entonces Presidente de la República, buscara acelerar la vuelta de la democracia llamando a elecciones presidenciales para 1958; no sin antes, claro está, establecer la proscripción del peronismo para evitar su regreso al poder. Mientras tanto, los

sectores populares empezaban a recomponerse y a organizar la *resistencia* al régimen de facto y a todo intento gubernamental por normalizar el silenciamiento de cualquiera de sus expresiones políticas. Como parte de esta decisión se constituye la Juventud Peronista -JP- en el mismo año 1955.

A partir de aquí, el peronismo proscrito buscó ganar en organicidad lo que sobraba en espíritu combativo y sentimiento popular, cuestión que no estuvo exenta de fracasos pagados con la vida de numerosos militantes como el del 9 de junio de 1956. A poco más de un año del bombardeo sobre civiles en la plaza de mayo, se produjo un levantamiento cívico-militar que exigía el regreso de Perón. Los Generales Valle y Tanco lideraron a sectores del ejército y a comandos civiles en un golpe militar que pretendía provocar *un nuevo 17 de octubre*:

Valle pensaba que el movimiento militar triunfaría rápidamente. Pidió a los compañeros que no usaran la violencia innecesaria, ya que el movimiento resultaría un paseo. Nuestro objetivo era reunir a los compañeros para concurrir a la Plaza de Mayo y pedir la vuelta de Perón, igual que el 17 de Octubre de 1945, y, excepcionalmente, alguna tarea de sabotaje. (CEDRÓN, 1972).

El rotundo fracaso de la acción provocó los fusilamientos de Valle y de una treintena más de personas entre militares y civiles, muchos de ellos de dudosa participación en los hechos, lo cual fue descrito con inédita maestría por Rodolfo Walsh en su ya célebre *Operación Masacre*, texto que integra el *corpus* de esta tesis. Walsh, en ese entonces nacionalista, que reivindicó tan solo un año antes los bombardeos a la Plaza de Mayo y la caída del *tirano*, ahora, grabador en mano, denunciaba los abusos de la Libertadora contra aquellos que peleaban por su regreso... todo un símbolo de la recolocación de los intelectuales argentinos ante el peronismo.

Más allá de sofocar la revuelta cívico-militar, el antiperonismo en el poder estaba lejos de encauzar los reclamos populares. Como un capricho de la historia -o como un “hecho maldito”-, el peronismo se empeñaba en resistir. Por otra parte, según indicamos, comenzaba embrionariamente a constituirse lo que posteriormente se llamaría la *nueva izquierda argentina*, tan crítica del capitalismo como modo de organización social como de la ortodoxia stalinista del Partido Comunista Argentino -PCA- y del reformismo liberal del Partido Socialista; una izquierda que comenzaría a mirar con atención los problemas nacionales y latinoamericanos, que le otorgaría un espacio central a la subjetividad en sus

formulaciones y establecería cruces teóricos y políticos inéditos hasta entonces, con lo que construyó una renovación teórica y política sin precedentes que incluso en pocos años se convirtió en hegemónica dentro del marxismo de nuestro país.

El análisis de los ideólogos del golpe del '55 de que sin Perón se acababa el peronismo mostró su superficialidad y su obtusa bravuconería. Mientras el líder se exiliaba sin presentar batalla -y se abrazaba con dictadores de diversa calaña, desde el paraguayo Stroessner hasta el español Franco, pasando por el venezolano Pérez Jiménez y el dominicano Trujillo-, sus militantes debatían la mejor manera de combatir por su regreso y por el mantenimiento de sus derechos. Los ejemplos se suceden con el vértigo de una realidad indomable. Ante el llamado a elecciones por parte de la Libertadora para una Convención Constituyente que reformase la Carta Orgánica que regía al país desde 1949, triunfó el voto en blanco -manifestación del proscrito voto peronista- por sobre todas las representaciones de los partidos políticos a los que se les permitió ser parte del sufragio. El resultado colmó de ilegitimidad la iniciativa. Finalmente, más allá del trabajo de la Convención, el gobierno militar derogó por decreto la denominada “Constitución peronista” por completo y reimpuso, con algunas modificaciones, la Constitución liberal de 1853.

En estas elecciones, la principal fuerza política no proscrita, el radicalismo, participó dividida en dos bloques, la Unión Cívica Radical Intransigente -UCRI, que planteaba un acercamiento hacia los sectores peronistas y cuyo principal dirigente era Arturo Frondizi-, y la Unión Cívica Radical del Pueblo -UCRP-, comandada por Ricardo Balbín y que representaba a los sectores más conservadores del partido y con mejor llegada a los militares en el gobierno-. Esta división provocada en junio de 1957 luego de un encuentro partidario -y que, como notamos, al igual que en los sectores del ejército comandados por Lonardi y Rojas, años atrás tenía su raíz en la mirada respecto del “problema del peronismo”- se consolidaría luego de esta elección. Surge entonces el frondizismo y, con el peronismo proscrito, las dos UCR se disputarán el triunfo electoral en las presidenciales de 1958.

Pero en el mismo año 1957 en el cual el voto en blanco ganó las primeras elecciones posperonistas, fracasó también el Congreso Normalizador de la CGT llamado por la

Libertadora, que había impuesto desde 1955 como interventor al Capitán de Navío Alberto Patrón Laplacette, con el fin de controlar el frente gremial.

Ante la imposibilidad de establecer una CGT unificada adicta al gobierno militar, los sindicatos manejados por el frente antiperonista se retiraban del Congreso para conformar la efímera agrupación los “32 Gremios Mayoritarios y Democráticos”, mientras que, por otro lado, los que aún mantenían o habían recuperado rápidamente una identidad peronista creaban las “62 Organizaciones Gremiales” (constituidas en un primer momento tanto por los sindicatos peronistas como por los comunistas, aunque un año después estos últimos se retiran), aún hoy existente.

Junto con este golpe obrero a la dictadura, comienza a crecer el poder de Augusto Vandor (máximo dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica -UOM-) y se estructura nuevamente la “burocracia sindical”. Al mismo tiempo, la denominada “línea dura” del peronismo intensifica la resistencia a integrarse a un sistema que proscibía su identidad mayoritaria y comienza el proceso de construcción de un camino organizativo propio, que tendría en el Programa de La Falda de ese mismo año, el de Huerta Grande en 1962 y en la conformación de la CGT de los Argentinos -CGTA- en 1968 su continuidad y profundización.

A pesar del encarcelamiento de varios de sus principales dirigentes (solamente en el penal de Ushuaia había 200 presos por su actividad gremial) y de la burocratización de un amplio sector colaboracionista con la dictadura, la resistencia obrera daba sus primeros pasos organizativos en la provincia de Córdoba con el mencionado Programa de La Falda. En agosto de 1957 se reúnen en dicha ciudad mediterránea delegados del movimiento obrero argentino en un Plenario Nacional de Delegaciones Regionales y de las 62 Organizaciones, para establecer un programa general de acción que unificara sus reclamos. La CGT de esta provincia había sido la primera central obrera recuperada luego de la intervención militar -esto es, que pudo elegir a sus propios representantes nuevamente-, y, bajo la dirección de Atilio López -que en los años setenta fue Vicegobernador de la provincia y luego moriría arteramente a manos de la Triple A- se encargó de organizar esta actividad de cara a un paro nacional convocado para septiembre.

El programa retomaba conquistas sociales históricas del movimiento obrero, muchas de ellas ligadas a la tradición peronista. De hecho, estaba dividido siguiendo los

conceptos de Independencia económica, Justicia social y Soberanía política, aunque en más de una propuesta superaba largamente los planteos peronistas y avanzaba hacia salidas más radicalizadas. Entre otras propuestas, se destaca, para lograr la independencia económica: la exigencia del control estatal del comercio exterior, la liquidación de los monopolios extranjeros de importación y exportación, el control de los productores en las operaciones comerciales, una política de alto consumo interno con altos salarios, la nacionalización de las fuentes naturales de energía y su explotación, la nacionalización de los frigoríficos extranjeros, el control centralizado del crédito por parte del Estado, la expropiación del latifundio y la extensión del cooperativismo agrario, en procura de que la tierra sea de quien la trabaje. Para la justicia social se pide: el control obrero de la producción y distribución de la riqueza nacional, la participación de los trabajadores en la dirección de las empresas privadas y públicas, el control popular de precios, el aumento del salario mínimo, vital y móvil, una previsión social integral, la estabilidad absoluta de los trabajadores y la constitución de un fuero sindical. Por último, para la soberanía política: la elaboración de un plan político, económico y social que reconozca la presencia del movimiento obrero como fuerza fundamental del país, el fortalecimiento del estado nacional y popular, tendiente a lograr la destrucción de los sectores oligárquicos y sus aliados extranjeros, y teniendo presente que la clase trabajadora es la única fuerza argentina que representa en sus intereses los anhelos del país mismo, la dirección de la acción hacia un entendimiento integral (político-económico) con las naciones hermanas latinoamericanas, la libertad de elegir y ser elegido, sin inhabilitaciones, y el fortalecimiento definitivo de la voluntad popular y la solidaridad de la clase trabajadora con las luchas de liberación nacional de los pueblos oprimidos.

Como se observa, en lugar de lograr establecer un movimiento obrero adicto reeducado mediante el conservadurismo económico y político de la Libertadora, menos de un mes después del intento por normalizar la CGT el Programa de La Falda expone el comienzo de la radicalización política de la clase obrera argentina, que se erige como fuerza nacional que supera el campo sindical no solamente con su planteo político del regreso de Perón, sino también para establecer las bases de una nueva organización social, económica y política nacional. La confluencia definitiva en estos planteos -que tiene en

John William Cooke uno de sus principales exponentes- será otro de los motivos que permite la conformación de la nueva izquierda argentina.

Mientras la dictadura no lograba *desperonizar* el país y la “línea dura” de la clase obrera establecía un embrión de organicidad, la crisis de representatividad política abarcaba a todo el espectro de los partidos nacionales. Si la UCR se dividió en 1957, el Partido Socialista haría lo propio un año después, cuando se conformaron el Partido Socialista Democrático -PSD- y el Partido Socialista Argentino -PSA-. Así, ni el Partido Peronista, proscrito, ni el liberalismo gobernante a través de los militares -cada vez más cuestionado-, ni la UCR y el PS -divididos- lograban establecer su hegemonía sobre la política argentina.

Estos hechos fueron fruto de las diversas transformaciones y relocalaciones establecidas en el sistema político nacional, las cuales confluyeron con -y retroalimentaron- derivas y cambios en el más abarcador terreno de la cultura mediante una profunda ruptura con lo establecido que incluyó lo universitario, la prensa y lo estético.

Sólo entre 1956 y 1958 se crearon en el país una serie de carreras universitarias, institutos de investigación, instituciones de fomento artístico y revistas político-culturales como nunca antes en un período tan breve de tiempo dentro de nuestra historia. En una mera enumeración descriptiva, podemos mencionar la creación del INTA -Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria- en 1956, del INTI -Instituto Nacional de Tecnología Industrial-, el CONICET, el Instituto Nacional de Cinematografía y las carreras de Sociología -con un exponencial desarrollo inicial, ya que pasa de 67 a 11.500 alumnos en muy pocos años- y de Psicología en la Universidad de Buenos Aires en 1957, del Instituto Di Tella, el Fondo Nacional de las Artes y las carreras de Ciencias Económicas y Antropología en la UBA en 1958, así como también, ese mismo año, la fundación de la emblemática editorial universitaria EUDEBA, que bajo dirección de Boris Spivacow revolucionó el campo cultural argentino con sus ediciones a muy bajo costo y a través de circuitos de distribución alternativos como los kioscos de diarios y revistas, todo lo cual permitió que EUDEBA superase hasta la previsión más optimista en torno de su proyecto original al vender más de diez millones de ejemplares de sus libros en sus breves siete años de existencia, hasta que en 1966 el General Onganía decretó su intervención tras un nuevo golpe de estado.

Se establece así el nacimiento de nuevos paradigmas culturales que cuestionaban por completo el sistema. Terán indica al respecto que: “Junto con este realineamiento en torno de la cuestión peronista es preciso observar las consecuencias sobre el campo intelectual del pronunciado proceso de modernización cultural que cubre el decenio 1956-1966” (TERÁN: 29).

La renovación cultural del país se desarrolló por diversas vías que si en un comienzo pudieron ser confluyentes, rápidamente tomaron caminos diversos y finalmente se convirtieron en antagónicas. Un rol determinante al respecto lo desarrollaron aquellos intelectuales antiperonistas que se integraron a la universidad pos 1955 y que fueron denominados por la crítica como “expertos” o “especialistas” (Gino Germani y José Luis Romero resultan dos claros exponentes al respecto). Estos intelectuales, lejos de volver la situación científica y académica a una etapa preperonista (como pretendía la Libertadora en otros aspectos de la vida nacional), llevaron adelante el anhelo *modernizador* y pretendieron generar un conocimiento “puro”, “desideologizado”, “autónomo”, ajeno a los vaivenes políticos y sociales del país, como si la ciencia fuera una isla en la cual el saber no debe contaminarse con “fines externos”. Intelectuales de esta tendencia obtuvieron roles dirigenciales en espacios culturales y académicos. Los “expertos”, a quienes Ponza define como aquellos intelectuales caracterizados por “sustentar su autoridad tras un ideal de conocimiento científico-académico, específico y profesional, supuestamente desprovisto de la incidencia político-ideológica del ensayo” (PONZA: 31), dominan el ámbito universitario y algunos de ellos se relacionan con carteras gubernamentales. Esto es posible, a consideración de Silvia Sigal, porque la “profesionalización” que ellos proponían, finalmente, confluía con las necesidades gubernamentales en la nueva estructura económica argentina, ya sea de la Libertadora en un principio como posteriormente el desarrollismo frondizista.

Pero en esta etapa cobran particular importancia también los intelectuales *críticos* o *comprometidos*, orientados a través de una mirada humanista del marxismo y el existencialismo sartreano (cuyos principales exponentes en estos primeros años de posperonismo pueden encontrarse entre los fundadores y principales colaboradores de las revistas *Contorno* -David Viñas, Ismael Viñas, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Juan José Sebrelli, entre otros- y *El grillo de papel* -Abelardo Castillo fue su máximo referente-). Ya

desde un primer relevamiento sobre las características del campo cultural de la época resulta evidente advertir que a partir de mediados de los años cincuenta, siguiendo los aportes de Jean Paul Sartre, se acentuó la noción de compromiso literario en el país y la discusión acerca del rol específico del escritor en la sociedad y su lugar en la lucha de clases. La teoría del “compromiso” funcionó para gran parte de esa camada de intelectuales como el marco teórico preciso a partir del cual pensar la relación entre literatura y sociedad; aunque ese marco resultó por demás heterogéneo, cubriendo una gama que abarcó desde una mera simpatía hacia los sectores populares hasta una activa militancia revolucionaria. Si bien a muchos escritores la figura del intelectual comprometido les permitió sostener la posición de “estar con” los sectores populares, pero, a la vez “no ser” parte de ellos, es decir, como una manera de acercamiento y a la vez de diferenciación que les permitía releer el fenómeno peronista, una franja importante de éstos lo tomó como una puerta de ingreso al marxismo y a la acción política *desde el interior* del campo popular. Lo interesante es que ambas posturas, la de los expertos y la de los comprometidos, se dan conjuntamente en nuestro país -con las consiguientes hibridaciones del caso- y están marcadas por el totalitarismo estatal, el debilitamiento de las instituciones tradicionales, el nacimiento de nuevas estructuras y la radicalización política de los sectores medios y obreros. Profesionalización y politización, por momentos distinguibles, en otros se entrecruzan. En resumen:

Convivirán así, por un lado, la corriente intelectual de aquellos investigadores que buscan la máxima especialización profesional en su campo específico de aplicación - los expertos-, alineados tras el ambicioso ideal de independencia absoluta de variables político-ideológicas, y que ocupan el centro del campo académico. Y por otro, una pujante generación de jóvenes intelectuales críticos escasamente incorporados a los espacios institucionales, pero que desde los márgenes de la universidad encontraban los medios de procurarse una opinión persuasiva en los ámbitos de la cultura y el pensamiento no oficiales. Hay que resalta que dichos intelectuales consideraban que no sólo era imposible un pensamiento independiente del campo de la política sino que pretenderlo era una actitud reaccionaria. A su juicio, el rol de la ciencia y tanto más el de los intelectuales debía estar definido por su compromiso con la liberación de las condiciones de subdesarrollo impuestas por el imperialismo (PONZA: 39-40).

Los intelectuales “comprometidos” ganan espacios en revistas culturales y tienen mayor difusión pública que los “académicos”. Generan una relectura del fenómeno peronista y debaten los motivos del divorcio entre intelectuales y pueblo en Argentina.

Buscan acercarse a las masas peronistas. Son parte de los actores que irán constituyendo el surgimiento de la nueva izquierda:

La imagen del intelectual que forja Sartre en esta etapa está impresa claramente en *¿Qué es la literatura?*, un texto de cabecera para los jóvenes letrados de esos años. Allí Sartre caracteriza la figura del intelectual en tanto un hombre que no reduce su actividad al saber técnico o específico del especialista o experto, sino que apela a un sujeto que se convertiría en intelectual precisamente a partir de su compromiso con una función social, con el rol de portavoz de una conciencia humanista y universal que se distingue más allá de las fronteras y nacionalidades (PONZA: 47-48).

El existencialismo y el compromiso sartreanos comienzan a funcionar entonces en nuestro campo cultural como un cuerpo de ideas hegemónico del cual la nueva intelectualidad de izquierda se nutrió para enfrentar tanto el *academicismo* de los “expertos” como a la literatura de evasión precedente y al *liberalismo* político, a la vez que se diferenciaba de la izquierda ortodoxa y tradicional representada en el país por los partidos socialista y comunista:

Si la generación de Sartre se abocó en Francia a la conformación de una filosofía que eludiera el espiritualismo hasta entonces dominante, en la Argentina una preocupación análoga nació en una franja crítica de la cultura nacional, y ese grupo de intelectuales atraídos con vigor por las cuestiones sociales y políticas encontró en aquellos desarrollos filosóficos franceses un referente privilegiado para procesar su propia comprensión de la realidad (...) Los escritores sartreanos que oficiaron como organizadores de una ideología conectada con las preocupaciones sociopolíticas tenían su núcleo argumentativo en la teoría del compromiso. Ya en el editorial de presentación de *Les Temps Modernes* se había formulado esta concepción de tan vastas resonancias que extendida a la figura del intelectual determinaba que éste se hallara inmerso en una situación que aunque no elegida lo involucra hasta el extremo de que no sólo sus palabras sino también sus silencios lo responsabilizan (TERÁN: 22).

Las ideas del autor de *¿Qué es la literatura?* permiten establecer un fuerte nexo entre teoría y política, o entre la especificidad de una práctica intelectual y la realidad social en la que estaban inmersos quienes la llevaban adelante. Terán constata que dichos planteos: “se ejercitaban desde el lugar mismo del escritor, esto es, sin abandonar un autopoicionamiento en el campo intelectual del que se formaba parte” (TERÁN: 22). Por ello: “dicha noción pudo resultar para la franja de intelectuales críticos una útil mediación entre su adscripción profesional y sus incursiones en el terreno político” (TERÁN: 22-23).

Pero no sólo los postulados de Jean Paul Sartre cobraron particular vigencia en esos años en el país. Junto con la notoria emergencia de la teoría del compromiso, se presenta

una influencia cada vez mayor de las ideas de Antonio Gramsci a lo largo del período, con el consiguiente pasaje *del intelectual comprometido* que podemos observar en las teorizaciones del filósofo francés al *intelectual orgánico* propuesto por el autor italiano; o sea, del intelectual que participa en política en tanto tal al que participa en política prioritariamente como militante¹³:

Esta descripción permite visualizar primeramente la figura del intelectual comprometido, que con ser dominante en esta etapa no debe ocultar la emergencia del modelo del intelectual orgánico. Ambos tipos no responden necesariamente a una secuencia temporal sino que pueden superponerse y entrelazarse, y por eso si el primero habla a sus pares y a la sociedad mientras el segundo intenta más bien dirigirse al pueblo o a la clase obrera para apoyarse sobre ellos y desempeñar su misión, entre ambas estructuras se producen líneas de pasaje y de préstamo que definen identidades más complejas respecto de aquellas otras adscribibles con mayor nitidez a alguno de los tipos ideales puros (TERÁN: 11).

Cabe destacar al respecto que nuestro país fue el primero, después de Italia, en el que se conoció la obra de este intelectual italiano. Como indica Néstor Kohan: “La primera difusión argentina y latinoamericana de Gramsci comienza con Héctor Pablo Agosti [1911-1984] quien edita las cartas del italiano en 1950 y los *Cuadernos de la cárcel* entre 1958 y 1962, mucho antes que en las principales capitales del mundo” (KOHAN: 2005). La labor que realiza Agosti en relación con el pensamiento gramsciano resulta, entonces, sustancial; y no sólo en América Latina, sino que es “pionera en todo el mundo. Gracias a Agosti, el pensamiento de Gramsci es conocido antes en Argentina que en Inglaterra, Francia, Alemania o EE. UU.” (KOHAN: 2004). Así, la Argentina aparece como el primer país impulsor del conocimiento de la obra de Gramsci a nivel mundial, motivo por el cual su presencia en los debates teóricos y políticos nacionales es manifiesta y será una constante durante los años sesenta.

Respecto de la actitud fundadora de Agosti, coincide con Kohan el propio José Aricó¹⁴, quien fuera uno de sus jóvenes discípulos dentro del PCA en los años '50 y que luego tomara distancia del maestro y sufriera la expulsión -junto con un grupo de

¹³ Años después, a partir de las reflexiones desarrolladas al calor de la revolución cubana y las luchas de liberación en América Latina, ganará espacio también la noción de “intelectual revolucionario”.

¹⁴ Llama la atención que un texto de la exhaustividad del de Ponza ni siquiera mencione a Agosti y ubique a Aricó como el precursor del pensamiento gramsciano en nuestro país, incluso cuando cita la obra de Aricó donde éste declara su deuda al respecto, justamente, con Héctor Pablo Agosti.

compañeros también formados por Agosti- de dicha organización precisamente por su ascendencia gramsciana:

Fue Agosti quien dirigió la publicación de los *Cuadernos de la cárcel* por la Editorial Lautaro y comprometió a algunos de nosotros en la tarea de traducirlos, anotarlos o prologarlos. Para todos nosotros fue, a este respecto, un precursor (...) En los críticos años cincuenta pudimos acceder tempranamente a Gramsci -diría que en el momento mismo en que nos enteramos de su existencia- porque Agosti nos desbrozó el terreno (ARICÓ, 2005: 49-50).

Si la presencia de Sartre permitió diseñar un espacio de confluencia entre práctica cultural y posicionamientos políticos para la intelectualidad argentina, la utilidad de Gramsci se vislumbró mediante dos ejes fundamentales: la necesidad de establecer análisis apoyados en lo nacional popular -es decir, en las particularidades del desarrollo histórico de las clases sociales en Argentina y en particular en torno del peronismo, fenómeno que exigía nuevas y urgentes relecturas- y la importancia de la subjetividad en los procesos políticos, lo que se presenta en las antípodas del objetivismo economicista de los postulados stalinistas y de la impronta moscovita del Partido Comunista Argentino. Aquel “bizzo genial francés” y este “enano formidable italiano” serán vitales para la renovación de la intelectualidad de izquierda argentina, y para una mejor comprensión del fenómeno peronista y un acercamiento entre intelectualidad y sectores populares.

Los análisis de Agosti sobre la realidad argentina publicados en el *Echeverría* (1951), *Nación y Cultura* (1959) y *El mito liberal* (1959) junto con la traducción y la edición de las *Cartas y Cuadernos de la Cárcel*, expresan el nacimiento del gramscismo en la Argentina ya en los años cincuenta y preanuncian el surgimiento de *Pasado y Presente* en 1963. De la misma manera, la influencia existencialista en la Argentina en los cincuenta tiene en *Contorno* su principal concreción -aunque no la única, ya en la introducción hablamos de *Capricornio*, la revista dirigida por Bernardo Kordon, y aquí de *El grillo de papel*-. Esta revista salió entre noviembre de 1953 y abril de 1959, lapso en el cual se publicaron diez números¹⁵ y dos *Cuadernos*.

La crítica coincide en caracterizar esta experiencia cultural como un momento *fundacional* para la cultura argentina tanto al referirse a la renovación crítica y cultural

¹⁵ Los tres últimos fueron editados de manera “doble”, es decir, se publicaron conjuntamente el 5/6, 7/8 y 9/10.

como a la recolocación de los intelectuales en torno al fenómeno peronista, a la vez que la sindicación como fundamental para el surgimiento de la nueva izquierda local. Los ejes que recorrió *Contorno*, las problemáticas que abordó -la mayoría de ellas irresolubles aún cuando la publicación dejó de existir- transitarán toda la década posterior y se extenderán hasta los comienzos de los años setenta.

El camino desandado por *Contorno* en esos casi seis años de existencia transitó desde el estudio del hecho artístico que rige sus orígenes hasta el análisis político que define a su última etapa. Si en un comienzo sus páginas se dedicaron a la crítica cultural -en particular, la literaria-, luego de la caída de Perón este eje fue desplazado -hasta ser totalmente excluido- por la coyuntura social y política nacional, lo cual se observa fundamentalmente en los dos *Cuadernos* -publicados en 1957 y 1958 respectivamente- y en el último número, el 9/10 de abril de 1959, aunque ya comienza a vislumbrarse en el número 7/8 de julio de 1956.

Desde sus inicios *Contorno* fue conducida por los hermanos Ismael y David Viñas, quienes en este emprendimiento cultural encabezaron la conformación de un grupo de jóvenes intelectuales eminentemente sartreanos entre los que se destacaban Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Adolfo Prieto, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Regina Gibaja y Juan José Sebreli¹⁶. El evidente modelo de esta publicación fue la revista parisina *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean Paul Sartre, y su nacimiento se debió a dos proyectos previos de diversa índole pero en los cuales confluían sus futuros integrantes: por un lado, la revista *Centro*, publicación del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA -CEFyL-, en la cual la mayoría de estos autores publicaron sus primeros artículos bajo parámetros similares a los que profundizarán en *Contorno*; y por otro lado, *Las ciento y Una*, proyecto trunco comandado por Héctor Murena y de la cual se publicó un solo número debido a las posiciones radicalmente diferentes respecto de la cultura nacional que existían entre sus miembros. En su riguroso y completo texto *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Marcela Croce señala que *Contorno*:

[E]s el paradigma de una tendencia crítica resistente a lo académico incluso desde la procedencia universitaria de sus miembros (...) Adhiriendo a una izquierda que

¹⁶ Marcela Croce destaca la particularidad y lo efímero -distinguiéndolos del resto del grupo- de las colaboraciones de autores como Rodolfo Kusch y Francisco Solero. Ver *Contorno, Izquierda y proyecto cultural*, Colihue, Buenos Aires, 1996.

denuncia los totalitarismos y revisa el marxismo, la revista propone en principio una puesta al día con las corrientes de la cultura francesa que desde mediados de la década del 40 tratan de conjugar política y humanidades (CROCE: 7).

Vemos así, en este breve fragmento, expresadas gran parte de las características centrales de esta publicación: su posición antiacademicista (por considerar a la universidad como una institución ajena a la realidad nacional), su marxismo heterodoxo, su denunciado extremo que abarca tanto a las *derechas* -liberal y populista- como a las *izquierdas* -liberal y ortodoxa-, su impronta sartreana y, a través de ésta, una lectura de la literatura y la cultura argentinas establecida a partir de su contextualización política e histórica:

Contorno realiza un salto cualitativo en el campo intelectual argentino al quitar la especificidad de lo literario para aplicarle categorías que desde lo político y lo histórico tratan de explicarlo, de abrir una vía de comunicación intelectual diferente a la académica, hasta entonces hegemónica en aquellos sectores en que se inserta la publicación de los “parricidas¹⁷” (CROCE: 171).

Sin embargo, en esta revista se observa una combinación entre la figura del intelectual propuesta por la publicación de Sartre y posturas marxistas más tradicionales que exigen una militancia institucional, lo cual llevará a los contornistas a adherir a la Unión Cívica Radical Intransigente liderada por Arturo Frondizi, e incluso a que algunos de ellos acepten, luego del triunfo electoral de la UCRI en 1958, cargos políticos. La expedita traición frondizista fomentará -en una vuelta a los fundamentos de *¿Qué es la literatura?*- la necesidad de la constitución de una nueva izquierda nacional autónoma de los partidos existentes.

Contorno fue una publicación caracterizada por poseer una postura denunciada como uno de sus principales fundamentos y una pretensión de formación de opinión entre sus más explícitos objetivos. Con sus análisis, buscó politizar las disciplinas humanísticas, en particular, la literatura, vinculándola a la coyuntura y a la historia, hasta que comenzó a participar directamente en política luego de la caída del peronismo, en un concreto intento de aunar teoría y práctica tal como la discursividad sartreana lo exigía. El *compromiso* fue, así, su patrón intelectual, y lo continuó siendo para gran parte de sus miembros aún luego

¹⁷ El mote de “parricidas” fue impuesto a los integrantes de *Contorno* por Emir Rodríguez Monegal en una nota publicada contemporáneamente a la publicación de la revista en el semanario uruguayo *Marcha*, y pretende conceptualizar de este modo la postura de los contornistas que establecían que eran una generación sin maestros.

de la desaparición de la revista: “La revista se empeña en su vocería, tomando en el campo intelectual la voz de una clase de la que no procede pero a la cual se dirige creyendo que un adoctrinamiento como el que propone no sólo le corresponde sino que además puede ser efectivo” (CROCE: 101).

Siguiendo estos parámetros, en su último número y a través de un escrito de Ismael Viñas, ya comienza a avizorarse también la figura de Antonio Gramsci, aunque la culminación de este proyecto impide establecer un vínculo entre las posturas del intelectual y militante italiano y *Contorno*. Parece más correcta al respecto la postura de Croce, quien recuerda un fragmento de Boschetti en referencia a Merleau Ponty como una interpretación posible para el accionar de los contornistas, a quienes guiaría la “idea de una eficacia propia de lo simbólico en la producción de la realidad” (24).

Si bien estaba dirigida excluyentemente a un sector de la intelectualidad nacional, su propuesta pretendía ser la de convertirse en “voceros” de los sectores populares. Para *Contorno*, el vínculo entre intelectuales y clase obrera, y el rol político de los primeros en las condiciones nacionales en las que estaban inmersos -es decir, en su “situación”- fueron parte de sus principales preocupaciones: “La reflexión sobre la política se plantea sartreanamente como preocupación por establecer el lugar que la política ocupa para los intelectuales y la función política que éstos pueden cumplir” (CROCE: 28).

Contorno observa una postura dogmática en los comunistas argentinos nucleados en el PCA, a quienes les endilga autoritarismo en la práctica y abstracción en la teoría, motivo por el cual necesariamente su participación política debe hacerse en forma ajena a esta estructura marxista. Los *comunistas* argentinos adaptan la realidad a los planteos de Marx. En contraposición a estas posturas, los contornistas pretenden adaptar a Marx a las condiciones argentinas, es decir, utilizar las herramientas provenientes del marxismo para un estudio de las condiciones específicas de la realidad argentina, o simplemente “nacionalizar a la izquierda”, según las propias palabras de David Viñas. Por otra parte, hay en las posturas de los miembros de *Contorno* una ética que observan constitutiva del acto político.

Se observa que: “historia-literatura-política son un bloque único, una repitencia sucesiva e irrenunciable; en el caso de los contornistas, la fundación de una historia política de la literatura, en la más precisa conjunción de esos tres términos” (CROCE: 172). De allí

la importancia de esta publicación como pionera de los debates y las posiciones intelectuales asumidos en el período.

Estamos ante un marxismo heterodoxo que ya a finales de los cincuenta va de los sartreanos a los protogramscianos del PCA, pasando por Silvio Frondizi y su grupo Praxis, la mirada hegeliana de Carlos Astrada y la del historiador trotskista Milcíades Peña. Comienzan, asimismo, los primeros intentos de articulación entre marxismo y peronismo que en El Programa La Falda de 1957 implícitamente se avizoran y que luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959 se desplegarán sobre el campo cultural y político argentino hasta constituir una porción cardinal de la izquierda argentina. El peronismo -incluso para algunos ex contornistas- pasará -luego del ingreso de Castro y Guevara a La Habana- a ser leído como un movimiento de liberación nacional que profundiza la lucha de clases local. Se masificarán entonces diversas modalidades de *izquierda nacional* que ya en los años cincuenta estaban desarrollándose y cuyos máximos exponentes fueron Rodolfo Puiggrós¹⁸, Jorge Abelardo Ramos¹⁹, Juan José Hernández Arregui²⁰ y, en su tendencia más revolucionaria, John William Cooke.²¹ Como señala María Sonderéguer:

¹⁸ Proveniente del PCA, Rodolfo Puiggrós es considerado uno de los principales intelectuales de la denominada Izquierda Nacional. Fue expulsado del Partido Comunista en el año 1946 por su creciente simpatía respecto del peronismo, que se convirtió en un apoyo explícito en 1953 a través de sus escritos en la revista *Argentina Hoy*. Luego de la caída de Perón en 1955 se vio forzado a pasar a la clandestinidad hasta su exilio en México a partir de 1961. Retorna a la Argentina en 1968 y durante el breve período camporista de 1973 fue Rector de la Universidad de Buenos Aires. Poco tiempo después comienza a ser amenazado por la triple A y se exilia nuevamente en México. Falleció en La Habana en 1980.

¹⁹ De tendencia trotskista, el escritor, periodista e historiador Jorge Abelardo Ramos es otro de los principales propulsores de la corriente de la izquierda nacional argentina en el período analizado. Defensor de la integración latinoamericana, caracterizó al peronismo como un movimiento revolucionario antiimperialista. Desde la revista *Izquierda*, llamó a la constitución de milicias obreras para enfrentar el golpe de 1955. En 1961 funda el Partido Socialista de la Izquierda Nacional y, con nuevos aliados, en 1973 funda el Frente de Izquierda Popular -FIP-. En los años noventa fue embajador en México del gobierno de Menem. Muere en Buenos Aires en 1994.

²⁰ Escritor y político argentino, es otro de los ideólogos de la izquierda nacional. Juan José Hernández Arregui renuncia a la UCR en 1947 y comienza a acercarse al peronismo llegando a ser funcionario del gobierno bonaerense del primer gobierno de Perón. Se desarrolló como profesor en diversas universidades hasta que el golpe de 1955 lo expulsó por sus afinidades políticas. Al igual que Puiggrós y Ramos, llevó adelante las ambiciosas tareas de revisar el pensamiento nacional argentino, promover una lectura revolucionaria del peronismo y, consiguientemente, enfrentar a los sectores burocráticos y derechistas del propio peronismo. Durante la proscripción sufrió persecuciones, atentados e incluso la prisión. En 1964 fundó junto con otros intelectuales el grupo CONDOR, el cual, desde el marxismo, planteó la necesidad de una revolución nacional dirigida por la clase obrera. En 1974 dirige la revista *Peronismo y liberación*. Muere ese mismo año.

²¹ John William Cooke es una de las figuras más influyentes de la izquierda peronista. Diputado con tan solo 25 años durante el período 1946-1952, ya a comienzos de los cincuenta señala la necesidad de encarar profundos cambios políticos al interior del peronismo. Delegado personal de Perón cuando éste parte al exilio, organiza la Resistencia. Sus posturas se insertan decididamente en el marxismo humanista y hegeliano, fundamentalmente luego de su viaje a Cuba de 1961, en donde se alista como miliciano durante la invasión de

Ya desde sus orígenes, el peronismo atrajo a diversos núcleos nacionalistas (...) Pero entre los años cincuenta y sesenta toma forma una izquierda de raíz nacional que pretende formular una teoría y una estrategia para la revolución social a partir del análisis del peronismo y de los rasgos específicos de la sociedad argentina a partir de su irrupción (SONDERÉGUER: 448).

A través de los estudios históricos, análisis de coyuntura y construcciones políticas que estos intelectuales presentan, se irá rediseñando la tradición cultural argentina en clave antiliberal, se denunciarán las miradas enraizadas en el pensamiento europeo como *desvíos* que velan la comprensión de la realidad argentina y se asumirá una postura abiertamente tercermundista y antiimperialista, de construcción de un proyecto de liberación nacional que cuestione las bases mismas del desarrollo capitalista en los países subdesarrollados, lo cual fue posible porque estos autores no estaban solos, sino que eran expresión de un movimiento de la cultura argentina mucho más vasto que se nutría de las luchas y demandas de los sectores populares nacionales:

[D]esde un amplio sector del pensamiento de izquierda comienza una tarea de revisión que busca tanto en la tradición marxista como en la tradición nacionalista claves interpretativas para la comprensión de un fenómeno político que continuaba concitando la adhesión de los sectores populares (SONDERÉGUER: 462).

En lo que será luego una constante de las organizaciones de izquierda peronista como las Fuerzas Armadas Revolucionarias -FAR-, las Fuerzas Armadas Peronistas -FAP-, el Peronismo de Base o Montoneros, aún cuando se discrepe y hasta se enfrenten a las posturas de Juan Perón, y aún cuando se critiquen políticas del gobierno entre 1946 y 1955, se sostendrá el carácter revolucionario que ha conquistado el movimiento peronista como tal más allá de su líder -en tanto identidad de la clase obrera argentina- al agudizar los conflictos sociales en el país y al defender una política nacional, autónoma y antiimperialista.

Aunque autores como Sigal sostienen que la mentada renovación cultural recién comienza a hacerse evidente a partir del inicio de la década del sesenta, en particular con la aparición del Semanario *Primera Plana* (lo cual disminuye, por ejemplo, el rol de

Playa Girón. Recibe una fuerte influencia guevarista que marcará desde ese año toda su labor política, tanto la intelectual como la práctica. A su regreso al país funda la Agrupación Revolucionaria Peronista -ARP-. Es uno de los primeros organizadores de guerrillas en el país. Sus posturas radicalizadas lo alejan de Perón, que lo reemplaza como su delegado personal. Muere de cáncer en 1968.

Contorno, *El grillo de papel* y EUDEBA, entre otras iniciativas), observamos que la renovación se expresa también en la escritura de numerosos ensayos referidos a la política nacional desde una perspectiva contrahegemónica (ya sea nacional-popular o marxista) que ven la luz conjuntamente en estos primeros años del posperonismo. Como indica la propia Sigal:

No habían sido por cierto numerosas, en las dos décadas precedentes, las publicaciones de envergadura con análisis y diagnósticos desde nuevas perspectivas. Entre 1956 y 1959, en cambio, se produjo una suerte de eclosión de libros políticos y de trabajos documentados sobre aspectos de la historia argentina que conllevaban interpretaciones ideológicamente orientadas (SIGAL: 127).

Una mera enumeración permite graficar la exactitud de este fragmento. En 1955 Arturo Jauretche²² publica *El Plan Prebisch. Retorno al coloniaje*, en 1956 se publican *El otro rostro del peronismo*, de Ernesto Sábato, *¿Qué es esto?*, de Ezequiel Martínez Estrada, *Historia crítica de los partidos políticos argentinos*, de Rodolfo Puiggrós, *Hegel y la dialéctica*, de Carlos Astrada, *Para una política de la cultura*, de Agosti, y sale a la venta la edición argentina de *El materialismo histórico de Federico Engels*, de Rodolfo Mondolfo; en 1957 aparecen *La realidad argentina*, de Silvio Frondizi, *Revolución y contrarrevolución en Argentina*, de Jorge Abelardo Ramos, *Los profetas del odio*, de Arturo Jauretche y *Nacionalismo y peronismo e Imperialismo y Cultura*, de Hernández Arregui; y en 1958 *Ejército y Política. La Patria grande y la Patria chica*, de Jauretche, *El proletariado en la revolución nacional*, de Puiggrós. Toda una catarata de textos destinados al análisis social, cultural, político y económico de la realidad argentina -y que en la mayoría de los casos establecen visiones renovadoras tanto del marxismo como del nacionalismo popular hasta entonces encerrado en un clásico revisionismo católico, hispanizante y decididamente conservador-, que fueron publicados en un corto período de

²²Arturo Jauretche fue un ensayista, escritor y político argentino. Fue uno de los principales defensores de la cultura nacional. Fue conocido por su visión crítica del pensamiento europeo trasladado a estas tierras, y cuestionó duramente a las capas medias y altas de la Argentina en sus textos. Combatiente en Paso de los Libres contra la dictadura de Uriburu, fundó luego la emblemática agrupación radical FORJA -Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina- en los años treinta, desde donde resistió a la década infame. Adhirió prontamente al peronismo luego de la llegada de Perón al poder. Fue presidente del Banco de la Provincia de Buenos Aires hasta 1951, cuando dejó el cargo por desavenencias con el propio Perón. Luego del golpe de 1955 se convirtió en una de las principales plumas contra la nueva dictadura y contra la proscripción al movimiento peronista. Creó el semanario *El 45* y el periódico *El líder*. Debió exiliarse un tiempo en Montevideo. Falleció en 1974.

tiempo, lo cual deja entrever una demanda creciente por parte de un público lector cada vez más numeroso que funciona como muestra de la transformación general de la sociedad argentina y de la intelectualidad en particular en relación con sus patrones culturales y sus posicionamientos políticos e ideológicos.

La cuestión nacional estaba a la orden del día. Nuevos rumbos buscaba la joven generación nacida a la política luego del derrocamiento de Perón, pero para lograr comenzar a establecer alternativas reales a lo existente, deberá vivenciar antes la *traición Frondizi*.

Arturo Frondizi es quien observa la realidad argentina de ese año '57 con mayor precisión. Le resulta evidente que necesita una gran parte de los votos peronistas para gobernar y por eso decide realizar un pacto con Perón, rubricado en Venezuela por los delegados de ambos, John William Cooke y Rogelio Frigerio. A cambio de los votos peronistas, Frondizi se compromete a eliminar la proscripción de dicha fuerza política. Además, logra que gran parte de la nueva intelectualidad crítica argentina, de tendencia progresista o decididamente de izquierda, ávida de participación política, lo apoye. Eso harán, por ejemplo, los jóvenes de *Contorno*.

El itinerario que recorre gran parte de la intelectualidad de entonces -en particular, los *contornistas*- en relación con el proceso político desarrollista va de la expectativa a la desilusión y la crítica; de la convicción de estar aportando a la construcción de un nuevo movimiento de *izquierda nacional* que permitiera superar la dicotomía peronismo/antiperonismo en la que estaba hundido el país desde finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, pasó al desencanto luego de no haber podido vislumbrar con anterioridad lo que rápidamente se consideró como una traición. Teniendo en cuenta que estamos ante intelectuales que mediante su intención -y accionar- constituyeron un grupo que “responde a la guía sartreana del compromiso entendida ante todo como solidaridad con los desposeídos engañados” (CROCE: 15), el haber aportado a llegar al poder a un movimiento político que terminó mostrándose cercano a las ideas económicas del imperialismo, es decir, el haber sido, cuanto menos, ellos mismos engañados, fue un hecho que les provocó humillación y varios replanteos que culminaron en una fuerte radicalización política en muchos de ellos.

La búsqueda de una tercera posición, o mejor dicho, de una nueva alternativa política para el país, está en la base del pensamiento y de la acción de los integrantes de la experiencia contornista desde sus inicios. A medida que esta publicación fue deslizándose desde la crítica literaria al ensayo político dicha idea se fue haciendo cada vez más evidente. Así, en el número doble 7-8 de julio de 1956 leemos: “Y por no habernos entregado entendíamos no solamente no habernos entregado al peronismo, sino tampoco al antiperonismo” (CONTORNO N° 7-8: 1), lo cual subraya el posicionamiento político de los miembros de *Contorno* luego de la caída de Perón. Desde esta publicación se pretendió sostener una posición *denuncialista* tanto hacia el movimiento peronista como ante la oposición liberal, y una crítica férrea respecto del accionar de la izquierda partidaria. En ese contexto, y con el antiperonismo en el poder gracias al golpe militar, la búsqueda de una opción política por fuera de las estructuras partidarias existentes se presentaba como una condición ineludible para la transformación social. La figura de Arturo Frondizi será la que ocupe ese espacio vacío. Como señala Marcela Croce: “El frondizismo se presenta como única alternativa válida para una izquierda que se define por su combatividad simultáneamente contra el peronismo y contra el liberalismo” (CROCE: 11).

De esta manera, el frondizismo parecía venir a responder a las posturas que los contornistas mantenían desde el propio nacimiento de la revista, a saber: una salida superadora del fenómeno peronista que sea de izquierda, intelectualista, y que reciba el apoyo de las masas obreras. La propia figura de Arturo Frondizi sintetizaba tales posiciones, su libro publicado en 1954, *Petróleo y Política*, con numerosas citas de Lenin y de un marcado antiimperialismo, resultaba esperanzadora para los intelectuales de *Contorno*. Además, el mismo líder de la UCRI era visto *como uno de los suyos* en el poder, es decir, un intelectual que podía guiar al pueblo hacia su liberación. Como bien marca Marcela Croce, se trata de un apoyo político a un candidato que les fascinaba más por su figura que por su plataforma:

Frondizi parecía, entonces, capaz de cerrar las cisuras producidas por el peronismo y también otras, más antiguas. Abría el camino a un movimiento nacional unificador en el que la separación entre izquierda y nacionalismo, entre intelectuales y pueblo, se soldaba en un proyecto cuyo tramo final podía ser dibujado, al fin de cuentas, según la voluntad ideológica de cada uno. Para los intelectuales de la época, y sobre todo para aquellos que no estaban encuadrados partidariamente, Frondizi encarnaba la

posibilidad de establecer una pasarela viable entre intelectuales y política de masas (SIGAL: 168).

El 23 de febrero de 1958 Frondizi logra llevarse la victoria de forma aplastante gracias a los votos peronistas. Obtiene el 44% de los votos, triunfa en la totalidad de las gobernaciones, consigue todas las bancas del Senado para su fuerza política y los dos tercios de la Cámara de Diputados. Sin embargo, la esperanza dura poco. El intento de industrialización del país en base a la inversión extranjera y el endeudamiento público, los acuerdos con la Standard Oil que promovían la privatización del petróleo argentino, la apertura, a través de un decreto, de la escolarización universitaria hacia organizaciones privadas -fundamentalmente católicas- en la célebre disputa entre “Educación Laica o Libre” y otras políticas pro imperialistas y conservadoras socavaron rápidamente el apoyo que el presidente tenía no sólo de gran parte de los miembros de *Contorno*, sino también de su electorado popular.

Pero más allá de los acontecimientos sucedidos y las decisiones tomadas cuando Frondizi ya era el Presidente de la Nación, y que abordaremos en detalle más adelante, ante la aparición en la arena política de su movimiento político un amplio sector de la nueva intelectualidad crítica argentina se había lanzado de lleno a apoyarlo. El *Cuaderno N° 1 de Contorno*, por ejemplo, está dedicado íntegramente a un análisis del frondizismo, y todos sus artículos están referidos, desde distintos lugares y con diverso énfasis, a la necesidad de apoyar a la UCRI en el proceso electoral venidero, a pesar de dejar en claro ciertas tensiones existentes con algunas posturas en el interior del propio movimiento frondizista²³. Como ejemplo de lo expuesto podemos citar algunos fragmentos del artículo de Ismael Viñas donde el apoyo a la UCRI es manifiesto. En principio, señala que los partidos políticos “que, de un modo o de otro, tiendan a luchar contra la actual situación, o así lo digan, no es muy vasto”. Enumera solamente a cinco: el PCA, el Partido Socialista, el Partido Demócrata Progresista, el nacionalismo y la UCRI (VIÑAS, I., 1957: 2). Luego irá descartando una a una a estas agrupaciones políticas hasta llegar a la UCRI. Sobre El PCA dirá que tiene una seria incapacidad de accionar y pensar a partir de la propia historia y la realidad del país, sobre el PS planteará que se ha “aburguesado”, sobre el PDP que no logra salir del localismo rosarino del cual ha surgido y que por ello termina siempre ligado a los

²³ Ver “Resollando la herida” en *Cuaderno de Contorno* N° 1, Buenos Aires, julio de 1957.

intereses de la burguesía de esa región, y del nacionalismo expresará que es un reducto de sectores de derecha derrotados en la lucha intercapitalista nacional. Ante tal estado de cosas, la UCRI será la vía, aún como un mal menor, necesaria para la modificación exitosa del sistema político-económico argentino:

Esto nos lleva a la última carta de nuestra mano de posibilidades: La Unión Cívica Radical Intransigente. (...) El Radicalismo Intransigente, aunque lastrado por las limitaciones y ambigüedades de la clase que lo forma, parecía sin embargo haber sido capaz de: 1) Formular un programa básico suficiente como punto de partida para un cambio de nuestras estructuras, que comprende el propósito de explotar nuestras posibilidades materiales al servicio de ese cambio; 2) Crear una capa de cuadros que postulan vívidamente tal posición y que creen en la participación activa de las clases populares en la vida nacional; 3) Mantener, pese al peronismo, sentimiento y sensibilidad populares, la facilidad de sentirse pueblo, la tendencia a comprender las reacciones populares y a integrarse con ellas. (...) La ruptura con el balbinismo pareció consolidar las posibilidades favorables, al permitir a una vigorosa ala izquierda mayor peso dentro del partido (VIÑAS, I., 1957: 3).

Este apoyo discursivo, al que debemos sumar el de Rozitchner y Alcalde en la misma publicación, se complementará luego con la participación de distintos miembros de *Contorno* en el gobierno de Arturo Frondizi; tales son los casos de Ramón Alcalde, integrante del Comité de Redacción de la revista y Ministro de Educación en la provincia de Santa Fe, y de Ismael Viñas, que llegó a ser Subdirector Nacional de Cultura durante los primeros meses de gobierno. Los fragmentos citados anteriormente sobre el apoyo al movimiento frondizista encontrarán su contrapunto en el número 9-10 de abril de 1959, pero eso lo veremos más adelante.

Lo expresado permite sostener que entre 1955 y 1958 se establece un lapso histórico caracterizado por una recomposición política y profundas relecturas ideológicas. Nace un marxismo heterodoxo a partir de la lectura de Sartre y Gramsci (también de Hegel y el Lukacs de *Historia y conciencia de clase*), hay una nacionalización de la izquierda, y también una izquierdización del nacionalismo, como se observa en los planteos de Cooke, Arregui, Ramos o Puiggrós, y en el programa de La Falda. Si el peronismo es la clase obrera, en su proscripción y persecución estamos ante una cuestión de clase.

La Libertadora primero y Frondizi después creyeron que eliminado Perón se acababa con el peronismo. La enormidad de un árbol impidió ver el frondoso bosque que se estaba constituyendo detrás; un bosque extraño donde las plantas crecen torcidas y mezcladas, pero un bosque propio para ese suelo, justo para ese suelo. Los resultados de

esta lectura sólo podían culminar en el fracaso, mucho más cuando la revolución socialista en muy poco tiempo iba a comenzar a hablar en castellano y se bañaba en las tibias aguas del caribe en el marco de una reorientación de la organización de los sectores populares -y una recolocación de los intelectuales en torno al peronismo- luego del advenimiento de la autodenominada Revolución Libertadora, que provocó la profundización de la lucha de clases en la Argentina y una mayor explicitación de la politización de la cultura.

En el plano internacional, tampoco podemos dejar de mencionar una serie de transformaciones políticas que causaron un verdadero cataclismo ideológico en la época, tales como el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética -PCUS- de 1956, donde se inicia un período denominado de “desestalinización” al denunciarse desde la propia patria comunista los “excesos” del régimen cuyo máximo exponente fue Joseph Stalin. Ese mismo año, muy lejos de allí y clandestinamente, inicia sus actividades en tierra cubana la guerrilla del movimiento 26 de julio, liderada por Fidel Castro, un hecho que si entonces pasó desapercibido en nuestro país, pocos años después cobrará un valor fundamental. Ambas situaciones pueden ligarse con el nacimiento y el debate en torno de lo que se denominó la “nueva izquierda”, la cual expresa, aun inconscientemente, el deshielo soviético y la emergencia cubana. Pocos años después, en 1958, comienzan las transformaciones en la Iglesia Católica a través del papado de Juan XXIII, quien llama al Concilio Vaticano de 1962, hecho que también inexorablemente se vincula con el desarrollo de la nueva izquierda, por lo menos en nuestro continente.

1958-1959: *La bisagra. De la traición Frondizi a la ética cubana, o de la desilusión democrática al optimismo revolucionario*

Pocos meses bastaron para que los sectores más progresistas del pueblo y la intelectualidad nacional observaran que la esperanza provocada por la llegada de Arturo Frondizi al gobierno se trocaba en *traición*. Lo mismo notaron los sectores populares ligados al peronismo. Ya en julio de 1958 se firman los acuerdos con empresas multinacionales para explotar el petróleo argentino, y en agosto se sanciona la Ley 14557 que contempla el artículo 28 suspendido de la Libertadora. De esta forma, se posibilita la creación de Universidades Privadas que expidan títulos oficiales, lo que motiva multitudinarias manifestaciones durante todo el mes de septiembre. Como señala Terán:

Esta experiencia se desarrollará con sorprendente celeridad, de tal suerte que hacia 1959 estará prácticamente cancelada (...) En torno de su nombre, de su propuesta y de su “traición”, parte de la generación denunciante profundizará algunos de sus planteamientos y abandonará sus ya escasas ilusiones sobre las relaciones pacíficas del saber con el poder (TERÁN: 119).

En un breve editorial del último número de *Contorno* firmado por el conjunto de sus miembros en tanto colectivo intelectual, observamos un ejemplo de esta postura ideológica de parte de un sector que había puesto sus expectativas en este candidato presuntamente capaz de congeniar izquierda y pueblo:

Es posible que el frondizismo pase a ocupar en nuestra historia -no solamente en la historia argentina sino también en la de Latinoamérica- un lugar especial, y termine por convertirse en la designación típica de un característico fenómeno local. Pocos dudan ya -ante los primeros meses de gobierno- de que esa designación va a tener una fuerte acentuación peyorativa en boca de los pueblos (CONTORNO, 1959: 1).

Vemos aquí una continuación de este anhelo denunciante con el que *Contorno* nació. El artículo siguiente de este número, firmado por León Rozitchner bajo el título “Un paso adelante, dos atrás”, pone énfasis en el notable silencio en el que se encuentran los intelectuales ante lo que ya es una manifiesta traición del gobierno a sus promesas electorales:

[L]a revista *Presencia* declara: “No queremos atacarlo porque no queremos hacerle el juego a los gorilas. No queremos defenderlo porque no lo merece en lo más mínimo. Ante el gran fraude nacional que ha perpetrado, preferimos callar” (...) ¿Qué significa este mutismo que se va haciendo general? En principio: que por encima de la verdad que antes era comunicable, pero que ahora está llamada a silencio, se juega una realidad en la que todos esperan ganar al no aclararla (ROZITCHNER, 1959: 1).

El clima de desilusión y pesimismo que rodeaba a gran parte del pueblo iba a encontrar en un inédito suceso caribeño una salida superadora. La *traición Frondizi* se conjugó temporalmente con el advenimiento de la Revolución Cubana. Ambos sucesos sirvieron “como límite que señala el pasaje a una mayor radicalización de las posiciones” (TERÁN: 119). En resumen: “El balance de todo este proceso arrojó una doble enseñanza para la izquierda: la indubitabilidad de la *traición Frondizi* y la apertura de un nuevo espacio por donde canalizar las perspectivas críticas” (TERÁN: 122).

Así, si por un lado el desengaño producido por el gobierno radical-intransigente contribuyó a generar un desencanto político, en particular en el caso de los intelectuales comprometidos que habían participado de la campaña electoral o simplemente simpatizado con el proyecto, pero también en amplias franjas de masas, “la gozosa revelación en la geografía latinoamericana de ese dios de la revolución encarnado en el proceso cubano” (TERÁN: 123) funcionó como un verdadero dínamo que motorizó la lucha de clases hacia condiciones inéditas en nuestro país. Se inició entonces, el paulatino pasaje de la ilusión frondizista a la revolución castrista. La decepción de la UCRI generó en el reverso de su cara la radicalización política de sectores de nuestra población, entre ellos, los intelectuales comprometidos.

Al “inconveniente” de la vigencia del peronismo en los sectores populares, entonces, se le agrega ahora el de la radicalización política de la intelectualidad y la visible posibilidad de una *izquierdización* del peronismo, en particular luego del triunfo de la Revolución Cubana en tanto movimiento de liberación nacional. Esta breve etapa puede entenderse como una verdadera bisagra que separó -y esta división se volverá cada vez más tajante en los años futuros- las utopías democráticas de la intelectualidad de izquierda argentina y del peronismo que pretendía el retorno de Perón respecto de la mayor radicalidad promovida a partir de la gesta de los guerrilleros cubanos.

1959-1966: El juego imposible. Radicalización política y represión gubernamental

Este tercer subperíodo que establecemos se caracteriza por el creciente avance de la represión y de lo que denominamos “farsa democrática” en nuestro país. Estamos ante la profundización del total cierre de los caminos institucionales para la política. El nacimiento de la nueva izquierda y la conjunción de peronismo y comunismo se dan en este marco, y no podía ser otro su camino que el de una progresiva radicalización política, social y cultural. Internacionalmente, se afianza -y en determinadas ocasiones, se pretende “exportar”- el modelo cubano y se desarrollan decenas y decenas de movimientos de liberación en el mundo. Surgen las primeras guerrillas en Argentina, pero también revistas de distintas inflexiones –más o menos comprometidas- pero que en conjunto podrían caratularse de una izquierda *aggiornada* como la continuación de la clausurada *El grillo de*

papel, titulada *El escarabajo de oro*, en el '61, *Pasado y Presente* en el '63, *La Rosa Blindada* y *Fichas* en el '64 y *Cristianismo y Revolución* en el '66.

Mientras que en enero de 1959 Fidel Castro ingresa triunfalmente a La Habana y firma las primeras leyes de la Reforma Agraria, en la Argentina se desarrolla una de las huelgas más importantes del período, la del frigorífico Lisandro de la Torre, a la cual el propio Presidente de la República catalogó como “revolucionaria”. La fuerte represión gubernamental reafirma el camino abiertamente regresivo que había tomado el gobierno nacional. Pocos meses después, en junio, el liberal Álvaro Alsogaray se incorpora al gabinete como Ministro de Economía.

Si por un lado Frondizi había “decepcionado” al progresismo, no era mejor la mirada sobre su práctica presidencial por parte de los trabajadores, ya que tampoco cumple el pacto con el peronismo que le había permitido acceder al poder. Los militares le impiden levantar la proscripción a la CGT. Esto, sumado a las privatizaciones realizadas, generan planes de lucha de la central obrera, toma de fábricas y huelgas. La resistencia popular no se hace esperar, en septiembre y noviembre se destacan importantes paros a lo largo y ancho del país, y el 24 de diciembre se da la creación y fugaz existencia de la primera guerrilla argentina: Uturuncos, de tendencia peronista, que ese día toma la Jefatura de Policía de la localidad santiagueña de Frías. En las elecciones provinciales desarrolladas en Mendoza, los votos peronistas se dirigen al Partido Comunista y al Partido Socialista. La izquierdización de las masas peronistas deja de ser un temor para convertirse en una realidad que amenaza con expandirse por todo el territorio. Esto acontece el mismo año de la invasión soviética a Hungría, que tira por la borda la presunta “autocrítica” de la ortodoxia marxista y permite una mayor inserción de la nueva izquierda, ajena a estos procesos represivos soviéticos. Si Agosti publica al unísono dos de sus libros más abiertamente gramscianos -*El mito liberal* y *Nación y Cultura*-, promoviendo una tendencia crítica hacia el interior del PCA que prontamente se convertirá en diáspora, John William Cooke edita *La lucha por la liberación nacional* pocos meses antes de su partida hacia La Habana y de la fundación de la Acción Peronista Revolucionaria -ARP- que lo tendrá a él y a su compañera Alicia Eguren como máximos referentes y desde donde promoverá la perspectiva de que el peronismo no es otra cosa que el movimiento de liberación nacional de la revolución socialista argentina, el arma política de nuestra clase obrera en la lucha por

su libertad. Así, el decenio de Perón en el poder es leído como una etapa necesaria en el camino hacia el socialismo. De este modo, se comienza a organizar el peronismo revolucionario.

El gobierno de Frondizi no hace caso omiso de estos movimientos políticos y en marzo de 1960 promulga el Plan CONINTES -Conmoción Interna del Estado-, por el que en poco tiempo más de 3.000 militantes peronistas y comunistas fueron detenidos, y la Ley de Defensa de la Democracia. Con estas medidas aumenta fuertemente la represión en el país.

En esos momentos, la crisis de hegemonía soviética en la izquierda mundial llega a un nuevo nivel con la agudización del conflicto de la URSS con China. La guerra de guerrillas en Vietnam del sur a través del FLN -Frente de Liberación Nacional-, también amenaza la estrategia geopolítica del PCUS y se vincula con el desarrollo de los ejércitos populares del Tercer Mundo en un contexto de efervescencia política inédita que tiene en la profundización revolucionaria de Cuba y en la independencia del Congo Belga -con la consecuente fundación de la República Democrática del Congo- dos mojones de importancia, el último de ellos trastocado con el asesinato a Lumumba el 17 de enero de 1961. El ámbito cultural, por su parte, da muestras de lo que será el futuro de la década. Tan sólo en este año 1960 podemos mencionar la aparición del primer número de la revista *Casa de las Américas*, perteneciente a la institución cultural homónima creada en Cuba el 28 de abril de 1959, y el surgimiento de los primeros concursos latinoamericanos de literatura promovidos por dicho espacio. A su vez, se publican libros que se volverán clásicos para la nueva izquierda en el futuro inmediato (como también será un eje aglutinador de la misma Casa mientras la dirija Haydeé Santamaría), entre otros, *Crítica de la razón dialéctica*, de Jean Paul Sartre y *Guerra de Guerrillas*, del Che Guevara. En nuestro país, *Marx y el marxismo*, de Rodolfo Mondolfo, *Política nacional y revisionismo*, de Arturo Jauretche y *La formación de la conciencia nacional*, de Juan José Hernández Arregui se suman a los escritos mencionados con anterioridad en nuestro campo. Si el primero constituía uno de los textos prioritarios de la heterodoxia filosófica marxista, los dos últimos proponen una lectura abiertamente emancipatoria del fenómeno nacional y popular inscripto en el peronismo.

En este panorama político, social y cultural -nacional e internacional- se dan las elecciones a senadores por la capital federal de 1961, en las cuales acontece el histórico triunfo del ya legendario Alfredo Palacios, del PSA, como primera figura de un frente político de las izquierdas procubanas. En ese tiempo, La CGT logra tener su dirección propia provisional, sin intervención gubernamental, a través de las figuras de Andrés Framini, Augusto Vandor y José Alonso, entre otros. En agosto, Frondizi recibe al Che en la Argentina.

Como vemos, el mundo se seguía moviendo, cada vez más rápido y hacia lugares originales, tan novedosos como la derrota militar en abril de 1961 de los mercenarios pronorteamericanos financiados por la CIA en Bahía de los Cochinos, Cuba. La invasión anticomunista fracasa y la nación caribeña se declara por primera vez socialista. La nueva izquierda comenzaba a ser gobierno sin tapujos. Mientras tanto, el XXII Congreso del PCUS propone un nuevo intento de apertura soviética ante el desarrollo de “competidores” de peso en la izquierda mundial, pero en junio y en septiembre se llevan adelante dos importantes cumbres mundiales que proponen otros caminos. Por un lado, el primer encuentro de Países No Alineados que se realiza en El Cairo, Egipto, país gobernado entonces por Gamal Nasser, quien había nacionalizado el Canal de Suez. Este encuentro se considera fundacional para la noción tercermundista. Por el otro, la realización de la primera conferencia de Países Neutrales llevada adelante en Belgrado, por entonces Yugoslavia, país comandado por el Mariscal Tito, abiertamente enfrentado a la hegemonía de la URSS en el campo socialista. Se resquebraja la omnipotencia soviética entonces, el mundo vuelve a convulsionarse. Las luchas no se negocian vía teléfono rojo, se combate en las esquinas de todo el mundo, en los picos de las más altas montañas de América y en las sabanas africanas. El “orden” del planeta bipolar establecido al fin de la II Guerra Mundial hace agua, y esto no complica solamente a la URSS, sino también a su máximo enemigo, Estados Unidos.

Centrándonos en el terreno intelectual, observamos que si por entonces Frondizi clausura *El grillo de papel*, al poco tiempo esta revista reaparecerá con el nombre de *El escarabajo de oro* y se convertirá en la principal voz del existencialismo sartreano en nuestro país desde la desaparición de *Contorno*. La salida de esta revista se da paralelamente a la publicación de *Los condenados de la tierra*, el célebre texto del argelino

Franz Fanon, con prólogo de Sartre, y poco tiempo después de la aparición de las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, de junio de 1961.

La ascendente radicalización política y social en la Argentina y en el mundo no tiene visos de detención. Si en 1961 triunfó la izquierda procubana en Capital Federal, el 18 de marzo de 1962 los candidatos peronistas arrasan en la elección a gobernadores en diferentes provincias, entre ellas la de Buenos Aires, donde gana el dirigente sindical Framini. Inmediatamente, Frondizi anula el resultado en toda región donde triunfó el peronismo. Era una burla más a la democracia argentina. Sin embargo, la decisión de Frondizi ya suena liviana para los militares argentinos, que no dejan de observar con preocupación el crecimiento de las organizaciones populares en el país. Tan solo once días después, el 29 de marzo, se lleva adelante un golpe de estado contra Frondizi. Su vice, José María Guido, asume la presidencia y llama a nuevas elecciones para el año entrante. Continuamos, por lo tanto, ante una democracia digitada por los poderes fácticos, militares y económicos. La represión, mientras tanto, continúa, el 23 de agosto es secuestrado y asesinado el trabajador metalúrgico y militante de la Juventud Peronista Felipe Vallese. También se consolida la resistencia; en junio se había firmado en Córdoba el emblemático Programa de Huerta Grande que, como indicamos, es una continuidad del de La Falda de 1957.

Pero la claridad política de que el poder lo ejercen los militares en la Argentina provoca divisiones internas en el propio ejército, las cuales, como indicamos, ya venían desarrollándose desde 1955. En septiembre del '62 estallan los combates entre las fracciones “azules” y “coloradas”, que continúan en abril del '63. Los nombres responden a los colores utilizados en los entrenamientos de guerra por los diferentes bandos. En este conflicto de baja intensidad, los colorados eran el ala conservadora antiperonista más dura, proclives a mantener la proscripción al peronismo de manera definitiva a como de lugar. Los azules, por su parte, si bien también eran fervientes antiperonistas, planteaban que eso era imposible por la tensión que provocaba en un sector mayoritario de la sociedad, y que inevitablemente se debía comenzar a pensar la manera de ir tratando de solucionar el conflicto tal como estaba planteado, porque era profundamente peligroso para la estabilidad del país. Había que idear una forma de integrar al peronismo a la vida política, no sin antes domesticarlo definitivamente.

Lo que se sabe sin embargo, a este altura, es que la lucha es político-militar, tanto es así que hasta las divergencias internas en entre los sectores de poder se solucionan con los tanques en la calle. En ese contexto, el teórico de las fuerzas armadas argentinas, Osiris Villegas, publica *Guerra revolucionaria comunista*, uno de los modelos de la ideología castrense en seguridad interior desde entonces, donde el autor analiza minuciosamente la “cuestión cultural” para esgrimir modos de combatirla. Del otro lado, Regis Debray edita en Cuba *¿Revolución en la revolución?*, donde insta a expandir la teoría del foco guerrillero en todo proceso de emancipación nacional.

Finalmente se realiza, tal como había sido propuesto, el Concilio Vaticano II, que se desarrolló hasta 1965 y buscó adaptar la disciplina eclesiástica a los nuevos tiempos y abrir diálogo desde la fe católica con los problemas del mundo contemporáneo, lo cual fue retomado por quienes años después formarán el Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo y harán su opción por los pobres (y muchos de ellos, desde el cristianismo, incluso por la revolución). A su vez, desde Cuba llega la II Declaración de La Habana, documento que se toma como un pilar de la teoría continental contra el imperialismo y por el socialismo. Si ambas situaciones fomentan aún más los propósitos de una nueva izquierda a nivel mundial y, sobre todo, latinoamericano, la crisis de los misiles entre URSS, Estados Unidos y Cuba ese mismo año genera nuevas diatribas hacia Moscú y su mentada “coexistencia pacífica” con el imperialismo yanqui. Los rusos están del lado de la negociación, tienen mucho que perder en una guerra mundial. No tratan a Cuba con igualdad, pues quitan sus misiles de la isla luego de pactar directamente con Estados Unidos. La enseñanza es evidente: la liberación de los países bajo dominio “occidental” dependerá de sus propios movimientos de liberación. El Tercer Mundo se abroquela, se autonomiza y se enfrenta al imperialismo. Pero el imperialismo responde: Cuba es expulsada, el 31 de enero de 1962, de la Organización de Estados Americanos -OEA- y se trabaja en su total aislamiento. La liberación de Argelia gracias a la lucha del Frente de Liberación Nacional local -FLN-, muestra que el camino es el mismo en todas partes. En el '63 se produce una ofensiva guerrillera en Venezuela, Perú y Colombia. La lucha de clases se radicaliza. Son tiempos vertiginosos. Ese mismo año, en Estados Unidos se asesina nada más y nada menos que al presidente John Fitzgerald Kennedy.

En 1962 en la Argentina surgen las Fuerzas Argentinas de Liberación -FAL-²⁴, que toman el Instituto Geográfico Militar y roban armas de guerra. Un año después se funda en la provincia de Salta el EGP -Ejército Guerrillero del Pueblo-, con Jorge Ricardo Masetti y un grupo de cubanos a la cabeza. Esta nueva experiencia guerrillera desarrollada en el país con el apoyo directo del propio Che Guevara a la distancia, culmina meses después, ya en 1964, en un rotundo fracaso. A Masetti se lo traga la selva. El resto muere o cae detenido. En el mismo '63 se crea el MLN -Movimiento de Liberación Nacional-, conocido como el “Malena”, dirigido por Ismael Viñas, como un intento de amalgamar el pensamiento de las izquierdas surgidas entonces en una organización política. Como ha propuesto Néstor Kohan: “Realmente estaba surgiendo algo nuevo en nuestro país. La cultura argentina de resistencia había alcanzado en esos momentos un grado histórico de condensación y existencia autónoma que irá *in crescendo* en los años posteriores” (1999: 26). El surgimiento de organizaciones de este tipo le conquistaban a la izquierda clásica la hegemonía en el terreno ideológico:

Los dos partidos de la izquierda clásica [P.C. y P. S.] experimentaron mutaciones en la medida en que constituían la oferta política más accesible a la demanda de alternativas de una generación en disponibilidad política, pero, al mismo tiempo, en el torbellino de los reordenamientos ideológicos producidos por esa disponibilidad, fueron perdiendo el monopolio simbólico del marxismo (...) los nuevos reclutas del Partido Comunista lo abandonarán, individualmente o en verdaderos éxodos, en 1963 y 1967, y el Partido Socialista atravesará escisiones que lo reducirán a minorías ideológicamente activas (SIGAL: 174-175).

El campo intelectual, asimismo, ingresa en una nueva etapa. Los críticos señalan justamente a 1962 como el inicio del denominado “boom” del libro argentino por el considerable aumento de ventas de las editoriales, y también del denominado “nuevo periodismo” a través de la aparición en noviembre del semanario *Primera Plana*. 1963 es el año del surgimiento de la revista cordobesa *Pasado y Presente*, emblema de la nueva izquierda de ascendencia gramsciana. Sus miembros se escinden del PCA. Más allá de centrar sus reflexiones en la realidad argentina a partir de las herramientas teóricas de Gramsci, como señalamos en su momento, para un sector de la crítica esta es la revista que mejor puede catalogarse como “continuadora” de *Contorno*. Si Sigal había indicado que la

²⁴ Para más información ver Hendler, Ariel, *La guerrilla invisible. Historia de las Fuerzas Argentinas de Liberación (FAL)*, Vergara, Buenos Aires, 2010.

intelectualidad crítica “se plantea las mismas dudas en 1958 en *Contorno*, en 1965 desde *Pasado y Presente* o en *Nuevos Aires* en 1972” (SIGAL: 132), casi veinte años después leemos en Ponza:

En las páginas de *Contorno* primero y *Pasado y Presente* después, los redactores se repiten la pregunta: ¿cuál debe ser la función social de los nuevos intelectuales argentinos?, una preocupación casi obsesiva para esta generación de mujeres y hombres que se inclinaron a reflexionar acerca de los avatares políticos del país en este particular período de la historia. En las páginas de dichas publicaciones circularon los dos dilemas fundacionales de la nueva izquierda, estos son: por un lado, el divorcio existente entre la clase obrera -en su mayoría peronista- y los intelectuales marxistas, y, por otro, el sentimiento de impotencia e incluso de culpa ante la toma de conciencia de su ineficacia política en tanto intelectuales de origen pequeño-burgués (PONZA: 50).

Pasado y Presente fue la denominación de evidente signo gramsciano²⁵ que asumió la revista editada en Córdoba por los jóvenes militantes comunistas del PCA José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Oscar del Barco y Héctor Smucler, entre otros. Las posiciones abiertamente heterodoxas de estos intelectuales marxistas -posturas que abrevaban justamente en el pensamiento del autor italiano respecto del rol de la cultura y la subjetividad en los conflictos sociales y la centralidad de la “cuestión nacional” en todo proceso político- generó la rápida expulsión del grupo de dicha organización, momento a partir del cual sus integrantes desandaron un camino autónomo convirtiéndose en referentes de la nueva izquierda argentina. Como señala Néstor Kohan: “Al abrirse a través de Gramsci a la galaxia de la nueva izquierda *Pasado y Presente* marcó un derrotero para la radicalización de varios núcleos intelectuales que pasaron de la moderación del PCA a la experiencia de la lucha armada” (KOHAN, 2005: 2). Confirmando este planteo, los integrantes de *Pasado y Presente* estrecharán lazos en 1963 con la incipiente guerrillera del EGP liderada por Masetti. Por otra parte, *La Rosa Blindada* a partir de octubre de 1964 - dirigida en un comienzo por José Luis Mangieri y Carlos Alberto Brocato y posteriormente sólo por el primero, y que tuvo entre sus más destacados integrantes a Juan Gelman y a Andrés Rivera- será otra de las más emblemáticas experiencias que existieron de aquellos “varios núcleos intelectuales” que luego del surgimiento de *Pasado y Presente* se alejaron

²⁵ *Pasado y Presente* es la denominación con la cual Antonio Gramsci publica en sus *Cuadernos de la cárcel* las notas referidas a sus análisis y comentarios respecto de las experiencias civiles y morales.

del conservadurismo del PCA para convertirse en portavoces de un marxismo humanista pensado en clave argentina y latinoamericana.

En su primera etapa, *Pasado y Presente* publicó nueve números entre abril de 1963 y septiembre de 1965. La revista tuvo una fugaz segunda época en 1973 durante el gobierno de Cámpora. Además, a partir de 1968 sus miembros editaron los hoy míticos *Cuadernos de Pasado y Presente*, una colección de noventa y ocho volúmenes dedicados a la renovación teórica del marxismo y a través de los cuales se formó una camada de militantes políticos bajo concepciones radicalmente diferentes a las expresadas por la ortodoxia comunista prosoviética.

Los objetivos del grupo que conformó esta revista trimestral “de ideología y cultura” -tal como ellos mismos autodenominaban a su publicación- fueron fundamentalmente los de generar una corriente organizada de opinión de tendencia socialista revolucionaria pero independiente de los partidos políticos existentes, que en sus análisis parta de la cuestión nacional, indague sobre el rol de los intelectuales en los procesos revolucionarios en curso y se vincule estrechamente tanto con las nuevas organizaciones de izquierda -peronistas, cristianas, castristas, etc.- que estaban surgiendo en el país como con la renovación teórica del marxismo occidental -en particular el italiano- y las nuevas corrientes de pensamiento moderno -desde el estructuralismo de Levi-Strauss hasta el psicoanálisis lacaniano-. Retrospectivamente, uno sus fundadores, José Aricó, señala:

Pasado y Presente se propuso ser la expresión de un centro de elaboración cultural relativamente autónomo de la estructura partidaria y un punto de convergencia de los intelectuales comunistas con aquellos que provenían de otros sectores de la izquierda argentina (ARICÓ, 2005: 89).

Esta *autonomía relativa* se convertirá en absoluta en gran medida debido a la monolítica postura de la dirección política del PCA, lo cual no hizo otra cosa que profundizar el carácter *herético* de la propuesta de los gramscianos argentinos, que a partir de la expulsión del grupo a mediados a 1963 terminaron de cortar amarras con un pensamiento dogmático y burocrático que hegemonizaba al comunismo local. Esta *audacia* promovida por los jóvenes de *Pasado y Presente* ante el establishment comunista logró

articular lo más renovador de las ciencias sociales con un marxismo de carácter historicista y humanista:

[L]a revista -y con ella, el grupo que creció en su derredor o recibió su influencia- se mantuvo siempre en el terreno del marxismo militante y de la izquierda socialista. Gramsci nos permitió aferrarnos a dos orientaciones generales que con mayor o menor nitidez estuvieron siempre presentes de manera constante en las dos series de la revista y determinaron las características del casi centenar de números de *Cuadernos de Pasado y Presente* que la acompañaron y prosiguieron: a) la preocupación por el examen del contexto nacional desde el cual deben pensarse los problemas de la transformación y de la perspectiva socialista; b) el reconocimiento pleno del socialismo concebido como un proceso que se despliega a partir de la sociedad, de las masas y de sus propios organismos e instituciones (ARICÓ: 107).

Si estos fueron sus objetivos, el fundamento de los mismos estuvo basado en una crítica radical a una concepción del marxismo basada en fórmulas preestablecidas que la realidad no haría más que probar. Asimismo, sus integrantes comienzan a indagar en las diversas corrientes de pensamiento existentes en su contemporaneidad y a trazar puentes entre el saber que cada una de ellas detenta y una visión integral del mundo y del hombre establecida mediante parámetros marxistas:

Estuvimos así en condiciones de recibir y de analizar a partir del marxismo corrientes tales como el existencialismo sartreano y la fenomenología de Husserl. Claude Levi-Strauss y el estructuralismo, Braudel y la nueva historia, y hasta las corrientes modernas del psicoanálisis que giraban en torno de un sol apenas conocido por estas tierras: Jacques Lacan. (...) [E]ncontrábamos en el marxismo italiano, y en Gramsci en particular, un punto de apoyo, el suelo firme desde el cual incursionar, sin desdeñarnos de nuestros ideales socialistas y de la confianza en la capacidad crítica del marxismo, en las más disímiles de las construcciones teóricas (ARICÓ: 90-91).

Respecto a la consideración del existencialismo sartreano que el propio Aricó expresa en el fragmento citado, el editorial del número 1 de *Pasado y Presente* -escrito por el mismo autor- enfatiza, justamente, el rol llevado adelante por *Contorno* como revista pionera respecto de la problemática que ahora desde Córdoba se pretendía promover y continuar:

Uno quizás de los intentos más serios por estructurar una nueva relación ideológica-moral con el conjunto de la realidad nacional en su complejo devenir histórico haya sido el de *Contorno*... Ninguna como ella, entre sus contemporáneas, se caracterizó por un deseo igual de posesionarse de la realidad, por una búsqueda tan acuciante de las raíces de nuestros problemas. Ninguna logró como ella conformar un equipo tan homogéneo ni adquirir la importancia cultural que tuvo. Fue quizás la revista más

“avanzada” de lo que ha dado en llamarse izquierda independiente argentina. Vale decir, del conjunto de intelectuales más jóvenes e inconformistas de nuestras capas medias que se sentían llamados a realizar la reconstrucción nacional (ARICÓ, 1963: 10).

Evidente resulta que la práctica política e intelectual de los integrantes de *Pasado y Presente* se encontraba en las antípodas de los planteos del PCA. Esta revista era parte ya de una izquierda nueva que no negaba sino que reinterpretaba, incluso, a los clásicos de la propia tradición marxista:

[C]uestionábamos el llamado “marxismo-leninismo” como patrimonio teórico y político fundante de una cultura de la transformación. Lenin era, para nosotros, la demostración práctica de la vitalidad de un método y no una suma de principios abstractos e inmutables; su filosofía no debía buscarse allí donde se creía poder encontrarla, sino en su acción práctica y en las reflexiones vinculadas a ésta. No en *Materialismo y empiriocriticismo*, sino en las *Tesis de Abril*, para dar un ejemplo (ARICÓ: 89-90).

Por esto es que críticos y militantes políticos como Néstor Kohan señalan sobre esta organización cultural que: “Frente a la cristalización dogmática y sectaria y los peores prejuicios antiintelectualistas, promovieron la libertad de discusión y una aproximación abierta al marxismo heterodoxo, permitiendo que éste dialogara con lo más avanzado de la cultura de la época” (KOHAN: 2).

Si en su primera etapa sus integrantes pasaron desde un entusiasta y orgánico apoyo a la lucha armada de tendencias castristas-guevaristas -expresado tanto en las posiciones vertidas en los primeros números como en sus acercamientos al EGP comandado por Masetti- hasta el consejismo obrero que retomaba fundamentalmente la experiencia turinesa de Gramsci a finales de los años veinte, en su segunda época se convertirá en una expresión intelectual del montonerismo argentino en un período de recomposición del peronismo revolucionario:

La revista reanudó su publicación por un breve período entre abril y diciembre de 1973, con un grupo de redactores en parte distinto y con su sede en Buenos Aires. Vinculada al proyecto de formación de una tendencia de izquierda socialista en el interior de un movimiento peronista en recomposición, sucumbe con el fracaso estrepitoso de las ilusiones revolucionarias que el 68 contribuyó como ningún otro momento a despertar. Su estación fue muy corta, apenas dos números, pero con una mayor capacidad de intervenir en la realidad política inmediata que en su etapa anterior. Gravitó decisivamente sobre la visión que tuvo cierta izquierda de una

experiencia de lucha que arranca del Cordobazo hasta el fracaso del segundo gobierno peronista (ARICÓ, 2005: 103-104).

En este sentido, no fue una publicación que solamente haya divulgado el pensamiento de Gramsci sino que procuró incidir sobre la realidad concreta del país a través de las herramientas conceptuales adquiridas en sus lecturas del pensador italiano (y no sólo de él, múltiples fueron las menciones y los análisis que parten del pensamiento de Palmiro Togliatti, por ejemplo). Por ello buscó ligarse primero a los movimientos político-militares guevaristas, luego a las experiencias clasistas del sindicalismo cordobés y finalmente al peronismo de izquierda.

Al mismo tiempo de la aparición de *Pasado y Presente*, la publicación de obras centradas en la relectura del fenómeno peronista y en la situación coyuntural de nuestro país no se detiene; Hernández Arregui publica *¿Qué es el ser nacional?*, texto de cabecera para el nacionalismo revolucionario que un sector del peronismo asume como propio. La nueva izquierda, humanista, encuentra en *Marx y su concepto del hombre*, de Erich Fromm, un libro del cual abreviar. El hecho de que este texto pase a integrar súbitamente la lista de *best sellers* nacionales permite graficar el grado de incidencia de esta corriente política en la intelectualidad argentina e incluso en el público lector en general. Los debates allí vertidos pasaban a convertirse en las discusiones de buena parte de una generación. En ese marco, el 12 de octubre Arturo Illia, de la UCRP, triunfa en las elecciones nacionales con tan solo el 23% de los votos y en medio de un descreimiento generalizado por la política tradicional (segundo, con 21%, sale el voto en blanco). La CGT, mientras tanto, vuelve a tener un Secretario General propio: José Alonso.

El '64 comienza con la toma masiva de fábricas y un plan de lucha de la CGT que debilita a un ya débil gobierno argentino. Se producen en Perú los primeros trabajos colectivos de contrainsurgencia de las fuerzas armadas de países americanos bajo supervisión de Estados Unidos, cuestión que retoma David Viñas para su novela *Los hombres de a caballo*. Aparecen las revistas *Fichas*, dirigida por el historiador trotskista Milcíades Peña, y *La rosa blindada*, de José Luis Mangieri, esta última directamente vinculada con el guevarismo latinoamericano. La crítica literaria nacional pasa a un nuevo plano interpretativo luego del surgimiento de *Literatura argentina y realidad política*, de David Viñas. Continúa la publicación de obras del pensamiento popular tanto de raigambre

marxista humanista como peronista revolucionaria, obras de enorme ascendencia ideológica en la época. Ese año 1964 es el de la aparición de *El humanismo de Marx*, de Rodolfo Mondolfo, y fundamentalmente, de los *Apuntes para la militancia*, de J. W. Cooke.

Como propone la narrativa viñista, la historia argentina se repite. En 1965, nuevamente, hay elecciones en el país, esta vez parlamentarias. El peronismo es proscrito, pero sus candidatos se presentan en otras listas y triunfan holgadamente. No hay manera de frenar a este movimiento. La presidencia, otra vez, apela a viejas y fallidas recetas: anula las elecciones. ¿Alguien con nociones verdaderamente democráticas podía seguir confiando en la democracia argentina? Los derechos más elementales deben conquistarse en otro plano. Surge el Partido Revolucionario de los Trabajadores -PRT- tras la unificación del FRIP -Frente Revolucionario Indoamericanista Popular- cuya cabeza era Mario Roberto Santucho y el PO -Palabra Obrera-, de Nahuel Moreno. En marzo el Che publica en la revista uruguaya *Marcha* “El socialismo y el hombre en Cuba”. Mientras tanto, la dirección política de Estados Unidos no cesa en su intento de control, puertas afuera invade Santo Domingo por temor al surgimiento de una “segunda Cuba”, puertas adentro asesina a Malcolm X, uno de los principales referentes de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en su país. El corazón del imperio se dividía por dentro, los negros, los pacifistas, los hippies, cuestionan la sociedad de consumo, las guerras, los privilegios raciales, el *american way of life* y la política interna y externa de su propio país.

Poco después del triunfo del peronismo en las elecciones y de la nueva anulación de las mismas, los militares repiten la escena de una obra ya vista: el 28 de junio de 1966 se produce el golpe de estado contra Illia. Asume entonces el General Juan Carlos Onganía. Comienza la autodenominada Revolución Argentina.

1966-1973. El fin de la pantomima. El gobierno del partido militar.

La Revolución Argentina tuvo como propósitos sustanciales establecer una solución definitiva al “problema del peronismo” y al ascenso de las influencias de la izquierda. Buscaba promover así un contexto político adecuado para la radicación en la Argentina de capitales multinacionales que permitan continuar el proceso de industrialización que el desarrollismo no había logrado realizar.

Para esto Onganía propone el establecimiento paulatino de la teoría de los tres tiempos, que constaba en que, primero, se debía solventar el tiempo económico -el ingreso de capitales-, para lo cual se requería un enérgico control social que ni Frondizi ni Illia pudieron establecer. Luego comenzaría el “tiempo social”, una especie de “teoría del derrame” *sui generis*. Es decir, se pensaba que con la radicación de capitales y el desarrollo industrial se generarían mejoras en las condiciones laborales y de vida de la población, mayores ingresos y bienestar. Finalmente, llegaba el turno del “tiempo político”: el retorno a la democracia. El propio Lanusse en su libro *Mi testimonio* declara que para Onganía y los teóricos de la Revolución Argentina, la concreción de esta teoría requería alrededor de 25 años. Es decir, que la dictadura no preveía abandonar el poder antes de 1990. La pueblada insurreccional conocida como el Cordobazo -junto con un sinnúmero de rebeliones que se desarrollaban continuamente a nivel nacional- quebrará esta intención de manera rotunda.

Durante su gobierno, Onganía generó una inédita exclusión de la sociedad de los asuntos públicos. Todo pasaba a ser clandestino o debía desaparecer. Por lo tanto, masificó la resistencia al régimen. La necesidad unificó luchas que hasta entonces se mostraban divergentes y con tiempos dispares. Lo cultural, lo estudiantil, lo sindical, lo eminentemente político, lo social, se abroqueló contra la Revolución Argentina, parió organizaciones y movimientos, dinamizó la lucha de clases al profundizar las contradicciones sociales.

Sobre todo, Onganía sostuvo particular autoritarismo frente a la juventud. Algunas risibles prohibiciones -por ejemplo, el uso del pelo largo- se enmarcan en una noción regimentadora que, sin convertirse en la sistemática desaparición de opositores que fue la dictadura de 1976, focalizó su autoritarismo en la cuestión cultural e ideológica, tal como Osiris Villegas señalaba en su libro que debía realizarse. La noche de los bastones largos y el ingreso del ejército en la Universidad son consecuencias de esta lógica política que afectaba sustancialmente a la nueva generación: “Onganía lideró una verdadera cruzada en defensa de un orden moral y cristiano que a su juicio estaba amenazado por el populismo peronista, la infiltración marxista internacional y el libertinaje cultural” (PONZA: 160). Como señala Néstor Kohan, con esto se pretende, además de ejercer un control “pedagógico” de la sociedad: “generar miedo, inocular el terror, criminalizar todo

pensamiento disidente y callar las voces que cuestionan. Para aplastar definitivamente las rebeldías latinoamericanas y sus movimientos sociales” (2013: 1). Para eso: “hace falta un paso previo: su aislamiento. Derrotarlos política e ideológicamente. Que nadie diga nada. Que nadie investigue. Que nadie escriba. Que todo el mundo mire para el costado ante el terrorismo de Estado” (2013: 1). Por lo cual: “Operar en el plano de la cultura, las ciencias sociales y la comunicación se vuelve entonces un campo de batalla privilegiado (...) Osiris G. Villegas, principal estrategia del terrorismo de Estado de los militares, ha sido uno de sus principales impulsores” (2013: 1).

Esta política generó un efecto contrario al buscado, el de que el grueso de la población, y en especial la juventud, asimilara autoritarismo y antiperonismo. Los mismos que proscribían a Perón, prohibían prácticamente todo. Esto agrupó a las nuevas generaciones con los perseguidos del peronismo. Si por un lado: “En el ámbito universitario las organizaciones juveniles peronistas, filoperonistas, cristianas postconciliares y de izquierda vivieron una comunión de facto” (PONZA: 165), a su vez: “el onganianto acercó por una nueva vía al estudiantado con los sectores obreros más combativos” (165). Así:

Intelligentzia y pueblo, dos entidades históricamente divorciadas, por fin parecían alinearse detrás de un mismo eje: la identificación del régimen militar y, más concretamente, las Fuerzas Armadas como el brazo armado de los sectores oligárquicos, antinacionales y antidemocráticos. El factor determinante y enemigo último a derrotar. Una derrota que, para muchos, sólo sería posible por la vía armada (PONZA: 166)

Asimismo, la Revolución Argentina tuvo la característica de que sus tres presidentes de facto -Onganía, Levingston y Lanusse- provenían de la caballería, el espacio de las fuerzas armadas más ligado a los sectores oligárquicos locales, tal como quedará expresado también en la novela *Los hombres de a caballo*, de David Viñas. Si había un gobierno “antipopular”, ése era el de esta dictadura.

Como dijimos, con Onganía se prohibió toda actividad política. Los jueces de la Corte Suprema fueron cesados de sus cargos, los intendentes y gobernadores reemplazados por autoridades militares. Se clausuró el Congreso Nacional y las legislaturas provinciales. Todos los partidos políticos fueron proscriptos. El 29 de julio, tan sólo un mes después del inicio del gobierno de facto, se realiza la llamada “noche de los bastones largos” que constó de la intervención de las universidades, la expulsión de gran parte de sus docentes y las

renuncias masivas de otros. El 7 de septiembre, en una protesta estudiantil, se asesina a Santiago Pampillón en Córdoba, estudiante de Ingeniería y trabajador de IKA-Renault. Ese mismo mes (y hasta septiembre de 1971) aparece la revista *Cristianismo y Revolución*, que retoma preceptos vertidos en el Concilio Vaticano II y tendrá un rol preponderante -tanto ideológico como político y hasta logístico- en la futura conformación de Montoneros. La relación entre religiosidad y transformación social comienza a estructurarse intelectual y políticamente, mucho más luego de la muerte en combate en las selvas colombianas en febrero de 1966 del cura Camilo Torres -integrante del Ejército de Liberación Nacional-, convertido rápidamente en símbolo de la lucha armada latinoamericana y del humanismo revolucionario. Poco tiempo después, en agosto de 1967, se crea el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo -MSTM-, que nucleaba a los párrocos radicalizados políticamente que buscan ya no sólo transformar la iglesia sino que aspiran a una sociedad igualitaria y poscapitalista. Su opción por los pobres los llevaba inevitablemente a enfrentarse a los sectores dominantes en cada país y a justificar la violencia popular como legítima respuesta a la dominación económica, política, social y cultural que los sectores menos favorecidos sufren diariamente. Similares conclusiones saca la Conferencia Episcopal de Medellín de 1968. En Argentina se desarrolla la corriente de los curas villeros. En enero, por otra parte, en Cuba se llevó adelante la Conferencia Tricontinental, que proyectaba agrupar a organizaciones políticas y movimientos de liberación de América Latina, Asia y África, en una especie de “quinta internacional” dirigida por la nueva izquierda que tuvo en la Primera Conferencia de la OLAS -Organización Latinoamericana de Solidaridad)- de julio de 1967 en La Habana su primera consecuencia práctica.

La relación entre Cuba y la URSS no era la mejor en esos tiempos. Cuba apostaba por un camino autónomo para los movimientos de liberación nacionales existentes y auxiliaba a las nuevas construcciones políticas que en cada región enfrentaban la postura prosoviética desde una mirada revolucionaria que hacía hincapié en las problemáticas de cada nación. En ese marco, el PC de Bolivia le quita su apoyo a la guerrilla liderada por el Che Guevara apenas el líder argentino llega a ese país. Tras nueve meses de presencia en los montes bolivianos, cae asesinado en Ñancahuazú. Un mes después de este hecho, la URSS conmemora los cincuenta años de la Revolución Rusa liderada por Lenin y Trotsky. Ni Fidel Castro ni Osvaldo Dorticós -Presidente de Cuba entonces- fueron a los festejos.

Pocos meses después, el 2 de enero de 1968, se produce el racionamiento de combustible en toda Cuba. Entonces, Fidel plantea que por la “dignidad de la revolución” no va a solicitar un aumento en la provisión soviética de petróleo, por lo que prioriza racionar su energía y sufrir las consecuencias antes que deberle un favor a la URSS.

En Estados Unidos y como parte de las luchas contra el racismo y los derechos civiles, surgen en octubre del '66 las Panteras Negras, organización política afroamericana que luchaba por los derechos de la comunidad negra en ese país y llamaba a la autodefensa armada ante los ataques racistas. Esta organización se vincula rápidamente con los dirigentes de la Revolución Cubana, a quienes toma como ejemplo.

El '66 también es el tiempo de la creación de CEAL -Centro Editor de América Latina- luego de la intervención a la Universidad de Buenos Aires y sus instituciones, entre ellas, EUDEBA, por parte de la dictadura de Onganía, y CICSO -Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales-, de tendencia gramsciana. Cooke publica su *Informe a las bases* y Jauretche *El Medio Pelo en la sociedad argentina*. Como se ve, a los ataques de la Revolución Argentina a la cultura, desde la práctica cultural se respondía con nuevas instituciones que suplantaban a los espacios perdidos, por ejemplo, en la academia, y con libros que llamaban a resistir al golpe y a conformar un pensamiento crítico. El denominado “boom” de la narrativa latinoamericana ya es un hecho y los libros de García Márquez y Cortázar, entre otros, se venden por millares. El proceso tiene un carácter mundial pero, ante todo, continental. Los americanos comienzan a leer a sus propios autores, y en esto Cuba tiene un rol sustancial como espacio de aglutinación y entrecruzamiento de experiencias. En este sentido es que se realiza en 1967 el primer encuentro de la Canción de Protesta en Varadero, Cuba, y en enero de 1968 el hoy célebre Congreso Cultural de La Habana. Cuba era, claramente, un foco revolucionario que no paraba de ofrecer alternativas políticas, sociales, culturales y de estrategia militar a los nuevos sucesos que sacudían el mundo. Era un “faro” que unía a la izquierda continental y permitía establecer una red de contactos y vivencias que se retroalimentaban mutuamente.

Las rebeliones estudiantiles se dispersan a lo largo y ancho del mundo. Como un contagio inaudito, se alzan alumnos universitarios y secundarios en Roma, Berlín, Columbia, Berkeley, Tokio. Se produce el emblemático “Mayo Francés”, con gran presencia estudiantil y obrera en el centro de París, y en México DF la lucha de los jóvenes

culmina con la masacre de la Plaza de Tlatelolco, donde son asesinados más de 300 estudiantes por las tropas locales poco antes del inicio de los Juegos Olímpicos en esa ciudad. Los asesinatos políticos no son, sin embargo, patrimonio solamente del Tercer Mundo, pues en Estados Unidos continúan a la orden del día; a la muerte violenta de Kennedy y Malcolm X, se suma el 4 de abril de 1968 la de Martin Luther King.

Pero un hecho trastoca la linealidad de los acontecimientos. Se produce la invasión de los tanques rusos a Checoslovaquia para aniquilar la “Primavera de Praga”. Mientras los ciudadanos cubanos ya hablaban como si su dirección política enfrentará la represión soviética, Fidel lanza un discurso en el que la apoya sin reservas. Comienza un lento giro de la política cubana que tendrá en los setenta una mayor expresión.

Llegamos así a 1969, que es, por sobre todas las cosas, el año del Cordobazo en nuestro país y, con él, el acta de defunción del proyecto de Onganía y de la Revolución Argentina. Durante el mes de mayo se dan una serie de movilizaciones y represiones que van tensando el ambiente hasta hacerlo estallar a fin de ese mes durante un paro general de 48 horas de la CGT local en Córdoba, y de 24 horas en el resto del país. El 15 de mayo, durante una protesta estudiantil la policía asesina al estudiante Juan José Cabral. Las marchas a causa de esta muerte generaron dos asesinatos más en Rosario, los de los estudiantes Luis Norberto Blanco y Adolfo Bello. En Corrientes, Tucumán, Chaco, La Plata, Córdoba y Rosario se suceden las movilizaciones y comienza una unidad entre trabajadores industriales y estudiantes universitarios. El 26 de mayo es detenido en Córdoba Raimundo Ongaro, principal dirigente de la CGT de los Argentinos. Tres días después, al inicio de la movilización con paro general del 29 de mayo cae asesinado el joven obrero Máximo Mena por parte de la policía. Estalla el Cordobazo. Los trabajadores y estudiantes toman el Barrio Clínicas y diversos puntos de la ciudad. Francotiradores parapetados en terrazas ayudan a enfrentar a la policía y el ejército, que atacan conjuntamente. Las fuerzas de la represión retroceden. La ciudad es de los trabajadores. Los enfrentamientos y escaramuzas se suceden durante todo ese día, la noche y parte del 30 de mayo. El saldo es de 30 muertos, 90 heridos y centenares de detenidos, entre ellos, la cúpula de la CGT de la provincia.

El Cordobazo agotó el proceso instaurado por la Revolución Argentina. Si no lo liquidó de manera directa, sí lo hirió de muerte. Inevitablemente, la dictadura debió ceder y

comenzar el proceso de vuelta a la democracia y el fin de la proscripción del peronismo. La rebelión en sí duró menos de dos días, pero se gestó durante años de represión y enfrentamiento con el Estado por parte de la sociedad civil. Sus actores principales, los trabajadores mejor pagos de la economía argentina, el sector automotriz autopartista, y los estudiantes -la clase media- demostraban que el problema, evidentemente, no era sólo de índole económica. Se trataba de un conflicto político que incluso iba más allá de la antinomia peronismo y antiperonismo ya que se nutría de las situaciones sociales emergentes en Latinoamérica y de las concepciones ideológicas poscapitalistas que se desarrollaban entre la población. La teoría de los tres tiempos no cuajaba en la realidad del país. Lo primero que se debía resolver era el problema político. La Revolución Argentina demostraba su incapacidad de realizar un eficaz control social e ideológicamente perdían la batalla contra aquellos a quienes prohibían. Las organizaciones revolucionarias y la cultura alternativa ganaban adeptos. Represivamente, luego de tres años de férreo control, las rebeliones no cesaban. Onganía y toda la cúpula militar hacen su balance. El fin de la política representativa tampoco fue la solución. Sólo aportó a una mayor radicalización de la sociedad en su conjunto, que ahora busca el enfrentamiento directo con el Estado y armoniza con propuestas revolucionarias, clasistas y/o guerrilleras. La acción directa es la manera de participar en la política nacional. La violencia estatal igualmente continúa. El 27 de junio se asesina en Once durante una protesta a Emilio Mariano Jáuregui, del sindicato de Prensa (FATPREN), tres días más tarde matan al máximo dirigente de la burocracia sindical de entonces, Augusto Timoteo Vandor, en la sede de la Unión Obrera Metalúrgica -UOM-.

Durante 1969, Hernández Arregui publica otro de sus textos de enorme importancia para el peronismo revolucionario: *Nacionalismo y liberación*, y dos años después *Peronismo y socialismo*. En el mismo tiempo en que aparece este último, se edita también la Correspondencia Perón-Cooke. Es el año, a su vez, del nacimiento de la revista *Los libros*. Un año después, en 1970, surgen *Nuevos Aires* y *Envido*, ambas publicaciones caracterizadas por la confluencia del pensamiento nacionalista y el marxista. En esos momentos aparece el que fue quizás el libro más difundido a nivel continental del marxismo, el manual de Marta Harnecker *Conceptos fundamentales del materialismo histórico*, de clara ascendencia estructuralista.

En este interín, como mencionamos al comienzo de esta cuarta subetapa, se fundan distintas organizaciones políticas y político-militares en la Argentina. En 1967 había surgido, como una escisión del PCA, el Partido Comunista Revolucionario -PCR-, que asume prontamente una tendencia maoísta. En 1968 se fundan las FAP -Fuerzas Armadas Peronistas-, y el 28 de marzo se funda la CGT de los Argentinos, que nuclea al sindicalismo combativo, peronista y de izquierda, cuyas tendencias más activas se encuentran en Córdoba, en particular en Luz y Fuerza, SMATA, SITRAC y SITRAM. Esta central sindical hace su presentación pública el 1 de mayo del mismo año con la Presentación del programa de la CGTA, redactado por Rodolfo Walsh.

Ese mismo año se divide el PRT debido a que un importante y mayoritario sector del mismo decide tomar el camino de la lucha armada. Nace la publicación *PRT El Combatiente* y en junio de 1970 comienza a operar el brazo armado de esta organización: El Ejército Revolucionario del Pueblo -ERP-. Pocos días antes, el 29 de mayo de 1970, se da a conocer la organización Montoneros con el secuestro y muerte de Aramburu, y en julio hacen su aparición pública las FAR -Fuerzas Armadas Revolucionarias- con el copamiento de Garín. Si bien el grupo original que luego será las FAR se venía preparando desde 1967 para integrarse a la guerrilla del Che en Bolivia y realizó algunas acciones en Argentina durante 1969, recién con esta incursión se dan a conocer oficialmente. En 1970, también, se unifican las diversas ramas de las Fuerzas Argentinas de Liberación -FAL-.

El 8 de junio de ese año, a poco menos de cuatro años de ejercer la presidencia, la Junta de Comandantes de las Fuerzas Armadas dispone el relevo de Onganía. En agosto asume Roberto Marcelo Levingston. Entre uno y otro hecho, Montoneros toma la localidad cordobesa de La Calera el 1 de julio, y el 27 de agosto cae asesinado el que era el segundo de Vandor, José Alonso.

Ante el espiral de violencia y el crecimiento de la izquierda revolucionaria, el 11 de noviembre los miembros de los principales partidos políticos tradicionales, encabezados por Balbín por la UCR y Paladino por el PJ, firman el documento *La hora del pueblo*. Era el inicio de una salida negociada. Sin embargo, estábamos lejos de menguar la escalada de enfrentamientos. En marzo de 1971 se produce el “Viborazo”, también llamado “Segundo Cordobazo”, una nueva pueblada en la ciudad mediterránea contra la elección como interventor de la provincia de Camilo Uriburu, un dirigente conservador. Uriburu fue

recibido con una huelga general. Como respuesta, señaló que le pedía a Dios el honor histórico de “cortar de un solo tajo” la cabeza de la “venenosa serpiente” que anidaba en Córdoba -en clara referencia a la ascendencia de la izquierda sobre los movimientos obrero y estudiantil-. Se realiza entonces un nuevo paro que se convierte en una generalizada insurrección que llegó a controlar alrededor de quinientas manzanas de Córdoba Capital. Al otro día, Uriburu debió renunciar. Ese mismo mes asume la presidencia de facto Agustín Lanusse, que sucede a Levingston. Inmediatamente, llama a elecciones generales para el 25 de marzo de 1973.

Lanusse observa que la proscripción peronista se ha tornado insostenible. Se lo ha intentado todo por más de quince años: golpe de estado a Perón, dictadura militar, democracia con proscripción absoluta, democracia con proscripción a cargos determinados, dictadura de un partido militar a largo plazo. Pero eso sólo generó mayor radicalización socio-política y un aumento de la conflictividad social sin precedentes: la inserción de sectores juveniles en el enfrentamiento con el Estado, la expansión de diversas organizaciones armadas vistas por la sociedad cada vez con mayor simpatía, el surgimiento del sindicalismo clasista, e incluso de los curas del tercer mundo unidos a las causas populares contra el gobierno. La revolución estaba más cerca, y no ya la peronista, sino incluso la socialista. La única salida entonces era incluir al peronismo y a Perón en el juego político argentino. Si para *Contorno* el “mal menor” en el '58 era Frondizi, para los militares el “mal menor” en 1970 pasaba a ser Perón. Lanusse promueve entonces el GAN -Gran Acuerdo Nacional-. La idea era realizar un acuerdo entre todas las fuerzas políticas de la Argentina, incluido el peronismo y el gobierno militar. Muchos partidos aceptan pero Perón lo rechaza pues su intención es aislar a los militares del proceso político.

El año pre electoral de 1972 no hace disminuir el conflicto social argentino. Se suceden diversas puebladas al estilo del “Cordobazo” por todo el país, como el “mendozazo” y el “tucumanazo”. En un tremendo golpe político a la dictadura de Lanusse, en agosto se fugan del Penal de Rawson los máximos dirigentes de las principales organización armadas del país -Mario Roberto Santucho, Domingo Menna y Enrique Gorriarán Merlo del ERP, Roberto Quieto y Marcos Osatinsky de las FAR y Fernando Vaca Narvaja de Montoneros-. Otros dieciséis cuadros políticos de importancia quedan

varados en el aeropuerto de Trelew luego de huir de la cárcel. Lo toman y después se entregan. Son fusilados días después, el 22 de agosto.

En noviembre, finalmente, luego de diecisiete años fuera del país, retorna a la Argentina Juan Domingo Perón. Se reúne en una quinta de Vicente López con dirigentes políticos de distintas tendencias y vuelve a España no sin antes sellar el lanzamiento del FREJULI -Frente Justicialista de Liberación- con la fórmula Cárpora-Solano Lima, ya que por la ley electoral él no podía ser candidato a presidente ya que no cumplía con el mínimo de residencia en Argentina en los últimos años. Comienza una breve pero intensa etapa de nuestra historia: la “primavera” camporista.

1973: La primavera camporista o el cuento del Tío

El 11 de marzo de 1973 fue un día histórico para el proceso de liberación nacional argentino. Luego de dieciocho años de proscripción del partido mayoritario, se realizan elecciones libres. Triunfa la fórmula Cárpora-Solano Lima con el 48,3% de los votos, y el lema, “Cárpora al gobierno, Perón al poder” se oye en millones de voces. Los Montoneros ocupan ministerios, gobiernan provincias, dirigen universidades y tienen en “el tío” Cárpora un lugarteniente propio. El 25 de mayo asume el nuevo presidente y proclama la amnistía de todos los presos políticos. El 20 de junio regresa Perón definitivamente al país. Pero la fiesta se torna masacre en Ezeiza. Ante la llegada de las columnas de la Tendencia Revolucionaria, en particular de Montoneros, que se disponen a traspasar las vallas y ocupar sectores cercanos al palco donde hablaría Perón, los sectores ortodoxos del movimiento los reciben a los tiros. Decenas son asesinados, centenares heridos en una verdadera emboscada que con el correr de los minutos se convirtió en cacería. El conservadurismo -peronista y del otro- recupera terreno. El 13 de julio Cárpora renuncia súbitamente y asume como presidente interino Lastiri, yerno de López Rega, luego de que también “renuncie” el vicepresidente Solano Lima y de que el presidente del Senado -Díaz Bialet- casualmente esté de viaje por Europa. Lastiri -y a través suyo lo más rancio del peronismo- se hace cargo de la transición hacia el nuevo llamado a elecciones, con Perón como candidato. Éstas se realizan en septiembre y la fórmula Perón-Perón consigue el 62% de los votos.

Comienza entonces una etapa donde se generan las condiciones del avance contrarrevolucionario que termina en tragedia popular a partir de 1976. La división al interior del peronismo se profundiza y se expresa en dos proyectos políticos antitéticos, ya descritos por Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* (1968). Por un lado, la ortodoxia peronista, las antiguas estructuras del movimiento. Son las fuerzas restauradoras del peronismo clásico, los viejos funcionarios formados en la noción de “la comunidad organizada”, el pacto político entre las corporaciones existentes. Este sector interno del peronismo está constituido fundamentalmente por la burocracia sindical formada en la negociación política, los gremios tradicionales que se nuclean en las 62 Organizaciones. A ellos debemos agregar a la Juventud Sindical Peronista, la Confederación Nacional Universitaria -CNU-, la Alianza Libertadora Nacionalista -ALN-, entre otros componentes de la mentada “derecha peronista”. Por el otro, los movimientos gestados al calor de la resistencia y sus vínculos con la Revolución Cubana y la izquierda en general, la Juventud Peronista, la Juventud Trabajadora Peronista, la Unión de Estudiantes Secundarios -UES-, el Peronismo de Base, los sindicatos rebeldes de Córdoba, los gobernadores de Mendoza, Buenos Aires, Córdoba y Salta y las organizaciones armadas Montoneros, FAR y FAP. Este sector propone: “Al socialismo vía el peronismo”. Si para el peronismo clásico el logro ya estaba conseguido (retorno de Perón y su triunfo electoral), para la Tendencia Revolucionaria este era sólo un paso -una transición- hacia un camino de liberación anticapitalista, hacia el socialismo nacional. Perón alternativamente durante su largo exilio alentó a uno u otro bando según la coyuntura política lo requería. Permitió el crecimiento y consolidación de ambos dentro del heterogéneo movimiento. Ahora, vuelto Perón, poco compartían las dos patas del peronismo. Y la balanza el propio General comenzaba a moverla hacia el lado de la ortodoxia. La izquierda sirvió para desestabilizar, para gobernar necesitaba la estructura. La Tendencia no se quedará, sin embargo, de brazos cruzados. Luego de las elecciones se unifican las FAR y Montoneros y se lleva a cabo el asesinato de Rucci, el máximo exponente de la burocracia sindical en el peronismo ortodoxo en 1973, quien había ocupado el cargo de Vandor. Perón lo toma como una afrenta personal. Desde entonces, el peronismo para él será la añeja estructura del movimiento. Es el fin del “camino peronista al socialismo”.

1973-1976: El fin de una época

En tan sólo tres años, la efervescencia popular por el regreso de Perón al país y a la presidencia, el sueño realizado del “Luche y Vuelve”, se tornará pesadilla. La reacción no provino exclusivamente desde las fuerzas armadas, sino que, sobre todo, desde el propio sector derechista del peronismo. Comenzó en la tercera presidencia de Perón y se profundizó notoriamente tras su muerte.

En muy poco tiempo, la izquierda peronista perderá todos los espacios de poder conquistados tras años de lucha. Por diferencias con el propio Perón, el 24 de enero de 1974 renuncian los ocho diputados de la Tendencia Revolucionaria tras una dura reunión en Olivos. Pocos días después el General le exige la renuncia al gobernador de Buenos Aires, Oscar Bidegain, por supuestas connivencias con la “subversión” luego de que el ERP ataque el cuartel militar de Azul. En su lugar asume Victorio Calabró, apoyado por el sindicalismo clásico, la iglesia católica y el empresariado nacional. En marzo se realiza un golpe de estado provincial en Córdoba conocido como el “navarrazo”, una insurrección policial a nivel provincial -con apoyo de los sindicatos ortodoxos, militares y la iglesia- comandada por el Teniente Coronel Navarro, tras el cual deben abandonar sus cargos el gobernador Ricardo Obregón Cano y su vice el trabajador combativo Atilio López. El gobierno nacional valida de hecho la situación enviando una intervención federal que se hace cargo del gobierno y “legaliza” la destitución de los legítimos funcionarios. En Mendoza también es forzado a abandonar su cargo el gobernador Martínez Baca. Lo destituye la legislatura provincial.

El 1 de mayo de 1974, desde el mítico balcón Perón “expulsa” a la Tendencia Revolucionaria, encabezada por los Montoneros, de la Plaza de Mayo en la conmemoración del Día del Trabajador. Ante la denuncia de que estaba lleno de gorilas el gobierno popular, gritada desde la Plaza, Perón los descalifica haciendo una férrea defensa del sindicalismo clásico. Las divergencias habían ido aumentando desde la propia renuncia de Cámpora, en cuya presidencia la izquierda peronista debió observar el nacimiento de las actividades de la Alianza Anticomunista Argentina, conocida popularmente como la Triple A. Su accionar se desarrolla fuertemente con el interinato de Lastiri y aún con Perón en el gobierno no mengua. Decenas de militantes y activistas políticos de izquierda son asesinados: peronistas, comunistas, cristianos, sobre todos cabía la “pena de muerte”. Los comanda

López Rega desde el Ministerio de Bienestar Social. Lo secundan Almirón y Osinde. Entre los atentados más célebres de esta banda parapolicial se encuentran el frustrado ataque al senador radical y abogado defensor de presos políticos Solari Yrigoyen en noviembre de 1973 y los asesinatos del padre Carlos Mugica el 11 de mayo de 1974, Rodolfo Ortega Peña el 31 de julio del mismo año y Silvio Frondizi el 27 de septiembre. En diciembre del '73, incluso, la Triple A lanza un comunicado público donde señala que ha condenado a muerte a una serie de dirigentes, a quienes se ultimarán donde se los encuentre, entre ellos figuraban el dirigente trotskista Nahuel Moreno (fundador del PST en ese entonces), el dirigente revolucionario y abogado Silvio Frondizi, Mario Roberto Santucho, Raimundo Ongaro, René Salamanca, Agustín Tosco, Rodolfo Puiggrós, Ernesto Giúdice, Manuel Gaggero, Roberto Quieto, Julio Troxler y el obispo de La Rioja Monseñor Angelelli.

El 1 de julio muere Juan Domingo Perón. Asume el gobierno María Estela Martínez, su mujer y vicepresidenta. El conflicto se resuelve definitivamente. Se da una acelerada hegemonización del gobierno por el sector comandado por López Rega. El 16 de septiembre, la AAA asesina con más de 40 disparos a Atilio López, ex vicegobernador de Córdoba y uno de los principales dirigentes obreros de la provincia²⁶. Las bandas parapoliciales se multiplican y trabajan en sintonía con las fuerzas represivas legales. Van a la caza de peronistas revolucionarios, marxistas y párrocos del tercer mundo. Montoneros debe volver a la clandestinidad ante los ataques que comienza sufrir. Ya también en la clandestinidad, el 5 de noviembre de 1975 muere Agustín Tosco.

Si en lejanas tierras David vencía a Goliat y los estadounidenses debían retornar a su patria derrotados por la guerrilla comunista vietnamita comandada por el poeta Ho Chi Min y por el General Giap, en el plano latinoamericano el mundo gira hacia el lado contrario. Si en 1971 Banzer había derrocado al militar nacional-populista Juan José Torres e instaura una dictadura liberal en Bolivia, dos años después Pinochet terminó a sangre y fuego con los sueños socialistas de los chilenos liderados por Salvador Allende. En 1975, en Perú, el General Francisco Morales Bermúdez terminó con el gobierno del militar izquierdista Juan Velasco Alvarado, y el año siguiente el Gobierno uruguayo de Bordaberry continúa en el país hermano con su paulatina eliminación de libertades democráticas e

²⁶ Según la CONADEP, la Triple A realizó certificadamente 19 homicidios en 1973, 50 en 1974 y 359 en 1975. Éste es el número mínimo de víctimas mortales que se considera en su accionar.

impone a Aparicio Méndez como gobernante de facto. Finalmente, el 24 de marzo de 1976 se realiza el golpe militar al gobierno peronista. El General Videla asume la presidencia de facto. Comienza el Proceso de Reorganización Nacional. Todo el cono sur, ahora, posee dictaduras militares instauradas con ayuda de la CIA y el Pentágono. Comienza el período más negro entre los negros períodos de la historia argentina.

En resumen, si el 55-58 fue una etapa de recomposición política y de relecturas ideológicas en la cual el desarrollismo se ve como “modernizador” de nuestra economía por parte de las élites gobernantes que buscaban una mayor industrialización nacional, y como el camino al fin de la proscripción por parte de los sectores peronistas, rápidamente en el 58-59 la intelectualidad de izquierda y los sectores populares se encuentran ante la Traición Frondizi, que conjuntamente con la desilusión de la limitada democracia argentina, provoca una mayor radicalización política influenciada por el triunfo de la Revolución Cubana.

Entre 1959 y 1966 se da un notorio avance de la represión y cada vez mayores limitaciones a la débil democracia argentina. Se van cerrando los caminos institucionales posibles para la política, y toma fuerza la idea de la acción directa como manera de participación pública en los asuntos del Estado por parte de la sociedad civil. Nace y se desarrolla la nueva izquierda y se comienza a producir un acercamiento entre peronistas, marxistas y cristianos postconciliares. Avanzan los movimientos de liberación en el mundo y surgen las primeras guerrillas en Argentina. Entre 1966 y 1973 se da una etapa de mayor regimentación estatal, una nueva clase de dictadura que intenta acallar el ímpetu de las nuevas voces y del peronismo proscripto. La Revolución Argentina prohíbe todo tipo de participación política y ataca sustancialmente la cultura. Esto provoca un crecimiento de la conflictividad social y la radicalización política de los intelectuales y del pueblo en su conjunto. Crecen los grupos armados. Este modelo de organización estatal a partir de un “partido militar” fracasa con el Cordobazo y comienza desde mediados del año '69 un intento de lento retorno democrático, el cual se da en 1973 con el fin de la proscripción al peronismo y el triunfo de Héctor Cámpora en las elecciones. La fugaz “primavera camporista” culmina con el regreso definitivo de Perón y la vuelta del líder al gobierno pocos meses después. Entonces se inicia una nueva etapa, que va de 1973 a 1976, donde la derecha del movimiento peronista gana paulatinamente terreno hasta hacerse cargo del Estado. Finalmente, un nuevo golpe militar -

el más sangriento de nuestra historia- sella la derrota popular y cierra definitivamente un proceso político iniciado casi dos décadas atrás.

1.3 Principales corrientes ideológicas de los años sesentas. El pensamiento desentumecido

En este apartado se focalizará la mirada en las principales corrientes de pensamiento que influyeron en la época a través de la lectura crítica de textos de Jean Paul Sartre, Antonio Gramsci, Ernesto Guevara, el nacionalismo popular y el maoísmo, así como aquellas propuestas promovidas al calor de la Revolución Cubana.

Los gramscianos argentinos. Apuntes para una reconstrucción necesaria

Uno de los autores imprescindibles para abordar la renovación teórica de la intelectualidad argentina en el período propuesto es Antonio Gramsci. La nueva izquierda nacional tuvo en los fragmentarios escritos del autor italiano un modelo desde el cual partir para indagar en la propia realidad argentina y para quebrar el *corset* ideológico en el que por entonces la ortodoxia comunista ahogaba al pensamiento revolucionario.

Gramsci era un pensador anclado en la realidad de su país y en su tiempo que aplicaba las herramientas metodológicas del marxismo de acuerdo a su lectura de la cuestión nacional popular, era un militante comunista que daba a la subjetividad una importancia privilegiada en los procesos políticos, era un político que proponía que los aspectos culturales tenían un lugar medular a la hora de los análisis de las realidades nacionales -con el consiguiente rol preponderante de los intelectuales en la política-. Gramsci poseía una visión historicista y humanista del marxismo, y luchó por estrechar los vínculos entre intelectualidad y pueblo en pos de la construcción de una nueva hegemonía política y cultural con el fin de establecer un nuevo orden social y una reforma “intelectual y moral”. Era, en definitiva, un teórico de la revolución que dio la vida por la instauración del socialismo en las complejas sociedades occidentales y que generó una serie de conceptos mediante los cuales la izquierda argentina encontró herramientas que le permitieron *descubrir* incluso problemas que hasta la aparición de sus textos no habían sido ni siquiera abordados.

Asimismo, señala Aricó que, “Gramsci era el primer marxista que desde la política y la reflexión política parecía hablar para nosotros, los intelectuales” (ARICÓ: 39). Esta aseveración posee una enorme importancia para nuestro trabajo. De hecho, la problematización sobre la concepción del “intelectual” y su rol en la estructura social recorre los *Cuadernos de la cárcel* a través de diversas notas que póstumamente fueron recopiladas en *Los intelectuales y la organización de la cultura*, donde el autor italiano define que la total autonomía o independencia del “intelectual tradicional” -entre los que ubica a los eclesiásticos, a los científicos y a los literatos, entre otros- no es más que una “utopía social” (GRAMSCI, 2000: 12).

Gramsci extiende ampliamente el concepto de intelectual en aquellos escritos. En un principio, distingue entre las que considera fueron las dos principales *formas* que asumió la categoría de *intelectual* a lo largo de la historia: la de los intelectuales *tradicionales* y la de los intelectuales *orgánicos*. Los *tradicionales* son aquellos que se pretenden autónomos o independientes respecto de los grupos sociales fundamentales de la estructura económica de su tiempo debido a su pertenencia a “categorías intelectuales preexistentes” a su contemporaneidad. Se consideran a sí mismos como “representantes de una continuidad histórica no interrumpida aun por los más complicados y radicales cambios de las formas políticas y sociales” (GRAMSCI: 10-11). Es decir, por ejemplo, un clérigo puede sentirse como la continuación de una religiosidad previa a la existencia del capitalismo y de las principales clases que lo conforman -burguesía y proletariado-, por lo que, se supone prescindente de ambas en una especie de neutralidad abstracta que las antecede y supera. Lo mismo podemos pensar de los escritores, o de los filósofos, que establecen una tradición propia ligada a los fundamentos internos de su actividad por sobre la relación de ésta con su contexto de producción. Pero junto a este tipo de intelectuales, existen los *orgánicos*, a los que Gramsci precisa de la siguiente manera:

Cada grupo social, al nacer en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea conjunta y orgánicamente uno o más rangos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de la propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y en el político: el empresario capitalista crea junto a él al técnico industrial y al especialista en economía política, al organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etc. (...) Los intelectuales orgánicos que cada nueva clase crea junto a ella y forma en su desarrollo progresivo son en general “especializaciones” de aspectos parciales de la actividad primitiva del tipo social nuevo que la nueva clase ha dado a luz (GRAMSCI: 9-10).

Es decir, además de las categorías intelectuales existentes y que son previas a la aparición de una clase o de una estructura social determinada, se originan necesidades técnicas y teóricas que son justamente producto de esas nuevas relaciones sociales que se establecen en el marco de un nuevo orden político, económico, cultural y social. Un intelectual orgánico, entonces, es aquel que desde sus tareas específicas en diversas áreas de conocimiento y difusión *-especializaciones-* genera las condiciones para un mayor y más complejo desarrollo de la clase social de la cual nace o a la cual se liga, otorgándole medios más óptimos para establecer su hegemonía *-es decir, convertirse en clase dirigente-* sobre otras capas sociales, permitiéndole una sólida conciencia de sí misma, complementando sus posturas parciales o corporativas *-propias de su posición en la estructura económica-* con una visión de mundo integral y abarcativa del todo social, dándole la posibilidad de ser clase dominante del conjunto. En palabras de Gramsci, le otorga a una clase *homogeneidad y conciencia de la propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y en el político*. De esta manera, el intelectual cumple con tareas “orgánicas” al desarrollo de los intereses de su clase a partir de constituir *la manifestación intelectual* de la totalidad de las actividades de la misma, y contribuye a instaurar un *tipo social nuevo*.

Esta caracterización del campo intelectual es la que retoman los gramscianos argentinos. Entre ellos, Juan Carlos Portantiero, quien sostendrá análogas posiciones en *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) al plantear que:

Cada clase social va creando, en el curso de la lucha por la hegemonía de la sociedad política, los intelectuales que le asegurarán el control de la sociedad civil (...) El artista *-sépalolo o no-* se ubica en la dinámica histórica regida por la lucha de clases y a ella deja ligada su obra (PORTANTIERO, 1961: 7 Y 17).

Como se observa, tanto Gramsci como Portantiero *-lo que podemos hacer extensible a toda la nueva intelectualidad de izquierda argentina-* orientan su atención respecto de la inserción del intelectual en la lucha de clases que lo atraviesa y lo funda. Esta similitud de diagnóstico, que incluye también el considerar a la Argentina como un país occidental periférico, una indefinición de la condición nacional, el “provincialismo” francés de nuestros intelectuales y el fracaso de una política nacional popular (características que Gramsci señala como propias de la nación italiana), reafirma la asunción de herramientas analíticas gramscianas por parte de todo un sector de nuestra propia intelectualidad.

Pero el pensamiento de Gramsci no se limita a esta distinción entre los diversos tipos de intelectuales existentes en una sociedad, sino que profundiza su análisis en busca de una definición más concreta sobre los mismos que incluso logre contenerlos dentro de una elaboración conceptual más general. Gramsci explicita una noción particularmente ampliada de intelectual -que abarca desde un técnico industrial hasta un filósofo, desde un funcionario público hasta un militar- y, por lo tanto, uno de los problemas que aborda en sus notas es el de la posibilidad de establecer una categorización unitaria -y una práctica social específica- para la intelectualidad moderna, categorización que a su vez fuese distinguible del resto de las actividades sociales no catalogadas como “intelectuales”. Al respecto, señala:

El error metódico más difundido, en mi opinión, es el de haber buscado este criterio de distinción en lo intrínseco de las actividades intelectuales y no, en cambio, en el conjunto del sistema de relaciones en que esas actividades se hallan (y por lo tanto los grupos sociales que las representan) en el complejo general de las relaciones sociales (GRAMSCI: 12).

Así como el obrero o el empresario no se caracterizan como tales en una comunidad solamente debido a su actividad interna (por ejemplo, si son torneros, pescadores o choferes los primeros; o si son capitalistas textiles o dueños de casinos los segundos), sino por la situación de sus respectivas labores dentro de determinadas relaciones de producción en que éstas son llevadas a cabo; la categoría de intelectual no debiera ser pensada desde una postura que parta de una diferenciación interna a la actividad específica (si se trata escritores o de médicos, por ejemplo), sino a partir de la relación entre ésta y la estructura socio-económica en la que está inmersa.

Para Gramsci la distinción tampoco puede establecerse entre lo que parece obvio: intelectuales y no-intelectuales, ya que “en cualquier trabajo físico, aunque se trate del más mecánico y degradado, siempre existe un mínimo de actividad creativa” (12), y que tanto el obrero como el empresario requieren para la realización de sus actividades “algunas cualidades de tipo intelectual” (12) por más que no sea efectivamente como “intelectuales” que se los catalogue en una estructura socio-económica. Para Gramsci, los no-intelectuales no existen. Sin embargo, señala también que “todos los hombres son intelectuales podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”, y que:

Cuando se distingue entre intelectuales y no intelectuales, en realidad, sólo se hace referencia a la inmediata función social de la categoría profesional de los intelectuales, es decir, se tiene en cuenta la dirección en que gravita el mayor peso de la actividad específica profesional, si en la elaboración intelectual o en el esfuerzo nervioso-muscular. Esto significa que si se puede hablar de intelectuales, no tiene sentido hablar de no-intelectuales, porque los no-intelectuales no existen (...) No hay actividad humana de la que pueda excluir toda intervención intelectual, no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens* (GRAMSCI: 13).

Los *intelectuales*, desde esta perspectiva, serán aquellos que cumplan la función social de intelectuales, los que realicen una labor a partir de una elaboración del intelecto, de la creatividad y el pensamiento, pues si bien todos los seres humanos realizan actividades intelectuales en su vida cotidiana y en su trabajo específico, “la misma relación entre esfuerzo de elaboración intelectual-cerebral y esfuerzo nervioso-muscular no es siempre igual; por eso se dan diversos grados de actividad específicamente intelectual” (GRAMSCI: 13).

Luego de precisar la definición de intelectual en tanto aquella persona cuya actividad social requiere de una preeminencia de labores psíquico-cerebrales por sobre las físicas o motrices, Gramsci pretende fijar los requerimientos constitutivos de una intelectualidad de nuevo tipo que estreche los lazos entre su tarea y las de aquellos sectores sociales que realizan otra clase de actividades productivas, en particular con el movimiento popular, y proponer a partir de esa relación una reforma no sólo económica sino política, social, “intelectual y moral” para la sociedad toda. En palabras de Gramsci:

El problema de la creación de un nuevo grupo intelectual consiste, por lo tanto, en elaborar críticamente la actividad que existe en cada uno en cierto grado de desarrollo (...) logrando que el mismo esfuerzo nervioso-muscular, en tanto elemento de una actividad práctica general, que renueva constantemente el mundo físico y social, llegue a ser el fundamento de una nueva e integral concepción del mundo (GRAMSCI: 13).

Se trata, entonces, de aunar, bajo la evidente impronta de Marx, *el cerebro que piensa* con *la mano que trabaja*, de quebrar la constante distancia existente entre ambas actividades en el mundo moderno a raíz de la división social del trabajo; en definitiva: unir teoría y práctica. Este intelectual por el que aboga Gramsci se distingue por obvias razones tanto del “tradicional” que se considera por fuera de los procesos sociales y políticos, como de la noción vulgarizada de lo que es un intelectual, fundada en su especialización en torno al mundo de las ideas, la palabra o el espíritu:

El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia, motora exterior y momentánea de los afectos y de las pasiones, sino en su participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador, “persuasivo permanente”, no como simple orador, y sin embargo superior al espíritu matemático abstracto; a partir de la técnica-trabajo llega a la técnica-ciencia y a la concepción humanista histórica, sin la cual se es “especialista” y no se llega a ser “dirigente” (especialista + político) (GRAMSCI: 14).

Gramsci elimina así una especie de “división de tareas” que incluso una franja importante de intelectuales izquierdistas solía establecer. Para un intelectual ya no alcanza con escribir cómodamente detrás de un escritorio o hacer discursos desde su púlpito. Le otorga al intelectual -a este intelectual que *participa de la vida práctica*, que pretende *darle fundamento al esfuerzo nervioso-muscular* y que mediante ello pretende generar una *nueva e integral concepción de mundo*- un rol dirigente en los procesos sociales (especialista + político) a partir de una activa función pública.

Esto lo retomarán los intelectuales de la nueva izquierda argentina, autoconvocados mediante una variada cantidad de organizaciones culturales, políticas, gremiales y/o sociales a cumplir una misión política emancipadora y revolucionaria. El intelectual debe ser un *organizador*, un *constructor*, un *persuasivo permanente*. Un intelectual debe ser un cuadro político, un agitador social. Debe incluir su especialización en una visión integral del mundo y en pos de una construcción política emancipadora, y eso lo debe hacer de manera “orgánica”.

En este sentido se convierte en *orgánico* en relación con los movimientos populares, pues la *organicidad* del intelectual que propone Gramsci no se expresa solamente a partir de la constitución por parte de la propia clase de sus “especializaciones teóricas y políticas”, sino que puede desarrollarse *también* a través de una estructura organizativa acorde. Por ello, Gramsci aborda finalmente el problema del intelectual y el partido político, y señala que: “un intelectual que entra a formar parte del partido político de un determinado grupo social, se confunde con los intelectuales orgánicos del mismo grupo, se liga estrechamente al grupo” (20). Así, además de *generar* sus propios intelectuales, una clase *asimila* a los intelectuales *tradicionales* que se organizan en la estructura partidaria de esa clase. De hecho, para Gramsci, todos los miembros de un partido político deben ser considerados como intelectuales.

Gramsci -desde su perspectiva revolucionaria- piensa esta “organicidad” obviamente con respecto a un acercamiento entre intelectuales y pueblo -en particular, con la clase obrera-, que será otro de los ejes de sus *Cuadernos de la cárcel* a través de los cuales su pensamiento ha adquirido vigencia en nuestro país. Su propuesta es que la intelectualidad conforme un bloque histórico con el proletariado para constituir una hegemonía política y cultural que dirija el proceso revolucionario hacia una salida poscapitalista de carácter socialista: “Lo que importa es el hecho de que se busque una ligazón con el pueblo, con la nación, que se considere necesario una unidad no servil, debida a la obediencia pasiva, sino una unidad activa, viviente, cualquiera sea el contenido de esta vida (GRAMSCI, 2009: 89).

Si la clase obrera, además de generar a sus propios intelectuales en su desarrollo social, recibe a una franja de los “tradicionales” o incluso de los “orgánicos” de la burguesía, podrá consolidar un pensamiento social de conjunto que la convierta en clase dominante. Por lo tanto, toda organización obrera o que luche por una democracia socialista debe tener una línea política dedicada al problema del intelectual, mucho más partiendo del hecho -tan notorio para Gramsci en Italia como para los gramscianos argentinos en nuestro país- de la evidente separación existente entre intelectualidad y sectores populares, esa casi absoluta “falta de adherencia a la nación-pueblo” (94), la lectura política de que “el mundo cultural está separado de las corrientes profundas de la vida popular-nacional, que permanece disgregada y sin expresión” (94). Ante esto, Gramsci planteará que “Todo movimiento intelectual se convierte o vuelve a ser nacional si se ha verificado una ida al pueblo” (94).

Por todo esto, Gramsci se convirtió en *modelo* para una intelectualidad ávida de participación política, de acercamiento al fenómeno peronista y de crítica cada vez más radical al sistema democrático-burgués en su conjunto. Como señala Aricó:

[D]e algún modo expresaba lo que nosotros hubiéramos querido ser sin haberlo logrado nunca: los hombres políticos capaces de retener la densidad cultural de los hechos del mundo, intelectuales cuyo saber se despliega y se realiza en el proceso mismo del transformar. Si hasta que tuvimos acceso a Gramsci vivimos la posesión de la cultura con un agudo sentimiento de culpa, a partir de él podíamos reencontrarnos con lo que efectivamente éramos, con nuestras grandezas y servidumbres. Ya no “ingenieros de almas” aplastados por un mandato incumplible; sólo hombres que al igual que los plomeros cumplían una función en la trama social. Por primera vez la cultura era colocada allí donde debía estar, como una dimensión insuprimible de la acción política. El partido como “intelectual colectivo”; en su interior, nosotros como “intelectuales orgánicos” (ARICÓ: 39).

Estas y otras lecturas de Gramsci eran retomadas entonces por las más variadas corrientes de izquierda que comenzaron a desarrollarse fuertemente en la Argentina de los sesenta: los *castristas*, los *maoístas* y los *peronistas revolucionarios*:

Su rechazo de cualquier tipo de interpretación determinista del marxismo y el pleno valor que asignaba a la función del sujeto y de la iniciativa revolucionaria hizo posible que se lo aproximara al castrismo. Su visión de la transformación social como un proceso que crece desde abajo -la “reforma intelectual y moral”- y que estructura una trama diferenciada de instituciones que le son propias para estar en condiciones de construir un “orden nuevo” permitió a otros convertirlo en un maoísta *avant la lettre*. Y para qué hablar de quienes se empeñaron en verlo como un pariente ilustre del populismo latinoamericano a causa del modo -por cierto, no usual en el marxismo- de plantear las relaciones entre intelectuales y masas, o intelectuales y pueblo-nación (ARICÓ: 38).

Gramsci así era parte de esa nueva intelectualidad descubierta por la joven izquierda argentina. Una espada más para combatir a la vez al capitalismo y a la izquierda burocrática prosoviética. Sus posturas se diseminaron rápidamente por nuestro país, experiencias como las de la revista cordobesa *Pasado y Presente* o *La rosa blindada*, incluso la de los sociólogos nucleados en CICOSO, fueron solamente las más célebres entre los distintos intentos orgánicos de estructurar, difundir y articular las propuestas gramscianas. Pero la importancia de estas iniciativas no se debió precisamente a tener un carácter *fundacional*, pues antes del nacimiento y desarrollo de estos emprendimientos, más de una década atrás para ser más precisos, la llama de Gramsci ya encendía el pensamiento revolucionario argentino. Ensayos como *Defensa del realismo* (1945), *Echeverría* (1951), *Cultura y nación*, *El mito liberal* (ambos de 1959), y el prólogo a *Literatura y vida nacional* (1961), de Héctor Pablo Agosti; o *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961), de Juan Carlos Portantiero, funcionaron como lecturas nacionales inaugurales sobre el pensamiento gramsciano recopilado fundamentalmente en *Literatura y vida nacional* y *Los intelectuales y la organización de la cultura*, aunque también presente en diversas notas de sus *Cuadernos de la cárcel* que no formaron parte de estos textos editoriales.

Como indica Néstor Kohan: “La primera difusión argentina y latinoamericana de Gramsci comienza con Héctor Pablo Agosti [1911-1984] quien edita las cartas del italiano en 1950 y los *Cuadernos de la cárcel* entre 1958 y 1962, mucho antes que en las principales capitales del mundo” (KOHAN, 2005 (a)). De hecho, la labor que realiza Agosti

en relación con el pensamiento gramsciano resulta sustancial no sólo en América Latina, sino que es “pionera en todo el mundo. Gracias a Agosti, el pensamiento de Gramsci es conocido antes en Argentina que en Inglaterra, Francia, Alemania o EE. UU” (KOHAN, 2004). A su vez, el docente y filósofo italiano Antonino Infranca señala que, si por una parte, después de Italia, nuestro continente continúa “a la vanguardia de la investigación gramsciana”, por la otra: “una reconstrucción de la fortuna de Gramsci en América Latina debe partir necesariamente de la Argentina [ya que] la difusión del pensamiento gramsciano en los otros países hispanoparlantes tuvo lugar por medio de las traducciones de Agosti y de Aricó” (INFRANCA, 2012). Respecto de la actitud fundadora de Agosti, coincide con Kohan y con Infranca el propio José Aricó, quien fuera uno de sus jóvenes discípulos dentro del PCA en los años cincuenta. Así, las traducciones de los textos gramscianos que se inician en los cincuenta y el uso de sus teorizaciones para un estudio de la política nacional ubican a este grupo de intelectuales como los primeros gramscianos argentinos, iniciadores de un heterogéneo y discontinuo camino que pronto recorrerán en nuestro país otros pensadores y activistas políticos socialistas.

El existencialismo sartreano

La influencia sartreana en la intelectualidad argentina parte de una serie de escritos del filósofo francés publicados en el segundo lustro de la década del cuarenta, luego del fin de la II Guerra Mundial, que ya desde comienzos de los años cincuenta comienzan a discutirse y a intentar plasmarse sobre la realidad cultural nacional.

La caída del peronismo y la posterior relectura del mismo -con las relocalizaciones políticas que esto conlleva-, junto con la creciente ilegitimidad del Partido Comunista local -debido a su burocratismo, su dogmatismo y su postura de filial argentina del partido soviético que lo llevaron a una práctica más atada a decisiones tomadas en Moscú que al análisis de la coyuntura política argentina-, profundizaron los intentos de renovación teórica de la intelectualidad progresista y de izquierda en nuestro país. En este aspecto, resultó poco menos que obligatoria la lectura de textos clave para la historia de las ideas universal como por ejemplo *El existencialismo es un humanismo*, *¿Qué es la literatura?*, y el editorial de presentación de *Les Temps Modernes*, revista parisina dirigida por el propio Jean Paul Sartre, fundamentalmente en torno a los debates respecto de la función de los intelectuales en tanto tales en los procesos políticos contemporáneos.

El primero de los textos mencionados es considerado por gran parte de la crítica como el *manifiesto* del existencialismo sartreano. Se trata de una conferencia brindada por el escritor francés en el club *Maintenant* de París en octubre de 1945 (editada sin su autorización -y por lo tanto sin su corrección- un año después), con el fin de clarificar las características centrales de su filosofía en el marco de una serie de discusiones tanto con pensadores católicos como con intelectuales del comunismo ortodoxo.

La presentación del primer número del colectivo *Les Temps Modernes* comandado por Sartre y que contaba con Maurice Merleau Ponty y Simone de Beauvoir como principales colaboradores -también de octubre de 1945- y el ensayo *¿Qué es la literatura?* funcionaron de igual manera como guías intelectuales y teóricas no sólo en nuestro país sino en gran parte del mundo occidental y en todo el naciente tercer mundo. Ambos escritos proponen una serie de rasgos que ayudarán a especificar los planteos de la nueva intelectualidad argentina tanto respecto de la obra de arte en particular como del rol del intelectual (o sea, de ellos mismos) en la sociedad y los posicionamientos políticos y construcciones organizativas necesarias para contribuir al desarrollo de procesos revolucionarios.

Efectivamente, en *El existencialismo es un humanismo* Sartre va respondiendo a las distintas objeciones que se le han realizado a su propuesta filosófica, y señala de una manera pedagógica las características que la representan así como también la manera en que se integran en esta doctrina las nociones de humanismo, subjetividad, angustia, desamparo, desesperación, ateísmo, libertad, elección, responsabilidad y compromiso, muchas de ellas retomadas explícitamente por gran parte de la intelectualidad crítica argentina.

Sartre señala que “entendemos por existencialismo una doctrina que vuelve posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana (SARTRE, 1992: 3).” ¿A qué se refiere con esto Sartre? Simplemente a que el universo en el que vivimos es un universo de hombres, creado por los hombres mientras van viviendo su vida, y que el hombre es responsable absoluto de sus acciones en este mundo. Ante la inexistencia de dios, el mundo carece de moral en el sentido abstracto que le da la religión, es decir, carece del moralismo que es una de las formas más eficaces de control social impuestas, en el mundo occidental, fundamentalmente por el cristianismo. Sartre es particularmente crítico con aquellos que

quitan a dios del debate pero sostienen una moralidad laica que ocupa el mismo espacio y ejerce la misma función que el moralismo cristiano. Si no hay dios no hay nada escrito en ningún cielo ininteligible. No hay destino prefijado ni naturaleza humana posible. Hay “condiciones humanas” construidas histórica, social y culturalmente. Estamos solos en el mundo y debemos hacernos responsables de ello, de nuestros proyectos, de nuestras elecciones y de nuestras acciones. El hombre está *abandonado y condenado a ser libre*. Esto es, detenta la libertad de elegir qué proyectar ser, nada lo ata definitivamente a nada por mayores condicionamientos que existan en la vida cotidiana. Esta posibilidad de elección le impone una profunda responsabilidad de la que no se puede evadir aunque quisiese. Si es libre es responsable de sus elecciones, incluso es responsable de no querer elegir, y por ello el hombre que es consciente de esto se sumerge en la angustia, el desamparo y la desesperación.

Esto le otorga al hombre, además de la mencionada *responsabilidad*, una inédita posibilidad de transformación de sus condiciones de vida. Si todo es construcción humana, está en el hombre, en el transcurso de su proyecto individual y comunitario, es decir, en su vida personal y en su vida entre otros hombres, transformar su *situación*.

Esta doctrina es considerada un humanismo debido al hecho de que para Sartre el hombre es *legislador del hombre mismo* y porque establece que el ámbito de lo humano es el único al que el hombre pertenece:

[N]ada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser (...) si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es. Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (SARTRE: 5).

El humanismo se vincula así estrechamente con una concepción particular de la subjetividad, ya que el ser humano siempre se proyecta hacia fuera de sí, y se define en torno de sus actos, no de su contemplación, por lo que para *ser* debe salir de sí hacia el mundo y hacia los demás hombres. Así, la *subjetividad existencialista* es, en realidad, una intersubjetividad. Depende, para existir, de la relación con otras subjetividades:

Así, el hombre (...) descubre también a todos los otros y los descubre como la condición de su existencia. Se da cuenta de que no puede ser nada (en el sentido que se

dice que es espiritual, o que se es malo, o que se es celoso), salvo que los otros lo reconozcan por tal.

Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo. En estas condiciones, el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo al otro, como una libertad colocada frente a mí, que no piensa y que no quiere sino por o contra mí. Así descubrimos enseguida un mundo que llamaremos la intersubjetividad, y en este mundo el hombre decide lo que es y lo que son los otros (SARTRE: 13).

Esta unión de lo personal y lo colectivo, el vínculo estrictamente social que une ambas instancias, fundamentará en otros textos sus posturas políticas por una democracia socialista y colectivista y por un marxismo preocupado por la liberación del hombre mucho más que por la obsesión staliniana del desarrollo a cualquier precio de las fuerzas productivas.

En resumen, la tesis fundamental del existencialismo sartreano es la libertad absoluta del ser humano para proyectar su ser y con él, proyectar a la humanidad entera. Si somos consecuentes con el ateísmo, debemos aceptar que no hay esencia humana, sino que el hombre es lo que él ha hecho de sí. El hombre es, ante todo, dirá Sartre, un *proyecto*. Esto le otorga una responsabilidad a cada uno de sus actos como ninguna otra filosofía. Además, esta libertad es ineludible, ya que elijo lo que proyecto ser pero, a la vez, si no elijo estoy eligiendo no elegir, por lo cual siempre tomo posición ante el mundo circundante y ante cada situación particular. Aunque no lo quiera, siempre estoy en *situación* y actúo en ella:

La elección es posible en un sentido, pero lo que no es posible es no elegir. Puedo siempre elegir, pero tengo que saber que, si no elijo, también elijo (...) Para nosotros, al contrario, el hombre se encuentra en una situación organizada, donde está él mismo comprometido, compromete con su elección a la humanidad entera, y no puede evitar elegir (SARTRE: 14).

La noción de humanismo ya descrita en *El existencialismo es un humanismo* ofrece en *¿Qué es la literatura?* y en la presentación de *Les Temps Modernes* un mayor desarrollo. En el extenso ensayo señala además la importancia del intelectual, pues presenta particularidades que deben tenerse en cuenta a la hora de analizar tanto el hecho literario como su función en la sociedad:

[E]l autor está en situación, como los demás hombres. Pero sus escritos, como todo proyecto humano, encierran, precisan, dejan atrás esa situación, la explican y la

fundamentan incluso, del mismo modo que la idea del círculo explica y fundamenta la de la rotación de un segmento (SARTRE, 1948: 142).

Es por esto que Sartre sostiene que a través de la literatura una sociedad puede adquirir conciencia de sí misma, lo cual hace del escritor un hombre en conflicto con el poder establecido. Un escritor siempre es un agitador social en potencia:

El escritor proporciona a la sociedad una conciencia inquieta y, por ello, está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper (...) es un conflicto oculto, pero existe siempre, porque nombrar es mostrar y mostrar es cambiar. Y como esta actividad de impugnación, que perjudica a los intereses creados, puede, en su muy modesta parte, contribuir a un cambio de régimen y como, por otro lado, las clases oprimidas no tienen tiempo ni afición para la lectura, el aspecto objetivo del conflicto puede expresarse como un antagonismo entre las fuerzas conservadoras o público real del escritor y las fuerzas progresistas o público virtual (96-97).

En *¿Qué es la literatura?* todas estas posturas filosóficas van a ir encarnando en actos políticos concretos a través de los cuales Sartre postula determinados roles específicos para el intelectual dentro de su comunidad y establece duras críticas a la izquierda “realmente existente”, planteando implícitamente la necesidad de nuevos rumbos teóricos y organizativos revolucionarios que partan de una concepción existencialista/humanista para desarrollar la lucha por imponer un orden socialista en el cual el hombre sea fundamento y finalidad. La toma de partido sartreana es clara en *¿Qué es la literatura?*: “Nosotros ya no estamos con quienes requieren poseer el mundo, sino con quienes quieren cambiarlo” (201). Por otra parte, el rol del intelectual se explicita así en *Les Temps Modernes*:

En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea (...) Nosotros que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse -la realidad humana-, nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo (12).

Aquellos que “quieren cambiar el mundo” no son otros que los trabajadores socialistas, por ello el filósofo francés establecerá que: “la situación histórica nos incita a unirnos al proletariado para construir una sociedad sin clases” (228). De esta manera, a pesar de las lecturas críticas que suelen presentarlos como contrapuestos, en los fundamentos del compromiso sartreano encontramos una propuesta que lo emparenta con los planteos del militante y teórico sardo Antonio Gramsci: la de la necesaria unión entre intelectuales y

pueblo. Pero para Sartre, a diferencia de lo que podemos leer en los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci, el intelectual debe permanecer autónomo a la clase obrera, independiente a sus organizaciones. No es la voz intelectual del proletariado revolucionario, sino un burgués que comparte los mismos objetivos y por ello pretende actuar conjunta y solidariamente con él: “No se ha repetido lo suficiente que una clase sólo puede adquirir su conciencia de clase mirándose a la vez desde adentro y desde fuera; dicho de otro modo, si obtiene ayudas exteriores. Para esto sirven los intelectuales, eternamente fuera de su medio” (109). No se trata de que la clase obrera genere sus intelectuales, sino que intelectuales exteriores a la clase obrera le permitan adquirir su conciencia *para sí*. Esta postura “comprometida” se distingue finalmente, entonces, de la “orgánica” que podemos observar en Gramsci y que analizamos con anterioridad.

Sin embargo, la propuesta sartreana no está exenta de una participación radical del intelectual comprometido en la lucha social. Se trata de la funcionalidad del intelectual y su rol en los procesos políticos en tanto tales, no de una presunta moderación. En un fragmento que llamativamente no suele ser reproducido por la crítica cuando señala las características del pensamiento sartreano -siempre diferenciándolo por su justo mantenimiento dentro del “campo intelectual” ante las posturas más radicalizadas que hegemonizaron el campo cultural local presuntamente pos 1966-, observamos que, cuando las libertades democráticas son vilipendiadas y la lucha de clases se agudiza, Sartre no titubea al señalar que “no basta defenderlas con la pluma. Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas” (84). Sartre era consecuente con sus posturas anticapitalistas y daba por sentado que si la lucha social se profundizaba, la disputa armada era una obviedad ante un sistema que no iba a entregarse pacíficamente. Conocía muy bien y de cerca la realidad de una guerra mundial, una ocupación extranjera y la conformación de una resistencia nacional para considerar lo contrario. Ese camino seguirán muchos sartreanos argentinos al participar activamente -e incluso fundar- organizaciones político-militares o que simplemente utilicen la violencia como método de lucha cuando los continuos golpes militares y la fantochada de una democracia sin participación del movimiento mayoritario de la clase obrera quiebren la posibilidad a los caminos institucionales de la política. Entre resignarse y convertirse en

revolucionario, ¿cuál era la opción del intelectual? Y en caso de elegir las armas, ¿por qué dejaba de serlo?

El problema, para Sartre, es desesperante, la antinomia que rige la bipolaridad Estados Unidos-Unión Soviética no ofrece alternativas positivas (algo similar interpretarán en la Argentina los intelectuales que busquen una alternativa la dicotomía peronismo-antiperonismo, mucho más luego de la *traición Frondizi*). El intelectual debe prescindir de la dicotomía propuesta por la posguerra, debe construir una manera de hacer política sobre una base nueva, el hombre:

[L]a conciencia contemporánea parece desgarrada por una antinomia. Los que se atienen por encima de todo a la dignidad de la persona humana, a su libertad, a sus derechos imprescriptibles, se inclinan lógicamente a pensar según el espíritu de análisis, que concibe los individuos con independencia de sus condiciones reales de existencia, que les dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y cierra los ojos delante de la solidaridad. Los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que, cerrando los ojos ante las personas, sólo es capaz de ver los grupos. Esta antinomia se manifiesta, por ejemplo, en la creencia muy extendida de que el socialismo está en las antípodas de la libertad individual. Así, los que se atienen a la autonomía de la persona se ven arrinconados en un liberalismo capitalista cuyas consecuencias funestas se conocen bien y los que reclaman una organización socialista de la economía tendrían que pedirla a no sabemos qué autoritarismo totalitario (...) Nosotros nos negamos a dejarnos descuartizar entre la tesis y la antítesis (18-19).

Asimismo, leemos en sus textos: “[D]ebemos militar en nuestros escritos a favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista. Se ha afirmado muchas veces que son dos cosas inconciliables: nuestra misión es mostrar de modo incansable que se suponen mutuamente” (228). Es aquí donde la postura sartreana entronca con la guevarista desarrollada, por ejemplo, en “El socialismo y el hombre en Cuba” a mediados de los años sesenta, y se relaciona también con la lectura hegeliana de Marx muy difundida en esos años en el tercer mundo, y con el gramscismo que comenzará a recorrer, como un fantasma, el continente americano. Se establece, mediante todas estas influencias teóricas y la práctica concreta de decenas de movimientos populares, la constitución de un marxismo humanista del cual abrevarán, incluso, corrientes católicas que desde mediados de los años sesenta - después del Concilio Vaticano II- radicalizarán sus postulados. Nace, crece y se desarrolla en múltiples y plurales variantes la nueva izquierda.

Guevarismo. El marxismo del Che

Un análisis respecto del guevarismo latinoamericano y de la visión del Che Guevara sobre el marxismo merece en sí mismo, por su importancia y complejidad, una tesis doctoral. Aquí, y en relación con las problemáticas concernientes a nuestro objeto de estudio, simplemente enumeraremos sus características generales centrales y retomaremos los aspectos fundamentales en relación con la temática de esta tesis vertidos en “El socialismo y el hombre en Cuba”, con el fin de continuar nuestra aproximación hacia las corrientes de pensamiento más influyentes del campo intelectual de los años sesenta y que los autores de nuestro corpus, en mayor o en menor medida, absorbieron.

Resulta llamativo que gran parte de la crítica existente sobre los procesos culturales del período silencien o escamoteen la importancia del pensamiento guevarista entonces, tan o más potente ideológicamente como el existencialismo o el gramscismo para la nueva izquierda y el campo popular argentinos. Autores como Nilda Redondo y Néstor Kohan parecen ser en nuestro país la excepción a la regla al enunciar el lugar hegemónico que esta tendencia política ocupó en su momento en los procesos sociales de la Argentina y de América Latina y en la práctica cultural de toda una generación en la que se encuentran autores como Rodolfo Walsh, David Viñas²⁷ y Haroldo Conti, entre otros. Desde esta mirada es que contraponemos nuestra postura a la de prestigiosos intelectuales como Horacio Tarcus por ejemplo, quien en su enumeración de diversas subvariantes del marxismo latinoamericano sostiene que el guevarismo no fue una de ellas sino que simplemente se trató de una ecuación de populismo + trotskismo. La mera existencia de este apartado explicita nuestra posición diametralmente opuesta a esta clase de posicionamientos.

En 1965, Ernesto Che Guevara envía al semanario uruguayo *Marcha* un ensayo que pronto se convertirá en un texto emblemático para toda la corriente de la nueva izquierda latinoamericana, y en particular, para los intelectuales revolucionarios de nuestro continente: “El socialismo y el hombre en Cuba”. Allí, el Che rechaza críticas en referencia a que en el socialismo existe una pérdida de la individualidad y una estandarización del ser humano. Para polemizar con esas posturas, destaca el preponderante rol del individuo en el

²⁷ De hecho David Viñas llama a su propia camada como “la generación del Che”.

proceso revolucionario desde sus inicios con el asalto al Cuartel Moncada el 26 de junio de 1953, su desarrollo tanto en la lucha guerrillera en el campo como en la clandestina en las ciudades, y el rol de constructor social que posee el hombre en la isla desde enero del '59.

Pero lo más relevante del texto para nuestro análisis particular es que a partir de esta problemática, Guevara avanza sobre cuestiones referidas a la educación, la cultura y el arte, y profundiza sus postulados ya diseminados en diversos trabajos anteriores respecto de la importancia de la conciencia para el surgimiento de una nueva ética que redefina la relación del ser humano con su comunidad y asiente los pilares para la construcción del “Hombre Nuevo”, una de las categorías centrales de su pensamiento que será recogida por toda una generación de militantes revolucionarios durante los años sesenta y setenta:

Una de las características centrales de la prédica guevarista que partió la década del sesenta al medio fue la importancia central otorgada por el Che a la conciencia en la construcción del hombre nuevo (...) el Che ponía en el primer plano de la lucha, de la confrontación, la necesidad de generar conciencia y de batallar por conquistar las mentes y los corazones, la ideología y la voluntad. En esa batalla la cultura revolucionaria contrahegemónica era un engranaje central, nunca un “vagón” derivado ni un elemento “decorativo” útil para rellenar con frases eruditas una línea política previamente establecida (KOHAN, 1999: 42).

Este lugar central dado a la cultura en la lucha de clases rememora los planteos de Antonio Gramsci y ubica a los intelectuales en una posición de enorme responsabilidad y protagonismo en el surgimiento, consolidación y profundización de un proceso revolucionario.

En estas páginas, además, Guevara cuestiona, por un lado, la representación mecánica de la realidad social propia del “realismo socialista”, y por el otro, impugna cualquier tipo de imposición estética o ideológica, pues sostiene que es absolutamente necesaria la libertad y el debate en el contexto de la lucha revolucionaria. De esta manera, así como Fidel planteara en su escrito “Palabras a los intelectuales” de 1961 que dentro de la revolución se debía otorgar total libertad al desarrollo cultural, el Che reclama contra aquellos que siguen, en marzo de 1965, empeñados en sostener lineamientos estéticos regulatorios:

Los revolucionarios carecemos, muchas veces, de los conocimientos y la audacia intelectual necesarios para encarar la tarea del desarrollo de un hombre nuevo por métodos distintos a los convencionales (...) Se busca entonces la simplificación; lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica

investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista, sobre las bases del arte del siglo pasado (...) ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? (...) no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy (GUEVARA, 1997: 216-217).

En esta cita observamos la crítica a la burocracia cultural y al rol de los funcionarios políticos en el terreno ideológico, y la defensa irrestricta de la experimentación estética; pues, aunque aún “falta el desarrollo de un mecanismo ideológico-cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba, tan fácilmente multiplicable en el terreno abonado de la subvención estatal” (GUEVARA: 217), la opción reguladora lo único que logra es *ponerle una camisa de fuerza a la expresión artística del hombre de hoy*, lo cual no solamente impide avanzar en el camino hacia una nueva cultura, sino que nos lleva al error *proudhoniano de retorno al pasado*.

Asimismo, en este texto Guevara destaca que el progreso en la educación y en el acceso de las masas a la cultura resultan condiciones imprescindibles para establecer los nuevos valores sobre los que se asiente la futura sociedad comunista, sin los cuales el retorno al capitalismo será sólo cuestión de tiempo:

Se corre el peligro de que el árbol impida ver el bosque. Persiguiendo la quimera de realizar el socialismo con la ayuda de las armas melladas que nos legara el capitalismo (la mercancía como célula económica, la rentabilidad, el interés material individual como palanca, etc.) se puede llegar a un callejón sin salida (...) Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo. De allí que sea tan importante elegir correctamente el instrumento de movilización de las masas. Ese instrumento debe ser de índole moral, fundamentalmente, sin olvidar una correcta utilización del estímulo material, sobre todo de naturaleza social (GUEVARA: 209-210).

De esta manera, resulta evidente la importancia que este texto adquirió para los trabajadores de la cultura y para los intelectuales en general, pues, como señala Nilda Redondo, “el comunismo no es ya sólo un mecanismo de nueva distribución de los bienes materiales sino además y fundamentalmente la construcción de un nuevo ser” (REDONDO, 2001: 116). Ante tal definición cobra particular trascendencia la intelectualidad, entendiéndola como aquel sector que hasta el actual desarrollo de la sociedad ha sido profesionalmente elaborador de “cultura”.

Para Guevara, el arte permite la expresión de la propia condición humana, y junto con el desarrollo general de la cultura en un contexto de trabajo liberado detenta un rol fundamental en la paulatina eliminación de la enajenación social. Claro está que estamos ante un tipo de producción intelectual que poco se asemeja a la que conocemos dentro de la sociedad capitalista:

Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho horas o más en que actúa como mercancía para resucitar en su creación espiritual. Pero este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad; es un ser solitario el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer immaculado. Se trata sólo de un intento de fuga (GUEVARA: 215).

Por un lado, los actuales intelectuales deben estrechar sus vínculos con el pueblo por las productivas consecuencias de esto en términos de la construcción de la nación y de la transformación socialista; por el otro, la socialización de la educación y de los bienes culturales generará nuevos artistas e intelectuales nacidos en las entrañas del campo popular, por lo que esa brecha entre intelectuales y pueblo se irá acortando paulatinamente.

Pero Guevara insiste en advertir que para lograr tal aspiración hay que escapar de uno de los mayores peligros en la construcción de la nueva sociedad; la burocratización y consiguiente regimentación de la producción cultural:

Cuando la Revolución tomó el poder se produjo el éxodo de los domesticados totales; los demás, revolucionarios o no, vieron un camino nuevo. La investigación artística cobró nuevo impulso (...) En países que pasaron por un proceso similar se pretendió combatir esas tendencias con un dogmatismo exagerado. La cultura general se convirtió así casi en un tabú y se proclamó el *súmmum* de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear (GUEVARA: 215-216).

Vemos cómo “El socialismo y el hombre en Cuba” es, entre otras cosas, un verdadero proceso contra el dogmatismo y la burocratización del arte. Guevara sostiene que el socialismo debe gestar un nuevo tipo de sujeto social, y dentro de esta teorización es que se propone una intelectualidad mancomunada con su pueblo y que posea plena autonomía para desarrollar su actividad, para lo cual: “No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni *becarios* que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas” (GUEVARA: 218).

Guevara promueve una apertura ideológica en la construcción político-cultural de Cuba. Pero también deja en claro que, en medio de un proceso revolucionario que iba adquiriendo un carácter ya no sólo continental sino mundial (Guevara envía este texto a Montevideo desde Argel, luego de su incursión revolucionaria en el Congo), el principal deber de todo revolucionario es la defensa y construcción de la revolución. Un intelectual que se dice revolucionario no puede estar ajeno a la revolución. Se lee el presente como una oportunidad histórica -épica- para dejar atrás la sociedad de clases fundamentalmente a partir de las luchas que se están desarrollando en el tercer mundo, y en ese contexto las “simpatías” no alcanzan. Sin dejar de lado su función específica, un intelectual revolucionario -como un campesino, un obrero, un desocupado-, debe redoblar esfuerzos e impulsar, defender y desarrollar los procesos transformadores para promover su victoria:

No se puede hablar de Revolución desde la comodidad y el individualismo burgueses, la necesidad ética por modificar las infelicidades de la humanidad obliga al compromiso directo y sin dilaciones, y este compromiso requiere de la entrega revolucionaria (...) la ética revolucionaria es un valor supremo y la sociedad nueva no es sólo el acceso a los bienes materiales para la mayoría de la población, sino fundamentalmente una sociedad constituida por un “Hombre Nuevo” en el que primen los valores de la solidaridad por encima del individualismo burgués (REDONDO: 115).

Nuevamente, no se trata de ir en menoscabo de una actividad teórica o artística específica, sino de construir un “hombre nuevo” en el que se integre teoría y práctica. El intelectual revolucionario tiene un rol fundamental en eso, en el advenimiento de una nueva cultura, en la construcción de otra hegemonía política y en la constitución de ese hombre nuevo. Estas conclusiones del Che no se convirtieron en un redundante eco rebotando en el vacío. Pocos meses después de su muerte, intelectuales de alrededor de setenta países diferentes reunidos en La Habana para un Congreso Cultural darán una de las muestras más contundentes de que el legado de Guevara no terminaba con su vida, sino más bien todo lo contrario: se diseminaba como tábanos a lo largo y ancho del mundo.

Las conclusiones que propusimos respecto de los postulados del Che Guevara incluidos en “El socialismo y el hombre en Cuba” fueron una parte importante pero no excluyente de lo que se conoció como *guevarismo*, tendencia que, en la Argentina, provocó cismas prácticamente en todos los movimientos políticos existentes, pues no sólo constituyó una fuerza política propia -el PRT ERP-, sino que su *élan* se diseminó en sectores del

comunismo y el socialismo tradicionales, en el peronismo, en el radicalismo, en el maoísmo y hasta en el cristianismo, dando lugar a escisiones políticas y filosóficas y a la constitución de nuevas organizaciones políticas revolucionarias que vinculaban algunos aspectos del guevarismo con sus respectivas tradiciones intelectuales. En todas las tendencias políticas de izquierda, populares y nacionalistas, el guevarismo fue un punto de quiebre a la hora de analizar la realidad argentina y de proponer una política emancipatoria antiimperialista.

Como señalan autores como Redondo, Kohan, Michael Löwy y Artaraz, el guevarismo fue una de las corrientes de renovación del marxismo más importantes de la década del sesenta. Se conoció con esta denominación a una prédica de carácter socialista revolucionario tercermundista (fundamentalmente latinoamericano) que postulaba un desarrollo autónomo y alternativo al de la URSS y a los partidos comunistas tradicionales y que tenía en el Che Guevara a su principal referente. Löwy señala que constituyó una variante autónoma de las demás propuestas marxistas de entonces al indicar que “el marxismo del Che se distingue de las variantes dominantes en su época. Es un marxismo antidogmático, ético, pluralista, humanista, revolucionario” (LÖWY: 8-9).

En su *antidogmatismo* se alejaba de las corrientes más cercanas al “socialismo real” y al bloque del Este (pero también a China) e incluso lo llevaban a criticar abiertamente a Marx, por ejemplo, en sus lecturas sobre Simón Bolívar, dando pie a una visión del marxismo desde una perspectiva latinoamericanista que tenía su raíz en el escritor y militante peruano José Carlos Mariátegui. La *ética* comunista es para el Che la base tanto de la construcción del socialismo como de la lucha revolucionaria contra el capitalismo, sin la cual el hombre nunca dejará de ver a su semejante como a un otro, lo cual da lugar a una postura *humanista*. Para el guevarismo el hombre es el factor fundamental de la sociedad, por sobre cualquier variable económica o política. El “hombre nuevo” debe llevar adelante una actitud heroica ante la vida, y debe entenderse a sí mismo como un individuo que es parte integrante de una comunidad, no en lucha con sus semejantes, sino como un ser que se integra a ellos. Una comunidad no puede ser otra cosa para el Che que un conjunto consciente de individuos que luchan por una misma causa. El *pluralismo*, por su parte, fue expresado durante su participación en el gobierno revolucionario de Cuba, donde propuso la absoluta libertad de discusión entre tendencias revolucionarias en cuestiones trascendentales de la política, la economía y la construcción de la nueva sociedad socialista.

Revolucionario es su marxismo en el sentido de contraponerlo con algunas políticas comunistas de la época. El Che siempre planteó la imperiosa necesidad de la transformación radical del mundo como principal objetivo en lugar de una presunta coexistencia pacífica, un parlamentarismo burgués o un etapismo que calcula la revolución socialista en un lejano porvenir. Para el Che ese trata de revolución socialista o de caricatura de revolución.

Esta corriente ubicaba a la subjetividad en un espacio central de las luchas sociales por una transformación radical de la humanidad y proponía que simultáneamente a las disputas políticas los revolucionarios debían construir una nueva cultura basada en la solidaridad y la cooperación. Para el Che, sin un “hombre nuevo” el socialismo carecía de gran parte de su fundamento, pues “el Che señalaba que el comunismo no es una mera socialización de la economía, sino un cambio integral del hombre.” (KOHAN, 2006: 25).

Kohan y Löwy describen con gran minuciosidad justamente cómo el guevarismo proponía una sociedad basada en el hombre nuevo, que establece “una forma de moralidad comunista fundada en el autosacrificio y la solidaridad humana” (ARTARAZ: 42). Desde esta perspectiva, la construcción de una cultura contrahegemónica donde tenía particular importancia la ética y la conciencia resultaba sustancial.

Todas estas propuestas formaron parte de las características de la nueva izquierda argentina, cuyo compromiso no terminaba en la organización gremial, política o social en la que se militaba, sino que la actitud militante era vista como una forma de vida que abarcaba todos los aspectos del hombre, incluida, claro está, su actividad intelectual. El hombre nuevo es el hombre pleno, íntegro en su individualidad y su colectivismo, que influyó en la vida diaria de miles de militantes revolucionarios, entre ellos, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti.

En muchas naciones, guevarismo fue sinónimo de nueva izquierda, y si bien en términos políticos esta corriente fue fundamentalmente sostenida por organizaciones guerrilleras, no debe pensarse circunscripta solamente a ellas, pues como ideología socialista, humanista, antiimperialista, tercermundista y revolucionaria influyó en corrientes culturales, políticas y gremiales de diversa índole. El guevarismo, asimismo, tuvo una importancia capital para la nueva intelectualidad, pues trajo aparejado la “legitimidad de un cambio cultural permanente de los seres humanos, sus relaciones y sus instituciones antes, durante y

después de la toma del poder por los revolucionarios” (KOHAN, 2006: 19). El guevarismo confluye en más de un punto con el gramscismo y el existencialismo, y junto con estas otras corrientes de pensamiento, debe tenerse en consideración de manera constante en un análisis del campo cultural de los años sesenta como un condicionante fundamental para la práctica no solamente política sino también intelectual de entonces.

Nacionalismo popular. El peronismo como vía al socialismo

La crítica argentina María Sondereguer plantea que “El golpe de Estado de 1955 señala, en la Argentina, una suerte de divisoria de aguas para pensar cómo discurren las ideas del nacionalismo” (SONDEREGUER: 447). Si bien destaca que desde sus orígenes el peronismo atrajo a diversos núcleos nacionalistas, “entre los años cincuenta y sesenta toma forma una izquierda de raíz nacional que pretende formular una teoría y una estrategia para la revolución social a partir del análisis del peronismo y de los rasgos específicos de la sociedad argentina a partir de su irrupción” (SONDEREGUER: 448). Como consecuencia de ello, se redefine el “panteón cultural” argentino en clave antiliberal -por ejemplo, se recuperan fuertemente las figuras de los caudillos del siglo XIX en contrapartida de Domingo Faustino Sarmiento-, se promueve la noción de que el europeísmo es poco menos que un desvío que impide comprender la realidad nacional y se consolida una posición política abiertamente antiimperialista. Sondereguer propone que la transformación de las tradiciones políticas fue una característica de la época, e indica la importancia de la Revolución Cubana para la relectura en clave revolucionaria del peronismo:

De los años cincuenta a los setenta se rearmen las tradiciones, se postulan instancias fundacionales, se instalan sentidos nuevos. En ese recorrido, se producen aquellas transformaciones que en la década del sesenta delinearán la ruptura que atraviesa el sentido de la vida cotidiana: la evolución del nacionalismo, la constitución de una nueva izquierda, la politización y radicalización de los jóvenes católicos, las pugnas en el movimiento obrero. La revolución cubana, en 1959, otorga otras claves interpretativas. Esa experiencia, novedosa por cierto en el horizonte de las ideas en curso, autoriza una relectura del peronismo como posibilidad revolucionaria y le concede a la crítica de signo nacionalista nueva eficacia simbólica (SONDEREGUER: 457).

Para ello el pensador y militante fundamental fue John William Cooke, aunque también resultaron sustanciales los aportes de Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós,

Jorge Abelardo Ramos y Arturo Jauretche. Estos pensadores no conformaron una corriente ideológica perfectamente homogénea, y cada uno posee pensamientos particulares sobre la “izquierda nacional”, el “peronismo revolucionario”, la “liberación” o el “socialismo nacional”. Sin embargo, todas sus propuestas se amalgamaron en un heterogéneo sujeto político encarnado por la mítica resistencia peronista que con el correr de los años -desde 1955 a 1976- promovió el paulatino y permanente corrimiento a la izquierda de amplias franjas de masas populares y de grupos intelectuales desde el nacionalismo a secas -o directamente de raigambre hispanista y conservadora- al antiimperialismo clasista y revolucionario. Si diversos sectores nacionalistas abrevaron del pensamiento marxista, ello se vio acompañado porque desde un amplio sector de la izquierda nativa: “comienza una tarea de revisión que busca tanto en la tradición marxista como en la tradición nacionalista claves interpretativas para la comprensión de un fenómeno político que continuaba concitando la adhesión de los sectores populares” (SONDEREGUER: 462).

Sin embargo, cabe destacar que las posturas que recuperaron el fenómeno peronista desde un pensamiento de izquierda no se iniciaron luego del golpe de estado a Perón, sino mucho tiempo antes, incluso desde el mismo año 1945. Por ejemplo, mientras el líder del PCA -Victorio Codovilla- proponía aunar fuerzas con la embajada norteamericana para derrotar al “naziperonsimo” en las elecciones del '46, uno de los dirigentes de su organización, Rodolfo Puiggrós, con más de veinte años afiliado al comunismo vernáculo, se suma junto con un pequeño núcleo de compañeros al flamante movimiento peronista. Para Puiggrós, el peronismo es el movimiento de liberación nacional argentino. Su policlasismo y su base popular lo asimilan a los movimientos emancipadores que nacieron en el tercer mundo luego del final de la II Guerra Mundial en los procesos de descolonización. Jorge Abelardo Ramos, por su parte, desde el trotskismo, seguía la influencia de Liborio “Quebracho” Justo, quien propuso que en nuestro país -como en el resto del continente americano- la tarea revolucionaria se debía conjugar con la de la liberación nacional. Extremando este planteo, Ramos funda en 1945 el periódico *Octubre* para profundizar esa línea política y acercarse definitivamente al peronismo.

Ambos, junto con Juan José Hernández Arregui, delinean los pilares de lo que años después se conocerá como “Izquierda Nacional”, espacio donde también podemos ubicar a Jauretche y, por sobre todos ellos, a John William Cooke. Hernández Arregui es quien

acuña el término en 1957, y quien propone en *La formación de la conciencia nacional* una definición taxativa sobre este movimiento que aglutina nacionalismo y marxismo:

En la Argentina, como producto de la transformación del país y de la evolución y confrontación de las ideas ha crecido una tendencia que puede calificarse genéricamente como "izquierda nacional". Por Izquierda Nacional, en un país dependiente, debe entenderse en sentido lato la teoría general aplicada a un caso nacional concreto, que analiza a la luz del marxismo, en tanto método de interpretación de la realidad, y teniendo en cuenta, en primer término, las peculiaridades y el desarrollo de cada país, la economía, la historia y la cultura en sus contenidos nacionales defensivos y revolucionarios, y coordina tal análisis teórico con la lucha práctica de las masas contra el imperialismo en el triple plano nacional, latinoamericano y mundial, en este orden (GALASSO, 1986: 114).

Hernández Arregui se sumó al peronismo y al pensamiento nacionalista popular sin abdicar jamás al marxismo, muy por el contrario, los reunió en un mismo postulado. De esta forma, los que integraron esta "izquierda nacional" interpretaron al peronismo de manera muy diversa a la izquierda tradicional argentina, pues lo tomaban como un movimiento antiimperialista en su política externa y antioligárquico en la interna, amparado en la burguesía industrial, en la clase obrera, en sectores la clase media y en el ala nacionalista del Ejército. Más allá que ellos mismos cataloguen su primera etapa como comprendida en las características de una típica revolución nacional burguesa, consideraban que tenía en su interior elementos revolucionarios y que se estaba en medio de un proceso que, en los países semicoloniales, llevaba indefectiblemente al socialismo. Estas son las nociones que encuentran el campo orégano para su desarrollo con el surgimiento del ala izquierda de la militancia peronista en los tiempos de la Resistencia luego del golpe de 1955.

Pero fue Cooke sin dudas la figura más influyente del pensamiento de la izquierda peronista durante la etapa. Esta figura, delegado de Perón durante los inicios de la resistencia, profundiza una postura política que venía esgrimiendo aún desde antes de la caída de Perón cuando realiza un viaje a la Cuba revolucionaria de 1961. A su vuelta funda la ARP, organiza guerrillas y finalmente se centra en la lucha en las ciudades en el interior del movimiento obrero argentino por la liberación. Cooke siempre tendió a sintetizar dos idearios, el nacionalismo y el socialismo, pero tras el golpe de Aramburu y Rojas y, fundamentalmente, luego de su conocimiento de la experiencia cubana -donde incluso se

alistó como miliciano para defender a la isla durante el ataque de Playa Girón-, su posición se radicalizará profundamente al calor de las luchas sociales del movimiento popular argentino en los sesenta. Dirá en carta a Perón de 1961: “Hoy en día nadie piensa en que la liberación nacional puede hacerse sin la revolución social, y por eso la lucha es de pobres contra ricos también. Desde que esto ocurre ya no hay nacionalismo burgués” (COOKE: 70). En el mismo sentido, en otro escrito planteará: “El único nacionalismo auténtico es el que busca liberarnos de la servidumbre real: ése es el nacionalismo de la clase obrera y demás sectores populares, y por eso la liberación de la Patria y la revolución social son una misma cosa” (COOKE: 83).

En sus textos *Apuntes para la militancia, Peronismo y revolución* y *La lucha por la liberación nacional*, desarrolla diversas propuestas que lo constituyen en el principal ideólogo del peronismo revolucionario. Su constante participación política como organizador de la resistencia, de grupos armados, de células obreras en las fábricas y barrios, lo posicionaron como el gran referente de la tendencia revolucionaria en el interior del peronismo, a pesar incluso de sus continuas desavenencias con el propio Perón, que a poco de iniciada la década del sesenta le quita su rol de delegado personal.

El desarrollo del pensamiento de Cooke está imbricado con su relación con Cuba, en particular con el Che y con Fidel. En el proceso cubano observó cómo confluían las ansias de liberación nacional con la necesaria liberación socialista. Eso lo llevará a decirle a Perón, en otra carta fechada en 1962, lo siguiente: “La revolución nacional siempre es en parte socialista, siempre es un paso hacia el socialismo, mayor o menor de acuerdo a las circunstancias objetivas concretas que existan en el país” (COOKE: 70), y que “creo que América Latina se emancipará siendo socialista.... que el peronismo será el conductor de la liberación argentina, será socialista” (COOKE: 70). Para él, peronismo y castrismo constituían formas particulares, nacionales, de una misma y sola lucha revolucionaria continental, por lo que la Argentina debía seguir la radicalización que siguió el proceso nacional, popular y antiimperialista caribeño: “En primer plano aparecen indisolublemente la cuestión nacional y la cuestión social. Una no puede resolverse sin la otra... La lucha por la liberación es, por lo tanto, revolucionaria, así como nacional y social” (COOKE: 84)

Cooke dirá que en la Argentina “los comunistas somos nosotros”, porque el movimiento peronista es una posibilidad concreta para el imperialismo, y no una amenaza teórica.

Planteará que “el imperialismo yanqui no se guía por definiciones filosóficas sino por hechos prácticos; y el movimiento de masas que pone en peligro las inversiones, el orden social y la seguridad hemisférica, eso es el comunismo” (COOKE: 70).

La Revolución de Mao

Otra corriente que con el paso de los años en la década del sesenta comenzó a sumar adeptos y a formar parte con sello propio de la constelación de nuevas propuestas revolucionarias en el país es el maoísmo que tenía en la revolución china su principal fuente de promoción. A diferencia de los planteos stalinistas y zhdanovianos, Mao cuestiona el dogmatismo y la prohibición de escuelas intelectuales, así como la imposición administrativa de una corriente o línea política particular. Esto se observa, por ejemplo, en la discusión cultural, donde, si desde la URSS durante décadas se impuso el realismo socialista, en cambio desde Pekín bajo el lema “Que cien flores se abran y compitan cien escuelas ideológicas” (1957) el líder de la revolución china fomentó un despliegue intelectual y político plural basado en la autonomía de cada campo específico:

¿Por qué se enunciaron las consignas de que cien flores se abran, y compitan cien escuelas ideológicas; y coexistencia duradera y mutuo control? Fueron enunciadas a base de la situación concreta de China, a base de reconocer que en la sociedad socialista siguen existiendo varias clases de contradicciones, a base de la exigencia apremiante de acelerar el desenvolvimiento económico y cultural del país. La orientación de que cien flores se abran y compitan cien escuelas ideológicas estimula el desarrollo del arte y el progreso de la ciencia, y así fomenta el florecimiento de la cultura socialista en nuestro país. En el arte pueden desenvolverse libremente distintas formas y estilos; en la ciencia, pueden contender libremente diferentes escuelas. Consideramos que la difusión forzada, por medio de medidas administrativas, de un estilo particular, de una escuela particular y la prohibición de otro estilo u otra escuela ideológica, obstaculizan el progreso del arte y de la ciencia. El problema en el arte y en la ciencia debe resolverse por la discusión libre en los medios artísticos o científicos, en el transcurso de la práctica del arte o de la ciencia, y no de una manera simplista (MAO TSÉ TUNG, 1974: 175-176).

Así, la postura de Mao en 1957 entra en sintonía con el presunto deshielo soviético que pronto se mostrará como meramente discursivo. De la misma manera, descarta cualquier intento de promover la línea china al socialismo como universal; y sostiene la necesidad de que cada país resuelva sus contradicciones no solamente políticas o

económicas sino también las culturales de acuerdo a sus tradiciones y su situación social presente. Cada revolución posee un carácter indefectiblemente nacional

Todos los puntos de vista expuestos emanan de las condiciones históricas concretas de China. En cada país socialista y en cada Partido Comunista la situación es diferente; por eso nosotros no consideramos, ni mucho menos, que otros países y partidos deben o tienen necesidad de seguir el camino chino (184).

Con este texto y con otros, fundamentalmente con su célebre *Libro Rojo* -y la lectura que de éste hicieron ciertos intelectuales europeos, en particular, franceses-, el maoísmo y su revolución cultural funcionaron en el campo intelectual latinoamericano como un espacio más de actualización y de pluralismo que fundamenta los deseos de diversos sectores políticos de unificar las nociones de independencia y de socialismo. Más allá de que si estas fueran o no las características de la construcción socialista china, se convirtieron en argumentos sólidos para todos aquellos que pugnaban por un desarrollo socialista autónomo para sus países. El enfrentamiento chino-soviético de los años sesenta, a su vez, fomentó el desarrollo de esta corriente en aquellos sectores que desde la izquierda se consideraban ajenos al burocratismo en que había caído la URSS y a la táctica de “coexistencia pacífica” que emanaba desde Moscú en lo que no deja de ser un efecto contradictorio de la crítica maoísta a la “revisión” soviética pos Stalin. De la misma manera, la promoción del sustento revolucionario de la base campesina que propugnaba Mao entraba en sintonía con posturas guerrilleras que en América Latina sustentaban la idea de que las bases agrarias iban a convertirse en sujetos revolucionarios en los países del tercer mundo.

La Nueva Izquierda. Breve síntesis explicativa

Así, entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y en gran medida conjugando aspectos de las corrientes anteriormente analizadas, aunque no solamente de ellas, se consolidó a escala global una tendencia política en la que confluían una radicalización política anticapitalista y el creciente desprestigio y debilitamiento del predominio soviético en el marxismo.

Alimentaban este fenómeno sucesos políticos concretos como, por un lado, el proceso de descolonización de los continentes asiático y africano a partir de la segunda posguerra

mundial -que dio nacimiento a decenas de flamantes naciones-, el surgimiento y la vertiginosa proliferación de los movimientos de liberación en dichos territorios y en América Latina -en su abrumadora mayoría de ideología nacionalista de izquierda y/o comunista-, la persistencia de las pretensiones neocoloniales de parte de antiguos países imperialistas como por ejemplo la campaña franco-británica contra el gobierno egipcio de Nasser por el control del Canal de Suez; y por el otro lado, la realización y profusa difusión de las conclusiones del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, que por primera vez asumía de manera oficial las continuas violaciones a los derechos humanos y los diversos atropellos políticos perpetrados durante el período stalinista, la inmediatamente posterior invasión de la URSS a Hungría -que exhibía dramáticamente la continuidad del régimen luego de la muerte de Stalin a pesar de la autocrítica-, y los procesos políticos de autonomización del comunismo italiano, la ruptura chino-soviética y la Revolución Cubana, que legitimaban en la práctica la existencia de vías socialistas alternativas a la moscovita y promovían un pensamiento revolucionario poscapitalista y socialista crítico del autoritarismo y el dogmatismo del denominado “socialismo real.”

Todo esto se conjugó en cada país con factores nacionales específicos que emergieron luego del final de la II Guerra Mundial -ligados al surgimiento de nuevos actores sociales y a las nuevas coyunturas históricas tanto en los países centrales como en la periferia- y motivó un fenómeno político plural y heterogéneo que produjo una renovación del pensamiento comunista sustentada también a partir de la concurrencia del marxismo con otras corrientes de pensamiento.

La *nueva izquierda* -denominación con la que se conoció a estos movimientos políticos e intelectuales-, cuestionadora a la vez y desde una mirada socialista revolucionaria del “viejo” modelo staliniano por su autoritarismo político y dogmatismo teórico, del reformismo socialdemócrata cuyas demandas no sobrepasaban el sistema económico, político, social y cultural capitalista predominante en el mundo occidental, y del propio sistema capitalista, ganaba rápidamente adeptos en un mundo en plena transformación, y encontraba su razón de ser en un anhelo -en gran medida motorizado por la nueva intelectualidad crítica de izquierda- por encontrar una alternativa radical que no caiga en la burocratización estatista prosoviética de los partidos comunistas locales ni en el reformismo parlamentario -y en última instancia burgués- de los partidos socialistas.

Una de las principales características de este movimiento -tan presente (y divergente en cada caso) en Inglaterra como en Cuba, en Italia como en Argentina, en Estados Unidos como en Vietnam, en Francia como en Angola- es que le otorgó una importancia capital a la cuestión nacional a la hora de analizar y establecer una estrategia sobre los fenómenos políticos. Si los partidos comunistas se definían por sostener un proyecto homogeneizante, capaz de llevar adelante la misma política en París que en el Chaco paraguayo siguiendo en gran medida los designios y las necesidades de la URSS en su lucha mundial contra los Estados Unidos, las *nuevas izquierdas* surgen desarrollando el camino inverso y con la pretensión de *encarnar* en sus respectivas tradiciones sociales, culturales y políticas. De hecho, estas corrientes revolucionarias surgieron de manera casi siempre autónoma en cada nación, como un producto original resultante de los análisis de las diversas realidades sociales existentes en cada rincón del planeta, y sólo en forma complementaria -de acuerdo al desarrollo particular de cada movimiento específico- se articularon e influyeron mutuamente a través de escritos teóricos, conferencias políticas y prácticas que pretendían vincular experiencias sociales diversas.

Este carácter nacional resulta, paradójicamente, una definición general común a todas las *nuevas izquierdas*, ya sean castristas en Cuba, fannonistas en Argelia, peronistas de izquierda en Argentina, cristianos y guevaristas también en nuestro país y fundamentalmente en toda América Latina, existencialistas en Francia o sandinistas en Nicaragua. Lo que diferenciaba y volvía único a cada movimiento era precisamente un punto de unión entre todos ellos: el intento de combinación de las herramientas teóricas universales producidas por diversas corrientes libertarias -unificadas bajo una visión amplia y heterodoxa del marxismo- con sus propias realidades nacionales.²⁸

Después de todo, si cada organización nacía en un país determinado que poseía una historia particular y una cultura propia dentro del común denominador del colonialismo o el neocolonialismo; si, como señalara Antonio Gramsci, lo nacional en política es fundamental -o si, como dijera Lenin, la patria es lo fundamental-, de lo que se trataba era de nacionalizar el marxismo y no perpetuar una postura basada en la lógica de convertir a

²⁸ Obviamente, estas corrientes políticas e ideológicas deben pensarse no como espacios independientes sino confluyentes de manera diversa de acuerdo al país en cuestión. Por ejemplo, el gramscismo en Argentina formó parte de experiencias guevaristas y peronistas revolucionarias. Igual situación se generó con sectores del existencialismo argentino.

cada movimiento o partido comunista en una filial moscovita. De lo que se trataba era de partir de la tradición de cada nación para que las herramientas teóricas que permiten obtener mayores conocimientos sobre la reproducción social capitalista puedan ayudar a desarrollar la lucha de clases en lugar de encorsetarla en dogmas prefijados.

Otro de los pilares de estas *nuevas izquierdas* fue la perspectiva humanista con la que adscribieron al marxismo, lo cual también permitía enfrentar la lógica del determinismo económico y el objetivismo soviético al buscar insertar nociones de acción individual y posibilidades de elección subjetiva en cada coyuntura sociopolítica concreta. Desde esta postura se comprende, en consonancia con lo expuesto en torno a las corrientes analizadas previamente, el lugar privilegiado que le concedieron a la subjetividad en los procesos de cambio y a la ética como principio regulador de la actividad revolucionaria. Se generó así un nuevo tipo de acción militante más integral. No se trataba ya solamente de batallas económicas, parlamentarias o militares, sino de una lucha en todos los aspectos de la vida por transformar al ser humano, por la generación de un hombre nuevo y un nuevo orden social, el militante de las nuevas izquierdas debía ser *integralmente revolucionario*, tanto en su acción contra el capitalismo como en su estudio, en su labor diaria o en relación con su familia y/o pareja. La política y la actitud cotidiana eran motivadas por principios solidarios y humanitarios. Una revolución debía encarar de manera tan prioritaria como sus aspectos políticos y económicos centrales una renovación cultural.

Estas características, que además de interpretarse en sí mismas deben comprenderse como una reacción ante la impronta del marxismo predominante hasta entonces, se fundamentaban en las lecturas hegelianas de la obra de Marx, particularmente en la cada vez mayor importancia que tenían los textos juveniles del autor alemán (hasta poco tiempo atrás desconocidos), lo cual se vinculaba con una indagación más profunda en los postulados de Hegel por parte de los filósofos progresistas y revolucionarios y con las nociones sartreanas, gramscianas, fannonistas y guevaristas hegemónicas en el arco de las izquierdas durante el período.

Lo expuesto cobra un sentido más particular cuando tenemos en cuenta que este fenómeno de las *nuevas izquierdas* surge prioritariamente en el terreno intelectual. Por eso en casi todos los países sus principales referentes fueron revistas culturales antes que organizaciones políticas. Es por esto también que el debate sobre el papel del intelectual en

los procesos de liberación resultó tan relevante en esta corriente. Se trata de parte de una nueva intelectualidad disidente y un movimiento activista radicalizado que comparte las amplias características del antistalinismo y la antiortodoxia marxista y que pretende, desde tal perspectiva política, vincularse con el movimiento popular de cada país.

La centralidad de las transformaciones culturales, por lo tanto, no solamente fueron el resultado de una comprensión de las formas de dominación ideológicas burguesas en las sociedades modernas -establecidas magistralmente gracias al concepto de hegemonía desarrollado por Gramsci-, sino que se profundizaba aún más como una cuestión particularmente importante para quienes eran dentro de las sociedades capitalistas o inmediatamente poscapitalistas los *creadores profesionales* de productos culturales: los intelectuales.

Asimismo, las *nuevas izquierdas* se identificaron prácticamente en su totalidad con un tercermundismo radical. El tercer mundo -constituido por las recientemente establecidas naciones africanas y asiáticas y por la América Latina sumida en la pobreza y en el subdesarrollo- se veía como una alternativa posible ante el rechazo del modelo soviético y del capitalismo de los países centrales. Es decir, la emergencia del tercer mundo, que aglutinaba a 1,4 de los 2 billones de habitantes de la tierra, lo convertía en una opción superadora tanto del capitalismo como del comunismo existente. La lucha por el porvenir de la humanidad, desde esta mirada, se debía desarrollar en América Latina, Asia y África, donde una múltiple y heteróclita conjunción de actores sociales mostraba una combatividad y una conciencia *para sí* mayor a la que podía observarse en el movimiento obrero de los países centrales, parte del cual parecía estar definitivamente cooptado por el sistema capitalista y sin presentar hegemoníamente una predisposición a la subversión del orden establecido. El tercer mundo daba a lugar a la esperanza de quebrar por la vía revolucionaria el nuevo orden mundial bipolar de posguerra, que no permitía otra cosa que su mantenimiento conservador o la autoaniquilación nuclear de la humanidad:

El nacimiento de la Nueva Izquierda puede esbozarse a partir de dos elementos contextuales de la política internacional de final de los años 50. Por una parte, el nuevo mapa, que incluía a los nuevos países independizados después de la Segunda Guerra, ahora enfrentados con sus antiguos dueños, quienes se resistían a aceptar el curso de la historia y a abandonar las posiciones ideológicas y culturales que justificaban sus antiguas nociones de imperio. (...) El otro elemento contextual para el nacimiento de la Nueva Izquierda tiene que ver con que los nuevos países independientes nacían en un

mundo dividido entre dos sistemas ideológicos y económicos paralelos, liderados por dos superpotencias que se enfrentaban mutuamente en una carrera armamentística que amenazaba a la raza humana con la extinción nuclear (...) la Guerra Fría y la división del mundo en dos bloques eran los asuntos más graves que enfrentaba la Nueva Izquierda a fines de los 50 (...) La Nueva Izquierda luchó para romper la hegemonía conceptual que esta realidad imponía a los intelectuales. Para ello, le dio una importancia extrema al Tercer Mundo y a la misión emancipadora que estaba llamado a jugar (ARTARAZ, 2011: 199-200).

De esta manera, las nuevas izquierdas matizaban en alguna medida la máxima de que el movimiento obrero era el actor excluyente de la revolución socialista internacional, y contribuyeron a la génesis de movimientos de liberación que ampliaban nuestros conocimientos sobre nuevos agentes del cambio social, como por ejemplo los movimientos de mujeres, la comunidad negra, el estudiantado, los intelectuales radicalizados, el campesinado, entre otros. Asimismo, ponía el foco del porvenir en los países subdesarrollados, los que sufrían de manera más desgarradora la implantación de un capitalismo depredador que no daba otra alternativa que la miseria y la represión. Cuba y la descolonización de África y Asia parecían ser ejemplos de esto.

Lograr articular esa multiplicidad de naciones y de actores sociales en un heterogéneo proceso de liberación de carácter mundial que asuma múltiples posibles vías socialistas era el objetivo que mancomunaba a esta nueva tendencia política nacida en muchos casos de manera inconexa. Mencionamos ya que la Conferencia Tricontinental de 1966 y la Organización Latinoamericana de Solidaridad -OLAS- de 1967, ambas realizadas en La Habana, al igual que la primera conferencia de la Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes (OCLAE) de 1968, fueron -junto con el movimiento mundial de No Alineados- los intentos más serios -pero igualmente fracasados- por establecer un vínculo institucional mundial bajo los parámetros que aquí establecimos.

A estas características generales de las *nuevas izquierdas* adscribe totalmente la *nueva izquierda argentina*, pero en nuestro país debemos agregarle las peculiaridades de la coyuntura política, social y cultural nacional, como ya hemos indicado, caracterizada por la inserción del fenómeno peronista.

En la Argentina, la *nueva izquierda* surge, por un lado, de tendencias de escisión y rechazo tanto de la ortodoxia stalinista del PCA como del reformismo liberal del Partido Socialista; por otro, del surgimiento de una nueva camada intelectual desilusionada con el frondizismo e impactada con la Revolución Cubana; y finalmente, de la radicalización de

un sector del movimiento peronista combativo que pretendía la vuelta de su líder al país y no aceptaba la pretendida normalización de la política nacional en la ausencia del movimiento que los incluía.

Es una izquierda heterogénea que comenzará a articularse a través de análisis basados en la problemática nacional y latinoamericana y en una defensa irrestricta de la Revolución Cubana que funciona como aglutinador de tendencias sartreanas, gramscianas, castrista-guevaristas, peronistas de izquierda, socialistas, maoístas y cristianas.

Nuestra *nueva izquierda*, por lo tanto, además de la profunda renovación teórica que trae consigo, se destaca por la radicalidad de un sector de la clase obrera argentina ligado a la que fue denominada “la línea dura” del sindicalismo peronista, que en sus planteos políticos trasciende ampliamente la concepción sindical y pretende echar las bases para una nueva organización social del país bajo hegemonía proletaria. En un principio de manera incipiente a través de programas como los de Huerta Grande y La Falda -que con el paso del tiempo se irán profundizando a través de huelgas, sabotajes y movilizaciones- se generarán los pilares para el futuro desarrollo del clasismo argentino que tuvo en la CGTA, el sindicalismo cordobés de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, el campesinado santiagueño, las Coordinadores fabriles del Gran Buenos Aires y en el Villazo algunos de sus más claros exponentes.

El marxismo argentino se nutrió así de sucesos políticos y sociales nacionales e internacionales, de la transformación cultural en ciernes producto del surgimiento y desarrollo de las ciencias sociales y de la creciente falta de legitimidad de nuestra izquierda institucionalizada, generando de esta manera nuevos conocimientos y nuevas prácticas políticas y culturales producto de la confluencias de diversas corrientes de corte emancipador.

Lejos de ser un mero producto intelectual, lentamente la nueva izquierda argentina ganó base social popular, se insertó o fundó movimientos políticos, gremiales y sociales, y a finales de los años sesenta entroncó definitivamente con la radicalización obrera argentina, en una confluencia de Sartre, Gramsci, Lukács, Fannon y el joven Marx con John William Cooke, Agustín Tosco, Amílcar Cabral, Camilo Torres, Fidel Castro y Ernesto Guevara. De espacios político-culturales como *Contorno*, *Pasado y Presente*, *La Rosa Blindada* y *Cristianismo y revolución*, se pasó a organizaciones políticas y/o político militares como el

MLN, el EGP, el ERP, el Peronismo de Base, los sindicatos de SITRAC-SITRAM, la CGTA, las FAR y Montoneros.

Mientras el capitalismo argentino no lograba superar su crisis de hegemonía y sólo mediante la cada vez más cruda represión se sostenía en el poder, mientras el PCA mentía por lo bajo una insólita vinculación del Che Guevara con la CIA para tratar - infructuosamente- de frenar el drenaje militante hacia el guevarismo o el peronismo revolucionario, mientras la UCRI desaparecía sin pena ni gloria y el PS se subdividía por su falta de rumbo, la nueva izquierda argentina se volvía de masas en su sueño por un porvenir socialista.

Cuba, URSS y Nueva Izquierda

Si propuestas teóricas y metodológicas de estas corrientes ideológicas se materializaron en experiencias políticas y político-culturales en la Argentina, resulta impensable la ebullición política de la intelectualidad influenciada por éstas y otras nociones sin el principal acontecimiento político del continente durante el siglo XX: el establecimiento de una república socialista en la isla de Cuba. Este hecho político ayuda a dar materialidad y ejecutabilidad a las propuestas en boga durante el período en torno de una nueva izquierda que no subsuma al hombre en un sistema burocrático y que a la vez lo libere del capitalismo. Cuba fue, en ese sentido, la encarnadura de un sueño posible.

La Revolución Cubana fue la primera y única revolución socialista realizada en América Latina. A partir de la toma del poder el 1 de enero de 1959 realizó un acelerado proceso - que venía gestándose ya en el núcleo dirigente desde las primeras épocas de la Sierra Maestra- que la llevó de un nacionalismo antiimperialista radical a posiciones abiertamente marxistas, lo cual culminó con la declaración efectiva de la instauración de un estado socialista por parte de Fidel Castro ante un pueblo en armas en la Plaza de la Revolución en abril de 1961. En la revolución independencia, socialismo y revolución están indisolublemente unidos y no pueden comprenderse uno sin los otros. La liberación nacional de un pueblo sólo puede establecerse mediante la instauración de un estado socialista basado en sus tradiciones locales.

Estas posturas permiten entender los motivos por los cuales, así como se enfrentó rápidamente con los intereses norteamericanos dominantes desde la propia declaración de

la independencia en 1898 y absolutamente vigentes durante el período de Fulgencio Batista, también existieron múltiples diferendos en la relación que Cuba estableció con la URSS, estado con el cual mantuvo vaivenes bilaterales por lo menos hasta 1971, cuando sumido en un profundo aislamiento continental y con fuertes problemas económicos debido al bloqueo impuesto por el imperialismo estadounidense terminó triunfando en el interior de la Revolución Cubana la corriente más propensa a un acercamiento al bloque soviético durante lo que se dio en llamar “Quinquenio gris”. Como indica el investigador Kepa Artaraz:

La confrontación temprana con Estados Unidos, el proceso de industrialización fallido, la nacionalización de bienes de compañías norteamericanas y el apoyo a las guerrillas del continente pueden ser comprendidos como parte del desarrollo de la independencia política y económica así como una práctica de soberanía nacional (...) mientras el antiimperialismo cubano fue parte elemental de la ideología revolucionaria, la búsqueda de soberanía nacional también implicó cierto elemento de resistencia a la creciente dependencia económica con la Unión Soviética (ARTARAZ: 40).

La conversión de este movimiento de liberación de tendencias nacionalistas en un heterodoxo comunismo latinoamericano y tercermundista que pretendió en sus primeros años desarrollar el socialismo en Cuba y apoyar a la vez a los movimientos armados de toda América Latina, Asia y África, generó una fuerte revisión por parte de una franja considerable de intelectuales de izquierda argentinos del fenómeno peronista en nuestro país, al cual observaban como capaz de llevar adelante una similar transformación.

La revolución, de esta manera, influyó no solamente por sí misma en la Argentina -por su estrategia de toma del poder y por ser una prueba fidedigna de las posibilidades reales de llevar adelante un proceso emancipador en el continente-, sino también en lo que respecta a la política interior en relación a la mirada de la nueva izquierda sobre el movimiento popular más importante del momento.

Caracterizada por una visión humanista y tercermundista del marxismo, con corrientes internas que debatían públicamente el camino a seguir en todos los terrenos -desde el político y el económico hasta el cultural-, guiada por principios morales y éticos como ningún otro proceso revolucionario hasta entonces, esta revolución llegó al poder sin partido comunista que la organice ni movimiento obrero que la encabece, sino con

intelectuales, estudiantes y campesinos, por lo que funcionaba como un modelo para las *nuevas izquierdas* que emergían en ese entonces:

Durante los años 60, la Revolución presentó políticas y posiciones ideológicas que la hicieron muy atractiva para muchos intelectuales disidentes de izquierda. Aunque heterogénea y a veces contradictoria, la Nueva Izquierda se veía atraída por el sentido de independencia de la Revolución Cubana respecto de la Unión Soviética, expresada en un modelo alternativo de construcción del socialismo que apuntaba al mantenimiento de la soberanía nacional y la libertad (75).

De esta manera, “la exhuberancia poco ortodoxa de la Revolución Cubana fue bien recibida por una Nueva Izquierda que nacía al mismo tiempo y se veía de este modo provista de un modelo de acción práctica y revolucionaria” (23). La Revolución Cubana funcionó como un dinamizador que permitió la multiplicación de estas corrientes marxistas alternativas que a la sombra de esta pequeña isla caribeña comenzaban a expandirse y a quitarle la hegemonía a los vetustos partidos comunistas. Si los PC sostenían la coexistencia pacífica, las *nuevas izquierdas* y Cuba -como posteriormente Vietnam- buscaban la revolución socialista internacional. El marxismo recuperaba, así, su verdadero rostro, el del enterrador de la sociedad de clases, y Castro era citado por estos sectores gracias a sus palabras sobre una revolución tan autóctona como su música e independiente en su manera de pensar y actuar (139):

La Revolución Cubana ocupó su lugar en este contexto rompiendo rápidamente con un pasado capitalista y con la legitimidad revolucionaria de los partidos comunistas de entonces, tanto en la isla como en el extranjero. Las crecientes tensiones provocadas por la Guerra Fría complicaban el análisis en tanto provocaban una apariencia externa de armonía entre los líderes cubanos y los de la URSS, lo cual no fue siempre cierto (38).

Esto se vio reflejado, por ejemplo, cuando Cuba denunció la política soviética de coexistencia pacífica y decidió apoyar directamente a movimientos revolucionarios latinoamericanos y del tercer mundo, y también mediante expresiones internas como los distintos conflictos de los líderes cubanos con antiguos miembros del PSP (el proceso al sectarismo que conllevó a la expulsión de Aníbal Escalante y otros antiguos miembros del

PSP, la Crisis de los misiles, el caso Marquitos y el proceso a la microfracción fueron los casos más célebres). En el mismo sentido:

[E]l liderazgo cubano supo bien cómo hacer uso del entusiasmo inicial de la población tras la victoria rebelde y creó organizaciones como los Comité de Defensa de la revolución (CDR), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), los tribunales populares y los sindicatos de trabajadores, para asegurarse de que cada individuo perteneciera a una o más organizaciones, estrategia que dotó a la Revolución de altas dosis de legitimidad y dinamismo. Este antídoto contra la esclerosis burocrática suponía una crítica implícita del modelo de la Europa del Este y llevó a muchos analistas y observadores extranjeros de la Nueva Izquierda a pensar que estaban frente a un ejemplo de democracia directa o de democracia socialista que no existía en otros países del bloque (57-58).

De hecho, luego de detentar un fuerte protagonismo en el primer intento de unificación de las organizaciones políticas revolucionarias a través de la O.R.I. -Organizaciones Revolucionarias Integradas-, la mayoría de los máximos dirigentes y cuadros medios de los antiguos miembros del P.S.P. fueron excluidos del posterior Partido Unificado de la Revolución Socialista -P.U.R.S.-, lo cual resultó en un Partido Comunista de Cuba -P.C.C.- hegemonizado por los dirigentes del otrora Movimiento 26 de julio dirigido por los hermanos Castro y el Che Guevara. Se establece de esta forma una dirección política revolucionaria absolutamente independientemente de Moscú. Es por esto que Artaraz sostiene:

Aislada del resto de América Latina luego de su expulsión de la Organización de Estados Americanos (OEA), a instancias de Estados Unidos, en enero de 1962, e intentando evitar convertirse en el peón de las dos superpotencias, Cuba elige su propio camino en política exterior y apoya la táctica revolucionaria de guerrillas que tan buen resultado le había dado en su país. En febrero de 1962, la segunda declaración de La Habana afirma que “la obligación de todo revolucionario es hacer la revolución” (El mismo llamado lo haría la Organización Latinoamericana de Solidaridad, OLAS, en Agosto de 1967). Así, Cuba se enfrentaba a la política oficial soviética de transición pacífica al socialismo y presionaba a los partidos comunistas latinoamericanos en esa dirección (45-46).

Su enfrentamiento con el imperialismo yanqui, su autonomía respecto del bloque del Este, su dignidad rebelde que la llevaba a no negociar absolutamente ninguna de sus banderas identitarias ante las constantes amenazas, sabotajes y bloqueos que recibía, la

nacionalización y socialización de su economía, su reforma agraria y sus avances inéditos en todo el continente en materia de salud, educación y cultura, hicieron que millares de observadores y militantes internacionales tomaran su causa como propia y se propusieran llevar adelante en sus respectivos países transformaciones similares a las observadas en Cuba, donde el ser humano parecía ocupar el centro de todas las preocupaciones y donde en poco tiempo:

La calidad de vida del cubano medio se vio así beneficiada por la atención médica, la educación, el empleo, la igualdad social y el acceso a las artes [todo lo cual] constituía la base de una nueva sociedad fundada en la construcción de la camaradería, la solidaridad, el orgullo nacional y la dignidad. En suma, una sociedad basada en una conciencia superior y una moralidad socialista. Frente a posiciones más ortodoxas, Cuba siguió un camino que ponía al hombre en el centro de la mira. Esto supuso un rechazo implícito a los métodos mecánicos para la construcción del socialismo característicos de Europa del Este, pero, a la vez, el favor y simpatía de muchos intelectuales críticos al modelo soviético (50).

Este proceso, como todo momento revolucionario, fue caótico, complejo y dinámico, nunca unilineal, pues, como señala Néstor Kohan:

Contra todas las apariencias, el huracán sobre el azúcar no soplaba en una sola dirección. Tanto quienes arremetieron e impugnaron en su totalidad la legitimidad histórica de la revolución cubana como quienes pretendieron defenderla desde los estrechos límites ideológicos de la autotitulada “ortodoxia” soviética terminaron por aplanar todos los matices internos que le dieron vida y riqueza al proceso revolucionario (...) Que haya habido una pluralidad de perspectivas ideológicas y culturales coexistentes -muchas veces en disputa entre sí- bajo el mismo arco revolucionario no es, desde nuestro modesto punto de vista, un signo de debilidad sino todo lo contrario. Durante los años ´60, cuanto más debate interno tuvo la revolución cubana, más viva y poderosa se desarrolló (KOHAN, 2004: 6).

De hecho las vertientes prosoviéticas y las marxistas autónomas protagonizaron múltiples y públicos debates internos, y la hegemonía heterodoxa de los primeros años de la revolución no excluyó la existencia de posturas dogmáticas ni la presencia de cuadros stalinistas en órganos de dirección:

[C]reemos que la principal discusión ideológico política que tensionó la década estuvo dada entre aquellos que pensaron a la revolución como una repetición -sui generis, si se quiere- de la experiencia del socialismo suroriental en territorio caribeño, y aquellos

que, sin rechazar ni darle la espalda a la experiencia mundial del socialismo, pretendieron abrir y crear un camino propio hacia la sociedad sin clases, ni Estado ni dominación social (6)

Aunque sea sumariamente, creemos que al abordar las características de la Revolución Cubana en el período propuesto no podemos dejar de mencionar algunos hitos referentes al vínculo entre intelectualidad y política desarrollados en la isla. Por ello a continuación indagaremos en los debates desarrollados allí desde el triunfo revolucionario del año 1959 hasta el comienzo del denominado “Quinquenio gris”, en 1971, en relación con el rol del intelectual en un proceso de emancipación social, por su particular influencia en la cultura de la nueva izquierda latinoamericana durante los denominados años sesenta.

Si bien analizar en su conjunto doce años de un período tan intenso como el del inicio de la revolución -y en particular momentos de la trascendencia de los mencionados- obliga a un abordaje evidentemente más exhaustivo, resulta imprescindible dentro de las pautas de este trabajo establecer un panorama general sobre los debates en torno del rol del intelectual en Cuba por la notoria influencia que generó sobre todo el continente y, particularmente en lo que atañe a nuestra tesis, en la intelectualidad argentina.

El proceso revolucionario cubano generó una transformación radical no sólo de los parámetros políticos y económicos de la isla, sino también de las prácticas culturales. La nacionalización de empresas, la liquidación del aparato político y militar estatal de la dictadura de Fulgencio Batista, la reforma agraria, entre otras medidas revolucionarias, tuvieron su correlato en el plano cultural tanto en términos pedagógicos y periodísticos como en los planteos estéticos dentro de la isla.

Si los sesenta fueron una época de indisciplina, rebelión y ruptura, Cuba se convirtió en la concretización en nuestra América de tales aspiraciones, las cuales no se detuvieron -y de modo alguno podían hacerlo- en radicales modificaciones político-económicas. Una simple enumeración de las instituciones y espacios culturales originados en torno de la revolución permiten graficar claramente esta observación al interior del proceso cubano. En los primeros años se fundaron la agencia periodística Prensa Latina y el diario *Granma*, el espacio cultural y la revista *Casa de las Américas*, las publicaciones *El Caimán Barbudo*, *Verde Olivo*, *La Gaceta* y *Pensamiento Crítico* (por nombrar solamente a las más reconocidas), se estableció un concurso literario que pasó rápidamente a ser considerado

como el más relevante de América Latina (organizado por Casa de las Américas en diversos géneros como por ejemplo poesía, cuento, novela, ensayo y testimonio), se crearon el Instituto del Libro, la Imprenta Nacional, el Instituto de Etnología y Folklore, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Academia Nacional de Arte, se diseminaron por todo el territorio liberado decenas de grupos de teatro, música y danza para aficionados, se cumplió exitosamente con la campaña contra el analfabetismo, se promulgó la ley de Reforma Universitaria que garantizaba la gratuidad de los estudios en todos los niveles, se desarrolló fuertemente la nueva trova, nació el género narrativo denominado *testimonio* producto de las innovaciones literarias que se gestaron con la revolución, se organizaron congresos culturales nacionales e internacionales y encuentros latinoamericanos de estudiantes, se repensó radicalmente la pedagogía (no solamente la *burguesa* sino incluso la soviética), se multiplicaron los festivales de cine y de música popular, se abrieron escuelas de arte en las ciudades y en el campo. En fin, podríamos poblar páginas enteras puntualizando medidas en la misma dirección. El hecho concreto es que: “La revolución cubana produjo una extensión inaudita de los circuitos de producción y consumo cultural, creando un público ampliado completamente nuevo” (KOHAN: 2004).

Difícil es hoy imaginarse, desde la Argentina y a más de medio siglo de distancia, la tremenda renovación cultural generada en el interior y en el exterior de Cuba por la revolución. Todos estos proyectos se llevaron exitosamente adelante gracias a una profusa participación popular y a una, hasta el momento, inédita colaboración estatal para el desarrollo de una cultura nacional y popular en la isla. El surgimiento de estos espacios lejos estuvo de ser la consecuencia de decretos burocráticos de un Estado que pretendía controlar y homogeneizar la creación; por eso no se convirtieron en cáscaras vacías para mantener funcionarios dóciles sino en usinas de pensamiento, de producción y discusión cultural e ideológica. Fueron la materialización del nuevo espíritu revolucionario y del proceso de socialización que se estaba gestando en el país.

Tal situación generó que Cuba se convirtiera en un luminoso faro para los artistas revolucionarios y/o progresistas latinoamericanos y del mundo entero. Esta pequeña isla abrió sus puertas a los intelectuales y les otorgaba un lugar real en los debates sobre la construcción de una nueva cultura socialista, y generaba una corriente de simpatía y

solidaridad internacional que a su vez le permitió en una primera instancia romper parcialmente el aislamiento y el cerco provocados fundamentalmente desde los Estados Unidos y que tuvieron en la expulsión de Cuba de la OEA en 1962 y en el bloqueo económico que aún persiste dos de sus primeras plasmaciones.

No es casual, por lo tanto, que sea en estos primeros años de revolución cuando cobre particular vigencia la noción de “hombre nuevo” postulada por Guevara. Esta verdadera refundación cultural de todo un territorio que hasta entonces era poco más que un garito yanqui se llevó adelante en un marco de múltiples debates públicos que recorrieron la isla y que contaron con un masivo número de participantes. Néstor Kohan enumera en su artículo aquí citado las polémicas más representativas de aquellos tiempos, y destaca tanto las de económicas respecto de los diferentes modos de gestión socialista -protagonizadas por el Che Guevara, Fidel Castro, Ernest Mandel y Charles Bettelheim, entre otros-, como las políticas -el enfrentamiento de Fidel Castro con el sectarismo, la microfracción y la campaña contra el burocratismo, a los que podemos agregar la polémica que culminó con la renuncia del Presidente Urrutia, que en la Argentina conocemos bien gracias al texto de Rodolfo Walsh “Fidel renuncia, Fidel se queda”- y las culturales -referidas a las posibles estéticas revolucionarias, al cine, a la literatura, a las diferencias en la cultura entre La Habana y Santiago, a los debates pedagógicos, etc.-. La cantidad y calidad de las discusiones desarrolladas durante el período evidencian, en palabras del autor argentino, la tremenda vitalidad política e ideológica de la revolución.

En medio de estas discusiones, y recorriendo gran parte de las mismas, se encuentra el debate sobre el rol del intelectual en un período revolucionario, donde las utopías más profundas de todo un pueblo se convertían día a día en algo tangible y cotidiano; como si de pronto lo que para muchos resultaba inverosímil fuese, a la vez, una concreta realidad; como si todo Cuba, desde el Turquino hasta el malecón -como sinécdoque de todo un continente-, retomase aquellas palabras de Alejo Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*, diez años antes del ingreso triunfante del ejército rebelde a La Habana: “¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?”, algo tan maravilloso -e inverosímilmente real- como una revolución socialista victoriosa a 90 millas de los Estados Unidos.

Este proceso estuvo amenazado desde el propio comienzo de la revolución tanto por factores externos como internos. En este último aspecto, destaco, junto con la escasez de cuadros políticos e intelectuales al comienzo de la revolución, los continuos intentos provenientes de sectores soviéticos o ligados al antiguo P.S.P. por “copar la revolución desde adentro” y guiarla hacia posiciones semejantes a las establecidas antaño en la URSS. Como ya indicamos, los momentos de mayor auge de la burocratización cultural en Cuba se dieron a inicios de 1961 y a finales de la misma década del sesenta, fundamentalmente a partir de una escalada iniciada en 1968 pero que se cristaliza como conducción concreta desde el inicio de la década del setenta con el nacimiento de lo que el intelectual cubano Ambrosio Fornet denominó “Quinquenio gris” (1971-1976).

En ese último marco se dio el famoso “Caso Padilla”, entre marzo y mayo de 1971, es decir, en los albores de esa etapa de fuerte regimentación político-cultural y de cercenamiento de derechos y libertades fomentadas en parte por el mayor acercamiento de Cuba a la URSS. Como señala Roberto Fernández Retamar:

En 1968 ocurrió el primer capítulo de lo que sería el malhadado "caso Padilla": ásperos artículos oficiales contra libros de él y de otro escritor. En 1971, un nuevo capítulo: la prisión del poeta por cerca de un mes, y su excarcelación seguida de una supuesta autocrítica que en realidad fue una caricatura de los discursos pronunciados por víctimas de los espantosos procesos de Moscú. Paralelamente, ocurrió un Congreso de Educación y Cultura del cual emanaron algunos lineamientos que contradecían lo que había sido hasta entonces la política cultural de la Revolución Cubana. Había comenzado el estrechamiento que el crítico Ambrosio Fornet nombraría luego "Quinquenio Gris" (FERNÁNDEZ RETAMAR: 2009).

Fernández Retamar señala la muerte del Che en octubre del '67 como la clausura de “esos intensos años `60”, es decir, de la amplitud y pluralismo en la discusión teórica que caracterizó los primeros años de la revolución y que tenía en la figura de Guevara a uno de sus principales exponentes. Néstor Kohan complementa aquellas palabras con la contextualización del período que se inicia en la década del '70:

A inicios de los años '70 se producen dos fenómenos históricos (uno interno, otro externo) convergentes: por un lado la derrota de la revolución latinoamericana en Venezuela, en Brasil, en Bolivia, etc. Por el otro, fracasa la zafra de azúcar proyectada en diez millones de toneladas (cifra esperada que representaba una producción económica tremendamente superior a la habitual –por entonces el azúcar era el principal producto cubano- y que no se alcanzó a producir). Como consecuencia de su

relativo aislamiento político y de su crisis económica, Cuba ingresa formalmente en el CAME [sistema económico de la URSS y sus países afines] (recién trece años después de haber triunfado la revolución...).

Es decir que, por un lado, en aquellos años Cuba no pudo desarrollarse industrialmente ni lograr una mayor autonomía económica, y por el otro, no se produjeron victorias de luchas revolucionarias, o por lo menos en países de peso con gobiernos muy independientes en América Latina. Esta variante imprescindible de una articulación latinoamericana de internacionalismo no se produjo. Cuba se vio sometida a la necesidad de tener una relación diferente a la que había tenido con la URSS en los ´60 (...). El debate político y las polémicas teóricas abiertas en los años `60 terminan de este modo resolviéndose con el predominio de una de las tendencias en juego (internamente la más cercana y proclive a la cultura política imperante en la URSS) (KOHAN: 2004).

Si bien el “Quinquenio gris” fue ya profusamente revisitado por la intelectualidad, fue el uruguayo Ángel Rama uno de los primeros en dar cuenta de este proceso en su ensayo “Una nueva política cultural en Cuba”, del propio año 1971. Con gran visión de su contemporaneidad y dentro de una actitud de absoluta defensa de la revolución, este autor señala el comienzo del estrechamiento ideológico en la isla en una línea en la que sitúa los diversos conflictos con intelectuales y organismos culturales de la revolución que se dieron a lo largo del año 1968, el anuncio de Fidel Castro en la Universidad de La Habana de marzo de 1969, donde llama a una rearticulación según la cual “un encuadre más rígido de las fuerzas culturales debía ponerse al servicio de un esfuerzo marcadamente voluntarista por la profundización del proceso revolucionario” (CROCE: 273), y el encarcelamiento de Padilla y posterior debate generado en torno de su caso. Creemos que este avance de los sectores burocráticos durante tal período, generado -fundamental pero no excluyentemente- por una situación de derrota parcial del movimiento revolucionario latinoamericano y de ahogo económico al interior de Cuba, no excluye la trascendencia histórica de la experiencia cultural revolucionaria hasta entonces y de la cual es tributaria la nueva izquierda argentina que aquí pretendemos analizar. Muy por el contrario, permite observar hasta qué punto la construcción del socialismo es un proceso dinámico que se encuentra cotidianamente en riesgo debido a múltiples factores, y que ante cada nuevo y necesario paso se corre el riesgo de perderlo todo de una vez. Como diría el Che, hay tiempos “en que se puede llegar a un callejón sin salida. Y se arriba allí tras recorrer una larga distancia en la que los caminos se entrecruzan muchas veces y donde es difícil percibir el momento en que se equivocó la ruta” (GUEVARA: 209). Más allá del período estricto de lo que podemos llamar una hegemonía burocrática en la conducción de la revolución (algunos intelectuales

dentro de Cuba llaman a esta etapa en realidad “Decenio Gris” y la extienden hasta inicios de los años ’80, cuando Fidel Castro promueve el “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”), lo cierto es que esta situación le acarreó múltiples inconvenientes al proceso cubano no sólo en el desarrollo político y cultural dentro del ámbito nacional, sino también en lo que respecta a la solidaridad y las relaciones internacionales en un contexto de escalada represiva en toda América Latina mediante la instauración de dictaduras militares pronorteamericanas.

1.4 Narrar para actuar

En los apartados precedentes se determinó el marco general en el cual se desarrollará la investigación y se describió el contexto político, ideológico, social y cultural en el que los autores tomados en este corpus desplegaron sus obras narrativas. En ellas, no solamente dan cuenta del mismo, sino que aportan desde su práctica literaria e intelectual a constituirlo.

Ya en la “Introducción” hemos expuesto aquellos rasgos sustanciales que motivaron la elección de Haroldo Conti, Bernardo Kordon, Juan José Manauta, David Viñas y Rodolfo Walsh en este trabajo. “Narrar para actuar” describe sumariamente sus prácticas políticas, sociales, culturales y literarias y establece sus particularidades. Se ahonda de esta forma en los motivos de la elección de estos autores, cada uno cercano a diversos sectores políticos y con diferentes poéticas.

No es intención de este apartado extenderse en un desarrollo biográfico, sino simplemente establecer ciertos itinerarios que se articulan tanto con el contexto ya explicitado como -y fundamentalmente- con la obra narrativa que analizaremos en el Capítulo 3. A continuación, entonces, haremos un brevísimo recorrido por los autores en los que profundizaremos con posterioridad en este trabajo.

David Viñas nació el 28 de julio de 1927²⁹ y falleció el 10 de marzo de 2011. Fue uno de los intelectuales más eminentes del período, en particular para los referenciados en el existencialismo sartreano. Participó de la revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras -*Centro*- y dirigió una de las publicaciones más importantes de la

²⁹ Para la crítica Estela Valverde, nació en realidad en 1929. Siempre existió esta diferencia en su biografía. Incluso al momento de su muerte esto se exagera en reiterados obituarios que sostienen la contradictoria información de que nació en 1929 y murió a los 83 años en marzo de 2011...

historia cultural argentina: *Contorno*. Fue miembro del comité de redacción de uno de los más importantes emprendimientos culturales ligados al PCA en los años sesenta: la publicación *Hoy en la cultura*, y a inicios de los años setenta co-dirigió la revista *La comuna*, órgano del PCR³⁰.

Viñas llevó a cabo una múltiple actividad política, social y cultural en los años que toma este trabajo. Se destacó como novelista, cuentista, dramaturgo, guionista de cine y de televisión, profesor universitario, ensayista y militante gremial. En su obra refleja una conjunción de análisis histórico, accionar político y práctica literaria que funciona como plataforma de un proyecto estético que recorre su escritura de principio a fin.

Si bien su madre es de ascendencia judía, ante su muerte temprana el padre -Ismael, reconocido dirigente radical, interventor enviado por Yrigoyen a la Patagonia durante los sucesos de la Semana Trágica en 1921- lo “convierte” al catolicismo -tanto a él como a su hermano mayor- y lo ubica de pupilo en un colegio salesiano entre 1936 y 1938. Un año después pasa a un colegio laico, donde culmina su educación primaria. En 1941 ingresa al Liceo Militar a realizar sus estudios secundarios. Como vemos, si en medio de la guerra civil española está inserto en un colegio de curas, durante la II Guerra mundial formará parte de un emblemático espacio de formación castrense. Del Liceo Militar es expulsado en su quinto año por “insubordinación delante tropa armada” durante un desfile de caballería. Según sus palabras:

[D]ejé a los militares en diciembre de 1945. Por “insubordinación delante de tropa armada” (tal cual el reglamento). Mandando al carajo al teniente primero Rufino Rito de los Ríos (erre al cubo) que quería que me bajara del caballo -tal cual- en una marcha que íbamos a hacer por campo de Mayo (VALVERDE: 48).

Viñas comienza luego sus estudios universitarios siguiendo la carrera de Historia, pero su empleo en el Banco Provincia de Buenos Aires lo obliga a dejar esa disciplina ya que por cuestiones de horario no podía trasladarse al Archivo Nacional donde debía realizar parte de su labor como estudiante, por lo que define anotarse en Letras. En el '48 participa

³⁰ Dirá Viñas sobre esto: “Eso es una especie de alianza que se hace con la gente que se había ido del PC. Es decir, todavía no estaban decididamente como chinos, pero se iban definiendo. Yo nunca fui un hombre del PCR. Nunca me consideré un militante del PCR. Además, fundamentalmente ahí el eje era la denuncia, porque decir “la lucha” quizás sea ya muy... no sé. En enfrentamiento al último tramo de Lanusse, del militarismo fundamentalmente” (VALVERDE: 149) Entrevista realizada por la autora en 1980.

activamente de una huelga bancaria. El peronismo lo encarcela por cuarenta días y al salir es despedido de su trabajo. Rápidamente logra ingresar en el departamento de corrección de la editorial Lautaro, vinculada al PCA. En esa época es cuando comienza a leer, por primera vez, los escritos de Jean Paul Sartre, que lo influenciarán el resto de su vida. Al respecto, señala: “Su influencia fue decisiva y fundamental para nuestra generación. Luego descubrimos *Les Temps Modernes*; y decir, este tipo escribe como yo pienso... El que eluda esto está jodido, viejo... El descubrimiento del marxismo fue a través de Sartre” (VALVERDE: 51).

En ese mismo momento participa directamente del proceso político que se está viviendo en el país desde el movimiento estudiantil, del cual se convierte en uno de sus máximos dirigentes. Entre 1949 y 1951 fue secretario general y luego como presidente de la FUBA - Federación Universitaria de Buenos Aires-, además de presidir el CEFyL. Desde dichos espacios lucha contra el “peronismo oficial, reaccionario y muy torpe, en el terreno cultural y universitario” (VALVERDE: 52). Viñas incluso debe renunciar en 1952 a la presidencia de la FUBA por haber participado en la campaña electoral de 1951 a favor del partido radical sin consentimiento del organismo gremial. Un dato de color permite igualmente dar cuenta del lugar ocupado por Viñas en el proceso político nacional: es uno de los fiscales opositores llamado a participar del momento en que Evita emite su voto el 11 de noviembre de 1951 en el hospital en el que estaba internada a causa del cáncer que poco tiempo después terminará con su vida.

En agosto del mismo año, finalmente, se recibe de Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras y comienza a ejercer en un colegio secundario laico, el Instituto De Elía. En cuanto a su vida personal, en 1950 Viñas se muda junto con la escritora Adelaida Gigli, con quien convivirá durante diez años y tendrá dos hijos: María Adelaida y Lorenzo Ismael, ambos desaparecidos durante la última dictadura militar iniciada en 1976. Tiempo atrás a su relación con Gigli, Viñas se había casado y separado rápidamente de Ana María Villino, con quien tuvo otra hija, Ana Fernanda.

En 1952 publica su primer cuento: “Los desorientados”, en la revista *Centro*. Allí narra la historia de un grupo de jóvenes que están en busca de una salida a la problemática nacional de su tiempo. El relato cuenta una huelga bancaria -en la que sabemos Viñas estuvo envuelto- que termina con el arresto de varios empleados. El texto grafica al período como

inmerso en un autoritarismo gubernamental marcado por la permanencia del peronismo en el poder. Los datos autobiográficos del autor se dan sin duda a través de León, personaje al que llevan preso y que estudia “filosofía y letras”.

En el '53 aparece su único poema conocido, “Cuidadoso ensayo”, publicado en la revista *Reunión*. En el primer número de *Contorno* aparecerá “Milonga”, un relato de su autoría, mientras para sobrevivir escribe novelas policiales de venta comercial en kioscos de diarios bajo el seudónimo de Pedro Pago. También comienza a publicar artículos de crítica literaria.

En 1955 aparece su primera novela, *Cayó sobre su rostro*, dedicada a la época roquista. Un año después publica *Los años despiadados*, que son los años, justamente, del peronismo (y más en particular 1951, el momento de la campaña electoral para las elecciones del '52). En 1956 también en *Contorno* podemos leer el relato “Paso a los héroes”. Ese año Viñas realiza un viaje en tren por Bolivia y Perú en lo que es su primera partida al exterior, muy distinta, como notamos, al típico viaje del intelectual argentino por Europa, particularmente por París. En 1957 se edita *Un dios cotidiano*, novela que narra la historia de un cura que da clases durante un año en un colegio católico argentino durante la guerra civil española, y en 1958 su obra sobre un tema que toca a su familia de manera directa: los fusilamientos en el sur argentino durante la Semana Trágica. Sobre eso trata *Los dueños de la tierra*, cuyo protagonista cumple el rol que desarrolló su padre en el hecho real.

Su pasado radical y la búsqueda de una alternativa a la dicotomía peronsimo/antiperonismo lo lleva, junto con sus compañeros contornistas, a ligarse al frondizismo que se referencia en la UCRI durante las elecciones de 1958³¹. Rápidamente, Viñas comenzará a cuestionar el rol de Frondizi como jefe de estado a través de un artículo publicado en 1959 en *Marcha* titulado “La generación traicionada”.

En 1959 viaja a Viena como jurado del festival de cine de la Reunión Internacional de la Juventud, organizada por el Partido Comunista, y en 1960 es contratado por la Universidad de los Andes, en Mérida, Venezuela, donde traba relación con Lucien Goldmann, discípulo del filósofo húngaro György Lukács, uno de los intelectuales más visitados por el denominado “marxismo humanista” de los años sesenta. A fines de ese año es deportado

³¹ Al respecto, ver Apartado “Eppur si mouve”, donde se detalla el vínculo entre los miembros de *Contorno* y la UCRI.

por el gobierno venezolano de Bentancourt luego de permanecer un tiempo preso debido a razones ideológicas. Entonces retorna al país y comienza a trabajar en la Universidad del Litoral, sede Rosario.

Si en el '62 y el '63 publica dos textos literarios más -la novela *Dar la cara*, dedicada a la etapa frondizista, y el volumen de relatos *Las malas costumbres*-, 1964 será el tiempo de su obra crítica cumbre: *Literatura argentina y realidad política*, un verdadero parteaguas para la historia del análisis literario en nuestro país. El capítulo 1, "Constantes y variaciones", será ampliado con posterioridad y originará *De Sarmiento a Cortázar* en 1971. Con los capítulos III ("El apogeo de la oligarquía") y IV ("La crisis de la ciudad liberal") sucederá algo similar y constituirán *Apogeo de la oligarquía* en 1975.

En 1965 publica *Laferrere: del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*, su tesis doctoral para la Universidad del Litoral. Ese año viaja por primera vez a Cuba para actuar como jurado de Casa de las Américas. A finales de 1966 no le renuevan el contrato en la Universidad por causas políticas y decide irse a Cuba, lugar en el que se desenvuelve por poco tiempo como una especie de "asesor cultural":

Yo estuve prácticamente a fines del 66 y comienzo del 67 en La Habana. Hice varios viajes, creo que algo así como tres... Ellos querían información sobre la Argentina en La Habana. Pensá que estamos en el 67. Entonces yo les chequeaba todo lo que fuera publicaciones de cada grupo. Sobre todo, todo lo que fuese de izquierda... De hecho yo no vivía en ningún lado. Esto implicaba 12 veces cruzar el Atlántico, era de locos. Porque había que ir a Checoslovaquia, de Praga salías para Irlanda, de Irlanda a La Habana (VALVERDE: 137).

En 1966 había aparecido en Argentina *Santificar las fiestas* una colección de diez cuentos escritos por diez autores distintos que él compila, y también se edita *Argentina: ejército y oligarquía*, un ensayo histórico donde explora el vínculo entre militares y sectores dominantes en la Argentina desde la época de Rosas hasta Onganía y que explica en parte su novela de 1967 *Los hombres de a caballo*.

En ese año 1967 se edita a su vez el cuento "Sábado de gloria en la capital (socialista) de América Latina", y en 1969 la novela *Cosas concretas*, dedicada a la problemática intelectual de su generación y a los debates en torno a la lucha armada en el continente. En 1971, por su parte, junto con la novela histórica *Jauría* -que recrea la huida del asesino de Urquiza luego de acabar con el General en el Palacio de San José-, aparecen los folletos

Rebeliones populares argentinas (Tomo I). De los Montoneros a los Anarquistas y Rebeliones populares argentinas (Tomo II). De la semana trágica al Cordobazo.

En 1972 estrena la obra teatral *Lisandro* -dedicada a Lisandro de la Torre- y un año después *Tupac Amaru*, mismo año en que edita *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. En 1974 publica conjuntamente tres textos dramáticos: *Tupac Amaru, Dorrego* y *Maniobras*. Esta última funcionará a su vez como una especie de base de su novela escrita en el exilio *Cuerpo a cuerpo*, publicada en 1979. Durante ese mismo año -el '74- conforma junto con Elías Castelnuovo, Haroldo Conti y Ricardo Piglia, entre otros, una lista de oposición en la Sociedad Argentina De Escritores -SADE-. Posteriormente, parte a dar clases por Estados Unidos y México. Allí lo encuentra el golpe militar de 1976. Luego de retornar brevemente al país, debe exiliarse. Recién podrá retornar en 1984.

Con su novela *Los hombres de a caballo* logró el premio Casa de las Américas en forma unánime. También fue Premio Nacional de literatura en 1962 y 1971, logró el premio Gerchunoff en 1957 e incluso el Premio Nacional de Teatro en 1972.

Viñas fue una de las principales voces de aquel amplio espectro de escritores que sostuvo enfoques que hicieron base en el compromiso del autor con la realidad social de sus pueblos pero a la vez con la de sus textos -y con la especificidad y consiguiente autonomía de la escritura dentro de la complejidad social en la que se establece un combate revolucionario-. Es por esto que durante los efervescentes años cincuenta y sesenta no participó orgánicamente de fuerza política alguna. Siguió el modelo de intelectual sartreano pero se vinculó con varias de manera constante desde su especificidad escrituraria. El vínculo entre práctica estética y acción política en Viñas se comprende desde su autonomía a la vez que desde su vinculación con el frondizismo, la nueva izquierda, el PC, el PCR y sus viajes a Cuba.

En los tiempos más encomiables de la gesta heroica de la revolución latinoamericana durante el siglo XX, no cejó en la publicación de textos narrativos. Es decir, no sólo su ligazón con los procesos políticos la ejerció de manera estricta desde su actividad intelectual, sino que incluso ésta no se instituye prioritariamente desde ensayos políticos o de crítica literaria³², sino que su principal participación en esos tiempos la llevó adelante a través de su narrativa, la cual se convirtió, a su vez, en una forma de intervención crítica.

³² A lo cual igualmente se dedica, como hemos mencionado con anterioridad.

Entre 1955 y 1976 publicó nueve novelas y un libro de cuentos, además de una gruesa cantidad de relatos desperdigados en distintas revistas culturales de la época y compiló un volumen de cuentos.

Sin vinculación orgánica con el peronismo ni con el antiperonismo liberal, crítico de la izquierda partidaria, acusador ante las primeras traiciones de Frondizi, buscó llevar a la práctica en cada uno de sus escritos las palabras de Rozitchner con las que decidió abrir su libro de cuentos *Las malas costumbres*: “El escritor debe ser juzgado por la apertura sobre lo prohibido, por la irreverencia ante el poder actual, por la infracción”.

Respecto de Haroldo Conti, Eduardo Romano en su ensayo “Escritura y política en Haroldo Conti” (2008) advierte en la narrativa del autor un modelo para analizar la relación entre el acto de escribir y la intervención política. En su obra puede observarse una íntima conexión con el contexto histórico-social y con la problemática existencialista. Su estilo peculiar lo distanciaría, asimismo, tanto de una escritura realista tradicional -por la experimentación estética que posee- como de las narrativas ligadas al vanguardismo -al fijarse sobre lo popular-. De educación salesiana, el autor es un referente de la nueva izquierda intelectual argentina. En sus últimos años de vida se había sumado a militar orgánicamente en el PRT, en particular a través del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura -FATRAC- y del Frente Antiimperialista por el Socialismo -FAS-, aunque no solamente, pues diversas fuentes lo señalan inserto en el aparato de inteligencia de la organización guevarista. Fue explícita, por otra parte, su defensa del proceso cubano así como sus viajes a la isla.

Conti nació el 25 de mayo de 1925 en la localidad bonaerense de Chacabuco, y se encuentra desaparecido desde el 5 de mayo de 1976, cuando un grupo perteneciente al Batallón 601 del Ejército argentino al mando de Guillermo Suárez Mason lo secuestró en su domicilio de la calle Fitz Roy 1205, en el porteño barrio de Villa Crespo. Se cree que estuvo detenido y fue torturado en Campo de Mayo, en la ESMA, en Coordinación Federal y en El Vesubio antes de perderse todo registro y testimonio sobre su paradero, más o menos en la misma fecha en que el ecuaníme Jorge Luis Borges y el demócrata Ernesto Sábato estrechaban las manos de Jorge Rafael Videla en una cena en Casa de Gobierno en la que la dictadura militar pretendía dar muestras de su *preocupación* por la cultura nacional aquel grotesco y francamente olvidable 19 de mayo del '76 en el que Borges

señaló ante los periodistas acreditados en Balcarce 50 que “Le agradecí [a Videla] personalmente el golpe del 24 de marzo, que salvo al país de la ignominia, y le manifesté mi simpatía por haber enfrentado las responsabilidades del gobierno”. Fue el cura Castellani el único que en esa reunión pidió por Conti, ante el silencio de Sábato y de Borges. Castellani logró verlo una vez en la cárcel de Villa Devoto (RESTIVO-SÁNCHEZ, 1999: 207), pero el autor de *La balada del álamo carolina* se encontraba tan maltrecho que ni lo reconoció.

Durante sus cincuenta años de vida Conti se dedicó a múltiples oficios tanto dentro como fuera del terreno artístico. Fue un correcto seminarista en un colegio salesiano, un hábil piloto civil de aviación, un gris empleado bancario, un veloz camionero que desandaba a toda prisa las rutas bonaerenses, un mediocre actor, un admirable maestro rural, un atento profesor de latín, un buen director teatral, un excelente guionista de cine, un excelso periodista y escritor, un tenaz nadador de largas distancias en río que incluso llegó a participar en decenas de competencias nacionales, un ciclista amateur, un militante revolucionario.

Conti termina en 1944 su formación filosófica en el Seminario Metropolitano Conciliar. Ya allí se integra al teatro de dicha institución. En 1947 abandona el Seminario y comienza a trabajar en el Banco de Olivos a la vez que inicia sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 1948 realiza el curso de piloto civil y sobrevuela, partiendo del aeródromo de Don Torcuato, las islas del delta argentino. Allí descubre el paisaje isleño que también desandará a través de la navegación tiempo después.

En 1952 obtiene una beca de “Gente de cine” e incursiona como asistente de dirección en el séptimo arte. Dos años después termina sus estudios universitarios y, en 1955, gana el premio teatral OLAT por su obra en un acto *Examinado*. Hasta entonces, el cine y el teatro son sus principales prácticas artísticas, lo cual se verá reflejado tiempo después en su narrativa.

En ese año 1955 comienza a trabajar en el Colegio Nacional Mariano Moreno como docente y se casa con Dora Campos. En 1957 nace su primera hija, Alejandra, y en 1960 Marcelo, su hijo varón, año en el que su relato “La causa” es galardonado con una mención en el Premio de la revista *Life*. En 1961 se radica por un tiempo en el Delta, lugar al que retornará durante toda su vida. En el '62, producto de su experiencia isleña publica su

primera novela, *Sudeste*. Realiza en este tiempo numerosos viajes a Brasil como tripulante del barco “Atlantic”, con el cual naufragará en 1965 frente a las costas de La Paloma, en Rocha, Uruguay, lo que le permite conocer ese territorio durante el lapso en el cual se radica allí. Ese mismo año visita a su amigo el escritor Daniel Moyano en La Rioja. Los paisajes de ambos lugares se unirán en su futura *Mascaró*.

Un año antes, en 1964, había publicado su primer volumen de cuentos, *Todos los veranos*, y un año después, en 1966, su segunda novela, *Alrededor de la jaula*. 1967 es el año de otro libro de cuentos: *Con otra gente*. A esta altura ya era un reconocido escritor local y latinoamericano, con varios premios en su haber e incipiente fama. Sin embargo, ello no le alcanza para convertirse en un escritor profesional. Comienza entonces a trabajar como profesor de latín en el Liceo Nacional N° 7, donde se desempeñó hasta el momento de su desaparición.

En 1968 guiona un documental sobre la Antártida, y en 1971 realiza un viaje que dará un giro a su vida. Se traslada a Cuba para ser jurado del premio Casa de las Américas. Conoce de manera directa la experiencia revolucionaria y termina de definir su opción política. De ahí en más sólo radicalizará sus posturas emancipatorias sosteniendo posturas guevaristas. Publica *En vida* ese mismo año.

En 1972 escribe el guión para el film *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*. Envía a la revista *Casa de las Américas* el relato “Con gringo”, dedicado a los últimos momentos del Che Guevara en las selvas bolivianas antes de su muerte. Rechaza la jugosa Beca Guggenheim por razones ideológicas. Argumenta su decisión ética y política en una histórica carta que explicita su posicionamiento. Allí postula:

[S]e le ha sugerido mi nombre como posible interesado en una beca Guggenheim. Agradezco la intención del amigo que hizo la sugerencia y la gentileza de ustedes al enviarme los formularios correspondientes. Ahora bien, y con el respeto que ustedes merecen por el sólo hecho de haber obrado con lo que se supone un gesto de buena voluntad, deseo dejar en claro que mis convicciones ideológicas me impiden postularme para un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta cuanto más no sea por fatalidad del sistema, una de las formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano en América Latina.

No es solo ni principalmente la cuestión de la beca Guggenheim en sí misma, sino de la política de colonización cultural de la que forma parte, en la que el imperialismo norteamericano no escatima en esfuerzos de organizaciones estatales, paraestatales y privadas.

Los antagonismos de ese imperialismo y nuestros pueblos son profundos y violentos en todos los frentes, incluido por supuesto el de la lucha cultural, y en este momento han llegado a una etapa de grandes definiciones en toda la extensa nación latinoamericana. Esto impone la claridad y la coherencia como deberes ineludibles del intelectual latinoamericano. Cuya condición de ninguna manera entraña un privilegio sino una entera y exigente militancia.

No soy un hombre de fortuna, como tampoco lo son la mayoría de mis compañeros, porque en Latinoamérica ser escritor es casi sinónimo de pobre, pero me parece inaceptable postularme para un beneficio que proviene del sistema al que critico y combato y que, por otra parte, y eso es lo más grave, de alguna manera me complica con él. No reniego que en el orden personal, habría significado una gran oportunidad para mí, ni critico, por otra parte, a quienes careciendo inclusive de las oportunidades que yo tuve aceptaron esta beca. Yo entiendo que no puedo hacerlo y que mi gran oportunidad en este momento es América, su pueblo, su lucha, la enseñanza y el camino que nos señalara el Comandante Ernesto Guevara. Por lo demás yo he sido Jurado de la Casa de las Américas en 1971, el mismo año en que usted me escribe, y considero que esa distinción que he recibido del pueblo cubano es absolutamente incompatible con una beca ofrecida por una Fundación creada por un senador de los Estados Unidos, o sea, no un hombre del pueblo norteamericano, sino del sistema que la oprime y nos oprime (RESTIVO-SÁNCHEZ: 201-202).

En 1974 viaja nuevamente a La Habana para participar como jurado del concurso organizado por Casa de las Américas. Un año después, publicará sus últimas dos obras, *La balada del álamo carolina* y *Mascaró, el cazador americano*. Comienza a colaborar en la revista *Crisis*.

Finalmente, en mayo de 1976 es secuestrado por fuerzas del ejército argentino. No lo tomaron, sin embargo, de sorpresa. Ya unos años atrás, en 1973, el autor le había escrito a su amigo cubano Roberto Fernández Retamar: “Acabo de enterarme por una persona de mi amistad, que corrió su riesgo para informarme, que en una orden que se distribuye entre los comandos de asalto hay una lista de unas 30 personas a liquidar. Yo figuro entre las primeras”. En enero de 1976, por su parte, le señala al mismo interlocutor:

En cuanto a la situación aquí, las cosas marchan de mal en peor. Me acaba de informar muy confidencialmente un amigo militar que se espera un golpe sangriento para marzo. Inclusive los servicios de inteligencia calculan una cuota de 30 mil muertos. Esto coincide con las apreciaciones de nuestros compañeros que evalúan la situación constantemente (ROMANO, 2008: 303).

Pero a pesar de esto, no se fue Conti, ni se escondió. Siguió firme, disparando teclas desde la piecita de su casa de Villa Crespo, apuntando sobre hojas en blanco con la mira de su máquina de escribir. De frente a su calvicie pronunciada y a metros del ruido metálico de

una Rémington que engendraba historias tan fantásticas como cotidianas, dentro de ese cuarto -o trinchera- en el que Conti cazaba historias y personajes que luego echaban a andar, libres, sus propios caminos; despuntaba un cartel con una frase escrita en latín que en aquel entonces ya sonaba a consigna. Su traducción al castellano, dice: “Este es mi lugar de combate y de aquí no me voy”.

Su literatura le facilitó ciertos lauros que nos muestran la posición que ocupó en ese “lugar de combate” que había elegido y que era la escritura. Su obra literaria posee un record singular, una estadística que, como tal, resulta irrefutable. Escribió cuatro novelas y todas recibieron el primer premio en algún concurso nacional o internacional. Con *Sudeste* obtuvo el Primer Premio de la Editorial Fabril en 1962; con *Alrededor de la jaula* gana en el '66 el concurso literario organizado por la Universidad mexicana de Veracruz, lo que le permite que esa novela sea editada simultáneamente en aquel país y en la Argentina. Posteriormente, en 1971, *En vida* es galardonada con el premio principal del concurso de Barral editores; y *Mascaró, el cazador americano*, triunfa en 1975 en uno de los más prestigiosos concursos continentales que por estas tierras hemos conocido: el de Casa de las Américas. Además, con su volumen de cuentos *Todos los veranos* (1964) se lleva el 2° Premio Municipal de Buenos Aires. Y todo esto en una ráfaga de tiempo nomás, porque es recién en el '60 cuando comienza a centrarse en la literatura, momento en que su edad sobrepasaba ya los 35. En esos 16 años que van desde la publicación de “La causa” hasta su desaparición nos dejó, junto con las novelas y los volúmenes de cuentos, una serie de relatos publicados en revistas culturales, una encomiable labor periodística y su inserción en el ambiente teatral y en el cinematográfico.

Rodolfo Walsh nació el 9 de enero de 1927 en la localidad de Choele Choel³³ y desapareció el 25 de marzo de 1977 luego de enfrentarse a los tiros con fuerzas militares

³³ En una entrevista que le realiza Enrique Arrosagaray a Patricia Walsh publicada en *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero* la hija del autor de *Operación masacre* aclara que su padre en realidad nació en el pueblo de Lamarque y no en Choele Choel: “Adonde nació no es Choele-Choel sino Lamarque, en la provincia de Río Negro, la estancia donde él nació, la casa, el lugar, el lugar concreto donde él pasó esos primeros años de su vida, son muy cerca del río (...) hay un pueblo que se llama Choele Choel y hay un pueblo que se llama Lamarque, pero también hay una isla que se llama Choele Choel, entonces la confusión surge (...) Hay una población que se llama Lamarque que hace unos años atrás salió, muy fuertemente, a reivindicar que Rodolfo Walsh es lamarquino (...) Ese pueblo probó, se dedicó a probar, que mi padre era de Lamarque, porque ese casco de estancia -en el que Walsh nació y vivió sus primeros años- está en Lamarque, y entonces desafiaron a Choele a probar públicamente quién es quién y ganaron, y entonces hicieron su acto de reivindicación donde consagraron a Walsh como lamarquino. Y toda la confusión la originó el propio

que intentaban secuestrarlo en la céntrica esquina porteña de San Juan y Entre Ríos, en el barrio de San Cristóbal. Allí Walsh fue asesinado. Los militares se llevaron su cuerpo a la Escuela de Mecánica de la Armada y éste nunca más apareció.

Como observamos respecto de David Viñas, su infancia escolar en un colegio pupilo luego será parte de su ficción narrativa. En el caso de Walsh, estuvo varios años en colegios de irlandeses. En 1937 su padre, en ruinas al quebrar económicamente luego de arrendar un campo, lo ubica en un colegio de su colectividad para huérfanos y pobres en Capilla del Señor. Al año siguiente y hasta 1940 permanece en un internado como alumno pupilo, pero ya en el Instituto Fanghi, de la localidad bonaerense de Moreno, que también pertenece a una congregación de curas irlandeses.

A poco tiempo de terminar sus estudios secundarios, en el año 1944, con tan solo 17 años, empieza a trabajar para la editorial Hachette como “Auxiliar de ediciones propias”. Allí realiza tareas de corrector de pruebas, traductor, editor de antologías y autor de textos. Prácticamente no hay labor en lo que respecta a la producción textual que no haya llevado adelante. Durante esos años simpatiza con la organización nacionalista conservadora ALN - Alianza Libertadora Nacionalista-.

En 1950 se casa con Elina Tejerina, maestra y estudiante de Letras, cuya casa de altos estudios Walsh frecuentó brevemente. Ese mismo año nace su primera hija, María Victoria, y se mudan a La Plata cuando Tejerina es designada Directora de un colegio para ciegos en esa ciudad. Sus comienzos literarios se dan en el género policial y constan del mismo período, ya que fue en 1950 cuando apareció “Las tres noches de Isaías Bloom”, relato que recibe una mención en el Primer Premio de Cuentos Policiales que organizan la revista *Vea y Lea* y la editorial Emecé. En el '51 comienza a publicar cuentos en *Leoplán*.

1953 es otro año importante para la carrera literaria de Rodolfo Walsh. Aparece su antología *Diez cuentos policiales argentinos*, editada por Hachette, y su primer libro de cuentos policiales *Variaciones en rojo*, que obtiene el Premio Municipal de Literatura. Un año antes, en 1952, había nacido su segunda hija: Patricia. Hasta 1955 continúa publicando artículos periodísticos en *Leoplán*, notas sobre literatura y actualidad, y diversos cuentos policiales.

Walsh, que tiene un texto que dice: *Nací en Choele-Choel...*, pero Choele Choel entraba en esta indefinición de la isla, del pueblo” (45-46)

Cuando llega el golpe de la Libertadora lo encuentra en el bando conservador, festejando la caída del tirano y escribiendo loas a un piloto de la fuerza aérea caído luego de bombardear al pueblo en la Plaza de Mayo. Pero un hecho cambió su vida en diciembre de 1956. La aparición de “un fusilado que vive” tras la masacre de José León Suárez con la que la Libertadora pretendió ahogar las ansias de libertad del pueblo peronista.

Si hasta el comienzo de su investigación sobre los hechos Walsh tenía relativamente definidas las esferas de acción de sus propias prácticas escriturarias -la literatura policial como expresión de un ejercicio consagratorio en el campo cultural de su época y un periodismo ligado a la crítica cultural y las notas de actualidad que lleva adelante en publicaciones como *Vea y lea* o *Leoplán*- a partir de entonces la cruda realidad se le impondrá en sus escritos con suma urgencia. Sin embargo, debemos señalar que con antelación a ello en 1956 publica su *Antología del cuento extraño*, también por Hachette. Su relato policial “Simbiosis”, no obstante, aparecido ese mismo año, inicia la serie protagonizada por el comisario Laurenzi y muestra un cambio en su escritura, un giro en su narrativa.

Durante más de un año denuncia y publica los fusilamientos de Suarez en las revistas *Propósitos*, *Revolución Nacional* y, fundamentalmente, *Mayoría*. Reportea a sobrevivientes, familiares de las víctimas, testigos. Recaba pruebas, plantea hipótesis. A fines de 1957 sale *Operación masacre*, editado por Sigla. Para sobrevivir, continúa publicando en *Leoplán* sus notas de “actualidad”, firmadas con el seudónimo de Daniel Hernández, el protagonista de los cuentos de *Variaciones en rojo*.

En el '58 investiga el asesinato del abogado Marcos Satanowsky y publica en *Mayoría* una serie de notas al respecto. La publicación del libro sobre el caso, no obstante, deberá esperar hasta 1973. Su transformación, igualmente, ya era un hecho, y a mediados del 59 -previo interés y pronto desencanto por Frondizi en el '58-, junto con su compañera de entonces, Poupée Blanchard, se traslada a Cuba donde participará de la gestación de la Agencia de Noticias Prensa Latina, dirigida entonces por el argentino Jorge Ricardo Massetti en abierta sintonía política con Ernesto Guevara. Durante dos años Walsh vivirá el tremendo proceso de la Revolución Cubana, desde sus inicios nacionalistas antiimperialistas hasta su declaración socialista.

Walsh entrega su vida a la militancia por la revolución. A su labor a tiempo completo en Prensa Latina le agrega su colaboración efectiva con los servicios de inteligencia cubanos que permiten dar cuenta con antelación de la organización de una invasión financiada por la CIA desde Guatemala a territorio revolucionario. Con 34 años y una sólida formación profesional, elige definitivamente su camino intelectual y político, el cual no abandonará hasta su asesinato.

A su vuelta de Cuba trabaja en un negocio de antigüedades de su mujer, reedita *Operación masacre* con algunas modificaciones, estrena dos obras de teatro *La granada* y *La batalla* (ambas en 1965) y aparecen sus libros de cuentos *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967). Ese mismo año se publica en la revista *Adán* su cuento “Un oscuro día de justicia”, a poco de la muerte del Che Guevara en Bolivia. Durante esos años, según la investigación de Jozami, Walsh se vincula estrechamente con el M.L.N. dirigido por Ismael Viñas (JOZAMI, 2006: 39).

En el '66 había comenzado a publicar sus notas de “antropología cultural” en la revista *Panorama*, en las que mezcla periodismo y relato y en donde se mantendrá hasta su despido en 1972. A esta altura de su vida y con el éxito de sus obras dramáticas y de sus libros de cuentos, Walsh es ya un autor reconocido que participa como jurado literario en los concursos de Seix Barral en Barcelona, Primera Plana-Sudamericana en Buenos Aires y Casa de las Américas en La Habana. Jorge Álvarez, a su vez, lo integra como colaborador a su plantel editorial. Durante estos años en lo que ya Walsh convive con Pirí Lugones, se recluye cotidianamente en una precaria casa de una isla del Tigre, donde escribe y traduce.

1968 es otro año donde la vida política y escrituraria de Walsh da un salto cualitativo. En enero participa del Congreso Cultural de La Habana junto con centenares de intelectuales de más de setenta países. Estrecha aún más sus vínculos con la revolución, y a su vuelta a la Argentina vía Madrid se entrevista con Juan Perón -hecho que quedará reflejado en su cuento inédito hasta la década del noventa titulado “Ese hombre”-, quien le presenta al dirigente sindical Raimundo Ongaro, representante de las corrientes gremiales combativas en el interior del peronismo. A su regreso al país, se suma activamente a la constitución de la CGTA, dirige su periódico, *CGT*, y redacta el manifiesto con el cual la nueva central obrera se presenta al público, el Programa del 1 de mayo de 1968 que advierte: “sólo el pueblo salvará al pueblo”. En el semanario *CGT* publica una serie de notas sobre el

asesinato de Rosendo García, Zalazar y Blajaquis, donde acusa a Vandor y a su grupo de ser los autores del hecho. Esto lo lleva a trabar relación con integrantes del “grupo Avellaneda” de la ARP, organización del peronismo revolucionario liderada por John William Cooke. Sus miembros, en particular los hermanos Villaflor, llevarán años después a Walsh a la militancia política en el interior del peronismo.

Las campañas de *CGT* lo absorben por completo e incluso comprometen su seguridad personal. La lucha intrínseca entre peronismo revolucionario y peronismo ortodoxo cruza los límites conocidos hasta entonces. Walsh ya no concibe la escritura desapegada de la militancia. Sus posturas políticas se radicalizan definitivamente, lo que en 1956 consideró un “exceso” de la Libertadora ahora lo lee como la forma de funcionamiento de un sistema que hay que transformar.

En el '69 el periódico *CGT* es prohibido y pasa a salir clandestinamente. Walsh retorna al periodismo “comercial” como medio de trabajo. *¿Quién mató a Rosendo?* se convierte en un best-seller nacional. Ese año se publica la tercera edición de *Operación masacre*, prologa *Los que luchan y los que lloran*, una edición del texto de Masetti -caído en las selvas salteñas cinco años atrás- y realiza y prologa la antología *Crónicas de Cuba*, un libro con 25 textos de autores cubanos contemporáneos.

Así llega a 1970, ya con Lilia Ferreyra como pareja, mujer que lo acompañará hasta sus últimos días. Ese año Walsh retorna a Cuba nuevamente como jurado de Casa de las Américas. A su vuelta, Ricardo Piglia le realiza un histórico reportaje donde Walsh declara que ya no es posible en la Argentina hacer literatura de forma desligada de la política. El ascenso de la lucha de clases lo lleva a pensar en el advenimiento de un período revolucionario en el país. Ingresa a las Fuerzas Armadas Peronistas, donde milita en la sección de inteligencia. Realiza viajes por la Bolivia gobernada por el militar izquierdista Torres y por el Chile socialista de Allende.

En 1971 se inicia clandestinamente la filmación de *Operación masacre*, que culminará en 1972 y se estrenará en el '73. En ese lapso inicia su enseñanza de periodismo en las villas. Sale como resultado de ello el *Semanario villero*. En 1973 ingresa a las filas de Montoneros, donde asume el nombre de Esteban y será oficial 2°. En noviembre participa como fundador y redactor principal de *Noticias*, diario de orientación montonera dirigido por Miguel Bonasso. Allí redacta las palabras que saldrán en tapa del diario luego de la

muerte de Perón. En 1974 viaja otra vez como jurado literario a La Habana. Poco después el diario *Noticias* es clausurado. Al tiempo, Montoneros vuelve a la clandestinidad, Walsh pasa a ser Francisco Freyre, como se llamó durante la investigación de *Operación masacre*.

Meses después del golpe militar de 1976, el 29 de septiembre, cae en combate su hija María Victoria. Walsh inventa una nueva forma periodística, caracterizada por la clandestinidad y el nomadismo. Surgen ANCLA -Agencia de Noticias Clandestina- y Cadena Informativa. Comienza a publicar también una serie de cartas públicas, su “Carta a Vicky” luego de su muerte, su “Carta a los amigos” y la “Carta abierta a la junta militar”, esta última firmada un día antes de su asesinato, el 24 de marzo de 1977. Como dijimos, el 25 cae en una emboscada de las fuerzas militares cuando se dirige a una cita política con un compañero que ya había sido secuestrado y había hablado bajo tortura. Walsh no se entrega, dispara con su revólver 22. Se parapeta tras un árbol y es acribillado a balazos. Su cuerpo es trasladado a la ESMA para que lo vean los Montoneros secuestrados. Luego lo desaparecen. Tenía 50 años. Su casa de San Vicente, donde pasó sus últimos meses, es saqueada por las tropas. Sus últimos textos se pierden.

En Rodolfo Walsh el vínculo entre literatura y política es, a esta altura, una obviedad. Jozami postula que este autor es una “expresión emblemática de un tiempo que asociaba las ideas del intelectual y de revolución” (13). En el tercer capítulo, abordaremos gran parte de lo expuesto aquí con mayor minuciosidad a la hora de abordar su narrativa.

A diferencia de los tres autores precedentes, que comenzaron a publicar sus obras en un período relativamente similar y que cuyas edades permiten englobarlos dentro de una misma generación, Bernardo Kordon ya posee una vasta obra al momento de iniciarse nuestro período y corresponde a una generación previa a la de Conti, Viñas y Walsh.

Kordon nació el 12 de noviembre de 1915 en Buenos Aires, y falleció el 2 de febrero de 2002 en Santiago de Chile, país en el que vivió las últimas décadas de su vida en el más profundo olvido. Posee, para 1955, once libros publicados: *La vuelta de Rocha* (1936), *Macumba* (1939), *La isla* (1940), *Un horizonte de cemento* (1940), *Muerte en el Valle* (1943), *Tormenta en otoño* (1943), *Tambores en la selva* (1946), *Reina del Plata* (1946), *De ahora en adelante* (1952), *Una región perdida* (1952) y *Lampeao* (1953). Personajes y situaciones de estos textos reaparecerán en su obra posterior y serán analizados en esta tesis. Su estilo narrativo y la manera de construir sus personajes lo emparentan con la

narrativa cotidiana. De hecho, para el crítico argentino Eduardo Romano, Kordon es una *bisagra* entre Arlt y Conti.

Kordon nació en Almagro el mismo año que su padre instaló una imprenta. Ese es el ambiente en el cual desarrolla sus primeros pasos y que lo marcará por siempre en su futuro de escritor. Una conocida anécdota del momento de su primera publicación grafica su mirada sobre su producción literaria. Señaló que ni bien se editó *La vuelta de Rocha* en 1936, tomó un ejemplar y lo abandonó en la estación de un tranvía que se dirigía a Lacroze: “al azar del lector desconocido, que imaginé proletario y rebelde, lo que me induce a pensar que ya no escribía para mí sino para el otro” (AGUIRRE, 2006).

En aquellos años treinta perteneció a la Asociación de Jóvenes Escritores, lugar que compartió con intelectuales comunistas y anarquistas, muchos de los cuales habían tenido su primera experiencia literaria una década atrás en el grupo de Boedo. Esta Asociación fue, justamente, la que editó su primer libro, impreso en los legendarios talleres gráficos de Claridad. En esos años comienza a trabajar como periodista para *Leoplán*, y gracias a ese oficio logró viajar por Europa, Asia y América Latina. *Un horizonte de cemento*, por su parte, lo editará la A.I.A.P.E. -Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores-, institución cultural ligada al comunismo argentino. Su quinto texto, *Muerte en el valle*, es editado en Santiago de Chile, lugar al que Kordon había viajado entusiasmado con el ascenso político del Frente Popular. A mediados de los años cuarenta, más precisamente en 1946, dirige su primera revista cultural: *Todo*.

Kordon fue influenciado en los años cincuenta por la corriente existencialista, como se observa al revisar la revista *Capricornio*, que dirigió en sus dos etapas, la primera de ocho números iniciada en julio de 1953 y que culmina en diciembre de 1954 -donde se otorgó particular énfasis al debate de Sartre con Albert Camus, y, como indica Romano, en la cual colaboraban desde intelectuales de izquierda partidaria como Raúl Larra hasta nacionalistas como Fermín Chaves-, y la segunda, de tan solo tres números, que comienza en mayo de 1965 y termina en noviembre del mismo año, donde la influencia maoísta ya es notoria. Kordon integró durante muchos años el comunismo argentino, pero ya desde inicios de los sesenta su mirada esperanzadora estaba puesta en China y no en la URSS. Sin militancia orgánica en el PCR constituido a partir de 1968 con el alejamiento de los maoístas del PCA, Kordon adhirió igualmente a esta corriente política de manera explícita. Ya en 1957

había realizado su primer viaje a China. Al volver publica *El teatro chino tradicional y Seiscientos millones y uno* (ambos en 1958), dedicados a la cultura y la experiencia viajera en el país oriental. En su segunda visita, en 1962, se convierte en el único argentino en la historia que logra entrevistar a Mao Tsé Tung. Luego de este viaje edita *Reportaje a China* (1964) y *Testigos de China* (1968). Por motivos políticos, en 1969 debió exiliarse en Chile, país en el que lo entusiasma la llegada de Salvador Allende a la presidencia.

En 1956 publicó uno de sus textos más reconocidos, *Vagabundo en Tombuctú*, que incluye el cuento “Toribio Torres, alias Gardelito”, cuyo protagonista resulta un modelo del tipo de personaje kordoniano. En 1960 publica una serie de relatos bajo el título de *Domingo en el río*, y seis años después otros con el nombre de *Un día menos*. Durante 1968 aparecen dos textos más, la novela *Vencedores y vencidos* -donde invierte la declaración del general Lonardi luego del golpe militar a Perón- y el volumen de cuentos *Hacéle bien a la gente*. En los años setenta, y hasta 1976, publica otros tres textos ficcionales: *A punto de reventar* (1971), *Los navegantes* (1972) y *Bairestop* (1975).

Es, luego de Viñas el autor más prolífico de los que ingresan en este corpus. En los 21 años de la etapa que tomamos, edita ocho libros, sin contar sus ensayos ni los relatos de viajes. A diferencia del autor de *Los hombres de a caballo*, Kordon se destaca como cuentista, más allá de publicar novelas como *Vencedores y vencidos* y “nouvelles” al estilo “Toribio Torres, alias Gardelito” o “Kid Ñandubay”, que forma parte de *A punto de reventar*.

Escritor, periodista, ensayista, pero por sobre todas las cosas, tenaz viajero. Recorrió el mundo y dejó asentado en su obra ficcional su testimonio de tales experiencias. Prima en su obra la vida marginal, las orillas urbanas y una inserción en el género fantástico poco explorada por otros autores realistas y comprometidos. Sobre su obra, Romano señaló: “No me cabe duda de que Bernardo Kordon fue uno de esos animadores de la narrativa nacional, al que es indispensable volver para que se entiendan mejor algunos cambios sucedidos en ella a partir de los años 50, aunque su culminación date de la década del 60 y un poco más” (ROMANO: 1).

Juan José Manauta nace el 14 de diciembre de 1919 en Gualeguay, Entre Ríos, y fallece el 24 de abril de 2013 en Buenos Aires. Hijo de una directora de escuela y de un

almacenero, en su ciudad natal conoce y entabla relación con escritores como Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi, quienes lo acercan al mundo artístico. A los 17 años se recibe de maestro de escuela en Gualeguay y al año entrante, en 1938, inicia sus estudios en Letras en la Universidad de La Plata. Vive en la capital de la provincia de Buenos Aires por cuatro años. Allí nace su primera hija: Raquel.

En 1941 se afilia al PCA, y en el '42 obtiene el título de Profesor en Letras, aunque por razones políticas no podrá ejercer su profesión. Recordará al respecto: “[P]or razones políticas y de ideología, por militar en la Federación Juvenil Comunista primero y después en el Partido Comunista, me impidieron ejercer la profesión docente (...) como en ese momento para ser docente había que pedirle el puesto a un diputado conservador, no pude ejercer”, señala en una entrevista realizada por Andrés Manrique y Hernán Bayón. Se casa con Cati Russo y regresa a Gualeguay. En 1944 es detenido y trasladado a Paraná. Lo liberan prontamente pero le prohíben regresar a su ciudad y lo obligan a abandonar la provincia de Entre Ríos. Lo trasladan compulsivamente a Buenos Aires y expresamente le impiden regresar, pues si lo hacía volvía a la cárcel. Ya en la Capital Federal comienza a trabajar en el diario *La hora* y como vendedor de libros de la editorial Signos. Publica su poemario *La mujer de silencio*. Mientras tanto, trabaja en un aserradero en el Tigre, como obrero de imprenta, como corredor de seguros, como cronista de cine y como corrector de pruebas.

En 1946 nace su segunda hija, Leticia, y en el '51 la tercera, Adriana. 1952 es el año de publicación de su primera obra narrativa: *Los aventados*, que trata sobre la vida de los habitantes del interior de la Argentina que a causa de la pobreza buscan suerte trasladándose a la capital, donde viven en precarios inquilinatos. En 1956 publica su obra más célebre: *Las tierras blancas*, desarrollada en la periferia de Gualeguay, que obtiene el galardón de la Faja de Honor de la SADE. En 1958 aparece *Papá José*, su tercera novela, protagonizada por un viejo militante comunista y un antiguo ladrón que se “convierte” luego de su experiencia carcelaria con los presos políticos. En 1960 participa como guionista en la película *Río abajo*, dirigida por Enrique Dawi, y en 1961 recibe el premio Fondo Nacional de las Artes por su libro *Cuentos para la dueña dolorida*. Ese mismo año comienza a salir la revista *Hoy en la Cultura*, ligada al PCA, cuyo director fue, a partir de 1964, Juan José Manauta. La revista fue clausurada por el gobierno de Onganía, en 1966.

Luego fundó la publicación *Meridiano 70*, de la cual salieron solamente tres números entre enero de 1967 y junio de 1968. A mediados de la década se distancia del PCA por diferencias políticas. Sin embargo, eso no lo aleja de la participación política. Muchos años después, en la entrevista ya citada, sostendrá: “Si bien he dejado de militar, sigo y seguiré siendo marxista, porque quien ha bebido del marxismo es imposible que lo abandone”.

Luego de diez años sin publicar obras literarias, en 1971 se edita *Puro cuento*, novela que reelabora recortes de diarios y donde se entrometen en la ficción los sucesos del mayo argentino que culminaron con el Cordobazo. En 1972 nace su cuarta hija: Adelaida. Manauta realiza letras de canciones también, una de las más reconocidas es “Zamba del grillo”, con música de Oscar Matus, que en 1973 es grabada por Liliana Herrero. En 1976 nace Josefina, su quinta hija.

Su escritura se destaca por la cruda descripción de la pobreza y la explotación. La relación íntima que establece entre personaje y territorio y la impronta realista de su narrativa. Si bien para la crítica suele ser el ejemplo argentino del “realismo socialista”, obras como *Puro cuento* lo alejan de la estrechez de esa estética.

Tomando en cuenta estos esbozos biográficos que pretenden comenzar a insertarnos en el mundo de los autores seleccionados en el corpus literario de esta tesis, consideramos que resulta relevante para los estudios de literatura argentina abordar sus obras en un enfoque comparativo y a la vez específico en tanto este cotejo permite señalar las zonas de intersección (aquello que es compartido en tanto pertenencia a un momento histórico común, a problemáticas altamente debatidas en el campo intelectual de entonces) y, a su vez, las singularidades de sus respuestas escriturarias, las cuales conforman distintos proyectos artísticos y forman parte de diversas experiencias vitales y posicionamientos estético-políticos que, como indicamos, giran en torno de la estética realista. La elección, por tanto, de este corpus específico de autores tiene que ver con la posibilidad que ofrecen sus textualidades de presentar simultáneamente aspectos comunes y divergentes.

Hemos mencionado ya que estos cinco autores compartieron la actividad literaria y la militante en un mismo espacio cultural, social, temporal y geográfico, y que adoptaron una postura de resistencia frente al estado burgués y a las diferentes dictaduras, fueron críticos del capitalismo como sistema socio-económico y tuvieron una disposición hacia un cambio revolucionario de carácter socialista, aunque no compartieron una misma organización

política de militancia y asumieron distinto grado de inscripción orgánica en sus respectivas agrupaciones. El compromiso político-social asumido por estos autores se evidencia también en sus intervenciones políticas sobre la cultura (conformación y/o participación en revistas culturales contestatarias, mesas redondas, solicitadas, declaraciones públicas, etc.), y en sus viajes y acercamientos a países socialistas como Cuba, la Unión Soviética, China y/o Chile.

CAPÍTULO 2

Asiendo/Haciendo lo real

La problemática del realismo en los años sesenta

2.1 La literatura del sesenta. El “boom” y lo que ese estallido no dejó oír

Hemos mencionado en el capítulo precedente que la autora Susana Cella en su “Introducción” al Tomo X de la Historia crítica de la literatura argentina ha señalado una serie de rasgos generales sobre las características de la literatura de la época que aquí recuperamos. Planteamos que entre 1955 y 1976, en una perspectiva en la cual coincide el pensamiento crítico en su conjunto, la representación de la literatura en tanto “bellas letras”, si no cae en desuso, queda sumida a espacios marginales de la cultura nacional. Asimismo, hegemoniza la literatura de entonces la noción de una “posición rupturista” respecto de la tradición literaria y de la idea de la literatura como pura comunicación.

Integrar arte y política, de esta forma, no se amparaba en subsumir una en otra, sino en ponerlas en relación y “ligar la literatura a la historia de un modo nuevo”. Las transformaciones técnicas y la ampliación de la conjugación de recursos literarios tuvieron, entre otros, ese objetivo que se conjugó con el abandono de la pretensión de atemporalidad, de neutralidad y de distanciamiento del presente, lo que, como también hemos señalado ya, promovió una *heterogénea singularidad* estética en la cual de diversos modos se entrecruzan contexto político y renovación estética y se genera un nuevo tipo de literatura.

En sintonía con tales planteos, las críticas Ana María Amar Sánchez, Ana María Zubieta y Mirta Stern señalaron en el fascículo “La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández” similares características de la literatura en esta etapa histórica iniciada con la caída de Perón. Para ellas, en el período:

La narrativa (...) diversifica y complejiza su espectro, integrando una serie de tendencias entre las que se incluyen desde propuestas “testimoniales” más o menos directas, hasta ciertas formas de escritura múltiple, dominadas por una intensa reflexión teórica sobre sus propias condiciones de producción, y por una sostenida voluntad de despegue referencial y de ruptura con todo efecto meramente representativo (AMAR SÁNCHEZ et al, 1982: 625).

El surgimiento de una camada de escritores con las peculiaridades indicadas por Cella no hace olvidar a estas autoras que “la obra de Borges continúa configurando uno de los pilares fundamentales de un sistema de escritura” (626), el cual, sin embargo, también registra ya “la presencia de narradores de la talla de Onetti [y] apela, para su propia construcción y afianzamiento, a una revisión de la narrativa nacional, que desemboca, y no casualmente, en una intensa relectura de Arlt” (626). Rescatan también “la persistencia de la huella pavesiana que aún se comprueba en algunos autores” -algo que notaremos en Haroldo Conti por ejemplo- y “la fuerte atracción que continúa ejerciendo la narrativa norteamericana” -lo que observamos en el propio Conti pero también en Viñas y hasta en Manauta-, a lo cual le añaden tanto algunas propuestas vinculadas al *nouveau roman*, según sus perspectivas, “legibles en el hiperrealismo que practican algunos textos”, como también “la asimilación de ciertas corrientes teóricas de fundamental gravitación en la producción intelectual de los últimos años en nuestro medio, uno de cuyos principales ejemplos lo constituye el psicoanálisis en su vertiente lacaniana” (626). La intensa renovación narrativa que observan a nivel nacional, la presentan como una versión criolla de un proceso más amplio que abarca a la literatura latinoamericana de conjunto.

Si bien en este fascículo se centran en los autores mencionados en el título, parte de sus análisis los creemos extensivos a los que integran nuestro corpus, y de modo general como rasgos literarios de la época. Por ejemplo, señalan que el sistema narrativo nacional responde a cánones de filiación realista, sobre los cuales diversos escritores “inflexionan de una manera diferenciada (...), lo canalizan temáticamente por vías diversas, y sólo admiten entre ellos el establecimiento de algunas vinculaciones aisladas” (627). Como vemos, experimentación en textualidades de matriz realista en autores que no conforman un movimiento específico sino que poseen poéticas particulares es el modo de definir la novelística de la época para Amar Sánchez, Zubieta y Stern.

En su prólogo a *Nueva narrativa argentina* titulado “La narrativa argentina actual”, Jorge Lafforgue también caracteriza de conjunto la literatura nacional de los años posteriores al primer peronismo hasta mediados los años setenta. Allí observa que “en el desarrollo de la literatura latinoamericana, hay un momento de cambio que significa su apertura e inscripción en el proceso de transformaciones experimentado por toda la literatura occidental”, particularmente mediante la influencia de autores como Kafka, Joyce, Céline,

Faulkner y Hemingway. Esto “simultáneamente, representa para nosotros la adquisición de una plena madurez expresiva. Al mismo tiempo que se incorporan nuevas técnicas y procedimientos narrativos se va definiendo la propia personalidad” (LAFFORGUE: 11-12).

Más allá del juicio de valor otorgado -la adquisición o no de una “plena madurez”-, el autor coincide con lo que venimos planteando en tanto incorporación de una diversidad de técnicas narrativas a nuestra literatura e influjo de la narrativa occidental, sobre todo la norteamericana, aunque no de manera excluyente. Posteriormente en el mismo artículo, Lafforgue enumera una serie de obras latinoamericanas que dan cuenta del carácter original de nuestra nueva narrativa:

Pedro Páramo o *Ficciones*, *El astillero* o *Rayuela*, *El siglo de las luces* o *La muerte de Artemio Cruz*, *Cien años de soledad* o *La casa verde* ya no son subsidiarias de ningún modelo consagrado sino que por el contrario crean sus propios espacios judicativos. Ahora los criterios de validez no responden a categorías extrapoladas sino que surgen de la legitimidad de un proceso autónomo, independiente. No más escritura tartamuda o dogmática; tal la dimensión del cambio. Es a este fenómeno global al que apuntamos al hablar de “nueva” novela (12).

Vemos en esta enumeración la abrumadora inclusión de autores del “boom de la literatura latinoamericana”, Cortázar con *Rayuela*, García Márquez con *Cien años de soledad*, Vargas Llosa con *La casa verde*, Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz*, e incluso Carpentier - incluido en algunas de las “listas” de autores del “boom”- con *El siglo de las luces*. Junto con ellos, Lafforgue presenta autores como Borges, Onetti y Rulfo, que provienen de una generación previa pero que sin embargo se incluyen en el mismo proceso, a pesar, incluso, que *Ficciones* fue editado en 1944, mucho tiempo antes que el resto de las obras mencionadas, que son de los años sesenta con excepción de *Pedro Páramo*, cuya primera edición es de 1955. Con esto Lafforgue fundamenta su afirmación de que: “La renovación de las estructuras narrativas (...) abarca la literatura del continente en su conjunto” (14), aunque cada país posee sus peculiaridades.

En los sesenta, como talante general, se consolida el género narrativo de manera definitiva en nuestra literatura, lo cual entronca con la masividad lograda en las ventas de tales libros, hecho facilitado por la existencia en el país, ya desde los años treinta, de una importante industria editorial que se desarrolla en los años cuarenta y convierte a la Argentina, entre 1941 y 1953, en el principal productor de libros en toda hispanoamérica (25). Entre los

autores más representativos del momento, Lafforgue ubica a cuatro de los cinco que nosotros tomamos en esta tesis: Conti, Viñas, Walsh y Kordon.

Hugo de Marinis, por su parte, sostendrá en *La historia empuja: la obra narrativa de Haroldo Conti y su contorno*, que si bien siempre “La relación entre escritura y participación política ha jugado un papel substancial en la historia de la literatura nacional” (13), la etapa de los años sesenta y setenta:

Sobresale y se ha constituido en un significativo segmento histórico debido al aporte de un heterogéneo conjunto de intelectuales progresistas en múltiples ámbitos del quehacer nacional que contribuyó, desde sus diversas perspectivas, con un bagaje pensante con potencial profundamente modificadorio del derrotero social, político y cultural, alternativo al que hasta entonces prevalecía en Argentina (13-14).

De esta manera: “Un gran sector tan vital como marginal, el del campo emergente de las producciones culturales y artísticas” (32) se sumaba desde su especificidad profesional a la lucha de clases que marcó la época y “rebasaba de entusiasmos participativos, en tanto que padecía los golpes de la censura, las prohibiciones y la represión” (33). Esto fue posible porque:

Este gran sector vital del área creativa se sentía, a más de oprimido y censurado, dispuesto a enrostrar el desafío del delineamiento intelectual de una atractiva entelequia: la cultura para una sociedad distinta a la conocida, en ciernes y liberada de tutelajes autoritarios, que ellos debían articular en oposición a una cultura dominante pasatista, ajena, justificadora de la explotación y, cuando no, de puro cuño aristocrático a la que era imperioso reemplazar (33).

Mariana Bonano propone en su artículo “El ensayo polémico y la crítica de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del ‘60”, que el período se nutre de una “actitud revisionista respecto de la tradición literaria y cultural y la historia nacional” (18). Tal revisión “incluye tanto la impugnación del pensamiento de raigambre liberal representado por los intelectuales de la revista *Sur*, como el rechazo del marxismo *vulgar*, representado en las concepciones del Partido Comunista” (18). En contraposición a esto, observa, en sintonía con lo planteado en el capítulo 1 de esta tesis y con lo expuesto en la crítica reseñada, “la adopción de un *marxismo humanista o existencialista* (...) y un tipo de escritura caracterizada por la

mezcla estilística y el cruce de sistemas de referencias, donde la política revela a la literatura y la literatura puede ser metáfora de la política” (18).

Surge entonces, el problema de cómo representar “lo real”, lo cual junto con “la demanda de lectura de la realidad a partir de los datos que el propio entorno ofrece, devienen en planteos centrales y constituyen los ejes temáticos alrededor de los cuales los autores ensayan respuestas, e intentan arribar a una síntesis superadora” (19). Los debates sobre el “nuevo realismo” que abordaremos en el siguiente apartado se vinculan con este planteo.

Pero no podemos abordar las características de la literatura de la época si no profundizamos en lo que fue el denominado “boom de la literatura latinoamericana”, originado a mediados de la década del sesenta y cuya vida se expande hasta inicios de los setenta por lo menos. Si bien la heterogeneidad crítica sobre este tema -y la profusión de la misma- no pueden ser tomadas aquí con exhaustividad, realizaremos un acercamiento a través del análisis de una serie de ensayos emblemáticos tanto por su diversidad como por su rigurosidad analítica, que fueron publicados en *Más allá del boom: literatura y mercado*, libro compilado por el crítico uruguayo Ángel Rama. Este volumen contiene una serie de artículos que analizan el desarrollo de la narrativa latinoamericana entre los años cincuenta y setenta. El libro se origina en un coloquio organizado por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center, con sede en Washington, Estados Unidos, en el año 1979, titulado “El surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana, 1950-1975” y en el cual veintisiete intelectuales expusieron sus consideraciones sobre la narrativa del sur del Río Bravo. De esa actividad, Rama seleccionó diez ponencias que funcionaron como síntesis del evento y, a la vez, como un conglomerado crítico que con el tiempo tomó el cariz de balance de toda una época.

Entre ellos se destaca el texto del propio Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, uno de los intentos más minuciosos realizados por la crítica literaria para caracterizar esta experiencia. Partiendo de la enorme confusión reinante respecto de qué autores lo constituyen, durante qué fechas y a través de qué soportes culturales, Rama transita los años sesenta y setenta con rigurosidad para clarificar nociones y deslindar posiciones. En principio, se encarga de cuestionar la declaración “por decreto” del fin del “boom” en el año 1972:

Con la misma carencia de argumentos sólidos con que en los años sesenta, mediada la década, se comenzó a alabar y a consagrar al llamado “boom de la narrativa latinoamericana”, hacia 1972 varios reportajes a escritores y artículos periodísticos fueron índice de que se había comenzado a decretar su extinción. Menos de una década habría durado un procesamiento público de los valores literarios que se cuenta entre los más confusos y los menos críticos que se hayan conocido en las letras latinoamericanas. (...) Como en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, ni dejaron de sumarse a la producción nuevos escritores, en el anunciado óbito podría descubrirse una retirada estratégica en el mismo momento en que los rasgos externos -publicitarios y comerciales- que ostentaba el boom, en cuanto fenómeno de la sociedad de consumo a que se habían incorporado reciente y parcialmente algunas ciudades, comenzaban a marchitarse de conformidad con las leyes del sistema de mercado en que había funcionado (RAMA, 1979: 51).

Como vemos, Rama, al igual que lo hará David Viñas, destaca el carácter comercial y publicitario en el cual se apoya el denominado “boom” y señala que su presunto final se debe más al cierre o la transformación de ciertas editoriales que lo sostenían que a la clausura real del desarrollo narrativo en nuestros escritores y del consumo literario de nuestro pueblo. Sin embargo, también en consonancia con lo que expondrá Viñas, da cuenta de las características provechosas que este fenómeno trajo consigo, entre las que destaca la articulación de una narrativa de carácter continental en una América que por entonces carecía de nexos culturales de envergadura (RAMA: 52). Por otro lado, advierte que “las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas (...) no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros mercados, sino también con la repentina curiosidad por la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana” (RAMA: 53). Con esta lectura de la situación Rama promueve un vínculo inexorable -y por demás demostrable- entre boom literario y revolución política. El mundo parecía mirar con detenimiento las transformaciones producidas desde América en diversos ámbitos. Asimismo, destaca los efectos que la exitosa recepción de la literatura latinoamericana tuvo en el exterior, pues, de esta manera, “los públicos latinoamericanos vieron refrendadas sus producciones en los principales centros culturales del mundo, fortaleciendo el orgullo regional y el nacionalismo en curso durante la década del sesenta que se caracterizó por una intensa agitación social” (RAMA: 53). Así, el éxito de nuestra narrativa complementaba una postura política que sumía su mirada en las raíces del propio continente y tomaba el rol de generar una práctica social basada en nuestra experiencia.

No obstante estos rasgos “positivos”, Rama propone que: “distinguir el boom como un fenómeno distinto de la literatura latinoamericana contemporánea *in totum* y aun de la narrativa actual, es (...) una petición de principios metodológica” (RAMA: 54). Esto es, si carecemos de una mirada más abarcadora nos resultará imposible analizar la escritura americana. Nuestra literatura traspasa con creces los límites del “boom”, cualquiera sea el balance que cada uno haga del mismo, por lo que cuestiona la invisibilización que éste provocó para un prolífico número de obras (dentro de la que nosotros podemos ubicar la realizada en el período por los autores tomados en esta tesis). Por otra parte, la propia designación del fenómeno como un “boom” para el crítico oriental denota “la terminología del marketing moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas en un determinado producto de las sociedades de consumo” (RAMA: 56), lo cual observa como una maniobra que describe más una experiencia mercantil que artística, hecho que no le resulta casual. Analizará entonces los comentarios positivos sobre el “boom” fundamentalmente a través de los dichos de autores pertenecientes a él, como Vargas Llosa, Cortázar y Donoso, que rescatan el estímulo que produjo en muchos jóvenes escritores producto del éxito y gran audiencia de narradores que pertenecían a sus propios países. Por otra parte, estos autores subrayan la búsqueda de una identidad propia y la expansión del público lector latinoamericano que promovió esta experiencia, así como la circunstancia de la aparición de un cúmulo de escritores que en pocos años dieron cuerpo a una narrativa original y propia. A estos postulados Rama los descarta o matiza al someterlos a una somera y rigurosa crítica. De la misma manera, indagará polémicamente en aquellos comentarios sobre esta experiencia, tanto los tradicionalistas de un Manuel Pedro González -que ataca por “cosmopolitas” a los escritores del “boom”-, como los más prudentes de Luis Harris o Alejo Carpentier -quienes dirigen sus cañones sobre la mercantilización literaria, donde se mezcla el talento y el fraude-. Para Rama, ambos extremos obvian una parte sustancial del fenómeno.

Su perspectiva, en cambio, se concentrará en la necesaria participación editorial para el desarrollo del fenómeno. Señala que las editoriales que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría “casas oficiales o pequeñas empresas privadas” a las que define como “culturales” para distinguirlas de las empresas estrictamente “comerciales”. De esta manera, destaca el papel de las argentinas Losada, Emecé,

Sudamericana, Fabril, Jorge Álvarez, de la Flor y Galerna; las mexicanas FCE, Era y Joaquín Mortiz; las chilenas Nascimento y Zigzag; las uruguayas Alfa y Arca; la venezolana Monte Ávila y las españolas Seix Barral, Lumen y Anagrama:

[Editoriales] cuyos catálogos en los años sesenta mostraron una reconversión del habitual material extranjero que los ocupaba mayoritariamente a un porcentaje elevado de producción nacional o latinoamericana, al tiempo que varias de ellas encaraban concursos internacionales con premios atractivos, los cuales dieron a conocer obras de calidad que el público recibía refrendadas por jurados calificados, con lo cual se le aseguraba una larga audiencia (...) Esas editoriales fueron dirigidas o asesoradas por equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural (...) propiciaron la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, pero lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa. Triunfaron en su apuesta y obtuvieron algunos dividendos económicos, pero desde nuestra perspectiva actual es evidente que ellos fueron escasos y poco permanentes. Varias desaparecieron, otras sobreviven arruinadas y otras resurgieron vigorosamente mediante la producción de la peor línea de *best sellers* (RAMA: 66-67).

Más allá de la importancia en su tiempo de estas editoriales, Rama nota que al concluir la década del setenta se registra una asombrosa transformación del mercado. Las editoras “culturales” tuvieron graves crisis y emergieron en su lugar las multinacionales del libro. Esto generó que “la autonomía editorial de América Latina, iniciada desde los años treinta, se ha visto drásticamente reducida (...) tanto por razones económicas como por razones políticas” (RAMA: 68). El “fin del boom” se debe más a esta realidad económica y de política-cultural que a la producción narrativa de los años setenta.

Al desentrañar quiénes efectivamente conformaron el “boom”, Rama indica que la crítica ha establecido como autores del mismo exclusivamente a narradores y se dejó de lado a poetas como Pablo Neruda u Octavio Paz, quienes tanto artística como comercialmente poseen los argumentos para ser incluidos. Esta es, por lo tanto, la primera característica a distinguir: el boom está compuesto por la producción artística de una serie de narradores latinoamericanos. Asimismo, “se apela a un criterio exclusivamente cuantitativo, aceptando sólo aquellos narradores que hayan tenido una gran difusión” (80). Se aclara, a su vez, que “más que al número de ejemplares realmente vendidos, se ha atendido a la repercusión pública, tan difícil de evaluar objetivamente” (80). Entonces, el boom lo conforman aquellos *narradores eminentemente públicos* que editan novelas o cuentos *con gran éxito de ventas* tanto en América Latina como en Europa y los Estado

Unidos. Pero la delimitación no culmina aquí, sino que se integra a ella y la complementa una noción de orden cualitativo, “postulando una selección en mérito a determinados valores intrínsecos de las obras narrativas”, lo cual “acarrea un criterio estético o, al menos, cultural. Ello explica la pluralidad de listas confeccionadas, que correspondería a equivalentes percepciones artísticas” (81). Haciendo un *racconto* de los diversos análisis críticos, ensayos y reportajes realizados hasta entonces, cuatro autores son, para Rama, los fundamentales, aquellos que integran prácticamente la totalidad de las diversas *listas* creadas hasta ahora: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. El quinto lugar para algunos críticos es ocupado por Alejo Carpentier, para otros por José Donoso, o por José Lezama Lima, o por Joao Guimaraes Rosa. Ante esto, dice Rama: “puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al boom definiéndolo como el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina” (83). De hecho, el tan mentado “boom” de una narrativa de carácter continental pareciera resumirse a entre cuatro y ocho autores desperdigados por todo el extenso mapa latinoamericano.

En cuanto a la delimitación cronológica, para el crítico uruguayo “Las fechas del boom corresponden a un período cercano que encabalga las décadas del sesenta y del setenta” (85), y si bien varios testimonios coinciden en señalar el año 1972 como el de la culminación del “boom”, la cantidad y calidad de obras publicadas con posterioridad a esa fecha dan cuenta de que es absolutamente arbitrario -y estrictamente comercial- dicha cronología. Rama contempla que “si es difícil fijar la fecha de cierre, lo es quizá menos establecer la de apertura del fenómeno. Pienso que no puede retrotraerse más allá del año de 1964, lo que determinaría un mínimo período de duración para todo el proceso” (87). Para fijar estas fechas se basa en la evolución en las ventas de libros, por ejemplo, de Cortázar y de García Márquez (en el primero, entre 10.000 y 25.000 ejemplares por año de cada una de sus obras, en García Márquez se llega a los 100.000 ejemplares por año de *Cien años de soledad* y 50.000 de *El coronel no tiene quien le escriba*). Este auge en las ventas produjo no solamente la publicación de gran cantidad de obras de diversos autores, sino que, amparados en el éxito editorial de muchos de ellos, se reeditó la obra anterior de los mismos y se otorgó, entonces, en pocos años, una profusa cantidad de títulos que para muchos lectores eran todos igualmente de novedosos. Sin embargo, el lector común “no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un

decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha sólo era conocida por la élite culta” (90-91). Esta acumulación se volverá insostenible ingresados en los años setenta. Por otra parte, para Rama, esta explosión en el consumo de textos narrativos tuvo como base necesaria el auge editorial generado a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta de textos políticos y sociológicos.

Entre las transformaciones acaecidas por el “boom”, Rama destaca que “uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario, fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escritor” (91). A partir del año 1964 fundamentalmente, “Ha habido ya un grupo de escritores para los cuales la literatura pasó a ser el primer empleo y esto marca de por sí una diferencia entre ellos y pone una nota distintiva sobre el fenómeno del boom. Lo integraron, principalmente, escritores profesionales” (93). Rama apelará a las dos caras de esta situación:

Si bien la dedicación exclusiva del profesional redundaba en obvio beneficio de su adiestramiento y en la eficacia de su mejor aprovechamiento de las condiciones propias, también es cierto que la atención de una demanda apremiante puede perjudicar los procesos de maduración artística que no siguen forzosamente los parámetros de la producción masiva industrial. Creo incluso que si la violenta absorción de obras que hizo el público en los sesenta pudo resolverse mediante la reedición de títulos anteriores de sus escritores preferidos, los que así abastecieron cómodamente sus reclamos, ya en los años setenta llevó a esos mismos escritores profesionales a correr detrás de la demanda, inventando libros o entregando obras con las cuales no estaban aún enteramente satisfechos (95).

Como corolario, podemos indicar que el “boom” fue una experiencia de base comercial-editorial que contó entre sus principales referentes a editoriales que priorizaron una labor cultural por sobre sus ganancias económicas, y a autores como Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, quienes con sus ventas masivas a lo largo y ancho del mundo y en múltiples lenguas promovieron un nuevo lugar para el escritor latinoamericano, a la vez que consolidaron una transformación estética de envergadura. Este fenómeno se inició alrededor del año 1964 y no tiene una fecha límite precisa. Si bien el último ingreso al “estrellato” intelectual el de García Márquez en 1967 con *Cien años de soledad*, las ventas continuaron en aumento hasta entrados los años setenta. El “boom”, si bien es una parte que incluso podemos considerar minoritaria de la producción narrativa latinoamericana entre

los años sesenta y setenta, ocupó por su masividad un espacio de suma importancia en la historia literaria del continente y promovió cambios estructurales en el propio campo intelectual americano. Sin embargo, su veta comercial se desarrolló por momentos en detrimento de un desarrollo estético autónomo y más democrático, si por un lado ello estuvo motivado en parte por razones de mercado -ajenas a las necesidades del campo cultural-, por el otro homogenizó una realidad intelectual que en ese entonces era mucho más rica incluso en el estricto ámbito narrativo en nuestro continente, de la cual la obra de David Viñas, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas y Adriano González León podrían ser sólo algunos ejemplos.

En el mismo volumen se destaca el ensayo de David Viñas “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, cuyas casi cuarenta páginas debaten en tono polémico las características del denominado “boom” de la literatura de América Latina y lo consideran, en lo fundamental, como un producto derivado de la mercantilización de la escritura y como un fenómeno eminentemente editorial y publicitario que impide un acercamiento fidedigno a la producción cultural latinoamericana. El ensordecedor ruido de este “estallido” cuya sintaxis Viñas castellaniza de acuerdo a su fonética denominándolo “búm”, generó que sólo accediéramos a cierta producción narrativa americana, impuesta generalmente a través de maniobras marketineras y desde diversas metrópolis en las que se asientan editoriales de peso, y que se dejara de lado un enorme acervo cultural producido en América Latina y que no encontró espacio en los estrechos márgenes que van de Vargas Llosa a Carlos Fuentes, o desde Seix Barral a Sudamericana:

Ese búm monumental, que solía seducir tanto como abrumar, ¿era sólo un eco? ¿O era el eco de alguna voz? ¿O de algunas voces? ¿O era el eco de ciertas voces que impedían oír otras voces? O acaso: el búm ¿era sólo el eco de ciertas voces privilegiadas? O, si ustedes prefieren: si tanto se escuchaba el búm, ¿dejaba de oírse otro caso? ¿Qué impedía oír el búm? ¿Había otras voces? Y empecinándome en mirar de cerca: ¿fue acaso el búm la voz que escuchó el oído *metropolitano*? (...) ¿fue acaso el búm el “ruido” que se hizo en las zonas metropolitanas para tapan otras voces de América Latina? ¿El “eco” que se le donó a ese cuerpo afónico a medias, pero que tozudamente busca su propia voz para hacerse oír, sin cataratas ni seducciones? -para poner a prueba mi vigilia de ojos abiertos-: ¿fue el búm la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina? (VIÑAS, D. 1979: 16)

Para este autor, la nueva narrativa latinoamericana es más amplia y más rica que el denominado “boom”, cuyos grandilocuentes efectos tienen la fugacidad de un relámpago y al cual debiéramos abordar desde una perspectiva más compleja y profunda: “El búm; estallido, instantáneo, sorpresivo, asombroso. Pero, sobre todo, espectacular. Y, me sospecho, fugaz (...) señal difundida -y quizás más trivial- del complejo fenómeno representado por la nueva narrativa de América Latina” (15).

En este texto Viñas fecha el surgimiento y desarrollo de una original narrativa continental en un período relativamente breve, para él: “La nueva narrativa de América Latina (...) traza una suerte de parábola que, me parece, puede ser fechada entre los comienzos de la década del 60 y los inicios del 70” (13). Más allá de sus acérrimas críticas al “búm”, observa una serie de rasgos destacables generados a partir del mismo, entre los que enuncia una inédita profesionalización del escritor a través de un mercado realmente existente, lo que permite considerarlo como un trabajador inmerso en la sociedad y ya no como un demiurgo inspirado por las musas ni como un funcionario o diplomático de turno. Asimismo, a través del circuito comercial la difusión de esos textos llegó a números asombrosamente altos, permitiendo un conocimiento y una identificación de los lectores con los autores de su propia tierra como nunca antes en la historia cultural americana.

Pero el mercado inevitablemente llevó a la literatura latinoamericana al *bestsellerismo*, al *competitivismo*, a la *producción en serie*, a “la inesperada y gloriosa aparición de nuevas novelas en América Latina en los supermercados, al *star system*, al cada vez más advertible *vedetismo* de los escritores, todo lo cual concluye en el jolividense y siniestro star-cult” (27) que corroe tanto el desarrollo estético de una novela con identidad latinoamericana como el presunto acercamiento entre los escritores y su comunidad. Así, “si los actores que llegan al *estrellato* por lo general deben sobreactuar para ser convincentes, algunos narradores del búm debieron sobrescribir para *no perder imagen*” (27). De esta forma:

[E]l espacio de la nueva narrativa de América Latina adquiriría -colosal y desalentadoramente- una suerte de sistema métrico decimal gulliveriano: donde brotaban “gigantes”. Y por la excepcionalidad de esa acromegalia: héroes. “Héroes del quehacer literario”. Que, imposibilitados de gambetear su propia excepcionalidad, convocaban en su derredor no ya lectores -o críticos- sino parroquianos. Generalmente incondicionales (...) suma de factores que fueron llevando a una singular “neoteologización” de la literatura. Que -según mis pareceres- reactualizaba al grado del paroxismo la valetudinaria pero tan persistente como central ideología de “la torre

de marfil” (...) con otros términos: en las zonas más triunfalistas y convencionales de la nueva narrativa de América Latina volvió a instaurarse el modelo del escritor del siglo XIX (28-29).

A este retorno al pasado llevó, entonces, la instauración del “boom”. La crítica de Viñas no estaba basada en una supuesta “envidia” hacia aquellos “exitosos” y “prolíficos” narradores contemporáneos suyos, ni se amparaba en un tradicionalismo caduco que imponía una visión del escritor voluntarista y espiritualista. Por el contrario, su rechazo proviene de considerar que la constitución de esta clase de paradigmas literarios, estrellas intelectuales, “héroes”, “gigantes” del arte, ubicaba a los escritores, nuevamente, en la posición que tenían en el siglo XIX, la de “la torre de marfil” desde la cual observaban, ajenos y altivos, a los humildes pobladores de su tierra que carecían del don con que ellos contaban. Contra esto, Viñas propone:

No escritor-águila, no escritor-burócrata. El lugar del escritor. Un renovado “modo de ser” escritor: sin sobrevolar ni humillarse. Sin omnipotencias; sin triunfalismos ni quejumbres (...) Sí: escritor-hombre-entre-los-hombres. Con todos sus riesgos y dignidad. Y por todo eso mismo, ojalá: trabajador entre trabajadores (47).

Por otra parte, discute la hipotética novedad que traería la narrativa del “búm” para los latinoamericanos, señalando que el concepto de originalidad es impuesto por aquellos que no conocían América Latina, por lo que desde nuestro continente no debíamos repetir tales catalogaciones. Si del tríptico *Nueva Narrativa Latinoamericana* acredita -con ciertas reticencias- la certeza de los conceptos de “narrativa” y “Latinoamérica” (este último con la salvedad de sumar a él a las naciones americanas no hispanoparlantes), rechazará la utilización del adjetivo “nueva” para referirse a este tipo de escritura:

Respecto de la nueva narrativa latinoamericana: “¿Nueva?” ¿Nueva narrativa? Del tríptico denominativo es el que me resulta más problemático. (...) Porque puede ser, que lo de “nueva”, “nuevo”, en tanto novedad, cosa no conocida, haya sido sobre todo para España (o Europa en su conjunto) y, eventualmente, para los Estados Unidos. Lo que nos llevaría, presumo, a reconsiderar esto de “nueva narrativa”, como aquello otro de “Nuevo Mundo”: nuevo, nueva, ¿en qué óptica? ¿Para quiénes? ¿Para la euro-mirada? ¿Para la metropolitana-visión quizá? Porque para los aztecas, por ejemplo, ¿Tenochtitlán era nueva? ¿Para cualquier lector más o menos en el Buenos Aires muy anterior a los 60 -por ejemplo- Juan Carlos Onetti era “nuevo”? (30).

La “nueva” narrativa de América Latina, para Viñas, debe ser “connotada aquí no en sus implicaciones cronológicas o generacionales, sino en su élan renovador, cuestionador, heterodoxo, sabroso, refrescante, inédito” (39), que es una de las características fundamentales de los años sesenta no sólo en el ámbito cultural, por eso al fenómeno del “búm” le sumará la noción de que la “nueva” narrativa de América Latina no puede entenderse en su cabalidad sin “el más reciente *momento caliente* de la revolución cubana”, el cual “no sólo refracta su dramaticidad inaugural sino que es uno de los pivotes y rampas de lanzamiento fundamentales de la nueva narrativa latinoamericana” (39). Así, “si de bestsellerismo hablábamos con motivo de lo más notorio del búm, en los bordes de esa especificidad (subrayándola y negándola al mismo tiempo) reposan los textos de Ernesto Guevara” (39). La nueva narrativa latinoamericana, entonces, no es tanto -o por lo menos, no solamente- la del “boom” sino la que está en sus contornos. Es una narrativa politizada, apegada a su contexto, nacida de las preguntas y preocupaciones que el pueblo latinoamericano se hizo en esos tiempos y de las prácticas que se generaron para lograr una radical transformación social, es hija de la lucha de clases, lo cual motivó una escritura “desordenada e incompleta” cuyo “aporte más considerable con que contribuyó (...) (una vez superado el petardismo del búm tan espectacular como episódico) es la concepción y realización de textos como alteridad reconocida. De la escritura como otredad dialectizada” (49). Esta propuesta se argumenta profusamente con la opción analítica elegida por el autor respecto del vínculo entre literatura y sociedad. En detrimento de las posturas más “autónomas” del hecho literario, Viñas sostendrá la necesidad de entender la literatura como una peculiar producción social realizada en un tiempo y lugar específico:

Lo específico de la literatura no se agota en su especificidad: porque la tan trajinada “libertad” ni se produce ni se la descifra en cabalidad sólo desde esa especie de “en sí”. Suerte de *epojé* o de puesta entre paréntesis (legítima y fecunda, desde ya, cuando se la entiende como un momento analítico o de enfriamiento, pero que -en los pasos siguientes- necesita integrarse en las infinitas, inquietantes y apasionantes series. Que sí recuperarán el suceso, pero inscripto en el proceso). Esto es, en la historia. Y perdonen la tristeza: en la historia entendida como lucha de clases. Desde ya, con sus formaciones atípicas, inesperadas, diversas y heterodoxas que puede adoptar. Ya que esa -en su más amplio debate- es la dinámica imborrable donde se produce un texto, desde donde se lo vende y consume. Y desde donde conjeturalmente se lo lee y se lo critica (20).

Estas palabras hacen resonar las de la introducción de esta tesis de Omar Acha y Néstor Kohan sobre la necesidad de trascender el análisis del “campo” tal como era entendido por cierta crítica argentina posdictatorial. Suceso inscripto en un proceso, peculiaridad que no logra agotarse en sí misma. Desde esta forma de entender la literatura Viñas critica la “indiscutible autonomía” de las letras, generadora de una obtusa “microcrítica” que “si resultaba legítima al trabajar con texturas y entramados minuciosos, iba desvaneciendo cualquier posibilidad de síntesis y de comprensión global”, es decir, prescindía “del cómo y del dónde y del por qué y para quién de la novela en América Latina”. Y también “Del cómo y del dónde y del por qué y para quién de la literatura. Y, en último análisis, del cómo y del dónde y del por qué y para quién de cada uno de nosotros mismos” (24-25). Por eso Viñas defenderá un análisis que no caiga en los extremos formalistas y sociologistas, tan en boga en la época: “(no sé por qué, en este momento, me hace acordar a la pregunta del “Martín Pescador” -¿recuerdan?- “¿Tenedor o cuchara?” Y yo, de meterete entonces, respondía “Cuchillo”) “Tenedor o cuchara”... ¿Sociologismo o -previsible- formalismo?... ¿Historia o estructura?... Cuchillo” (20).

Este motivo lleva a Viñas a recordar, junto a Cortázar, a “tres escritores íntimamente vinculados a la nueva narrativa de América Latina”, cuestionadores de la sociedad y, sobre todo, de sí mismos: Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y Paco Urondo, quienes “sin estruendos ni extraterritorialidades (...) habían comprendido y comprobado -precisamente a través de la mediación de sus prácticas concretas- que lo específico de la literatura no se agota en su especificidad” (48). Para Viñas, la literatura “en su andadura más íntima solicita un referente: el mayor referente que es el mundo. Y si el mundo es un texto, todo texto es un mundo” (50).

En resumen, Viñas reivindica la nueva narrativa latinoamericana a la vez que satiriza al “búm”, que desde su lectura no fue ni una generación intelectual, ni una escuela estética, ni una capilla literaria, ni un movimiento artístico, sino, simplemente, “los amigos que el mercado me produjo”(32). Por ello ese tipo de narrativa le resulta una *metáfora* que se le *escabulle*, un *emergente* “en tanto estructura grupal condicionada prioritariamente por lo mercantil” (34-35). Ante esto, el autor propone vincularnos con otras series de la literatura latinoamericana, ligadas a la militancia social, imposibles de comprender sin los escritos de

Guevara y la Revolución Cubana: la de Walsh, la de Conti, la de Urondo. Podemos agregar: la de él mismo.

Análoga posición respecto del “boom” sostiene Jean Franco en “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. Para él, un análisis de la narrativa del período de los años sesenta y setenta no puede realizarse sin contemplar su vínculo con la denominada cultura de masas (129). A ésta la caracteriza de la siguiente manera:

Para la cultura de masas el autor o autores generalmente no tienen importancia (...) Como la cultura de masas se caracteriza por la repetición, lo formulario y la rigidez de las convenciones de ciertos géneros (la fotonovela, el cine popular, la telenovela, la música), la fama ya no es conquistable por el autor sino por la estrella (113).

En relación con esto, en América Latina, y pensando fundamentalmente en los autores del “boom”, observa que “la persistencia y la importancia de la cultura oral hasta hoy en día, el auge del concepto del autor como héroe moderno en las novelas de los años sesenta y la introducción violenta de la cultura de masas han producido un fenómeno singular” (113), cuyos rasgos centrales los establece en la constitución de “una narrativa que trata de abarcar simultáneamente lo maravilloso de la cultura oral, la creatividad individual del autor y la grabación de la imagen incambiable de la super-estrella” (113-114).

Jacques Leenhardt, en cambio, en “La estructura ensayística de la novela latinoamericana” focaliza su mirada sobre el carácter ensayístico de la novelística continental considerando a esta clase de discurso como uno de los rasgos centrales y más peculiares de dicha literatura. Plantea que “existen pocas literaturas que hayan cultivado este *no género* tan sistemáticamente y con tanta fortuna, como lo ha hecho la literatura latinoamericana” (130), y llega a sostener que el ensayo es aquí una “estrategia de escritura” (140) en el cual se “habilita un espacio entre la evidencia poética que queda de este lado de todo cuestionamiento y la discusión conflictiva propia del campo intelectual” (134). De esta manera, se constituye “un lugar intermedio donde prosa y poesía se reencuentran, pero donde se halla también la elaboración estética que sutura las relaciones entre ambas”. Como otra consecuencia de esta particularidad, observa que se “ubica al motivo ético en el centro (...) pero tal aspiración ética del ensayo nunca es lo

suficientemente fuerte como para opacar la importancia que tiene la búsqueda de los medios estéticos. Esto es lo que distingue al ensayista del polemista o del satírico” (134).

La novela latinoamericana, así -particularmente la que no suele contemplarse en el “boom”-, aunará la búsqueda artística dirigida generalmente a individuos aislados con el ensayo, que “se dirige a una comunidad y tiende a constituirla. De allí su atracción hacia los problemas relativos a la cultura, a la nacionalidad y a la lengua; hacia los problemas que conciernen al vínculo no natural de los hombres en sociedad” (136). Lo cual verifica mediante la “necesidad” que encuentra en los autores latinoamericanos por establecer “un contacto más directo con las cuestiones propias del lector, al menos del lector potencial” (137).

En “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”, Tulio Halperín Donghi indaga sobre los vínculos y divergencias entre narrativa y ciencias sociales, y entre artistas y científicos. Formula que “la irrupción de la nueva literatura latinoamericana se da en el contexto nuevo creado por la Revolución Cubana y la agudización de conflictos político-sociales que le sigue (147). Esta “nueva narrativa” se destaca por “la búsqueda de un nuevo modo de narrar que quiere ser a la vez un nuevo modo de explorar la realidad y de traducirla con fidelidad” (152). De esta manera “las transformaciones de la técnica buscan así justificarse en las de la visión de mundo; a través de un gusto que deja resueltamente atrás la tradición naturalista” (152).

Elizabeth Garrels es quien se encarga de realizar un resumen de la discusión a modo de balance del coloquio realizado entre el 18 y el 20 de noviembre del ’79. Expresa que hubo acuerdo entre los participantes en caracterizar a los años sesenta como una época de “revolucionarias expectativas” (289) en las cuales se observó “una crisis ontológica” dada, por un lado, por la “crisis del liberalismo en América Latina, o del proyecto nacional burgués, que constituía la visión interpretativa dominante de las élites intelectuales y políticas desde el siglo diecinueve” y por el otro: “una crisis global del capitalismo” (314). Respecto del “boom” intenta clasificarlo de manera precisa:

El boom, que empezó alrededor de 1964 y terminó en forma imprecisa alrededor de 1972, fue en gran medida un fruto de la época. En los sesenta la vida para la clase media en las ciudades latinoamericanas fue cualitativamente diferente de lo que había sido antes, y las novelas que los escritores de dicha clase produjeron, fueron también

cualitativamente distintas con respecto a las novelas regionales de las décadas pasadas (290).

Asimismo, advierte que si bien estas novelas pueden diferenciarse claramente del regionalismo precedente, “también debe una buena parte a experimentos literarios que fueron llevados a cabo por contemporáneos de los regionalistas (290-291). El consenso del coloquio, también fue que “Brasil no formó parte del boom” (291), por lo cual lo sindicaron como un encarnado por narradores en lengua castellana.

Garrels fracasa en su intento de unificar criterios, y debe dejar paso a la heterogeneidad crítica. Señala que hay distintas maneras de leer el “boom”, por ejemplo, puede entenderse como un pequeño núcleo de cuatro o cinco escritores contemporáneos, o hacerlo extensivo a diez o quince escritores “dentro de la corriente principal de la literatura occidental”. También puede interpretarse como toda una generación de escritores o toda una década de producción literaria. Finalmente, toma la idea de pensarlo como síntoma de un proceso de cambio que sucede en los sesenta y que incluye a las ciencias sociales, la literatura, el cine y la música. Asimismo, recuerda:

Rama usó el término con un quinto significado. Dijo que la palabra boom señala un proceso de mercado. Que describe un breve período en el cual un cierto número de factores conspiró oportunamente para permitir la internacionalización de productos literarios y, por primera vez en las letras latinoamericanas, la genuina profesionalización de un grupo de novelistas” (294).

De este modo, el “boom” resulta “inseparable de la expansión dramática, aunque relativa, del mercado de consumo interno y de la clase media, de la aparición de revistas de noticias en papel satinado, y de la difusión de la televisión y otras tecnologías de comunicaciones (325), lo cual se vincula con lo expresado por Jean Franco, Viñas y Rama.

Garrels tampoco olvida que los escritores del “boom” se habían dirigido a la metrópolis -en particular Europa y los Estados Unidos- para conseguir validación, por lo que observa la “persistencia en mantener una perspectiva euro-céntrica, que representaba una inseguridad fundamental de parte de los escritores, que buscaban aprobación de una autoridad externa” (311).

Esto se contrapone con la mirada de John Beverly, quien incluyó a los novelistas del boom dentro de la “nueva izquierda”. Este autor señala que por lo menos durante la mayor parte de los años sesenta los escritores del “boom” expresaron un fuerte sentimiento “antiburgués”, repudiaron a la clase dirigente nacional en cada país, descreyeron de la capacidad de los PC para tomar la iniciativa revolucionaria y consideraron que la clase media ilustrada asumiría el papel de vanguardia política.

Finalmente, por fuera del volumen citado, en su texto de 1983 “Los años sesenta” el crítico argentino Adolfo Prieto también destaca, por una parte, la influencia comercial para el desarrollo del “boom”:

Controvertido en sus términos, heterogéneo, ambiguo, el fenómeno del boom pudo, sin embargo, seducir por ese don de simultaneidad, por esa condición polifónica que parecía unir en un mismo registro las voces de todo un continente. No había ocurrido nada similar desde los años augurales de la primera posguerra. Pero lo que entonces fue la acción de grupos de escritores dispersos que forzaban las distancias para leerse a sí mismos ahora era el funcionamiento de un soberbio aparato de difusión y promoción cultural (PRIETO, 1983: 889).

Si hasta 1964 la hegemonía en la narrativa argentina la tenían los textos de un realismo crítico de tendencia existencialista, con “personajes situados” y el triunfo del “código referencial” (892), con -allende sus obvias distinciones- Sábato y Viñas como exponentes de ello, con la aparición ya a mediados de 1963 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, comienza a generarse un parteaguas en nuestra literatura entre aquellas obras y las del denominado “boom” -Prieto enumera la “notoria fluidez” de la publicación a partir de 1965 y hasta 1967 de *La ciudad y los perros*, *El siglo de las luces*, *Tres tristes tigres*, *Paradiso* y *Cien años de Soledad*, por nombrar solo una obra de cada autor-. Si los textos “realistas” privilegiaban su contexto socio-político e incluso apelaban de manera más o menos explícita a la “conciencia moral” del lector, el “boom” entregaba: “Una literatura para nada ansiosa de ratificar, de indagar o de reflejar el entorno” (895). Esto es lo que Halperín Donghi en el texto citado señaló como una “literatura nada militante y a la vez nada escapista” (154). Los autores que conforman el corpus de esta tesis, en cambio, como lo señaló Viñas, proponen un vínculo entre literatura y política que si bien no puede pensarse necesariamente como antagonico al “boom” -debido a una notoria suma de analogías que pueden establecerse- encuentra en la militancia social y en la necesidad de transformación

política -en el más amplio sentido del término- una condición más de escritura, por lo que no pueden quedar reducidos a la acción del proceso en el cual la crítica incluye a autores como Cortázar o Vargas Llosa, ni tampoco al lento olvido promovido desde una interpretación de la narrativa de la época amparada en el logro comercial o la masividad, de la cual, por otra parte, tampoco estuvieron exentos autores de la talla de Walsh, Conti o Viñas.

2.2 Realismo(s) en cuestión

“Realismo(s) en cuestión” se ciñe a la problemática de la estética realista, el cuestionamiento de las visiones dogmáticas sobre la misma y la búsqueda de nuevas formas de realismo que permitan incluso la absorción de procedimientos y recursos vanguardistas que hasta entonces se consideraban ajenos a esta clase de literatura. También se abordará el valor que adquiere la subjetividad para el nuevo realismo, y la pérdida de hegemonía de la noción de “reflejo” entendida como un vínculo mecanicista y de segundo grado que posee la literatura con un referente externo. Se detallarán las discusiones respecto del realismo, las conceptualizaciones del realismo socialista, del realismo “tradicional”, del nuevo realismo, del realismo como método, como tendencia artístico cultural, como sistema y como “ordenación filosófica”.

La existencia de un proceso cultural innovador alcanzó a la literatura inclusive en las izquierdas que defenestraron “desde adentro” la estética oficial soviética y se abrieron a diversas corrientes artísticas del siglo XX. A consecuencia de ello, tomaron todas las innovaciones y las pusieron a jugar dentro de una estética de matriz realista. Gilman describe la vinculación entre los recursos literarios y la politización del escritor, y observa la relación entre literatura y política a partir de las obras, aunque desde su perspectiva se le otorgó a la ficción un rol secundario. Sin embargo, se detiene en el “boom” editorial latinoamericano y en las características de la nueva narrativa continental, e indica la constitución del *campo cultural* gracias al auge de la narrativa en América Latina y a nivel mundial. Por último, se centra en la especificidad literaria, en los recursos narrativos y en la politización del hecho artístico, analiza el denominado “nuevo realismo” y el por qué de la importancia de la novela. A partir de aquí plantea los posibles vínculos entre politización y

géneros literarios, y remarca la notoria ampliación de la noción de realismo. El *nuevo* realismo, defendido en gran medida por una *nueva* izquierda, pasa a ser ruptura y a la vez un arte comunicable, superación del criollismo y del indigenismo y absorción de nuevas técnicas narrativas. Para Gilman, el realismo estructuró el proyecto novelístico de los sesenta, junto con la aparición de un arte de tipo documental que en literatura vendría a intentar ocupar el lugar de la novela desde inicios de los setenta.

Miguel Dalmaroni se preguntaba en “El imperativo y sus destiempos” qué utilidad crítica puede llegar a tener hoy una noción como la de realismo para leer e historizar una literatura como la argentina. Sandra Contreras es quien ha respondido tácitamente este interrogante al enfatizar el hecho de que aún hoy, en el siglo XXI, se siga discutiendo en la crítica nacional el problema del “realismo”. Desde su perspectiva, esto es “un indicio de cuán central o estructurante es el problema en la literatura argentina, de cuánto la define” (1). Asimismo, tal situación afirma “cuánto *interés* todavía contiene y suscita una categoría *clásicamente* literaria, del modo en que persiste, en el contexto de nuestra época y su cuestionamiento de la noción misma de literatura, un *deseo* por definir el concepto y, más aún, por *apropiárselo*” (1). Sin embargo, advierte sobre la necesidad de especificar “de qué hablamos (...) de qué queremos hablar o de qué queremos seguir hablando cuando el tema es el realismo” (2).

Partiendo de estos preceptos es que consideramos importante indagar en los estudios referentes al problema del *realismo*, los cuales resultan una parte cualitativa y cuantitativamente sustancial de la producción teórica y crítica de la literatura no solamente nacional. Sobre este eje pondremos particular énfasis en nuestro trabajo con el fin de indagar en el vínculo entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina, ya que contiene en sí mismo la búsqueda de relación entre una producción escrituraria y un referente extratextual.

Hemos señalado también, a través del capítulo 1 y del apartado presente la importancia de la representación de “lo real” para la narrativa del período. Ello también nos deposita directamente en el tema del realismo, el cual consideramos conveniente abordar con minuciosidad a través del análisis de diversos intelectuales que han abordado su problemática.

Comenzaremos con una serie de autores que han abordado el tema desde una perspectiva, podríamos decir, filológica e histórica. Tal es el caso de Roman Jakobson (PIGLIA, 1972), quien señala que el término *realismo* suele emplearse de manera desordenada y sumamente vaga, lo que provoca “fatales consecuencias” en la crítica literaria. Por ello, pretende establecer un análisis taxonómico que de cuenta de la complejidad y la confusión que rodea a la conceptualización del *realismo* en el arte. El autor encuentra siete posibles definiciones utilizadas en ocasiones indistintamente y amparadas por la siguiente teorización general:

¿Qué es el realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad (160).

Esta definición reviste una notoria ambigüedad que la crítica omite generando equívocos analíticos de envergadura. Jakobson va desagregándola con una minuciosidad extrema, distinguiendo en principio tres grandes ramas, por un lado, la que denomina “A”, para la cual el realismo se fundamenta por el propósito del productor de la obra, del artista, quien quiere que su obra sea una expresión fidedigna de la realidad: “Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir, que se llama realista la obra que el autor en cuestión propone como verosímil” (160). Dentro de esta posible conceptualización encuentra dos posturas divergentes, a las que denomina “A1” y “A2”. En la primera de ellas el autor transgrede las convenciones literarias existentes con el objetivo de ser más realista. Se trata de “la tendencia a deformar los cánones artísticos corrientes, interpretada como un acercamiento a la realidad” (166). Las obras de artistas como Pablo Picasso o Bertolt Brecht podrían entenderse como dos ejemplos evidentes de esta tendencia. Desde esta perspectiva, se sostiene que como los procedimientos se tornan convencionales -se *gastan*-, pierden su vigor y su sentido para convertirse en puros formalismos, por lo que hay que construir otros recursos y nuevas técnicas estéticas que permitan una aproximación más fiel a la realidad. Los procedimientos se institucionalizan y pierden su significación primigenia; en ese momento hay que indagar en nuevas formas de acercarse al objeto para lograr dar cuenta de él. El efecto se consigue al transgredir las convenciones, mucho más ante una

realidad cambiante: la nueva realidad necesita de nuevas formas de representación. Esta corriente estaría caracterizada como una tendencia transformadora, busca lo “inusual” pues:

En cuanto hacemos un uso habitual de ese nombre para designar al objeto, nos vemos inversamente obligados a recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría, si queremos obtener un llamamiento expresivo. Los tropos nos hacen más sensible el objeto y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos un término que pueda hacernos ver el objeto, elegimos un término que nos es inusual por lo menos en ese contexto, un término violado (...) Tal es también el realismo revolucionario en literatura. Las palabras que ayer empleábamos en un relato, hoy ya nada nos dicen. Entonces se caracteriza el objeto por medio de rasgos que ayer considerábamos los menos característicos, los menos dignos de figurar en literatura, los rasgos que no se tenían en cuenta (164-165).

Los procedimientos, en resumen, se modifican para lograr, justamente, un mayor realismo. Esta sería la característica de un realismo atento a las transformaciones sociales y culturales y a la evolución literaria.

Pero así como ofrece esta terminología “revolucionaria” del realismo, Jakobson observa que existe su contrapartida -a la que denomina “A2”- en la cual el artista considera que para que su obra sea realista no debe apartarse de los procedimientos ya establecidos como tales por la tradición literaria. En contraste con la tendencia anterior, aquí el autor se adecua a los procedimientos existentes en lugar de quebrantarlos. Estamos ante un realismo formal. Se mantienen las convenciones con la misma finalidad que comentábamos antes, la de ser lo más realista posible. Si la tendencia anterior revolucionaba la literatura, esta es una: “tendencia conservadora limitada en el seno de una tradición artística e interpretada como una fidelidad a la realidad” (166).

Como ya planteamos con antelación, en estos casos el realismo se engloba dentro de una actitud o tendencia del productor de la obra de arte. Sin embargo, por otro lado, Jakobson otorga una definición que, igualmente correcta para él, posee un sentido inverso, la “B”, según la cual una obra es realista cuando el receptor -y no el autor- reconoce en ella una representación fiel de la realidad. Dirá Jakobson al respecto: “Se llama realista la obra que percibe como verosímil quien la juzga” (161). Estos significados son tan disímiles como acertados. El realismo aquí no depende del artista, sino del lector, espectador u oyente, pues, por ejemplo, un escritor puede considerar que su texto es realista, es verosímil, y, sin embargo, el público -o la crítica especializada- puede no reconocerlo como tal. O viceversa, el público -o la crítica- puede interpretar como realistas obras que el artista

no ha tenido el interés de generar en consonancia con una representación fidedigna. Aquí también Jakobson desagrega la conceptualización en las mismas dos posibilidades diversas establecidas respecto a “A”. Esto es, una definición “B1” que significa: “Soy un revolucionario respecto de las costumbres artísticas en curso, y percibo su deformación como un acercamiento a la realidad” (166) y una definición “B2” inversa a la anterior: “Soy un conservador y percibo la deformación de los hábitos artísticos en curso como una alteración de la realidad” (166).

Pero el análisis de Jakobson está lejos de cerrarse aquí, ya que precisa una nueva categorización posible del término realismo, aquella que lo define como una serie de procedimientos determinados establecidos por una corriente literaria particular. Se trata del realismo entendido como las obras de determinada escuela artística que comparten rasgos ya institucionalizados y que son definidos como *realistas*: “Así se realiza de forma subrepticia una nueva identificación, se introduce una tercera significación de la palabra “realismo” (significación C), a saber, la suma de las características de una escuela artística del siglo XIX” (162).

Jakobson sostiene que desde esta concepción “Para estimar el grado de realismo de las escuelas artísticas anteriores y posteriores, se las compara con ese realismo del siglo XIX” (161-162), por lo que muchas veces esta definición -la C- tiene a “B2” o “A2” como casos particulares de concreción, y en reiteradas ocasiones es confundida directamente con estas particularizaciones.

A tal madeja crítica agrega otras dos posibles: las “D” y “E”. La definición “D” puede ser analizada como aquella que Barthes desarrolla en “El efecto de lo real” y que analizaremos luego, pues se basa en el procedimiento de constituir en las narraciones una especie de simulacro de lo real a partir de la instauración de descripciones y detalles *inesenciales* para la estructura narrativa y que generan una ilusión referencial que la crítica suele catalogar como realista. Aquí el realismo es tanto una convención literaria promovida por el autor como un efecto logrado en aquellos que leen la obra. La definición, por último, “E” es aquella en la que las obras tienen la exigencia de una motivación ligada a un “paralelismo negativo”, esto es, “la justificación de los procedimientos poéticos” (175). Ambas, si bien tienen que ver con procedimientos y por lo tanto pueden entenderse desde la definición “A”, se relacionan más estrechamente con “C”, pues la crítica los suele señalar

como propios del realismo del siglo XIX, por lo que el público y la crítica -la postura “B”- al observarlos los caracteriza como “realistas” más allá de considerarlos o no caducos o como propios de un momento o una escuela literaria particular.

En conclusión, “Estos ejemplos hacen evidente toda la relatividad de la noción de *realismo*” (169) y nos obligan a pensar el término en su carácter problemático o polémico, pues más allá de que cada uno de nosotros tome una definición, lo cierto es que en el campo de los estudios literarios estas conceptualizaciones diversas son presentadas sin explicación y cuando se habla de realismo suele ingresarse en un enorme malentendido crítico que comúnmente convierte los análisis e interpretaciones en diálogos de sordos.

En sintonía con esta forma de encarar el tema, en su libro *Palabras claves* (2003) Raymond Williams toma la noción de realismo para, al igual que efectúa con otros términos, historizar el concepto en toda su amplitud. El apartado referido al realismo culmina con una postura que asume la categoría de sentencia: la necesidad de una minuciosa atención crítica debido a “la extraordinaria variación actual de los usos del realismo” (277). Williams centra, de esta manera, el énfasis en la complejidad y la variabilidad que rodea al término, en su polisemia.

Entre sus posibles usos, destaca fundamentalmente su designación como “un método o una actitud en arte y literatura, al principio una exactitud excepcional en la representación, más tarde el compromiso de describir acontecimientos reales y mostrar las cosas tal como verdaderamente son” (274). Esta noción -que es a la cual vamos a abocarnos con mayor profundidad debido al interés de este trabajo- resulta, como señaláramos respecto a los planteos de Jakobson, ambigua, pues está lejos de definir el concepto. Para Williams, al plantear que el objetivo del realismo es mostrar las cosas como realmente son “no ponemos punto final a una controversia, sino que la iniciamos” (275), ya que, ¿cómo son las cosas realmente?, ¿cómo *represento* las cosas “como realmente son”? Por otra parte, la divergencia entre realismo como *método artístico* o como *actitud general* hace referencia a distintos usos posibles del término que tampoco quedan claros en el lenguaje crítico. Para Williams:

Como actitud, se distingue del romanticismo o de los temas imaginarios o míticos: cosas que no pertenecen al mundo real. El uso para designar un método es a menudo un término elogioso: los personajes, objetos, acciones y situaciones se describen de

manera realista; vale decir, su descripción o apariencia es verosímil; muestran realismo (275).

Pero la conceptualización del realismo se complejiza aún más, ya que el autor inglés se refiere también a la diferenciación entre representación superficial (que los realistas le adjudican a los naturalistas pero que la crítica suele endilgarle también al realismo) y representación esencial o de una “realidad interna”, que en ocasiones puede incluso diferir de una descripción verosímil. El realismo “superficial” puede ser verosímil pero “pasar por alto importantes realidades” y el realismo que pretende dar cuenta de una realidad esencial ordena un proceso social de manera diversa a como se presenta en lo cotidiano, ya que allí se encuentra velado u oculto y el objetivo del realismo sería precisamente dar cuenta de él, esto es: *develarlo*. Así, el realismo entendido en tanto método artístico no sólo se distingue de la noción de “actitud general”, sino que incluso la idea de “método artístico” se complejiza notoriamente. Por otra parte, durante el siglo XX se desarrolla con fuerza la definición de que con el mentado realismo estamos ante una convención estética más. Es decir:

El medio en que se produce esta representación, ya sea la lengua, una piedra, una pintura o una película, es radicalmente diferente de los objetos representados en él, de modo que el efecto de “representación verosímil”, “la reproducción de la realidad”, es a lo sumo una convención artística particular (276).

Tal como observaremos que cuestiona Brecht a determinadas prácticas realistas, Williams señala aquí que estas convenciones estéticas funcionan como una falsificación de la realidad al presentar su construcción artística como la realidad misma y no como lo que realmente son: un artificio. Sin embargo, Williams obvia la posición brechtiana y destaca que esta crítica fue hegemonizada por posturas formalistas y estructuralistas que pretendían justificar su indiferencia por lo social:

La objeción se dirige primordialmente a realista en el sentido de verosímil. El arte o la literatura realistas se ven simplemente como una convención entre otras, un conjunto de representaciones formales, en un medio particular al cual nos hemos acostumbrado. El objeto no es realmente verosímil, pero la convención y la repetición hacen que lo parezca (276).

Esta posición se relaciona con lo retomaremos luego respecto de la concepción realista en Barthes en tanto refiere a la forma estética que el realismo adopta para generar

un “efecto de lo real”. Asimismo, como observamos, esta catalogación de Williams puede complementarse -y en ciertos aspectos imbricarse- con la realizada décadas atrás por Jakobson que ya hemos analizado, pero más allá de esto, en Williams queda explicitado que a partir del siglo XIX el concepto de realismo se relaciona en términos generales con un sentido de “existencia concreta” (274) que diferencia lo real de lo aparente. Claro está que si lo real es una existencia concreta, una obra de arte también lo es, lo cual se vincula con la postura de los estudios culturales en los que Williams se inscribe y que sindicán a la práctica estética como parte de la totalidad social material concreta de una comunidad.

Lejos de estas actitudes taxonómicas encontramos las reflexiones del filósofo húngaro György Lukács, quien desde su partida de Alemania en 1933 comenzó a profundizar sus concepciones en derredor de esta temática. A partir de esos años y durante las décadas posteriores, se abocó a la *defensa del realismo* tanto en artículos periodísticos como en entrevistas, conferencias y ensayos de crítica y teoría literaria. Su voluminosa producción al respecto -que en parte puede encontrarse en *Ensayos sobre el realismo* (1948), *Problemas del realismo* (1955), *Significación actual del realismo crítico* (1958) y *La peculiaridad de lo estético* (1963), aunque no solamente en ellos- lo erige como uno de los intelectuales más influyentes del siglo XX en la materia.

En dichos escritos se observa -tal como indican Miguel Vedda (2006) y Jung Werner (2004)- una mirada amplia y multiforme sobre el realismo. Para Lukács, el arte es un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad. Se trata de una configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro. El realismo, así, es presentado como una forma específica de aproximarse a la realidad, por lo que nunca el hecho artístico puede estar sujeto a saberes preexistentes ni sometido a lógicas externas a las particularmente estéticas. Es una práctica superadora de las nociones objetivistas y subjetivistas a la vez -a las que absorbe en una misma concepción basada en la unidad dialéctica entre sujeto y objeto-, y de la división entre esencia de la realidad y fenómeno descripto. La categoría de tipo, la de perspectiva y la multiplicidad técnica forman parte necesaria de tal formulación.

Desagreguemos entonces, estos postulados. En los años treinta, Lukács propone una serie de nudos problemáticos que en gran medida sostendrá en las décadas subsiguientes. La continuidad de esos ejes expresa una persistencia en sus reflexiones más allá de las

diferencias propias del contexto político y cultural en el que cada texto del autor se sitúa y, fundamentalmente, a pesar de la heterogeneidad genérica y metodológica en la que los mismos se inscriben, que incluye desde una serie de recopilaciones de artículos escritos para revistas culturales -me refiero aquí a los textos de *Ensayos sobre el realismo y Problemas del realismo*³⁴- hasta un tratado de estética de cuatro volúmenes que consta de más de dos mil páginas donde el autor sistematiza sus posiciones en una teoría unitaria -*La peculiaridad de lo estético*-, pasando por conferencias brindadas en diversas universidades europeas -compendiadas en el libro *Significación actual del realismo crítico*³⁵-.

Miguel Vedda plantea que en los primeros años de la década del treinta el pensamiento lukácsiano dio un vuelco fundamental gracias al conocimiento que el autor de *Historia y conciencia de clase* adquirió de la obra inédita de Karl Marx, en particular, de sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*:

Las ideas formuladas por el viejo Lukács atraviesan como un hilo rojo toda la producción madura del filósofo, y encuentran su punto de partida en el “viraje ontológico” emprendido desde la década del treinta, a partir de la lectura de los *Manuscritos de París* y de los comienzos de la investigación sobre el joven Hegel (VEDDA, 2006: 58).

Tal aseveración -no ajena a polémicas intelectuales-³⁶ del estrecho vínculo entre la producción teórica del Lukács maduro y tardío, resulta palmaria al introducimos en el ámbito estético. La lectura de los textos recopilados por el propio Lukács en *Ensayos sobre el realismo* y en *Problemas del realismo* en los años cuarenta y cincuenta respectivamente, permite revelar la exactitud de estos postulados. La coherencia entre las reflexiones presentes en estos libros en los cuales retoma sus artículos de los años treinta y las expuestas en *Significación actual del realismo crítico* y en *La peculiaridad de lo estético* evidencian ese “hilo rojo” que recorre las últimas décadas del pensamiento lukácsiano.

³⁴ La introducción de *Ensayos sobre el realismo*, de 1945, señala que los artículos allí reunidos fueron escritos aproximadamente diez años atrás, mientras que el prólogo a la edición española de *Problemas del realismo* fecha los textos recopilados entre 1934 y 1940.

³⁵ El prólogo de este libro, escrito en Budapest en 1957, señala que originariamente los ensayos allí reunidos fueron parte de una conferencia brindada en la Academia alemana de Artes en 1956, y que posteriormente retornó sobre ellos en diferentes charlas desarrolladas en las universidades de Varsovia, Viena, Roma, Milán, Bolonia, Florencia y Turín.

³⁶ Miguel Vedda señala en su libro la existencia de diferentes posturas al respecto al explicitar la posición de Michael Löwy presente en *From Romanticism to Bolshevism*, donde el filósofo brasileño asegura que el “viraje ideológico” de Lukács se da recién en sus últimos años de vida, con lo que establece un quiebre entre el pensamiento lukácsiano tardío y su producción anterior.

En primer lugar, cabe destacar, como sostiene Werner Jung, que el realismo para Lukács no es una cuestión sobre la que se deba reflexionar a partir del mero estudio de determinados procedimientos artísticos o del análisis de tal o cual escuela literaria. Para el autor de *La peculiaridad de lo estético* “el término realismo designa algo sistemático, y de ningún modo debe ser confundido con la historiografía literaria tradicional, que con ese término designa el período de mediados del siglo XIX” (JUNG, 2004). Esta concepción *sistemática* que destaca Jung -*suprahistórica*, agrega-, le otorga un carácter plural al realismo, que se encontraría de esta manera ajeno a las derivas propias de las diferentes técnicas y escuelas literarias: “El realismo es abierto y multiforme, así como es absolutamente partidista toda concreta *forma de un contenido determinado*; sus tipos son figuras representativas, las cuales muestran -de algún modo- la constitución del ser social (JUNG, 2004). La propuesta de Jung encuentra su argumentación en el riguroso y metódico trabajo *La peculiaridad de lo estético*, donde Lukács sostiene explícitamente que el realismo representa en su sistema de pensamiento estético la dimensión fundamental del arte:

Se trata de la esencia realista de todo arte, de que el realismo no es en la concreta evolución del arte un estilo entre otros, sino la característica fundamental de las artes conformadas en general, de que los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo (LUKÁCS, 1982: 239).

Pero, *si los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo*, el término corre el riesgo de ampliarse hasta el punto de servir absolutamente para todo y, por lo tanto, no termine de definir absolutamente nada. Sin embargo, como iremos desarrollando en este apartado, Lukács define con precisión esta estética. En principio, en “Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?” la detalla como una *actitud* frente a la realidad: “Pienso que toda la verdadera y gran literatura es realista. Y aquí no se trata del estilo sino de la actitud frente a la realidad. Aún las cosas más fantásticas pueden ser realistas” (PIGLIA, 1972: 16). Siguiendo esta propuesta, en Lukács el término *realismo* no se relaciona con la capacidad del arte de ser un reflejo fiel de una realidad apariencial preexistente, sino con la noción de *configuración*, el concepto de *tipo* y las categorías de *reflejo dialéctico* y *particularidad*. La *configuración* es pensada aquí en el sentido de la construcción de una realidad nueva que establece la producción

artística, una *segunda inmediatez*, en palabras de Lukács, que si bien parte de -y expresa a- la vida cotidiana, genera un *mundo* propio cualitativamente diverso.

Lukács parte de un entendimiento de la realidad como una totalidad compleja, caótica y dinámica. La *esencia* del proceso social como un todo resulta inasequible en sí misma durante la vida cotidiana por estar en perpetuo movimiento y cambio, por lo que el trabajo del artista, a través de la selección y de la labor estética sobre el material que utiliza, sería el de *configurar* un entramado que *ilumine* esa realidad esencial, latente en cada momento de la vida cotidiana pero oculta tras los fenómenos coyunturales. Así, el arte puede convertirse en una forma particular y específica de aproximación a la realidad y el *reflejo* -concepto en extremo problemático para la historia de la crítica literaria- generado por el artista se aleja así de la mera pasividad reproductiva de una verdad preexistente para convertirse en una práctica que constituye una nueva realidad a partir de los elementos presentes en la vida cotidiana y en la imaginación del productor.

Realismo para Lukács no implica entonces un mero apego a la realidad visible; incluso el autor húngaro subraya en múltiples pasajes de sus cuatro tomos de *La peculiaridad de lo estético* el “carácter no mecánico-fotográfico del reflejo en general y del reflejo estético en particular” (LUKÁCS, 1982: 239). Asimismo, en *Prolegómenos para una estética marxista* señala:

La concepción marxista del realismo no tiene nada que ver con la reproducción fotográfica de la vida cotidiana. La estética marxista se limita a desear que la esencia captada por el escritor no se represente abstractamente, sino como esencia de fenómenos de la hirviente vida, oculta en ellos orgánicamente y nacida de su vida individual. Pero, en nuestra opinión, no es en absoluto necesario que el fenómeno artísticamente materializado proceda, como fenómeno, de la vida cotidiana, ni siquiera de la vida real. Incluso el más desatado juego de la fantasía poética, incluso la fantasía más completa en la representación de los fenómenos, son plenamente compatibles con la concepción marxista del realismo. Pues no es nada casual que ciertas narraciones fantásticas de Balzac y de E. Th. Hoffmann se cuenten entre los logros literarios que más ha estimado Marx (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 1975: 52).

En Lukács, el hecho artístico es no sólo la objetivación de la realidad, sino *también* la objetivación de una subjetividad, o, mejor dicho, la objetivación de la realidad *a través* de un sujeto. Esta noción es fundamental para establecer el postulado teórico lukacsiano respecto del realismo y del reflejo estético. Como señalan Miguel Vedda y Antonino Infranca:

[E]l reflejo es la re-producción en la mente humana de los objetos externos; reproducción que es desarrollada según la específica capacidad de la mente humana y, por ende, no según la naturaleza de los objetos. (...) en la *Estética* se señala que el comportamiento estético surge cuando el interés está puesto en la imagen reflejada en cuanto tal, y no en la fidelidad de dicha imagen a un original externo (VEDDA-INFRANCA, 2004: 26).

El arte brinda una realidad sometida a un trabajo de estructuración distinta, al mismo tiempo, de lo inmediatamente visible en la vida cotidiana y de la total abstracción respecto de la misma. El artista representa siempre la realidad como una zona dependiente de la subjetividad humana, y al hacerlo, construye un *mundo cerrado* que compone una *realidad autónoma* y refleja elementos que no se encuentran disponibles en la vida contemporánea, es decir, el reflejo estético no necesita un referente externo, ya que “la conexión inmediato-concreta entre el elemento reflejado y la realidad externa queda suspendida, y el producto artístico se constituye como una objetividad propia” (VEDDA-INFRANCA: 26).

Para Lukács el verdadero realista no es quien se limita a copiar lo evidente, sino el que busca, por detrás de la *inmediatez de la vida cotidiana*, los rasgos esenciales y determinantes del mundo subjetivo y objetivo. El realismo lukacsiano no se opone a la imaginación, como tampoco se opone a literatura fantástica, sus análisis sobre Hoffmann, Goethe y Balzac lo prueban, al igual que su crítica al naturalismo de Zola. Lukács rechazaba con la misma vehemencia que Adorno un arte de tesis, panfletario y que intente reproducir superficialmente la realidad, pero, a diferencia del escritor alemán, no postulaba que eso sea arte realista, sino, simplemente, intentos vanos de utilizar la literatura para fines coyunturales.

A través de las lecturas de Jung y de Vedda -y de las nociones vertidas en torno del reflejo estético- podemos comenzar a desenredar el ovillo de equívocos que la crítica ha difundido en relación al problema del realismo en Lukács. Autores de gran rigurosidad teórica como Adorno, Brecht y Bloch por ejemplo, rechazan la posición lukácsiana sobre el realismo por presuntas postulaciones *mecanicistas*, *formalistas* o *dogmáticas* que los propios textos de Lukács desmienten o, cuanto menos, matizan. En principio, el realismo no responde en Lukács a un simple interés clasicista, sino que es pensado como un método de aproximación estética a la realidad social. Ya en la introducción a *Ensayos sobre el*

realismo, este autor ofrece una síntesis de las que para él son las características constitutivas del método realista. Escrita en Budapest en 1945, allí leemos:

El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos. Desde el ángulo visual de este criterio, significa del mismo modo, empobrecimiento y deformación; la dirección artística se caracteriza por la interioridad unilateral o la extraversion pura unilateral. Realismo significa, por lo tanto, plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes. Eso no señala del todo la negación del colorismo, del dinamismo psíquico y moral, inseparables del mundo moderno. Se opone solamente a un culto del color, del momentáneo estado de ánimo, que compromete el carácter integral de las figuras y de la tipicidad objetiva de los personajes y de las situaciones (LUKÁCS, 1965: 13-14).

De esta cita podemos sacar varias conclusiones. Observamos que el realismo tiene como fundamento retratar el *carácter integral* de las relaciones sociales, o sea, la *totalidad* de la realidad, lo cual se ve *comprometido* por la focalización en lo anecdótico desligado del todo. Nuevamente, no se llega a dicho objetivo mediante la reproducción fiel de la superficie de lo real, sino a través de *la existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes*, lo que, *desde el ángulo visual, significa una deformación* de la realidad. Notamos también que *retratar al hombre total y a la sociedad total* en una obra de arte en la cual el hombre concreto sea el objeto y sujeto del conocimiento estético no depende de la utilización de un determinado procedimiento narrativo, sino de una *dirección artística* que Lukács denominará en otros momentos como *perspectiva*. A su vez, la categoría de *tipo*, la interrelación del detalle y el todo, la transformación inevitable que se realiza a través del reflejo estético -todos conceptos cardinales del pensamiento lukácsiano-, ya están de algún modo también presentes en este breve fragmento.

En sintonía con tales planteos, en el posterior *Significación actual del realismo crítico* remarca que “en la literatura realista cada detalle es inseparable de su esencia única, profundamente individual, a la par que típica” (LUKÁCS, 1963: 53), y que dicha unión entre lo individual y lo social -que en Lukács se sintetiza en el concepto de *lo particular*- es parte inextricable de la forma distintiva de conocimiento que establece el reflejo artístico. Así como en los textos de sus conferencias universitarias del '56 toma la unidad de lo individual y lo social como uno de los rasgos peculiares del arte, en el artículo “Se trata del realismo”, escrito en 1938 y republicado en *Problemas del realismo* en 1955, alude a la misma noción:

Toda vez que este realismo persigue, desde Don Quijote pasando por Oblomow y hasta los realistas de nuestros días, la creación de tipos, ha de buscar en las relaciones de los individuos entre sí, en las situaciones en las que los individuos actúan, rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos períodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad o, más aun, de la humanidad entera. Tales escritores forman efectivamente una verdadera vanguardia ideológica, ya que plasman las tendencias vivas, pero ocultas todavía directamente, de modo tan profundo y veraz, que su plasmación se ve confirmada por la evolución ulterior de la realidad, y aún no simplemente en el sentido de la mera concordancia de una buena foto con el original, sino precisamente como expresión de una captación variada y rica de la realidad, como reflejo de sus corrientes ocultas bajo la superficie (...) En el gran realismo, pues, se plasma una tendencia no directamente evidente de la realidad, y aun precisamente lo duradero de esta rica multiplicidad (...) El captar y plasmar tales corrientes subterráneas constituye la gran misión histórica de la verdadera vanguardia de la literatura (LUKÁCS, 1966: 307).

Vemos así que ya en 1938 se presentan los conceptos centrales del realismo lukácsiano. El realismo no sólo no es *una buena foto* de la realidad, no sólo no se relaciona con una corriente literaria particular -en esta cita el realismo va de Cervantes a Thomas Mann- ni con determinados procedimientos artísticos, no sólo *devela lo oculto* tras la superficie de la vida cotidiana; sino que además tiene un carácter social anticipatorio, ya que puede preanunciar las futuras tendencias de la sociedad. Como indica Vedda, para Lukács: “El arte tiene, pues, una forma específica de aproximarse a la realidad, a fin de descubrir en ésta latencias que acaso permanecen todavía ocultas para la comprensión filosófico-científica” (VEDDA: 81). Sin necesariamente constituir una analogía exacta, no es del todo lejana esta conceptualización de la más moderna construida por Raymond Williams llamada “estructuras del sentimiento”, sobre la cual también el autor inglés propone que el discurso literario es particularmente eficaz a la hora de establecerlas.

Este intento de expresar al *hombre total y las relaciones de los individuos entre sí* que leímos en los últimos pasajes citados se vincula con una de las *peculiaridades* de lo estético que Lukács sistematiza en su tratado de los años sesenta. Me refiero a los señalamientos respecto de que el arte poseería, en lo que sería una de sus diferencias sustanciales con otras formas de conocimiento -como, por ejemplo, la científica- un criterio primordialmente *antropomorfizador*. En el primero de sus cuatro volúmenes de *La peculiaridad de lo estético* -en la sección dedicada a diferenciar entre producción científica y producción artística- leemos que el arte -en contraposición a la ciencia- es un proceso de objetivación que sólo puede llevarse a cabo de manera *antropomórfica*, es decir, “desde una

proyección de dentro hacia fuera, del hombre a la naturaleza” (LUKÁCS, 1982: 227). El arte construye una universalidad creada por y para el hombre, y nos describe aquellos rasgos en los que se hace ostensible la adecuación de la naturaleza al sujeto, ya que el hombre, en la producción artística, “está necesariamente y siempre presente. Como objeto y como sujeto” (259-260).

Pero esta posición no es una originalidad del Lukács tardío. Ya en *Significación actual del realismo crítico* expresa que “el núcleo de este contenido que determina la forma, es siempre en última instancia el hombre” (1963: 21), y que cualquiera que sea el punto de partida directo, el tema concreto, el fin inmediato de una creación literaria, “su esencia más honda se expresa en la pregunta: ¿qué es el hombre?” (21). Sin embargo, la centralidad del ser humano está muy lejos de convertirse aquí en una postura *subjetivista* o *psicologista*. El hombre está en interrelación constante con el mundo, inmerso en relaciones sociales que superan su individualidad. Como indica Vedda:

Lukács considera que la redención de la realidad material sólo puede tener lugar de un modo pleno cuando los elementos particulares dejan de ser un dato irracional para adquirir sentido integrándose a una totalidad concreta y significativa organizada de un modo diverso a ese inconmensurable y contradictorio *totum* que constituye el capitalismo (VEDDA: 46).

Así, el concepto de *totalidad* es en Lukács un pilar constitutivo de su pensamiento estético. Por otra parte, esa *totalidad concreta y significativa* de una obra de arte *-intensiva*, dirá Lukács, siguiendo las huellas de Hegel, en *La peculiaridad de lo estético*, en tanto el artista selecciona aspectos de esa totalidad inconmensurable y contradictoria y los intensifica en el hecho artístico-, debe necesariamente de estar *organizada de un modo diverso* al todo social que constituye el capitalismo (de ahí la importancia de la noción de configuración):

Si consideramos ahora la inmanencia desde el punto de vista de su específica peculiaridad estética, resulta, como ya en muchos otros casos, que el reflejo estético expresa siempre una verdad de la vida, que su esencia particular consiste en referir al hombre esa verdad y su estructura objetiva, o sea, en ordenar lo en sí dado e importante para la evolución de la humanidad de tal modo que ese momento sea dominante, tanto respecto del contenido que concentra lo disperso de la vida, que resume el juego, aparentemente desordenado en las singularidades de la vida (...) cuanto por lo que hace a la forma, que crece hasta convertirse en principio orientador

de cada uno de esos microcosmos concretamente locales y únicos (LUKÁCS, 1982: 527-528).

Esta postura sobre la *totalidad* ya la observamos en *Ensayos sobre el realismo*, donde en medio de una defensa del arte clásico establece que “la herencia clásica significa para la estética el arte sublime que retrata enteramente al hombre, al hombre total en la totalidad del mundo social” (1965: 12). Esto nos lleva directamente al debate protagonizado durante décadas por Lukács en torno del *objetivismo* y del *subjetivismo* en el arte. Me refiero a la crítica furibunda que el autor húngaro lanzó tanto sobre el naturalismo zoliano como respecto de las denominadas vanguardias históricas, polémicas que se enlazan con la manera de establecer la relación sujeto-objeto por una parte, y por otra con la diferenciación entre esencia y fenómeno.

El realismo es, desde esta perspectiva, el encargado de superar las nociones parciales respecto de la realidad, el único tipo de práctica artística que permitiría dar cuenta de la esencia de la totalidad social en lugar de *sobrevalorar* el elemento objetivo o el subjetivo:

El realismo no es del todo un “camino intermedio” entre la falsa objetividad y la falsa subjetividad; más bien, al contrario, es el verdadero *tertium datur* resolutivo frente a los seudodilemas que derivan de los problemas impropriamente planteados por aquellos que sin brújula erran desorientados en el laberinto de los tiempos actuales. Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre la abstracta “medianía”, como cree el naturalismo; ni sobre un principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada, sobre una expresión exasperada de aquello que es único e irrepetible (13).

En síntesis, ni el hombre preso del destino *-determinado* por su *herencia-* ni desligado de su contexto; sino como parte de relaciones sociales que lo trascienden pero que a la vez él mismo construye y que, por lo tanto, puede modificar. En *La peculiaridad de lo estético*, con mayor rigor filosófico, retoma estas posturas:

Ni objetivismo ni subjetivismo, de lo que se trata es de la captación del objeto en su entera concreción y del auténtico y fecundo despliegue del sujeto que se constituye en portador, organizador, concentrador de la objetividad percibida en un “mundo” (...) Tanto un hombre que se cierre tendencialmente en sí mismo como un hombre que se entregue sin defensa a su entorno y se adapte incondicionalmente a él tienen que convertirse en última instancia en inválidos anímicos (1982: 468-469).

Lukács aboga por una práctica artística que supere dialécticamente esta falsa antinomia entre sujeto y objeto al fusionar ambos extremos en momentos complementarios

de la totalidad social de la cual el realismo puede dar cuenta. El hecho de que el arte realista pretenda captar la realidad *tal como es* y no limitarse a reproducirla *tal como aparece*, lo distingue tanto de la presunta “objetividad” del naturalismo como del “subjetivismo” o “psicologismo” de las denominadas vanguardias históricas. El arte carece de su carácter ontológico en las prácticas naturalistas o vanguardistas, las cuales, si bien suelen ser vistas como antagónicas debido al uso de diferentes técnicas narrativas, se yerguen sobre un mismo “error” al momento de aprehender *lo real*; en un caso, negando al sujeto, y en el otro, obviando el contexto. De esta manera, ambas prácticas se focalizan en un solo aspecto de la realidad, como si el otro no existiese o dependiera exclusivamente de aquel. El naturalismo, con su intención de abarcar la realidad apariencial, como la vanguardia que hace del detalle una realidad excluyente, serían igualmente parciales y provocarían el desvanecimiento de la personalidad, la aparición de un sujeto desprendido de las relaciones sociales y una incapacidad total para explicar la realidad objetiva del mundo. Décadas después del inicio de esta serie de debates, Lukács los resume de esta manera:

En varios estudios he intentado mostrar que la caída ideológica de una clase, lo que llamamos decadentismo, suele manifestarse del modo más cargado en una perturbación de la relación sujeto-objeto, y precisamente como aparición, frecuentemente simultánea, de un falso subjetivismo y un objetivismo no menos falso (465).

No hay contraposición, por lo tanto, entre el naturalismo y el vanguardismo, sino continuidad. Son distintas respuestas artísticas a una misma manera de entender la relación del arte con la sociedad. La manera de *dividir* sujeto y objeto es diversa, pero la división está en la base de ambas prácticas distinguibles unas de otras. El realismo, en cambio, como vimos anteriormente, pretende dar cuenta de la totalidad social mediante la dialéctica relación entre el fenómeno y la esencia:

Se trata, pues, del reconocimiento de la justa unidad dialéctica de fenómeno y esencia, es decir, de una representación artísticamente plasmada y comunicativa de la “superficie”, que muestre, plasmando, sin comentario aportado desde afuera, la conexión de esencia y fenómeno en la sección de vida representada (1966: 293-294).

Estos son, para Lukács, los conceptos a partir de los que trabaja la especificidad que le da sentido al hecho estético y la fundamentación del realismo como un tipo de práctica artística necesaria para abordar la compleja forma de acercamiento a la realidad establecida

mediante el arte. Para lograr esta unidad entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, lo interior y lo exterior, la esencia y el fenómeno, resulta fundamental para este autor la construcción de *tipos*. En *Ensayos sobre el realismo*, expresa:

La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos determinantes en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época (1965: 13).

Si la categoría de *tipo* es importante debido a que se trata de “la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, partícipe de la vida pública” (16), de igual manera, la *perspectiva* posee en el aspecto literario un rol constitutivo, ya que:

Sólo ella puede establecer el principio de la selección última entre lo esencial y lo superficial, lo decisivo y lo episódico, lo importante y lo anecdótico, etc., pues ella determina directamente el contenido y la forma de la obra, y en ella deben culminar, como en todo arte temporal, las líneas directrices de la creación artística. El hombre plasmado literariamente evoluciona en una dirección determinada por la perspectiva: es ella la que destacará los rasgos y cualidades que estimulan o dificultan esta evolución. Cuanto más clara sea esa perspectiva, tanto más sobria y contundente podrá ser la selección de los detalles (1963: 40-41).

La perspectiva está en la base del concepto de tipo. De ella depende la selección del material temático y la configuración del texto, la construcción de los personajes y la elaboración de las situaciones, el contenido y la forma, la orientación de la evolución del *hombre plasmado literariamente*. Sólo gracias a ella se distingue entre lo trascendental y lo accesorio, entre esencia y superficie. Por lo tanto, sólo por la perspectiva el arte puede dar cuenta de la totalidad de la realidad social y de la relación dialéctica entre sujeto y objeto. Es mediante la perspectiva que el arte puede incluso “adelantarse” a su tiempo.

Como vemos, cada uno de los aspectos que vamos tomando -la categoría de reflejo, el carácter antropomórfico del arte, las nociones de totalidad y de particularidad, el vínculo dialéctico entre sujeto y objeto, la distinción entre esencia y fenómeno, la categoría de tipo, la perspectiva como norma de configuración realista de un producto estético, la amplitud

técnica de la práctica realista, la construcción por parte del artista de un *mundo* nuevo, autónomo y a la vez develador de la realidad social-, son partes de un entramado teórico complejo. Son categorías y conceptos centrales que se presentan de manera articulada y van conformando una estética unitaria que piensa al arte como una forma particular de acercamiento a la realidad esencial del hombre. Es por esto que tales aspectos tomados hasta ahora se van entremezclando para armar un todo orgánico que requiere de cada una de estas partes para no carecer de sustento y cuya complejidad y profundidad se extienden mucho más allá aún de lo que aquí se presenta.³⁷

Esta noción de perspectiva también le es útil a Lukács para establecer que la técnica de una obra de arte, aunque sustancial, no resulta prioritaria a la hora de establecer el valor realista de un hecho estético. Para ejemplificarlo, Lukács compara la utilización de un mismo procedimiento literario en Thomas Mann y en James Joyce -el *fluir* de la conciencia-, y remarca la diferencia en su utilización por parte de uno y otro autor (1963: 20-21). La cuestión de la perspectiva y el ubicar en un segundo plano a la técnica se vinculan con la *amplitud* del realismo que hemos establecido, una especie de *realismo sin fronteras*, en palabras de Garaudy, o un *realismo abierto*, según Aragón. Estas posiciones se profundizarán en la *Estética*, donde Lukács buscará “liberar” al reflejo estético de una “servil dependencia respecto de la realidad dada concebida como apariencia inmediata” (1982: 476). De esta manera, “es posible -de acuerdo con el período, la clase, la nación, la individualidad- una infinita variabilidad concreta, y es hasta imprescindible” (469), lo cual ya está presente en “Se trata del realismo”, donde se refiere a la “variedad inagotable” (1965: 315) de las grandes obras realistas.

La variabilidad técnica del realismo surge a su vez de la noción de reflejo estético como un reflejo dialéctico que daría cuenta de la *esencia* de la realidad. Esta posición la leemos en el segundo volumen de *La peculiaridad de lo estético*:

En relación con la inmediatez de la vida cotidiana la inmediatez estética es ya por su parte inmediatez superada; la particularidad del poder estético consiste en que esa superación es la producción de una nueva inmediatez que no se encuentra en ningún otro terreno. En la inmediatez de la vida cotidiana se encuentra sin duda latente en

³⁷ Cabe mencionar que la estética lukácsiana no culmina en la elaboración y articulación de los conceptos aquí analizados, sino que posee una cantidad enormemente mayor de conceptos, categorizaciones, etc., que se articulan en un sistema homogéneo. Debido al carácter de este trabajo, simplemente hemos tomado una parte de ellos por considerar que pueden servir como muestra de los planteos formulados.

todas partes la esencia, lo general, pero lo esencial y general tiene que desenterrarse, develarse. En la inmediatez de la obra de arte la esencia y lo general están al mismo tiempo ocultos y manifiestos. Así nace en la obra de arte un “mundo” que es, por una parte, diverso, en su forma apariencial, de la realidad existente (y científicamente reconocida), y con una diversidad cualitativa, principal, pero que, por otra parte, conserva la estructura esencial del mundo y su construcción categorial; el “mundo” de la obra practica simplemente en el mundo una tal reagrupación, un cambio funcional, que éste se hace adecuado a la capacidad receptiva del hombre, a sus necesidades vivenciales (1982: 515-516).

Pero, nuevamente, no estamos frente a una concepción excluyente del Lukács tardío. Más de dos décadas antes, en relación con el trabajo sobre un texto que debe realizar todo autor realista, había expresado:

Todo realista importante trabaja, para poder llegar a las leyes de la realidad objetiva, para llegar a las conexiones más profundas, ocultas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social, con su material de vivencia, también con los medios de la abstracción. Toda vez que estas conexiones no quedan directamente en la superficie y que las leyes sólo se abren paso de modo intrincado, irregular y en forma meramente de tendencia, se produce para el realista importante una labor enorme, una labor doble, artística e ideológica, a saber: primero, el descubrimiento intelectual y la plasmación artística de estas conexiones, y luego, e inseparablemente, el recubrimiento artístico de las conexiones abstractivamente elaboradas: la eliminación de la abstracción. Mediante esta labor doble se origina una nueva inmediatez presentada en plasmación mediata, una superficie plasmada de la vida, la cual, si bien deja transparentar claramente en todo momento la esencia (lo que en la inmediatez misma de la vida no es así), aparece, sin embargo, como inmediatez y como superficie de la vida. Y concretamente, como la superficie entera de la vida en todas sus determinaciones esenciales, y no sólo como elemento subjetivamente percibido, intensificado y aislado abstractivamente del complejo de esta conexión conjunta. Esto constituye la unidad artística de esencia y fenómeno (1965: 298-299).

Vemos así la continuidad del pensamiento lukácsiano, de 1938 a 1963. Veinticinco años de distancia entre el Lukács *ortodoxo*, funcionario cultural soviético, y el Lukács símbolo y bandera del marxismo humanista.

Todas estas posturas llevan a Lukács también a cuestionar la llamada *literatura de tendencia*, aún cuando comparta la tendencia de esa literatura. Para este autor, el arte no tiene una finalidad práctica inmediata, sino que se orienta hacia la creación de una *nueva inmediatez* que contemple a la totalidad del hombre como ser social y a su actitud general en la vida (1982: 537). Por lo tanto, Lukács se opondrá a toda producción artística que pretenda otorgarle a una obra de arte, como su principal funcionalidad, una participación política o social coyuntural. Lukács no critica a la literatura de tendencia desde una

posición apolítica, para él lo estético tiene objetivos y funciones socio-políticas expresas, pero éstas son distintas de las de otras prácticas sociales:

Todo esto destaca claramente el rasgo común a todas las auténticas obras de arte en el *después* del efecto estético: la influencia modificadora se orienta predominantemente al comportamiento general del hombre entero en la vida. Todas las peculiaridades de la obra que obran a través del medio homogéneo en el hombre enteramente receptivo (...) influyen en esa dirección, ejerciendo efectos a veces tenues, casi imperceptibles, otras veces visiblemente sacudidores de lo más esencial, den el centro y en la periferia del hombre entero (538).

Lukács deplora la literatura a la que en *La peculiaridad de lo estético* llamará “retórica” o “publicística” porque considera que la función social del arte en un proceso de emancipación es otra. Se orienta hacia la transformación del *hombre en general*, en lograr establecer en los receptores una *autoconsciencia* humana. Ese es el rol “militante” de la literatura. El arte pierde a través de la literatura de tendencia su especificidad al comenzar a regirse por parámetros extraestéticos. Disipa, así, su razón de ser, y se convierte en otra cosa. Ya en *Ensayos sobre el realismo* leemos posiciones semejantes, pues allí señala que el realismo también va en contra de la “mezquina naturaleza social de las novelas de tendencia ingenua” (1965: 17). La *Estética* será, sin embargo, el espacio donde mayormente podrá desarrollar tales conceptualizaciones.

En resumen, tanto en sus artículos de los años treinta como en su tratado estético de los sesenta, Lukács sostiene posturas que permiten establecer, en lo que al realismo se refiere, una continuidad en su pensamiento estético que trasciende las divergencias también presentes en su obra. Más allá de los vaivenes particulares propios de las diferentes coyunturas históricas en las que sus escritos fueron producidos, que por ejemplo lo llevan a ser más o menos drástico en su crítica a tal o cual autor, a cuestionar de una u otra forma una misma corriente estética determinada, o a poner mayor énfasis en el realismo en particular o en la peculiaridad estética en general, su línea de pensamiento ofrece en referencia con la problemática artística una coherencia fácilmente comprobable a partir de sus escritos. Las posiciones desarrolladas en los artículos de *Ensayos sobre el realismo*, *Problemas del realismo*, *Prolegómenos de una estética marxista* y *Significación actual del realismo crítico* asumen en *La peculiaridad de lo estético* un carácter integral que afirma y da mayor sustento a las reflexiones desarrolladas sobre el tema en las tres décadas

anteriores. La *Estética*, así vista, es la culminación sistematizada de una serie de reflexiones desarrolladas durante más de treinta años.

Para Lukács, el arte es un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad, que llega a dar cuenta de la esencia del ser social y, por ende, es presentado como la autoconciencia del hombre, la memoria de la humanidad. Se trata de una configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro. El realismo, así, es presentado como una forma específica de aproximarse a la realidad, que se distingue de otras formas como pueden ser la científica o la de la vida cotidiana, por lo que nunca el hecho artístico puede estar sujeto expresamente a saberes preexistentes ni sometido a lógicas externas a las particularmente estéticas. Es una práctica superadora de las nociones objetivistas y subjetivistas a la vez y de la división entre esencia de la realidad y fenómeno descripto. La categoría de tipo, la de perspectiva, la multiplicidad técnica, forman parte necesaria de tal formulación. El arte, así presentado, construye una nueva realidad por y para el hombre inmerso en la totalidad social concreta, y lo afecta *enteramente* en su relación y comportamiento con la naturaleza y con los demás hombres.

Prácticamente en las antípodas del pensamiento lukácsiano en torno del realismo podemos ubicar los escritos del filósofo alemán Theodor Adorno, uno de los principales referentes de la célebre Escuela de Frankfurt. La impugnación de Adorno al arte realista se deriva de su concepción estética basada en la autonomía artística y la *dialéctica negativa*, por ello resulta pertinente abordar sus postulados acerca del realismo en consonancia con un análisis que abarque, a su vez, dichas conceptualizaciones.

Adorno razona sobre la importancia del arte como una alternativa frente a la realidad cosificada del mundo exterior, y le otorga un hondo sentido crítico que mediante el realismo el arte perdería. El autor alemán ve en el modelo realista una tendencia reproductiva del mundo existente que debilita la dimensión estética y su potencial impugnador. Más allá de sus críticas específicas al realismo decimonónico y al socialista, no rechaza una u otra escuela en particular, sino a todo intento de realismo en arte por considerarlo una copia superficial o, a fin de cuentas, una construcción secundaria respecto del mundo empírico.

Según Adorno, el arte no debe reproducir ni reflejar lo real, posee la posibilidad de no hacerlo y debe tender hacia esa búsqueda porque en esta capacidad de no identificación con el mundo extra estético se encierra la única forma posible de realizar una función crítica. Es decir, lo estético sólo puede convertirse en cuestionador si está sostenido en la autonomía del arte. La definición de la autonomización artística en términos de no identidad con el mundo existente se precisa en la definición que brinda del hecho artístico; el arte no se define por sí mismo, sino en relación con otra cosa. La autonomía, entonces, siempre es autonomía relativa, pues el arte autónomo se define como tal en relación con lo social: “[el arte] se determina por relación con aquello que no es arte (...) Sólo existe en su relación con aquello que no es él” (ADORNO: 1983: 12).

Lo artístico tiene que ser una *pura negatividad* de lo existente para no dejarse absorber por “lo social”. La posibilidad del arte de formular una negación crítica se deriva y se debe a la propia realidad, de la cual se desprende. Por eso el arte es autónomo y hecho social a la vez; la autonomía es una distancia respecto de la sociedad pero, al mismo tiempo, un producto de la misma: “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo” (296).

En esta separación y en este principio de no identidad es en lo que Adorno funda su reflexión de que el arte se contrapone al mundo exterior y, por lo tanto, no se debe identificar con él, ya que posee reglas propias y postula la existencia posible de aquello que en el mundo real no existe, llevando al arte a una dimensión utópica. Sin embargo, dicha dimensión no tiene una formulación *positiva*, no se trata de que el arte proponga utopías, sino que el arte sea la pura negación de la realidad: “Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada” (296).

Si recordamos que para Lukács el arte debe ser una representación fiel de la esencia de la realidad objetiva, observamos cuán lejos se encuentra el pensamiento de Adorno de aquella propuesta. Para Adorno es negando los contenidos sociales que lo estético impugna a la sociedad, ya que es esta negación la que abre, *de por sí*, la posibilidad de que el mundo real sea distinto de lo que es. Allí radicaría la función crítica del arte autónomo: “Las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real existencia” (295). La obra de arte, precisamente por la autonomía que la separa y la vuelve no semejante al mundo real, puede volver existente aquello que no existe en la

realidad del mundo, además: “Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo ‘socialmente provechoso’, [el arte] está criticando la sociedad por su mera existencia” (296), es decir, sostiene su función crítica por el sólo hecho de existir como instancia autónoma.

Para Adorno, cuanto más se acerca el arte a una representación de lo real, más reproductivo es, y el principio crítico del arte consiste en que no se trata de una reproducción sino de una negación del mundo existente, negación dialéctica, vale aclarar, esto es, que supone que ese mundo real que está fuera de la esfera artística también está dentro de la misma, pero negado: “No hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca” (23). La dialéctica negativa supone que aquello que se niega está dentro de aquello que lo niega, de allí que Adorno tome distancia, no sólo respecto del “arte comprometido”, sino también del “arte por el arte”, que simplemente se desentiende de lo cotidiano.

De lo expuesto se desprende una formulación que, si bien puede parecer paradójica, en la sistematización adorniana no lo es: la función crítica que el arte pueda cumplir respecto de lo social la adquiere justamente por su autonomía de lo social, y no a pesar de ello. Adorno supone que cualquier forma de identificación es una conciliación, aunque posea un contenido acusador o aunque logre desentrañar la *esencia* de “lo real”. El realismo, según su visión, es un estilo particular de esta postura y Lukács el mayor propulsor de la misma. Por eso Adorno objeta al autor húngaro y lo cataloga como un *conservador estético*, lo acusa de “proporcionar una buena conciencia filosófica a la sentencia soviética respecto del arte moderno” (29), e indica que al reivindicar el realismo privilegia la reproducción de la realidad por sobre la elaboración artística, en detrimento de la especificidad del arte.

Desde esta perspectiva, si para Lukács “en el arte moderno se sobrevaloran desmesuradamente el estilo, la forma y los medios expresivos”, es porque este autor no estaría tomando en consideración que es sólo mediante éstos elementos que “el arte se distingue, como conocimiento, de las ciencias, y que las obras de arte indiferentes a su “cómo” contradicen su mismo concepto” (27). En resumen, para Adorno, si bien: “El arte está en la realidad y es en ella donde desempeña su papel” (31), no podemos olvidar en nuestro análisis que: “Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión

de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad” (32). Por ello es que también cuestiona la noción de perspectiva lukácsiana, a través de la cual sostiene que el autor se rebaja hasta el mero panfletismo político del cual -infructuosamente para Adorno- pretende una y otra vez diferenciarse. Ante la postura “perspectivista” de Lukács, Adorno se apega al análisis de la técnica literaria como distinción del hecho estético de la realidad empírica. Al enfoque que unifica en Lukács representación de la realidad, totalidad y realismo, Adorno le enfrenta la ineludible autonomía del hecho artístico como condición *sine qua non* para que al arte establezca una verdadera *resistencia* ante la alienante realidad social.

Por último, no podemos dejar de mencionar aunque sea sumariamente que Adorno reprocha a Lukács también por razones que los textos lukácsianos, como señalamos anteriormente, no proponen, por ejemplo, una presunta aceptación de Lukács de lo que serían burdas reproducciones mecánicas de la realidad social en el arte, una defensa del realismo socialista tal como es entendido por los funcionarios del PCUS que Lukács jamás realizó, y la noción escondida tras la pregunta “¿cómo puede Lukács no comprender que también la técnica artística, en virtud de su propia lógica, tiene un desarrollo?” (34-35), es decir, la idea de que Lukács sostiene una concepción ahistórica de las técnicas literarias. De hecho, Adorno (al igual que Brecht) consideran que Lukács concibe ahistóricamente el realismo y, por lo tanto, las técnicas a utilizar. Sin embargo, la sola lectura de los textos lukácsianos encuentra que este autor rescata a autores como Homero, Cervantes, Goethe, Balzac, Thomas Mann, Solyentizin, Gorki, Büchner y Grimmelhausen, es decir, autores que utilizaron técnicas diversas en diversos momentos históricos.

Sin embargo, lo fundamental aquí no es la pertinencia o incongruencia de las críticas al autor de *La peculiaridad de lo estético*, pues más allá del debate Adorno-Lukács, es la concepción del realismo vertida por el referente de la Escuela de Frankfurt lo que interesa, la cual es de absoluto rechazo por considerarlo reproductivo del orden vigente en cualquiera de sus variantes, de carácter mimético, agitativo y que contiene una postura pasiva ante el artista y conservadora o a lo sumo indiferente técnicamente, lo cual sería, en la práctica, *antiartístico*.

Más técnica es la propuesta de Roland Barthes en su escrito de 1968 titulado “El efecto de lo real” (PIGLIA, 1972), donde sintetizó su noción de realismo a través de la inscripción de un procedimiento con el que se establece una novedosa *verosimilitud*

referencial. Éste se construye al *imponer* en diversos intersticios del texto narrativo una serie de detalles descriptivos, sintagmas o frases que no poseen otra función que la de remitirnos a un referente externo. De esta forma, se crean una serie de convenciones que nos *simulan* la imitación del objeto, el ambiente o la situación descrita, y se genera un “efecto” de lectura que provoca la ilusión de estar directamente ante “lo real”. Nace así, pues, “una nueva verosimilitud, que es precisamente el realismo” (PIGLIA, 1972: 153). Barthes entiende bajo este término a “todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas solamente por la referencia” (153). Es decir, estas descripciones no se relacionan ni con la estructura del relato ni con las reglas culturales de la representación, sino que fundamentan una *ilusión referencial* que daría origen al realismo:

Aquí reside lo que se podría llamar la *ilusión referencial*. La verdad de esta ilusión es ésta: suprimida la enunciación realista como significado de denotación, lo “real” se transforma aquí en significado de connotación; puesto que en el mismo momento en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, sin decirlo, no hacen sino significarlo: el barómetro de Flaubert, la puerita de Michelet dicen solamente esto: *somos lo real*; es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes) lo que es significado entonces; dicho de otro modo, la misma carencia de significado en interés de la sola referencia se convierte en el mismo significante del realismo: se produce un *efecto de lo real*, fundamento de esta verosimilitud no confesada que forma la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.

Esta nueva verosimilitud es muy diferente de la antigua, puesto que no es ni el respeto hacia las “leyes del género”, ni aun su máscara, pero procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y su expresión (154-155).

Como vemos, en Barthes la noción de *realismo* se distancia en forma abismal de las propuestas de Lukács, pues no se trata de una “actitud” que sobrevuele el texto, ni del reflejo de una “esencia objetiva de la realidad” que se transmite a través del hecho literario, sino del surgimiento de un *verosímil* -parcelario, errático, confinado a los detalles-, que se distingue de otras formas descriptivas preexistentes en la historia literaria universal. Por lo tanto, el realismo es para Barthes un tipo de discurso moderno en el cual se presentan una serie de enunciaciones que funcionan sólo y en tanto *referencias*, palabras “autosuficientes” que formando parte de la trama estructural de los relatos no se las puede relacionar “a ninguna secuencia funcional ni a ningún significado de carácter, atmósfera o sapiencia” (148-149). De hecho, no importa lo que tales pasajes significan en el texto -no están ahí por ello-, sino su relación con una exterioridad, es decir, con “lo real.” A esto se refiere el autor

cuando señala que en el realismo estamos ante *la carencia de significado* (del signo) *en interés de la sola referencia*.

Asimismo, esta interpretación le permite encontrarle un sentido específico a fragmentos literarios “escandalosos” para la lógica de la obra y que de otra forma permanecerían como meramente “superfluos” o “de relleno”. Si por un lado Barthes sostiene que todo análisis literario que pretenda ser exhaustivo “debe reencontrar fatalmente notaciones que ninguna función (aún la más indirecta de que se trate) permite justificar” (142), por el otro, señala que todo pasaje incluido en un relato, incluso el más aparentemente insignificante, tiene en realidad una razón de ser, está allí por algo: “[E]n el relato todo es significativo, y si no, si subsisten en el sintagma narrativo algunas páginas no significativas, ¿cuál es en definitiva la significación de esta insignificación?” (145). Por lo tanto, si todo es *significativo* pero no *funcionalmente justificado* en un relato es porque gran parte de tales *notaciones* -como la presencia del barómetro en la descripción de la habitación donde se encuentra Aubain en “Un corazón simple”, de Flaubert; o la pequeña puerta durante el relato de la muerte de Carlota en *Historia de Francia, La revolución*, de Michelet-, no poseen una fundamentación interna al texto sino que constituyen este “efecto de lo real” que crea una verosimilitud referencial y da inicio a una nueva forma de representar lo real, la del *realismo*, donde “*lo real concreto* se vuelve la justificación suficiente del decir” (151). El realismo, aquí, no tiene que ver con la presunta relación entre lo textual y una exterioridad, sino que responde a la utilización de una técnica literaria.

Ajeno a esta mirada, Bertolt Brecht (1984) -al igual que Roger Garaudy (1964)- es uno de los autores que mayor énfasis le inculca al carácter abierto, plural y variable del realismo. Es uno de los pioneros a la hora de interpretar la práctica realista en su desarrollo histórico y desde una perspectiva dinámica en la que pretende vincularla con los avances formales vanguardistas desarrollados en los años veinte en Europa occidental. Entiende el realismo como una práctica combativa, viva y popular del arte, que busca influir sobre los receptores del hecho estético y participar de esta manera en la vida social. Una obra es realista si *abarca la realidad*, es decir, *si se corresponde con la misma vida descrita*, no si se configura a través de determinados procedimientos puntuales.

Fueron célebres sus debates de los años treinta con Lukács -al cual impugna por sostener, según la visión brechtiana, una postura sobre el realismo definida de acuerdo a

pautas estéticas formales- y sus planteos a favor de la práctica expresionista. A diferencia de la propuesta de Barthes, para Brecht el carácter realista de un texto debe establecerse a partir del cotejo del hecho estético con la realidad social concreta a la que refiere y no según las pautas internas del arte:

Si una obra es o no realista no se puede comprobar examinando únicamente si se parece o no a obras existentes llamadas realistas, calificadas de realistas para su época. En cada caso particular hay que comparar la descripción que se hace de la vida en vez de sólo con otras descripciones, con la misma vida descrita (...) Si queremos hacer una literatura viva, combativa, abarcada plenamente por la realidad y que abarque la realidad, verdaderamente popular, debemos seguir el paso del desarrollo impetuoso de la realidad (BRECHT, 1973: 241).

Al partir de estos axiomas, el autor alemán indica que si el vínculo entre el texto y la propia realidad es lo que define el carácter realista de una obra, y si la realidad se encuentra, por definición, en perpetuo movimiento y cambio, los procedimientos y las técnicas literarias deben también transformarse para aproximarse de forma más fidedigna a las nuevas realidades y sensibilidades sociales. Esto es, si la realidad se modifica, los procedimientos también:

El realismo no es una pura cuestión de forma (...) los tiempos corren, y si no corrieran, las cosas andarían mal para aquellos que no se sientan a las mesas de oro. Los métodos se gastan, los encantos se desvanecen. Surgen nuevos problemas, y requieren nuevos métodos. La realidad se modifica; para representarla, debo cambiar el modo de descripción (238).

Brecht, considerándose plenamente realista y antiformalista, promueve la utilización de técnicas formales innovadoras impulsadas en su mayoría por las denominadas vanguardias históricas, tal es el caso, por ejemplo, de la utilización de los procedimientos expresionistas, los cuales le resultan originales y oportunos para *reflejar* la realidad social de su época. Vanguardia y realismo se conjugan en la teorización brechtiana del realismo a través de la noción de refuncionalización, que significa el empleo de un material, técnica o procedimiento determinado al cual se le otorga un uso diverso al original. Esto es posible porque para Brecht no existen procedimientos realistas y no realistas en sí mismos. Los procedimientos simplemente son eso, procedimientos, y pueden ser utilizados tanto para un texto realista como para otro que no lo es. Su propuesta es la de manejar todos los recursos

artísticos existentes -cualesquiera que fuesen- e incluirlos dentro de una perspectiva literaria *realista*. Por eso señala:

En tanto no tengamos una definición científicamente fundada del realismo es tal vez mejor, o sea, más práctico, más favorable al estilo realista, hablar de realistas y de los métodos que utilizan para influir en la realidad mediante reproducciones fieles de la realidad. De esta manera no estaremos buscando tanto la manera de limitar el número y especie de estos métodos sino más bien de aumentarlos. De esta manera estimularemos la inventiva, en vez de desalentarla. Pondremos premio a la verdad y otorgaremos toda la libertad de acción para encontrarla (214).

Brecht no suele ser mucho más específico que esto cuando delimita el campo de acción del realismo. La especificidad literaria, cuyo análisis resulta absolutamente pertinente y necesario en toda crítica estética, no funciona a la hora de establecer el carácter realista de una obra, sino para ver de qué manera se presenta una *reproducción de la realidad* en un determinado texto u autor. Entendemos así la conceptualización del realismo absolutamente abierta y variada en términos formales que autoriza Brecht. No existe a priori una *forma* particular cuya existencia nos cerciore del *realismo* de un texto. Por el contrario, se debe partir del vínculo entre texto y contexto para, a partir de allí, establecer cuáles fueron las técnicas y procedimientos estéticos empleados en la configuración realista. Todo recurso literario puede, en principio, ser usado en una obra realista para representar *fidedignamente* una situación determinada. Por lo tanto, no se debe catalogar un número prefijado de normas, pues aquellos procedimientos que en un período determinado y en un autor o varios autores en particular funcionaron de manera realista, en otro contexto o en otros autores pueden generar un efecto diferente, ya que “lo más peligroso es hablar tan sólo de un modelo. Aparte de que un modelo así, propagado como único, no resulta de ninguna manera realmente plástico, en ningún caso basta un modelo solo (266)”.

Lo que Brecht señala aquí es que si en determinado momento ciertos procedimientos formales son aptos para una configuración realista, su permanente utilización en el marco de una realidad en continua transformación irremediamente los va convirtiendo en clisés que ya no otorgan el mismo sentido que antaño. Tales procedimientos se cristalizan y dilapidan su fuerza. Al considerar el contexto de estas palabras -año 1940-, Brecht aquí está cuestionando implícitamente las posturas soviéticas, con su estética realista oficial totalmente pautada. Para este autor, cada época tiene sus

procedimientos, que si bien son específicos del arte no pueden trasladarse de un período a otro sin perder parte de su especificidad. Esta noción remarca el carácter dinámico e histórico tanto de la realidad como del arte y de la relación entre ambas instancias.

Desde esta concepción, no hay límite alguno prefijado para señalar el carácter realista de una obra literaria. Todo método es posible para su conformación. Se debe dar cuenta de la realidad desde todos sus ángulos, no hay motivo para restringir a priori los modos disponibles para decir una verdad, pues: “Todo aquel que no tiene prejuicios formales, sabe que la verdad puede encubrirse de muchas maneras y debe ser dicha de muchas maneras (238)”. Brecht impulsa la ampliación y multiplicación de los modos y las técnicas a emplear dentro del realismo. Por eso proclama la necesidad de: “un realismo abierto en todos los sentidos, creativo en todo el ámbito de la sociedad (70)”. Los intentos de limitarlo a un número definido de procedimientos y técnicas literarias fijas es para Brecht sinónimo de *formalismo*, pues circunscribe al realismo a una cantidad preestablecida de pautas sin verificar su nexos con la realidad social. En contraposición a esto, el realismo brechtiano promueve la innovación y la experimentación. Es la antítesis de la conceptualización del realismo socialista de la URSS. Elimina toda traba procedimental a la hora de pretender dar cuenta de la realidad. Desde esta perspectiva, el monólogo interior, el montaje y el distanciamiento pueden utilizarse tanto para distorsionar una verdad como para expresarla fielmente.

Sin embargo, más allá de ampliar la conceptualización realista del arte, Brecht cuestiona la mimesis porque promueve el involucramiento del receptor con la representación como si ésta fuera la realidad. Para él, el realismo no debería disimular el artificio a través del cual se compone todo texto, pues si lo que pretende es dar cuenta de la realidad, la primera realidad de una obra de arte es justamente que se trata de un hecho artístico. Por eso Brecht propone una concepción del realismo novedosa. Estamos ante una teorización que por un lado aboga por el realismo pero a la vez invoca la necesidad de evidenciar el artificio que, en la producción ficcional de este autor, va a desarrollarse a través de la centralidad del procedimiento concreto del *distanciamiento*, a través del cual pretende quebrar la ilusión referencial propia de la tradición realista y provocar, contra toda posible empatía, un pensamiento racional, activo, reflexivo y crítico en el lector o espectador. En sus escritos ensayísticos respecto del teatro, Brecht señala que si el drama

clásico proponía que la ilusión de lo actuado en el escenario fuese la vida real y el público participara pasivamente con sus emociones, ahora el espectador debe darse cuenta, a través de diversos recursos, de que lo presenciado no es más que un espectáculo. Brecht piensa que, desde el plano ideológico, es necesario un efecto desalienante sobre el público que liquide la profunda manipulación de la conciencia que el mismo sufre en la vida cotidiana. El distanciamiento será entonces el instrumento primordial a la hora de buscar este efecto inmediato. La función del arte, a partir del distanciamiento, será la de mostrar la verdad oculta en la vida bajo el capitalismo. En palabras de Brecht: “Hay que decir la verdad por las consecuencias que se desprenden de ella en cuanto a la conducta a seguir” (161), y:

Hemos de decir la verdad sobre las condiciones de barbarie que reinan en nuestro país, hemos de decir que existe la manera de hacerlas desaparecer, esto es, eliminando las condiciones de propiedad. Hemos de decirlo, además, a aquellos que más sufren bajo estas condiciones, que tienen el máximo interés en su reforma, a los trabajadores, y a aquellos que podemos presentar como aliados suyos (171).

Este pasaje entronca lo antedicho con otra de las características del realismo brechtiano, la de ser un *realismo combativo y eminentemente político*, pues lo va a ligar a la lucha por la emancipación de la clase obrera y al frente antifascista:

Realista significa: Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción (237-238).

De esta manera, el realismo que piensa Brecht no sólo es innovador, abierto, múltiple y combativo sino además *popular*, pero lo popular entendido no como lo masivo ni como lo tradicional. El concepto de popular con el que trabaja Brecht está ligado a una concepción clasista. Lo popular es lo que requieren los sectores subalternos para obtener su dignidad y su libertad definitiva:

Coinciden de forma natural los lemas carácter popular y realismo. Es de interés del pueblo, para las amplias masas obreras, obtener de la literatura imágenes de la vida fieles a la realidad, y las imágenes de la vida fieles a la realidad sirven, en realidad, únicamente al pueblo, a las amplias masas obreras, y deben, por lo tanto, ser absolutamente comprensibles y provechosas para ellas, populares por tanto (235).

Asimismo, para Brecht, lo popular es algo que no se da de un momento al otro. Debe ser un punto de llegada, una aspiración, no un punto de partida. Una obra *debe hacerse* popular, no necesariamente irrumpe en la social como la aceptación popular. Brecht tiene presente la llegada concreta al receptor concreto. Hay que escribir para los sectores populares sin subestimar su capacidad de comprensión. La apuesta de Brecht es a que los trabajadores reconozcan la realidad que se está representando ante ellos, que van a reconocer la verdad allí donde se diga una verdad, y que la van a reconocer independientemente de la complejidad experimental y de la innovación formal que una obra pueda tener. De esta manera quiebra el prejuicio de las dificultades de comprensión de una estética vanguardista para un público popular, y se diferencia de las nociones izquierdistas que bregan por la *comunicabilidad* del arte. Se pueden explorar las más complejas formas, éstas van a ser comprendidas y aceptadas siempre y cuando se trate de realismo. Entonces, los términos de realismo, carácter popular y vanguardia se reconcilian bajo su teorización:

Que una obra literaria sea o no popular no es cuestión de forma. No es que para ser comprendido por el pueblo haya que evitar expresiones desacostumbradas o tomar puntos de vista corrientes. No es de interés para el pueblo atribuir fuerza dictatorial a sus costumbres -aquí, costumbres de lectura-. El pueblo entiende expresiones osadas, aprueba nuevos puntos de vista, vence dificultades formales cuando hablan sus intereses (243).

Así, vemos que Brecht presenta una postura respecto del realismo que será particularmente provechosa para nuestro trabajo, tanto por su carácter múltiple, abierto, variable e innovador, como por su propuesta popular, combativa y emancipadora y por su carácter relacional, pues si un texto es o no realista no dependerá de sus procedimientos específicos (que por supuesto los tiene y todo análisis literario está impedido de prescindir de ellos) sino de su cotejo con una referencia externa. Así, podemos analizar las características estilísticas y procedimentales desarrolladas en un período determinado por diversos autores a través de una serie de textos y establecer los diferentes realismos -es decir, representaciones de lo real- generados; ya no de la teoría a la práctica -yendo a buscar en los textos las pautas que presuntamente identifican de antemano una obra realista-, sino de la práctica a la teoría -observando las diversas maneras en que distintos

autores pretendieron vincular cultura y política, o literatura y militancia, en una época marcada por la politización del intelectual-.

La postura de Garaudy se asimila a la brechtiana, aunque aún de manera más exacerbada, lo que llevó en sus aplicaciones más extremas a difuminar la noción misma de realismo emparentándola con la del arte en general. Sin embargo, en sus teorizaciones de *Hacia un realismo sin fronteras* de los años sesenta se manifiestan características peculiares que le otorga al realismo en un intento por ceñir el término a determinados rasgos que responde en más de un sentido a la tónica de otros analistas aquí nombrados. Para el autor francés, la equivocación fundamental de la teoría del realismo tal como se expresara fundamentalmente en la URSS responde a un intento de asimilar estética con conocimiento. Según su propuesta:

El conocimiento vale por su objetividad; el arte por su humanidad. La realidad científica exige la ausencia del hombre. La realidad artística, por el contrario, exige su presencia. Lo que me interesa en un frutero de Cezanne no es la presencia de las manzanas, sino la presencia de Cezanne (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 1975: 100).

Estas posturas de diversidad entre científicismo y arte, que ya comentáramos en referencia a Lukács, advierten sobre la peculiaridad de la aproximación de la realidad del arte en referencia con otras formas de objetivación de la realidad creadas por el hombre en su devenir histórico-social. El autor es otro de los intelectuales que propone un carácter plural y abierto del realismo y postula al hecho artístico como “una de las formas de la *humanización de la naturaleza*, de la reconstrucción del mundo de acuerdo con un plan humano” (100). Para Garaudy, como observamos en Brecht, no puede existir una conceptualización rígida y definida del realismo: “Repitámoslo: ni la realidad ni el realismo pueden ser definidos de una vez y para siempre. El realismo no tiene riberas porque su desarrollo no tiene término, como tampoco conoce términos el desarrollo de la realidad humana” (101). La adecuación del realismo tiene que darse respecto de la realidad, del desarrollo histórico, social y cultural de la civilización correspondiente, del lenguaje de su pueblo, de la sensibilidad de su comunidad y del devenir de la cultura universal, pues:

El pintor habla una lengua muerta si se contenta con recurrir, para expresar las nuevas realidades de nuestro tiempo, a las admirables soluciones técnicas descubiertas por los maestros del Renacimiento para responder a las cuestiones de su época y a las

realidades de ella. Sólo puede ser un realista contemporáneo (...) [quien] ha cobrado conciencia de la significación profunda de nuestra época (101).

Por eso, como Lukács, planteará que “El realismo no es un método sino una actitud, una forma de presencia en el mundo” (106). No una escuela literaria o una serie de rasgos estilísticos específicos. El realismo da cuenta de la relación sujeto-objeto mediante una praxis sustentada no en el intento de reflejar una situación o cosa determinada, sino en proponer un vínculo entre el hombre como ser social y la naturaleza *humanizada* por el trabajo de éste.

En el mismo arco de propuestas podemos agregar los planteos de Andre Gisselbrecht, Louis Aragon y Marcel Breazu compilados en *Estética y Marxismo* (AAVV, 1986), que recogen los debates en torno del realismo y argumentan en favor de una profunda revisión de los alcances del concepto que lo transformaron radicalmente. Estas disputas teóricas tuvieron como uno de los principales fundamentos echar por tierra en los años sesenta las concepciones generadas por los intelectuales y críticos soviéticos en torno justamente del “realismo socialista”, sin por eso denostar al realismo en tanto manera artística peculiar de aprehensión de la realidad ni negar el vínculo entre práctica estética y acción política. Como señala la introducción de este libro: “Los textos que se recogen en este volumen (...) pertenecen a una época -los años sesenta- en la que una parte de la intelectualidad europea de izquierda se atrevió a discutir los cánones del llamado *realismo socialista*” (AAVV: III). Asimismo:

El realismo socialista, teorizado en un principio por Plejánov, se transformó en la época estalinista en “realismo coyuntural de Estado”, eufemismo que ocultaba el hecho de que toda manifestación artística debía seguir las consignas del aparato político del partido comunista. El resultado, históricamente hablando, ha sido de una enorme pobreza, y el arte soviético, salvo contadas excepciones, se ha caracterizado y se caracteriza por su acusado provincianismo (V).

Más allá de los conceptos vertidos por Garaudy que ya analizamos aquí, particular importancia revisten los comentarios de Andre Gisselbrecht, quien sostiene, en sintonía con Bertolt Brecht, que:

[E]l realismo varía con la realidad histórica de la que quiere ser expresión. De lo cual se deduce lógicamente que no obedece a cánones estéticos y que la crítica marxista o, si se prefiere, la estética del materialismo dialéctico -si debe existir algún día- no es ni puede ser normativa (24).

Esta propuesta amplía del realismo, y la noción de que para analizarlo no alcanza con un estudio intrínseco a la obra de arte pues en tanto concepto se establece en relación con un referente externo, lo lleva a cuestionar los estudios formales desprendidos de análisis más abarcativos. Su pensamiento se refuerza debido a las evidentes transformaciones sociales acaecidas en el mundo durante el siglo XX, que contribuyeron a una radical diferenciación incluso en las maneras de comprender lo espacial y lo temporal para el ser humano:

[L]a misma realidad presenta desde el último siglo aspectos nuevos, su enumeración sería muy larga. Por ejemplo, el hombre es actualmente distinto y más complejo que en cualquier otro momento. De ahí la importancia de las asociaciones de ideas, de los monólogos interiores, de los procesos psicológicos, microscópicos -como los que Natalie Sarraute describe con el nombre de “tropismos”-, o el entrecruzamiento de las corrientes de conciencia de los interlocutores de una novela. Otro ejemplo: nuestra concepción del tiempo se ha enriquecido. Tiene muchas dimensiones, no discurre en un solo sentido; a la amputación del futuro en Proust o en Faulkner opónese un futuro que aclara el pasado en obras tales como *La semana santa* de Aragon (28).

Si por un lado Gisselbrecht descarta que desde la inmanencia de un análisis formal se determine el realismo de un texto artístico, por el otro se cuida de cuestionar a uno u otro procedimiento, pues todos los procedimientos son posibles recursos a utilizar por el artista para constituir su obra de arte realista:

Si la concepción marxista del arte rechaza toda determinación mecanicista, toda equivalencia rígida entre evolución social y movimiento artístico, dedúcese de ahí que no puede ser un apriorismo; quiero decir que no está ligada ni fijada a modelos supuestamente insuperables, fuera de cuales no habría realismo sino un arte degenerado totalmente desechable (30-31).

Sin embargo, en su afán de ensanchar las fronteras realistas, Gisselbrecht señala que ciertos elementos considerados generalmente como *antirrealistas* no sólo no son contrarios al realismo sino que constituyeron históricamente parte de él, por ejemplo, la inserción de lo fantástico o de lo simbólico, de deformaciones del referente, de parábolas o de parodias. Su visión del realismo no responde -a diferencia de la propuesta barthesiana- a la búsqueda de un verosímil:

El realismo no significa el triunfo de lo verosímil. Y lo integran con pleno derecho en primer lugar lo fantástico, ya que la deformación fue siempre, desde Swift a Gogol, desde Goya a Picasso y Diego Rivera, un procedimiento clásico del realismo; en

segundo lugar, la parábola (hay también parábolas abstractas, que encierran al hombre en un ordenamiento metafísico eterno, como ocurre con cierta vanguardia teatral); en tercer lugar, la parodia, que puede ser una simple falta de respeto ante las obras maestras clásicas, pero capaz también de enriquecerlas e iluminarlas a la luz del presente; y, en fin, el símbolo, desde *La piel de zapa* hasta el león y el monóculo de *El acorazado Potemkin* (31).

En sintonía con la mirada de Brecht, este autor plantea que el criterio realista es el de “adaptar los medios de expresión a nuestro designio actual” en medio de una realidad cambiante, flexible y dinámica. Gisselbrecht se propone quebrar uno de los pilares fundamentales del viejo realismo mediante la distinción entre realismo y verosimilitud. De la misma manera, se alejará de la tradición soviética de proponer al hecho artístico como una forma de conocimiento de la realidad y, por lo tanto, de educación de las masas en un sentido inmediato equiparable con el saber sobre determinados acontecimientos: “El arte es educador en tanto que arte, con los medios propios del arte; cuando se propone un fin didáctico resulta casi siempre un arte pobre” (35). También continuará la idea brechtiana respecto del carácter popular del realismo, en particular de la noción de “hacerse popular” que debe regir a una obra de arte, y señala la incoherencia de generar un hecho artístico que para ser perfectamente comprensible y por lo tanto “popular” deba regirse solamente por las formas conocidas de configuración estética. Para sostener estos principios no sólo recurre a Brecht, sino que se retrotrae a los dichos del propio Marx:

El deseo legítimo de acercar al pueblo las creaciones del arte nuevo puede tomar también la forma siguiente: que el artista se preocupe ante todo de ser comprendido. Pero si así ocurre, no crearía jamás algo nuevo. El arte realista ¿es acaso el que la gran mayoría entiende enseguida, el que “recuerda” la realidad conocida? (...) El carácter popular de una obra no es un argumento. Un arte nuevo se transforma en arte popular, pero no de manera súbita. El error consistiría aquí en subestimar la capacidad de asimilación del gran público (...) “La obra artística -escribía Marx en los Manuscritos de 1844- crea un público capaz del goce artístico. El arte produce no sólo un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto” (36-37).

Análoga propuesta observamos en el intelectual francés Louis Aragon, quien propone una noción dinámica de realismo:

[R]eclamo un realismo abierto, un realismo no académico, no rígido, susceptible de evolución, que se ocupe de los hechos nuevos y no se conforme con los que han sido ya ampliamente manipulados, pulidos, digeridos; que no se conforme con reducir las dificultades a un común denominador ni con introducir el acontecimiento en un orden preestablecido, sino que sepa tomar de aquél sus aspectos primordiales; que ayude a

cambiar el mundo, que no sirva para consolarnos sino para despertarnos y que a veces, por eso mismo, nos fastidie. Semejante realismo no puede existir más que por una perpetua confrontación de la teoría con la práctica; se nutre de la novedad, es un pionero de la realidad y no su registrador mecánico. Participa de los nuevos sentimientos que surgen de las situaciones nuevas (53).

Como vemos, este realismo *pionero de la realidad* y no *registrador mecánico* de lo ya acontecido, capaz de *fastidiarnos* más que consolarnos y mostrarnos un futuro utópico, sólo puede generarse mediante una *confrontación permanente entre teoría y práctica*, es decir, en vez de promover dogmas sobre qué es el realismo y qué dejamos afuera de él, debemos priorizar la producción estética y observar qué tipo de vínculo promueve con la realidad. Lo que sí aclara Aragón es que siempre la relación entre arte y sociedad, para no caer en esquematismos, debe partir del hecho estético, pues: “¿No es evidente que el novelista crea los tipos, los héroes, y que la fuerza de su realismo, es decir, su propia elección, los transforma en típicos y ejemplares, y no al contrario?” (47).

Por otra parte, y también en sintonía con lo que expresábamos en referencia a Gisselbrecht, Aragón explicita su crítica sobre el posible rol pedagógico del arte. El arte no es como la escuela, no enseña cosas concretas, y si comienza a cumplir esa función, será en detrimento de su carácter estético (52).

Estos conceptos serán defendidos con un tamiz filosófico por el ensayista rumano Marcel Breazu, quien asimismo focalizará parte de su análisis en la particular relación entre sujeto y objeto en la obra de arte:

La actitud estética frente a la realidad es una forma particular de la relación entre sujeto y objeto. El conocimiento teórico-científico comprueba la existencia de determinados objetos y procesos, pero no está obligado a apreciarlos o valorarlos. Las células del pétalo de rosa existen para el biólogo y esto agota el momento específico del conocimiento. Para el artista, en cambio, la disposición de esas células confiere al pétalo cierta cualidad -su aterciopelamiento- que aquél aprecia como “bella”. Esta cualidad tiene una realidad objetiva, en tanto resulta de la estructura físico-química del pétalo, pero sólo aparece como tal en el momento en que la conciencia artística la valoriza (AA.VV.: 79-80).

Tal como señaláramos en las propuestas de György Lukács, la obra de arte se distingue de otras prácticas humanas por el carácter inherentemente subjetivado de su objetividad. El arte trabaja con cosas y hechos objetivos y construye objetos, pero toda esa objetividad no existe en el arte sin sujeto y, por lo tanto, sin la presencia constante de una subjetividad que la constituya. El arte es un mundo, o una nueva realidad, creada por el

hombre para el hombre. Esta dialéctica encuentra el punto de comunión entre ambos “extremos” -objetivo y subjetivo-, no entendido como un punto intermedio, sino como una fusión en cada uno de sus poros: “La valoración de la realidad reflejada en la imagen artística es inmanente a esa imagen. El artista impone la realidad al lector, el oyente o el espectador, por la imagen artística y no mediante un argumento retórico exterior a ella (80)”. Para Breazu, el arte es un trabajo humano que humaniza al hombre, y lo humaniza a través de la producción de objetos materiales dotados de subjetividad y de una percepción subjetivada socialmente de la realidad objetiva, es decir, una percepción del mundo a través del hombre para cumplir objetivos humanos. Nuevamente, como ante el frutero de Cezanne en el ejemplo de Garaudy, Breazu considera a la realidad con una presencia objetiva que se valora a través de la percepción del sujeto.

Entre las nociones más polémicas al respecto -incompatible con las que hemos descrito de Brecht, Garaudy, Gisselbrecht, Aragón y Breazu, aunque también en relación con los planteos de Lukács y la de Barthes-, podemos encontrar las de Andréi Zhdánov (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 1975), dirigente político soviético, consuegro de Stalin y principal impulsor del “realismo socialista”. Para él, la producción artística se supeditaba directamente a su funcionalidad educativa y política, es decir, no específicamente artística, con lo cual se perdía toda posibilidad de autonomía y de configuración basada en sus reglas particulares. Promovió una corriente ideológica (conocida como *zhdanovismo*) que hegemonizó la vida cultural y artística soviética durante más de una década, fundamentalmente entre el primer congreso de escritores soviéticos en agosto de 1934 y la muerte de su referente intelectual en 1947. La instauración del realismo socialista significó la imposición por parte del Estado de la URSS de reglas ideológicas precisas para la construcción de las obras de arte, y el sometimiento de la labor estética a meras funciones pedagógicas, ideológicamente instructivas e ilustrativas de las líneas políticas oficiales del Partido Comunista. Como señala Zhdánov en su discurso pronunciado durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934:

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores *ingenieros del alma humana*. ¿Qué significa esto? ¿Qué obligaciones os impone este título? Esto quiere decir, en primer término, conocer la vida a fin de poder representarla verídicamente en las obras de arte; representarla no de manera escolástica, muerta, no simplemente como *realidad objetiva* sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario.

Y también, la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística deben aunarse a la tarea de transformación ideológica y de educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo.

Nuestra literatura soviética no teme ser acusada de tendenciosa. Sí; la literatura soviética es tendenciosa, porque no hay ni puede haber, en una época de lucha de clases, literatura que no sea literatura de clase, tendenciosa, que sea apolítica (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 1975: 238-239).

De esta manera, la producción artística se supeditaba directamente a una funcionalidad extraestética. Así: “Bajo la dirección del partido, bajo la guía atenta y cotidiana del Comité Central, con el sostén y la ayuda incansables del camarada Stalin, la masa toda de los escritores soviéticos se ha juntado en torno del poder soviético y del partido” (237). Como vemos, el arte debía producirse bajo la atenta supervisión del aparato político y de los funcionarios culturales que regían ya dictatorialmente los designios del país. En un mecanicismo extremo y antidialéctico en la postulación del vínculo entre arte y sociedad, en el mismo discurso Zhdánov pronuncia: “Los éxitos de la literatura soviética están condicionados por los éxitos de la construcción socialista” (236), y enfatiza que la literatura realista socialista debe organizar a los trabajadores y a los oprimidos en la lucha por la abolición definitiva de todo tipo de explotación y del yugo de la esclavitud asalariada, utilizar como base de la temática de sus obras la vida de la clase obrera y del campesinado y su lucha por el socialismo, defender y salvaguardar la igualdad de derechos de los trabajadores de todas las naciones y amparar la igualdad de derechos de las mujeres (236-237). O sea, se constituyen reglas que comienzan a funcionar como moldes dentro de cuyos límites el escritor debía crear su arte.

Si bien el propio Zhdánov plantea en la teoría cierta desregulación formal, toda producción artística se supeditaba a estas normas ideológicas y contenidistas en pos de *remodelar la conciencia* de sus lectores, es decir, reeducar a las masas para un porvenir socialista, pues: “La fuerza de nuestra literatura soviética reside en que sirve a una causa nueva, la causa de la construcción del socialismo” (238).

Observamos cómo a través de lo que se conoció con el nombre de *zhdanovismo* los escritores tenían la obligación de inspirarse en el programa político del PCUS para no sufrir censuras, silenciamientos u otros castigos que incluían trabajos forzados y hasta la pena de muerte. De esta manera, el realismo en verdad se convertía en un burocrático y normativo idealismo bajo el cual los escritores creaban, partiendo de problemas sociales y vivencias

propias de trabajadores industriales, campesinos y funcionarios, personajes y situaciones absolutamente idealizados, constructores de la sociedad futura en una comunidad sin clases ni opresión que poco respondía a la cada vez más gris Unión Soviética, cuyos gritos de libertad por los cuales el pueblo entero se alzó en 1917 lentamente se iban ahogando en la sangre derramada por las huestes de Stalin. Ante esto, más allá de la existencia de un cúmulo de obras de envergadura -como por ejemplo *El Don apacible*, *Campos roturados* o *Lucharon por su patria*, de Mijaíl Shólojov-, el resultado fue la constitución de un arte trivial, pedagógico, meramente comunicativo, generalmente predecible y cuya exaltación del trabajador común y de la vida colectiva resultaba impostada.

Pero analizar el realismo nos llevó a problematizar también la noción de representación con mayor profundidad. Cabe destacar por lo tanto el aporte de Erich Auerbach, quien postuló y desarrolló en *Mímesis* una historia de la representación de la realidad en la literatura europea occidental, desde Homero hasta Joyce, Proust y Virginia Woolf, en un lento y aglutinador *crescendo* histórico que tendría su momento aglutinante en el realismo francés del siglo XIX a través de las obras de Stendhal, Balzac y Flaubert.

El filólogo alemán considera la literatura como una forma particular de conocimiento y de apropiación de la realidad, y destaca la utilización de la novela como el género más adecuado para lograr tales objetivos a través del realismo: “La idea de que la novela es la forma más adecuada para representaciones de esta clase es considerada como evidente” (466), leemos en su obra más reconocida.

La propuesta de este autor es profundamente historicista aunque desde la perspectiva que otorga su texto las diversas maneras que la práctica literaria europea occidental fue encontrando a lo largo de su historia para dar cuenta de la realidad parecen encauzarse inexorablemente hacia un corolario previamente dispuesto: la del mencionado realismo francés. Momento de condensación general del desarrollo histórico occidental del realismo, a partir del cual se despliega una nueva forma de representación literaria de lo real en el siglo XX.

Esta clase de representación literaria implica, según esta lectura, la captación de la realidad social, lograr aprehender el mundo a partir del hombre. A lo largo de la historia de la literatura europea occidental, Auerbach observa cómo distintos autores han pretendido registrar en obras de envergadura -muchas de ellas convertidas posteriormente en clásicos-

una “interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación” (522)”, dentro de una historización en la que cada momento analizado es precedido por otros que funcionan como un patrimonio general común que les permite a los escritores ir avanzando paulatinamente en una ampliación del conocimiento sobre lo real por parte del ser humano. Con el paso de los años, y de los siglos, la literatura fue abarcando de manera más precisa la realidad que la circundaba, y el hombre, de esta forma, fue *siendo* con mayor profundidad su realidad social.

Para Auerbach, siempre que la literatura logra representar la realidad social debemos hablar de realismo; esto es, cuando tiene lugar en una obra literaria la multiplicidad, complejidad y diversidad de la realidad social. Auerbach deja explicitado a cada instante que esto no se genera de manera arbitraria. Tampoco es producto de la genialidad expresiva de tal o cual autor. Tiene profusos precedentes que podemos rastrear en una serie de textos que encontramos tanto en la antigüedad como en la Edad Media, tanto en el Renacimiento como en el período de ascenso burgués, a través de autores como Goethe, Cervantes, Dante, Boccaccio, Rabelais, la literatura cristiana y el mencionado Homero, entre otros. Los efectos realistas que encuentra en estos autores son diversos y van ampliando en cada caso la captación de lo real a través de la representación literaria. Auerbach observa que: “La realidad en la que viven los hombres se transforma: se hace más amplia, más rica en posibilidades sin límites, con lo cual se transforma también, en idéntico sentido, en tanto que objeto de representación” (301-302).

Este desarrollo histórico en la literatura europea occidental va generando la condición de posibilidad de la emergencia del realismo tal como se entiende habitualmente a partir de la obra, fundante para Auerbach, de autores franceses como Stendhal, Balzac y Flaubert, quienes habrían aprovechado el acervo realista construido a lo largo de la historia de la humanidad y generaron una nueva manera de representarla. Según Auerbach, Stendhal es el fundador del realismo tal como es entendido en *Mimesis*, pues es el primero que, desde su perspectiva, logra: “representar al hombre ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social -como sucede ahora en cualquier novela o película- (435).

En Stendhal, entonces, en particular en *Rouge et Noir*, que es la obra de la cual Auerbach toma una escena para su análisis, ya nos encontraríamos con ese hombre -para

usar palabras de Sartre- *situado* en la compleja, caótica y dinámica totalidad social, y lo está de tal manera que su actitud y accionar sólo pueden entenderse en ese contexto en el que se inscribe. Los personajes de las obras de Stendhal son hombres de su época, y la respiran a cada momento. Son seres individualizados pero a la vez socialmente constituidos. A partir de este tipo de construcción del personaje, Stendhal logra llevar al máximo la captación de la realidad y la ubicación del hombre en el mundo como ser eminentemente histórico:

Los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entretejidas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna obra literaria anterior (...) El entrettejido radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de rango social inferior, como Julián Sorel, con la historia más concreta de la época y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y extremadamente importante (429).

Como vemos, con la obra de Stendhal se obtiene la confección de una literatura concreta, constituida por personajes de “rango social inferior” que sin embargo son parte de una historia “trágicamente concebida”, quebrándose definitivamente a partir de entonces la noción de niveles de representación existente desde la antigüedad (a través de la cual el protagonismo en las obras literarias de los personajes populares quedaban reducidos a las sátiras y a las comedias).

Auerbach se pregunta a partir de enfocar su mirada analítica en Julián Sorel, protagonista de *Rojo y Negro*: ¿Cómo se interpreta a este personaje si no fuera porque Stendhal lo ubica en medio de las tensiones de la trama social y política de la Francia de 1830? La respuesta es simple, sin esta trama, no se entiende ni la postura y el accionar de Julián Sorel ni la obra en su conjunto. La historia no es un mero telón de fondo, sino que constituye al relato en términos de sentido. La realidad, así, ingresa con toda su complejidad en la narrativa, de manera más semejante que nunca hasta entonces a como ingresa en la vida real de cualquiera de nosotros.

Esta situación “totalmente nueva y extremadamente importante” que analiza Auerbach es profundizada por Balzac sólo un par de años después a través de la incorporación que realiza el autor de *Papá Goriot* del problema del *medio*. Si con Stendhal por primera vez en la historia literaria occidental se inserta al personaje en una

problemática social, histórica y económica determinada, Balzac innova al incorporar el carácter constitutivo del ambiente, lo que va a permitir observar de modo absolutamente diverso a como se lo hacía hasta entonces las relaciones de correspondencia entre el héroe y su entorno. Así, Balzac ahonda la representación de la realidad establecida por Stendhal: El hombre no es sólo hijo de su tiempo, sino también de su espacio vital:

Balzac ha sentido en toda su obra los ambientes más diversos, como unidad orgánica y hasta demoníaca, y ha tratado de transmitir esta impresión al lector. No se limita, como Stendhal, a situar los hombres, cuya suerte se cuidaba de narrar con seriedad, en el marco que exactamente les correspondía histórica y socialmente, sino que concibe esta trabazón como necesaria: todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares (445).

Pero desde la lectura de Auerbach, recién con la aparición de la obra de Flaubert encontramos la plena realización del realismo. El autor de *Madame Bovary*, a diferencia de Stendhal o Balzac, no solamente retoma las características esenciales que el autor de *Mimesis* describe en los dos autores anteriores, sino que configura un relato objetivo e impersonal en el que pretende suprimir toda posible marca de identificación de la voz narrativa con los personajes. Auerbach ejemplifica esto con el análisis de una escena del capítulo IX de la obra insigne de Flaubert. Allí se describe una situación particular a través de Emma Bovary, sin la presencia textual de una voz narrativa exterior. Es ella misma quien está dentro de la escena y, a la vez, fuera, explicándonosla. Se trata de un personaje y su conciencia. Flaubert cuestiona con este procedimiento la figura del narrador omnisciente, e intenta configurar una objetividad textual sin su presencia:

En Stendhal y en Balzac podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre a sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una

expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudiera hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje, empleado con plena responsabilidad, honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert (457).

Nace así una nueva forma de realismo que se desarrollará fuertemente en el siglo XX, en particular a partir de la utilización del discurso indirecto libre, que sería una de las innovaciones realizadas por Flaubert que luego se convierte en una convención literaria. Así, a través del análisis de las características fundacionales de estos tres autores, y con la mención explícita de que con ellos se logra el momento *culminante* del realismo, Auerbach destaca las peculiaridades fundamentales del mismo, a saber: la inserción del personaje en la época en la que se desarrolla la historia, su imbricación en un ambiente determinado que genera una atmósfera social general, y la objetividad de la narración, la escritura desprovista de juicios autorales. Asimismo, destaca en los tres autores la preeminencia de personajes populares o de rango social inferior y de episodios corrientes dentro de una problemática seria. Todo esto es lo que genera un realismo literario para Auerbach.

Pero el realismo de Auerbach no refiere solamente a una determinada práctica literaria francesa producida durante el siglo XIX, pues los efectos realistas que estudia se remontan incluso a la época precristiana por un lado, y por el otro poseen una amplia pluralidad formal que a comienzos del siglo XX se expande y se hace perfectamente reconocible: “[Stendhal y Balzac] abrieron camino al realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestra vida” (522). Para este autor, el realismo, si bien llega a su época de auge y plena constitución en el siglo XIX y en Francia, no se paraliza allí, sino que, por el contrario continúa desplegándose a partir de autores como James Joyce, Marcel Proust o Virginia Woolf. Auerbach establece de esta manera un carácter múltiple para el realismo y propone una conjunción de éste con parte de las denominadas vanguardias.

Si realismo es representación literaria de lo real, apropiación cada vez más profunda y sensible de la realidad a través de la literatura, Auerbach no dejará de observar cómo distintos escritores del siglo XX bucearon con mayor profundidad en espacios de lo real que anteriormente no eran tenidos en cuenta. En particular, el “reflejo múltiple de la

conciencia” (518) en el que se amparan los textos de autores como Joyce y Proust en sus construcciones artísticas. Auerbach relaciona los nuevos procedimientos literarios de representación de la realidad con las transformaciones históricas, sociales y culturales de inicios del siglo XX, y con mayor énfasis aún luego de la I Guerra Mundial, que generaron no solamente un nuevo orden mundial sino también un nuevo tipo de sensibilidad y de relación del hombre con el espacio y el tiempo. La autodestrucción humana producto de una guerra como nunca se había vivenciado antes, pero también el continuo avance de la ciencia, novedosos inventos tecnológicos como la radio, el cine, el automóvil, la aviación, entre otras cosas, motivaron: “La ampliación del horizonte del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de vida” (518). Ante esta nueva realidad social, las características de la novela realista de entre guerras debían ser bastante diferentes a las del siglo anterior. Auerbach destaca entre sus peculiaridades:

Representación pluripersonal de la conciencia, estratificación del tiempo, aflojamiento de la conexión entre los sucesos externos, cambios del punto de vista desde el que se verifica el relato. Todas ellas relacionadas entre sí y difíciles de separar. (...) Se trata de cosas diversas, en parte aparentemente contradictorias, a pesar de lo cual forman un todo, hasta el punto de que en la exposición analítica de las mismas se corre continuamente el peligro de deslizarse inadvertidamente de una a otra (514-515).

Todo esto logra establecer un nuevo vínculo del hombre con el mundo y con la historia, que permite profundizar el conocimiento de su propia realidad como sujeto social y diversificar tanto su punto de vista -perspectivismo- como su relación con el tiempo y el espacio, lo cual Auerbach observa, por ejemplo, pertinentemente representado en las narrativas de Proust y de Woolf (520). Para estos grandes autores, al igual que para Joyce y a diferencia de los realistas del siglo XIX: “Lo esencial es que un episodio exterior insignificante desencadene una fluencia de ideas que abandonan su actualidad y se mueven libremente en las profundidades del tiempo” (509). La subjetividad pasa a tener otro espacio, los tiempos no son los mismos siempre, sino que en ocasiones dependen de nuestras vivencias. Para estos escritores agotar la totalidad social en una representación es una utopía de la que es mejor prescindir de antemano a sabiendas del seguro fracaso:

Prefieren agotar episodios cotidianos cualesquiera, desarrollados en el espacio de pocas horas o días, a la representación cronológica y total de un curso de cosas externo, diremos que, más o menos conscientemente les inspira la idea de que es tiempo perdido pretender ser realmente completo dentro de un determinado curso de cosas

externo, tratando de obtener por este procedimiento una percepción de lo esencial, y también que, por otra parte temen imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrecen ellos mismos. Quien describe desde el principio hasta el final el curso de una vida humana, o una trabazón de sucesos enclavada dentro de grandes espacios de tiempo, corta y aísla a capricho: en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción, y a los personajes objeto de su narración les ocurren muchas más cosas de las que él jamás puede esperar relatar. Pero uno puede confiar en relatar con cierta plenitud lo que ocurre a pocas personas en el transcurso de pocos minutos, horas o, en último caso, días, acertando, así, además, con la ordenación e interpretación de la vida que surgen de la vida misma (517).

El realismo, aquí, no desaparece, como otros teóricos propondrán respecto del presunto subjetivismo en el que naufragarían las obras de Joyce, Proust o Woolf. Por el contrario, la representación literaria de la realidad encuentra en estos autores nuevos bríos. Por todo esto, Auerbach no otorga rasgos procedimentales normativos a la hora de esgrimir una conceptualización del realismo, sino que analiza la manera que encontraron en cada momento histórico diversos autores para dar cuenta de la realidad mediante la literatura, y concluye que fueron diversas las posibilidades encontradas para hacerlo. Si bien destaca a lo largo del texto la creación de “tipos” muy vigorosos y netamente perfilados -por ejemplo, respecto a Rabelais (258)-, la exacta y en modo alguno esquemática descripción del ambiente y la utilización del lenguaje propio a la condición del personaje -en textos como *Fortunata* (36)-; son las mencionadas innovaciones vertidas por Stendhal, Balzac y Flaubert -que además concentran los avances realistas precedentes- las que caracterizan al realismo. Sin embargo, el posterior despliegue de la representación de lo real en Joyce, Proust y Woolf demuestran la vigencia y pluralidad de esta clase de textualidades, cuya terminología admite más el plural -realismos- que el singular.

La novela es el soporte necesario del realismo para Auerbach, quien no propone una teorización basada en aspectos formales o procedimentales, sino que ubica el progreso de la representación literaria de la realidad mediante el intento “de hacer resonar en un destino particular toda la realidad del momento” (412). Esa intensidad de la obra realista, especie de aleph borgeano donde cabe el mundo, es lo que le permite sindicar la vigencia permanente de este modo escriturario, proceso a través del cual la representación de la realidad se realiza en la literatura y mediante el que se logra la apropiación de lo real por parte de la humanidad.

En *La paradoja de la representación* (1998), Corinne Enaudeau realiza un minucioso recorrido por las diferentes conceptualizaciones filosóficas del concepto de representación a lo largo de la historia, desde Platón hasta Nietzsche, pasando por Séneca, Descartes, Freud y Wittgenstein, entre otros. Para Enaudeau, la representación conlleva la paradoja de ser ausencia y presencia a la vez, transparencia y opacidad, pues si por un lado, con su presencia, certifica la ausencia de lo que es representado, por el otro, para presentar lo que ella -la representación- no es -lo representado- debe ausentarse de sí. En palabras de la autora:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza.

En suma, ¿puede una cosa hacerse representar por otra sin perder al mismo tiempo lo que gana, una presencia efectiva, ya que para hacerse conocer debe ausentarse de lo que la representa? La representación, al reemplazar y suplementar a su modelo, pecaría a la vez por defecto (es menos que ese modelo) y por exceso (su apariencia nos hace gozar y nos engaña) (11).

Según Enaudeau, “desde Platón hasta Diderot, se busca el rostro bajo la mueca, el adentro debajo del afuera, la presencia bajo la representación” (7). Algo similar podría plantearse de la postura freudiana, que indica que lo representado es *la huella* de lo percibido (53-54). Sin embargo, distinguiéndose de Freud, la representación en la que piensa Enaudeau está lejos de ser una copia mimética de una realidad exterior y primera a la que reproduce. La representación es aquí un acto creador y original, no una especie de intento de duplicación de lo real, pues: “No hay ningún punto cero desde el cual el pensamiento iniciaría su discurso, comenzaría a dividirse y propagarse” (6). Esto es, no podemos tomar lo real por fuera de -y previo a- la representación. No hay origen objetivo desde el cual parta nuestro pensamiento: “No hay un momento en el que haya comenzado la representación, en el que el hombre *se convirtió en el representante del ente en el sentido de objeto*. Nuestra pertenencia a la representación es inmemorial” (12). La representación, entonces, tiene su autonomía respecto de aquello que representa, se maneja según sus criterios específicos. La representación es punto de partida. Por lo tanto, en contraposición a los planteos de la doctrina realista -tradicional y heterodoxa-, no hay algo fiel y objetivo a

lo que se pueda o deba representar, todo lo que sabemos es representación, y al pretender *volver a presentar* algo (eso significa, en definitiva, representar), ya eso es un acto único y original que no es posible confundir con aquello que dice representar. Al representar estamos creando una nueva realidad:

[L]a representación es originaria, no tiene antes ni afuera. No hay una verdad a salvar que se haya olvidado, no hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción, que abra la serie de los representantes. No hay siquiera una disensión (*Zwiespalt*) que el hombre tendría que reparar, que decir; no hay una disensión que supuestamente atravesase esta presencia sin pertenecer al espacio escénico de la representación, y que la anuncie sin participar en ella. Porque el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él, representación en la cual por principio se divide y delega. Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra (14).

Esto complejiza el análisis, pues si bien coincide con planteos del “nuevo realismo” que sostiene que la representación es una “nueva realidad”, lo que Enaudeau señala aquí es que “todo es representación”, y nada podemos conocer por fuera de ella. Lo real ya nos aparece interpretado, leído, y representado y nosotros sólo accedemos a este tipo de configuración. La realidad es inasequible, *debemos contentarnos con su sombra*.

Si el realismo pretende dar cuenta de la realidad tal cual es -en su esencia, superficie o mediante técnicas que logren un efecto verosímil-, si busca la forma histórica necesaria para aproximarse a la realidad, por el contrario, aquí incluso la ya célebre y bastante trillada noción de la representación como un “espejo” de la realidad es vista como una transformación de aquello que es reflejado. El espejo no muestra la realidad tal cual es, sino que:

Desde Platón hasta Lewis Carroll, el espejo ha sido el paradigma de la representación, el lugar donde se despliega su carácter equívoco. Se reprueba su índole: es ese vacío en el cual todo puede reflejarse, que produce, no lo real, sino su semblante, su apariencia. O bien se lo elogia: es la superficie en la que nuestros ojos intercambian la presencia y la ausencia, en la que se refleja el sorprendente poder del cuerpo-sujeto de ser lo que no es, de pertenecer aquí a lo que sucede allá.

En el epílogo del libro I de las *Cuestiones naturales*, Séneca denuncia la malversación escandalosa de la que ha sido objeto el espejo. Instrumento precioso del conocimiento astronómico, en cuanto permite ver indirectamente lo que se sustrae a la observación directa. (...) “Lo que se muestra en el espejo no está en la realidad. Si lo estuviera, no saldría de allí; no sería instantáneamente ocultado por otra imagen.” El objeto real no puede salir de su lugar, transporta su extensión consigo mismo. Pero todo puede salir y entrar a voluntad en el espejo. No encierra nada propio, es un no-lugar (55).

El espejo da una representación falsa de la realidad, lo que *refleja* no es parte de la realidad, su carácter es equívoco, porque creemos que el espejo muestra algo que en realidad no está mostrando: la duplicación fidedigna y objetiva de aquello que se encuentra frente a él. El espejo es una construcción artificial: “La falsedad del espejo es la falsedad de la representación, que da realidad a lo que no la tiene. Entendámonos bien: en la óptica de Tolomeo, la imagen reflejada no tiene siquiera realidad física” (56). Esto es importante, decir que la imagen reflejada puede no tener realidad física significa que la representación puede carecer de referente externo y no por eso ser menos *real* en tanto tal, es decir, en tanto representación. La representación debe analizarse dentro de su propia realidad, no en referencia a una exterioridad “objetiva” y primigenia. La representación es la manera en que accedemos al mundo *-las cosas ceden el paso a las representaciones-*, y el peligro radica en tomarla como si fuera la cosa misma. De hecho, para Enaudeau el éxito -y el riesgo- de toda ficción es hacernos creer en la realidad de lo que ella representa, o sea, que no es una representación.

Pero aunque no sea la cosa en sí ni se asemeje a ella, la representación es la única manera de acceder a lo real. Sin la representación no podríamos conocer absolutamente nada, más allá de que el conocimiento que otorga difiera de la realidad misma. De este modo, sólo accedemos al conocimiento de las cosas gracias a la representación. Un ejemplo explícito de la desemejanza entre representación y realidad lo otorga el lenguaje, pues ni la escritura ni la oralidad pueden parecerse *materialmente* a la realidad a la que refieren y, sin embargo, son un instrumento sustancial para la representación. Asimismo, tienen un carácter autónomo y su propia historia:

Con el trabajo filológico del siglo XIX el lenguaje perdió su transparencia. No es ya aquello por lo cual y en lo cual el pensamiento conceptualiza sus objetos y capta su esencia. El mismo se convierte en objeto de conocimiento, y tiene que ver con una historia, con conceptos y leyes propias (100).

Enaudeau le rinde una importancia preferencial al lenguaje como tipo de representación no mimética. A lo largo de todo el ensayo encontramos diversos pasajes referidos a este tema. Si “el acceso al lenguaje se ve acompañado por la creencia ilusoria en una coincidencia entre lo experimentado y lo decible” (48), en realidad: “Los vocablos no representan las cosas percibidas, no las significan, no se corresponden con ellas; se insinúan

en ellas, las hienden, así como las cosas hacen estallar las palabras, las abren y las dispersan” (131). Es decir, “la nominación de lo experimentado está sujeta a duda (...) la mentira pesa sobre la palabra. (...) Se ha consumado la ruptura entre el enunciado y su referente” (48). En definitiva: “el lenguaje instituido es equívoco. Las palabras no son fieles a la naturaleza de las cosas, la traicionan, son signos engañosos que echan un primer velo sobre la verdad” (12). Sin embargo, como ocurre con toda representación, las palabras son imprescindibles para poseer algún tipo de entendimiento sobre las cosas:

En ausencia de las palabras, nada podría hacer perceptibles nuestros procesos de pensamiento, esas relaciones entre las cosas que no tienen expresión visual. Sólo las palabras pueden distinguir y coordinar las impresiones, separar y vincular los cuerpos, los psiquismos, los padres, los sexos, evaluar su identidad y su diferencia, trazando el plano de sus interacciones. El principio de realidad no es la representación de una exterioridad física (el acceso a la cual seguiría siendo misterioso e incluso imposible), sino la representación de un espacio semántico en el que las palabras, disputándose su sentido, se hacen cargo del mundo, dibujan en él fuerzas, fijan sus núcleos, a través de un juego de análisis y síntesis que Platón denomina dialéctica, *logos* en trabajo que es la palabra viviente (83).

La palabra crea al mundo, *lo primero fue el verbo...* pero no un verbo mítico, divino, sino la estructura social y polisémica del lenguaje. Más allá de la existencia real y objetiva de las cosas, las conocemos producto del lenguaje, a través del cual incluso pensamos. La estructura semántica organiza nuestra visión de mundo, le otorga sentidos a las cosas, y no podemos pensarnos ni pensar nuestra exterioridad sin ella. Siguiendo a Nietzsche y profundizando esta perspectiva, la representación será para Enaudeau *interpretación*. Lo que cambia no son las cosas, sino la manera de acceder a ellas, la forma en que las vemos: “La realidad no tiene un sentido preexistente, sino que es un proceso continuo de creación de sentido, en el que cada fuerza percibe, se representa, evalúa (en síntesis, interpreta) las fuerzas rivales y quiere imponerles su forma, es decir, su sentido” (96). La importancia de los sistemas filosóficos y científicos radicaría en esto, en presentar maneras inéditas de intentar acceder a lo real. En otorgar nuevos parámetros que multipliquen las posibilidades existentes de conocimiento. Esto da lugar al perspectivismo. Fuera de la multiplicidad de perspectivas, no podemos acceder a la realidad. Hablar de *verdad* carece de sentido, porque habría tantas verdades como cantidad de paradigmas interpretativos. De nuevo, fuera de la representación -ahora entendida como interpretación- no es posible acceder a lo real: “Imposible actuar, asimilar o rechazar sin evaluar la

experiencia, sin imponerle una forma, un sentido: en síntesis, sin representarla. (...) ser es actuar; actuar es representarse, y representarse es falsificar. Si suprimimos el perspectivismo, no queda nada” (97).

La conclusión es axiomática aquí: sin perspectivismo, no queda nada. Seguimos en la misma concepción entonces, debemos *contentarnos con las sombras, las cosas ceden el paso a las representaciones*, por más que busquemos *el rostro bajo la mueca, el adentro debajo del afuera, la presencia bajo la representación*, nunca los encontraremos; por más que el éxito de toda ficción sea *hacernos creer en la realidad de su representación*, el *peligro* para nosotros sigue siendo justamente creernos eso, lo cual nos aleja del conocimiento, pues *no hay ningún punto cero desde el cual el pensamiento iniciaría su discurso, comenzaría a dividirse y propagarse*, sólo tenemos la división y la propagación de las representaciones. *Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra. Más allá de la existencia real y objetiva de las cosas, las conocemos producto del lenguaje*. Solo tenemos la polisemia de lo real y el objetivo debería ser dar cuenta de ese perspectivismo:

[E]ste tejido de signos con el que nos envolvemos dibuja la extensión de nuestras formas y los límites de nuestra realidad. Es el ambiente de formas, imágenes y palabras al que desde el origen son transpuestas todas las cosas y somos transpuestos nosotros mismos. La interpretación es nuestra única vida, puesto que toda vida es interpretación, tensión trágica entre perspectivas o representaciones rivales. La crítica del lenguaje será en el mejor de los casos un intento de usarlo de otro modo, de remediar sus debilidades, para que llegue a refractar la polisemia de lo real, su poder metamórfico y sus singularidades ínfimas (99).

Por lo tanto, Enaudeau sostendrá la imposibilidad de dar cuenta de lo real en forma fidedigna y objetiva, ya sea artística o científicamente. Todo está falseado desde el principio, sobre todo a través del lenguaje. Desde Nietzsche, Enaudeau afirma que los vocablos “no simbolizarían las ideas mediante las cuales la conciencia fija la esencia de las cosas para representárselas, sino que quizá sólo se representen a sí mismos” (108-109). Paradoja de la ausencia del referente, de creer que estamos ante el referente cuando en realidad sólo estamos ante una representación.

Contra la naturalización del artificio, se trata en cambio de reconocer: “una construcción artificial que fija las condiciones a priori de toda descripción de los objetos”.

Según Nietzsche, “una forma que nuestro intelecto ha inventado e impuesto a lo real para simplificarlo y asimilarlo”. En definitiva, lo que tenemos ante nosotros son convenciones. Desde similar perspectiva puede pensarse la postura sobre la representación establecida por Wittgenstein. A diferencia de Nietzsche, en lugar de analizarla en tanto interpretación, éste la caracteriza como una visión “gramatical”:

Lo que la ilusión esencialista cree una realidad objetiva no es más que una regla gramatical convertida en tradición y profundamente anclada en nuestra forma de vida. “Esencial -escribe Wittgenstein- no es nunca la propiedad del objeto, sino el carácter del concepto.” La supuesta esencia del objeto no es más que la proyección sobre él de una armadura (*Gerüst*) descriptiva que le da forma, pero de la que es posible privarlo (de derecho si no de hecho) para reemplazarla por otra, sin perjuicio para dicho objeto (114).

El ideario es igualmente el mismo, no hay realidad objetiva ni posibilidad de acceder a la *esencia* de las cosas, sino reglas gramaticales vueltas tradición, o sea, naturalizadas a través de la cultura y del lenguaje. En ambos casos -con Nietzsche y con Wittgenstein-, accedemos a lo real a través de una construcción de nuestro intelecto y no mediante la aproximación directa a lo objetivo:

Nietzsche, Wittgenstein y muchos otros comparten, por cierto de manera desigual, la presunción y el tormento. Pero uno se da por instrumento “la interpretación” y el otro “la gramática”. Para Nietzsche, lo representado, lo que hay que nombrar y hacer resonar, es la polifonía de lo real, sus fuerzas vivientes, y el medio de representación es el paradigma interpretativo, que tiene la metáfora por palanca. Para Wittgenstein, lo que hay que clarificar, dibujar, es la tela de araña del lenguaje mismo, que subtiende lo real, y el medio de representarla es el paradigma gramatical, cuyo resorte, a falta de poesía, es la observación (120).

Pero si esto es así, nunca llegamos a conocer lo real. Nuestra naturaleza difiere en tal medida de la del mundo exterior que sólo podemos asimilarla pasándola a nuestras propias formas de aprehender, las cuales poco y nada tienen que ver con la esencia de las cosas en sí, sino más bien con nuestras maneras de conocer. Lo que esta postura propone es sustancial para el estudio del realismo literario, pues: “Lo real no está dado, lo confeccionamos en figuras cambiantes. Ninguna será verdadera, la representación no tiene modelo, no reproduce nada, hace por sí sola todo el original, ella es la creación” (132). Descartes lleva esto hasta las últimas consecuencias al preguntarse si lo real existe, pues

¿cómo podemos cerciorarnos de ello si no somos capaces de acceder más que a su representación?

En resumen, la representación es ese hiato entre la cosa y yo, es el hueco, la espesura nunca colmada entre una *presunta* interioridad humana y un *supuesto* mundo exterior. Es la única forma de aprehensión del mundo que posee el hombre, y sin embargo, no es una forma que pueda aprehender el mundo desde la esencia de éste, de manera fidedigna y completa. Es una realidad en sí misma a través de la cual accedemos al conocimiento posible a nuestro intelecto: “La presencia y la ausencia. La representación alberga a los contrarios, los permuta, los encaja, sin que jamás quede abolido el hiato, sin que lo otro se convierta en lo mismo, sin que el tráfico se detenga y se agote la transferencia” (133).

A diferencia de la propuesta shakespeareana, en la paradoja de la representación de Enaudeau *ser y no ser al mismo tiempo será la cuestión*, pues la representación es lo mismo y lo otro. Es lo otro presentado como lo mismo. Transparencia y opacidad. Presencia que subraya una ausencia, *un lenguaje de imágenes que sirve para describir lo real, sin develar en nada su esencia*. Por lo tanto, no debemos confundirla con el mundo en sí, con la esencia de la cosa, con la realidad tal cual es. Muy lejos estamos de la propuesta lukácsiana. La representación es la realidad tal cual la observamos desde algún tipo de perspectiva particular. No hay verdad, ni objetividad, ni exterioridad, ni origen que pueda sustraerse a esto.

Entre los autores argentinos que abordaron esta temática, Héctor Pablo Agosti y Juan Carlos Portantiero actuaron en la época en la que se detiene nuestra investigación como los principales argumentadores políticos y filosóficos del realismo. En sintonía con Lukács, ambos coinciden en presentarlo como un tipo de práctica que logra el equilibrio entre sujeto y objeto y entre esencia y fenómeno, por lo cual supera las falsas dicotomías que durante décadas se venían proponiendo en el ámbito literario entre realismo y vanguardia. Ponen en un segundo plano la discusión formal y se centran en la perspectiva que adoptan las obras de arte y en la construcción de un mundo en el cual el ser humano ocupa el centro como rasgos peculiares del hecho artístico realista.

Para Portantiero, el realismo resulta un *método* que coincide en sus fundamentos con la práctica estética en general y debe ser distinguido de la idea del realismo como mera

tendencia artístico-cultural. Esto expresa en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, texto de 1961:

El realismo, entonces, entendido como “forma de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad”, coincide con los fundamentos de la praxis artística. Pero al margen de esta caracterización general del realismo, al margen de considerarlo como *método* propio del arte, queda otro aspecto a precisar: el realismo como *tendencia* artístico-cultural (PORTANTIERO, 1961: 44-45).

De manera análoga a los planteos de Lukács cuando considera al realismo como un *sistema*, pensarlo como *método* implica una posición general respecto de la práctica literaria, tomándola como una forma particular y específica de conocimiento de la realidad - *el realismo entendido como forma de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad*-. El realismo como *tendencia* artístico-cultural, en cambio, se iría “nutriendo de todas las conquistas humanas” y se presenta como una escuela estética opuesta a otras tendencias artístico-culturales de su tiempo e inserta, por lo tanto, en la problemática de la cultura y del arte contemporáneo.

Para Agosti, por su parte, el realismo es ante todo una *ordenación filosófica* que se le da al hecho estético. En *Defensa del realismo* (1944) indica: “El nuevo realismo reclama una inclusión robusta en las aspiraciones e inquietudes maravillosas del mundo actual. No impone a los artistas una receta; les proporciona una ordenación filosófica” (AGOSTI, 1956: 32).

Sistema, método o tendencia, ordenación filosófica: diversas maneras de pensar al realismo no como una determinada forma de escritura o una serie de procedimientos narrativos. Para estos autores, se trata de una posición política respecto de la función del arte en la realidad social y una postura sobre sus capacidades cognitivas; un *sentido* que se le otorga al trabajo literario, una forma de entender la tensión entre arte y sociedad; y como tal, este concepto permite la utilización de una multiplicidad de técnicas en su interior.

Tanto para Agosti como para Portantiero, el realismo es una forma peculiar del saber. Agosti sostendrá que el arte es “una forma particular y específica del conocimiento de la realidad (...) una indagación gnoseológica a partir de la categoría de reflejo” (9-10). Semejante a estas palabras, leemos en *Realismo y realidad*...: “Presumo que el arte es una forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real; una manera, la más sintética y total

posible, del trabajo del hombre, de la proyección de su sensibilidad y de su razón sobre la naturaleza y la sociedad” (PORTANTIERO: 7).

La concepción del arte como una forma específica del conocimiento, la relevancia otorgada a la teoría del reflejo, la centralidad en la cual se ubica al ser social, la *proyección* del sujeto en los objetos estéticos, y la *amplitud* dada al concepto de realismo, expresan un común horizonte conceptual entre los autores argentinos.

A partir de la propuesta de Antonio Gramsci, el ensayo de Agosti *Defensa del realismo* no resulta otra cosa que un intento por fundamentar teóricamente la necesidad de un nuevo realismo en literatura como parte del desarrollo de una nueva cultura. Este *nuevo realismo* en el que el autor focaliza su mirada en el libro del '44 y al cual propone denominar con una categoría que pronto pasó al olvido *-realismo dinámico suprasubjetivo-*, se distingue tanto del objetivismo fenomenológico que le achaca al naturalismo y al realismo tradicional³⁸ como del subjetivismo abstracto que señala como característico de las denominadas vanguardias históricas. El *nuevo realismo* es, a la vez, crítico del mero *formalismo* que desatiende lo real, como del viejo realismo *objetivo* y *academicista*. Por lo tanto, si por un lado, Agosti considera a las vanguardias como formas parciales de abordar la realidad, por el otro:

El nuevo realismo comienza también por desentenderse de aquella otra manera antagónica de conocer que se atribuían los realistas tradicionales, prisioneros de una objetividad sin vuelo, tiranizados por un determinismo ciego e irredimible que les impedía reaccionar válidamente sobre los objetos.

Más que de un realismo en el sentido moderno del concepto, entonces se trataba de un verismo detenido en la corteza de los fenómenos. Sus partidarios buscaban la representación *verídica* del fenómeno, sin advertir que el fenómeno es apenas la revelación externa, súbita y fluyente de una realidad más estable y más profunda (AGOSTI: 16).

Agosti retoma el concepto de “verismo” de la tradición crítico-literaria italiana, entendido como una estética ligada al naturalismo zoliano. En la crítica argentina la utilización de este término fue prácticamente nula, aunque sí resultó muy frecuente dentro de la península europea y fue esgrimido en más de una ocasión por Antonio Gramsci para referirse a una corriente literaria objetivista italiana a la cual, por similares razones y bajo la

³⁸ Con realismo tradicional o academicista Agosti se refiere a la práctica artística y la crítica literaria orientadas a través de pautas formales preestablecidas y no a la tradición de grandes autores realistas, hacia los cuales este autor sólo tiene palabras laudatorias.

misma terminología que Agosti, el intelectual sardo rechaza. Asimismo, nótese el similar sentido crítico, y debido a los mismos motivos, que leímos en Lukacs: en Agosti *el viejo realismo se detiene en la corteza de los fenómenos* en lugar de ahondar en la realidad *más estable y profunda*, en la *esencia* de lo social.

Para Agosti, la importancia del *nuevo realismo* se encuentra entonces en que a través de éste se supera la falsa dicotomía entre objetivismo y subjetivismo: “Un objetivismo cerrado por un lado, un subjetivismo orgulloso por el otro. El realismo dinámico aspira a colocarse entre ambos extremos para fundirlos en una flamante categoría estética que a ambos hereda y conjuga” (22). Por esto sostendrá que el nuevo realismo no será *ni menguadamente objetivo ni engraidamente subjetivo*, sino *suprasubjetivo* (23). No se trata de la negación de esas presuntamente antagónicas formas de aprehender la realidad, sino de una superación que debe contenerlas, ya que ambas contienen una porción necesaria para la comprensión.

Gracias al nuevo realismo, Agosti sostiene que se rompe con el determinismo que va de la naturaleza al hombre para comenzar un vaivén entre la *acción de la realidad* y la *reacción de la conciencia*. El escritor, así, logra *reproducir lo esencial en forma de lo singular*, para lo cual debe prescindir de generar un reflejo simple, mecánico e inmediato. Por eso también el *nuevo realismo* no debe ampararse en ninguna pauta formal específica y debe dejar total libertad al desarrollo técnico: “Si toda creación artística equivale a transformar las realidades sustanciales o formales en materia de representación, el modo de representación realista de ninguna manera puede circunscribirse en la aburrida mezquindad de la copia” (23).

Desde estos preceptos presentes en el apartado “La creación artística” y que coinciden con los expuestos en referencia a la estética lukácsiana, Agosti señalará que el nuevo realismo descrea de la reproducción de lo real y que, por el contrario, apela a la *creación*, a la *imaginación*, al *sueño* para dar cuenta de lo esencial de la totalidad social, pues, como señalara Lukács en *La peculiaridad de lo estético*: por más *fantástica o grosera* que parezca en primera instancia una forma de representación, puede estar más cerca de la verdad que una reproducción mecánica. Desde esta concepción es que la crítica de Agosti a las vanguardias ofrece, a la vez y de manera mucho más explícita que en el autor húngaro, su aceptación. El autor de *Defensa del realismo* remarca que toda renovación formal es de

por sí un nuevo conocimiento adquirido, y por ello rescata todas las innovaciones propuestas por las diferentes prácticas vanguardistas, a las que pretende incorporar a un nuevo tipo de arte realista basado en un hondo contenido vital y humano en total apego a su contexto.

Nuevamente, de lo que se trata, en definitiva, no es tanto de una cuestión de técnicas literarias, sino de la *perspectiva* desde donde se aborda la creación estética. De esta forma, vanguardia y realismo, experimentación y tradición, deben conjugarse en una estética que no sea negación de ninguno de estos factores, sino su *superación dialéctica* en el marco de la construcción de una *nueva cultura* basada en la exaltación del hombre, sus inquietudes y sus aspiraciones. El *nuevo realismo* es una forma de humanismo y debe estar sostenido por una concepción del hombre y su cultura en general, y del arte como un modo particular y específico del conocimiento de la realidad: “Para el realismo el hombre vuelve a señalarse como centro del mundo, y es en este sentido antropomórfico que puede hablarse de un nuevo renacimiento, de una nueva sumisión a las esencias terrenas” (29). La semejanza entre estas palabras de Agosti y las citadas anteriormente de Lukács es evidente. El hombre es comienzo y final del proceso artístico. El criterio antropomórfico como una de las peculiaridades de lo estético está en la base de los planteos tanto del autor de “Se trata del realismo” como del teórico argentino.

Agosti tampoco olvida que todo ser humano posee una individualidad irrepetible. El movimiento de Agosti se aleja tanto de la estandarización artística de la línea oficial marxista soviética y de los defensores del realismo tradicional como de la consideración del hombre o del humanismo en sentido abstracto como puede entenderse en el pensamiento liberal, pues si por un lado sostiene que “el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de todas las cosas”, por el otro explicita que se trata de “un hombre real, sumido en las querellas de su tiempo, modificado en sus adentros por las relaciones sociales” (22). Por eso, aunque no deba buscarse uniformidad en los medios de expresión de los artistas ni de ningún sujeto social, resultaría inconcluso considerar una obra de arte sin tener en consideración el contexto en el que se inscribe.

Concisamente, podemos plantear que para Agosti el arte es una forma específica de conocimiento, y es desde esta postura que plantea que su práctica no debe someterse a otros tipos de saberes previamente elaborados. El realismo es pensado de manera integral como

una perspectiva desde donde abordar la producción artística y no a través del análisis de procedimientos narrativos o de escuelas literarias. Se trata de un modo de entender la relación entre estética y realidad social, crítica tanto del objetivismo como del subjetivismo -naturalismo y vanguardia-, aunque observamos en el texto de Agosti una asunción de los descubrimientos formales que trajo aparejada la experiencia vanguardista. El carácter antropomórfico del arte, el pluralismo formal del realismo y la centralidad de una categoría de reflejo artístico que diste de la copia fiel y pasiva de la realidad superficial también forman parte de sus planteos. Como leímos en Brecht, para Agosti cada época tiene su realismo. El realismo es tal en relación con la realidad, por lo tanto, expresa dinámicamente a la sociedad y la cultura de la que emerge. Aquel realismo que continúa pautas formales propias del siglo XIX sería, entonces, paradójicamente *antirrealista*, establecería un criterio estático de la cultura en lugar de dar cuenta del dinamismo de la realidad.

De esta forma Agosti destaca que las vanguardias habrían aportado nuevas maneras de abordar la realidad, así como una crítica a un realismo anquilosado y petrificado. Lo que aquí se expresa de manera implícita es que los procedimientos, las técnicas narrativas, son históricas, y entonces las vanguardias estarían otorgando una serie de experiencias más acordes en su relación con lo real que las formas realistas del siglo XIX mantenidas por decreto. Agosti nos está planteando que lo que conocemos como *realismo* no es la única manera de representar la realidad social, y desconfía incluso de que lo que denominamos “lo real” pueda experimentarse de la misma manera en su presente que como se experimentaba en el siglo XIX, por eso destaca la importancia de tendencias artísticas rupturistas, concretamente, lo generado por el cubismo, el expresionismo y el surrealismo.

Respecto de las reflexiones de Juan Carlos Portantiero, encontramos una notable articulación entre sus postulados presentes en *Realismo y realidad en la narrativa argentina* y los de Agosti aquí esbozados. No sólo son similares las posturas de estos autores, como hemos visto, en relación con el énfasis puesto en el carácter cognitivo del hecho artístico y en la centralidad de la categoría de reflejo, sino también en la defensa de la transformación del realismo inserto en la construcción de una nueva cultura. En el capítulo “Imagen provisional del realismo” anuncia, esta vez pensando en el realismo como “tendencia”:

La lucha por el realismo como tendencia es, pues, una gran lucha política, social e ideológica que trata de crear las condiciones culturales para la expansión del arte como aspecto del proceso general del conocimiento humano; es decir, las condiciones para una nueva conciencia social e individual. Se trata de una lucha por una nueva cultura y no por nuevos cánones poéticos o por modos de expresión predeterminados. Dentro del realismo caben infinitas escuelas y ninguna experiencia está vedada a priori (PORTANTIERO: 65).

Resulta explícito, por lo tanto, que para Portantiero no sólo existe la necesidad de una batalla por un nuevo realismo y por una transformación cultural integral, sino también, en sus palabras hay un tenaz rechazo ante cualquier tipo de regulación previa interna al ámbito estético, pues: “la definición del realismo como tendencia descarta toda preceptiva, ya sea técnica o temática” (63). Estos argumentos fundamentan el rescate que realiza, al igual que Agosti, de la experiencia de las vanguardias históricas.

De la misma manera que en el autor de *Defensa del realismo*, en lo que respecta a la reivindicación de las experimentaciones vanguardistas Portantiero se acota a la absorción de sus aspectos técnicos. Para este autor, se debe seguir el camino de “un realismo surgido no como prolongación de la vanguardia, pero sí como su superación dialéctica, a partir de los elementos valiosos aportados por ella en el terreno del lenguaje y del conocimiento” (23). De esta manera, Portantiero buscará que los procedimientos narrativos de las vanguardias sean refuncionalizados dentro de una estética realista integral. Por eso se cuida de rechazar la experimentación técnica, ya que el realismo vendría a completar esos logros otorgándoles una perspectiva *ontológica*. Para Portantiero, el realismo no se opone a la vanguardia, sino que la completa.

Mucho más drástico será, en cambio, con el naturalismo, diferenciándolo, bajo los mismos preceptos que Agosti, de la práctica realista. Por eso dirá: “El naturalismo ha sido la expresión de lo *real immediato*, el realismo ha intentado *apropiarse de lo real tal cual es*, no tal cual *aparenta ser*” (36). Esta conceptualización centra el énfasis en la distinción entre esencia y fenómeno tal como la expresara Lukács. La idea de la existencia de una verdad a la cual no se puede acceder de manera inmediata, y que, por lo tanto, debe ser develada luego de un trabajo intelectual, lleva a no tomar la reproducción de lo real -el fenómeno- como el conocimiento fiel de la realidad, sino todo lo contrario, como una máscara a descubrir. Portantiero considera que la continuación del naturalismo del siglo XIX es en los años sesenta la *literatura comprometida* de raíz existencialista sartreana, de

la que señala que es una tendencia moralizante, estática y abstracta. Si bien la considera como un intento positivo de superar el psicologismo y el arte por el arte, sostiene que recae en los mismos “errores” que medio siglo atrás cometió el naturalismo:

El culto a la “materia”, la exaltación de lo “vivido”, la destrucción del análisis, la incorporación de técnicas que faciliten su expresión, derivadas de la influencia del cine, de la novela policial y del periodismo, en las que el hecho triunfa por encima de cualquier interpretación verbosa del artista, no bastan para asumir profundamente la realidad “tal cual es”. Es que en el fondo esta reacción antianalítica se congelaba en la aprehensión de la materia de la realidad y no de su esencia, tentativa mediante la cual la literatura comprometida se emparentaba con el viejo naturalismo. Un naturalismo distinto al del siglo XIX, por cierto, en cuanto los datos culturales dentro de los que se gestaba eran otros (37).

Portantiero destaca que no hay lugar para una tercera posición entre realismo y vanguardia, pues: “sólo coincidiendo con la esencia de lo real, es decir, sólo mediante el realismo, podrá evitarse que en la aproximación al mundo humano renazcan las trampas del viejo naturalismo” (38).

Coherentemente con estos planteos es que el autor ubica en un segundo plano la discusión sobre las técnicas literarias. La multiplicidad de formas permitiría acceder a la realidad desde diversos lugares y así se lograría un conocimiento más concreto y completo. Esto requiere de la amplitud formal del realismo, y en consecuencia, establece lo accesorio de los debates centrados en los aspectos técnico-literarios. Debatir el realismo no es una cuestión formal:

Que en la forma de la narración se elimine la tercera persona; que se desarrolle el relato en primera persona, el monólogo interior o la “pura” objetividad del hecho, no hace al fondo del problema, aunque como todo dato de la técnica literaria, aporte además de progresos formales conquistas cognoscitivas. Estos son elementos accesorios que por sí no eliminan la visión alienada de la realidad. Y ésta es la verdadera tarea de la literatura contemporánea: desmitificar, acabar con el idealismo, integrarse a la lucha humana por la libertad, introduciendo en el contacto de la conciencia con la realidad una concepción del mundo que redescubra su esencia objetiva (39).

O sea, *se trata de realismo* porque en Portantiero, como en Lukács y en Agosti, la *tarea o misión histórica* del arte sólo se logra a través del mismo. A su vez, de nuevo lo que importa es la perspectiva, *eliminar la visión alienada de la realidad*, insertarse en una

concepción de mundo que satisfaga la necesidad de establecer relaciones objetivas entre la conciencia y la realidad, lograr la unidad dialéctica entre el sujeto y el objeto.

En *Realismo y realidad en la narrativa argentina* observamos además una puesta en práctica de estos conceptos en un análisis específico de la literatura argentina -en particular la obra de David Viñas y Beatriz Guido- y del campo intelectual nacional. Es decir, si *Defensa del realismo* asume posiciones teóricas a la hora de entablar un debate sobre el hecho artístico y la estética realista, este texto de Portantiero, dentro de la misma temática y publicado diecisiete años después, resulta una *traducción* de esas ideas a la problemática literaria del país desde los inicios del siglo XX hasta su contemporaneidad.

Detenerse en el realismo, para Portantiero, resulta esencial porque: “forma parte de la batalla general por una nueva vida moral que debe estar ligada a una nueva intuición de la vida que rescate al hombre para sí mismo” (69). Es decir, al igual que para Agosti, el realismo -un nuevo tipo de realismo acorde con los tiempos históricos- integra la lucha por el desarrollo de una cultura verdaderamente humana y por un intento de articulación entre los intelectuales y los sectores populares:

Las oscilaciones en cuanto a la presencia o ausencia de la búsqueda realista en la experiencia literaria de una cultura, marcan inequívocamente un fenómeno: su resurgimiento coincide siempre con la tentativa de los intelectuales por reencontrar los vínculos con el pueblo-nación. En el caso argentino actual ello es muy patente (70).

Encontramos aquí el motivo por el cual tanto Agosti como Portantiero centran sus trabajos en la literatura y, en particular, en el realismo. No se trata de un análisis accesorio de la economía política o de la cultura marxista; mucho menos un pasatiempo que se realiza en los ratos libres que deja la lucha de clases para estos dos militantes políticos comunistas. En sintonía con los planteos de Antonio Gramsci introducidos en Argentina por el propio Agosti, el lugar que se le otorga a la cultura, y al hecho literario, es preponderante y forma parte de la disputa material por la construcción de una sociedad poscapitalista. La lucha por el realismo se vincula con otras formas de militancia:

Esto amplía enormemente el horizonte del realismo, a la vez que le da más importancia, porque lo libera de las disputas de capilla o de escuela. Así debe ser, porque su aparición en la cultura contemporánea no se vincula a razones accidentales, sino a la más extraordinaria posibilidad de transformación humana: la del socialismo, como punto de partida de la libertad esencial del hombre (PORTANTIERO 65-66).

Por otra parte, la noción de *pueblo-nación* funcionando como categoría universal de análisis en este texto de Portantiero, al igual que la de *hegemonía*, el interés por la singularidad de los aspectos nacionales y, principalmente, la búsqueda permanente de un nexo entre los intelectuales y los sectores populares como una necesidad imperiosa para una transformación social, también son tomados de las propuestas de los *Cuadernos de la cárcel*. Por todo esto, a modo de conclusión de su ensayo, Portantiero sostiene: “Sólo a través del realismo, la izquierda -desde “Boedo” hasta los “comprometidos”- superará el desgarramiento de su separación con el pueblo. Porque el realismo obliga al intelectual a una elección; lo libra de la ambigüedad, lo inserta en la historia” (129).

Esta es una declaración política dirigida a los intelectuales. El estudio sobre el realismo, entonces, es el estudio de los vínculos entre los escritores y su comunidad, entre arte y sociedad. La *defensa del realismo* se convierte, por lo tanto, en la defensa de la constitución de un *bloque histórico* entre intelectuales y pueblo-nación que supere la radical separación que históricamente ha existido entre estos sectores y que tanto ha repercutido en la moderna historia política y cultural de nuestro país. Así, el *retorno* de la discusión respecto del realismo permitiría dar cuenta del intento de acercamiento de los intelectuales con el pueblo que se estaría dando, para Portantiero, a comienzos de los años sesenta con la radicalización política de amplios sectores del peronismo y con la *nacionalización* de la intelectualidad de izquierda de la Argentina. El realismo volvería consciente este hecho objetivo de la realidad socio-cultural y allí también radicaría su importancia.

Similares posturas leemos en Ariel Bignami, también integrante del PCA, como Agosti y Portantiero al momento de publicar sus textos. Bignami comparte con Portantiero la distinción entre el realismo pensado como tendencia y el realismo entendido como “método”, lo que él llama “categoría artística”. En *Notas para la polémica sobre el realismo* (1969), propone que hay que “indagar al realismo como categoría artística y como tendencia; vale decir, el realismo como lenguaje común al arte en las diversas épocas, y el realismo de nuestros días, puesto que en cada época, el realismo aparece históricamente caracterizado, se articula como tendencia” (55). Discute la aseveración de Garaudy al señalar que si bien es una categoría de alcances muy vastos, el realismo no puede pensárselo “sin fronteras”, pues:

No parece correcto, ni siquiera útil, hacer coincidir la definición de realismo con todo el arte. Esto implica dos riesgos equivalentes: dejar “fuera del arte” a expresiones no realistas cuyo carácter artístico es innegable, o incluirlas en el realismo cuando su razón de ser es la negación o la huida de la realidad. En todo caso, el realismo exige una aceptación (artística) de la realidad objetiva como punto de partida (57-58).

Sin embargo, destaca la pluralidad del mismo, al señalar que: “El realismo no tiene nada que ver con un estilo determinado, una forma determinada, con un lenguaje determinado” (60). Esto es así ya que “no puede ser una categoría normativa porque el realismo se define a partir de las obras, y no al revés; no es un molde en el cual deben encajar las obras, sino en todo caso la sustancia de ellas, cuyas diferentes formas lo renuevan y enriquecen (61). Bignami incluso llega a plantear que “habría que hablar de un realismo específico para cada autor (81) y no tanto de una escuela, movimiento o tendencia estética.

Para analizar las características de la literatura realista podemos a su vez adscribir al título del libro sobre teoría literaria del autor argentino Miguel Vedda, quien utiliza una frase de Theodor Adorno para ilustrar este tema. Nos referimos a *la sugestión de lo concreto*, enunciado que “alude ante todo a la facultad que las grandes obras de la literatura y el arte poseen de sugerir una concreción inexistente o, en todo caso, imperceptible de manera inmediata en la experiencia cotidiana” (VEDDA, 2006: 39). Como se desprende de este pasaje, el arte, y el arte realista en particular podemos agregar nosotros, no reflejaría una realidad existente de antemano, tampoco develaría una verdad oculta tras la superficie de la cotidianidad, sino que crea, mediante los materiales que extrae de lo que podemos llamar “lo real”, una nueva realidad que insinúa una existencia externa que no necesariamente posee. El arte *refiere* a un referente inexistente. De este modo, alcanza “la posibilidad efectiva de construir un mundo dominado por una lógica diversa de la que rige en la realidad empírica, en la medida en que el arte es expresión y no copia de un referente externo” (48). Esto no implica que el hecho estético se encuentre desligado de su contexto social y cultural, pues:

[E]n la medida en que no sólo es una configuración autónoma, sino *fait social*, la obra de arte no puede existir sin extraer de la realidad “externa”, no sólo sus materiales y formas, sino aun las contradicciones fundamentales de la época. En ese sentido, han insistido acertadamente el viejo Lukács, Brecht y Adorno -por cierto que por vías diversas- sobre el hecho de que el escritor y el artista no se apoyan nunca de manera exclusiva en su libre subjetividad creadora, sino que es preciso que obedezcan a una

legalidad objetiva (...) Esta preeminencia acordada a la objetividad -preeminencia que debería estar en la base de toda estética materialista- señala el único modo en que resulta atinado hablar de realismo, ya no como período de la historia del arte o “estilo de época”, sino en cuanto determinación ontológica de la producción artística. De aquí se deriva, por encima de todo dogmático reduccionismo, la posibilidad de crear un concepto amplio de realismo (casi podríamos decir, recurriendo a la expresión de Garaudy: un realismo sin fronteras), que renuncie a todo empeño en imponerle al artista la obligación de reproducir lo real (49-50).

De estos comentarios que Miguel Vedda incluye en la introducción de su libro, obtenemos importantes postulados que conviene enfatizar. Primero, Vedda subraya la prescindencia de la necesidad de pensar en el reflejo de un referente a la hora de hablar del realismo, ya que el arte no es copia sino expresión. Asimismo, la naturaleza a la vez autónoma y social del hecho estético conlleva una dialéctica entre sujeto y objeto propia del arte, que así establece una peculiar relación entre hombre y realidad, ya que *el escritor y el artista no se apoyan nunca de manera exclusiva en su libre subjetividad creadora, sino que es preciso que obedezcan una legalidad objetiva*, pues extrae de la realidad externa *no sólo sus materiales y formas, sino aun las contradicciones fundamentales de la época*. La obra de arte es autónoma porque posee su propia tradición, presente y legalidad, y es hecho social porque utiliza una serie de materiales (en nuestro caso, lenguaje, construcción sintácticas, simbología cultural, tecnologías determinadas que constituyen el material artístico, etc.) que son sociales en el sentido de “externos” al campo artístico específico, pues son patrimonio de la comunidad en la que el artista se formó y/o se encuentra. De la misma manera, el arte conjuga una visión de época propia de quienes viven en un período determinado de la historia, que se individualiza a partir de las posturas del autor pero que siempre es social.

Para Vedda, esta distinción de la preeminencia de lo objetivo es el único fundamento posible en el cual debe ampararse una estética materialista y una práctica literaria realista, ya no pensada como un estilo o escuela determinada, sino como un concepto amplio, plural y heterogéneo que evite la búsqueda de una reproducción fiel de la realidad. Desde esta perspectiva: “Conciencia y realidad, sociedad y naturaleza, comprensión y transformación del mundo se encuentran recíprocamente vinculadas, y resultaría absurdo hipostasiar uno de los extremos a expensas del contrario” (40).

En resumen, el potencial del hecho artístico radica en este autor “en la aptitud que éste posee para crear, sobre la base de materiales extraídos de la vida, un pequeño mundo, una

mónada provista de una armonía que buscamos en vano en el mundo externo” (41). De este modo, y sólo de este modo, “el arte puede, pues, ejercer una función de índole ética, pero no convirtiéndose en un medio de propaganda, sino en la medida en que contribuya a desarrollar una nueva visión del mundo” (41). Así, “la obra artística y la literaria, sin resignar su autonomía, establecen, en virtud de su afán de concreción, una alternativa ante la cosificación del mundo” (40), ya que:

Si la realidad social adopta, en el contexto del capitalismo desarrollado y tardío, el carácter de una segunda naturaleza producida por el hombre, pero que se vuelve contra él y lo sojuzga, y si las mercancías asumen la apariencia de autonomizarse de sus productores, al punto de relegar a éstos a la condición de dóciles espectadores, el arte provee una alternativa, ante todo en la medida en que la objetividad representada en la obra estética se encuentra siempre íntegramente penetrada de subjetividad. Alejado de la abstracción científica y de la dispersión de la praxis y el pensamiento cotidianos, el arte realza al hombre sin abandonar su ethos inmediato y actual (40-41).

Así es como el arte puede colaborar con la transformación social, no de otra forma, pues: “sin producir una transformación práctica y sin determinar inmediatamente a los espectadores para la praxis, la obra actúa como crítica de la vida, lo que estimula la autocritica de la subjetividad receptora” (41-42). Se propone aquí, entonces, una relación entre arte y sociedad articulada no en términos de una reproducción fidedigna de un objeto o situación, ni de una copia de un referente externo, “sino en cuanto mirada extrañada y, por ende, transfiguradora de la percepción habitual, *desfetichizadora* (50). Por todo esto es que Vedda concluye que la concepción del arte realista no es la de un “pasivo reflejo” sino, por el contrario, la de una “actividad orientada a transformar la percepción fetichizada de la realidad” (50). Sólo partiendo de estos preceptos se puede establecer una base sólida para superar los dogmatismos sufridos durante años por la estética marxista y así lograr “estar a la altura de las formas más elevadas e innovadoras del arte y la literatura modernos” (50). Para Vedda:

El marxismo vulgar ha asignado, a menudo, a la literatura la misión de ofrecer un fiel reflejo de las condiciones históricas objetivas. En la base de semejante concepción se encuentra una epistemología según la cual la conciencia humana reproduce dócil, pasivamente, los datos ofrecidos por la realidad externa. Esta teoría del conocimiento (...) es, en sí, totalmente adversa a la metodología de Marx (VEDDA, 2003: 40).

Seguendo a Lukács, Vedda señala que el arte busca configurar un ámbito que aparezca “como mundo del hombre, como mundo en el cual no es el hombre extranjero, como mundo más bien que, aun expresando la esencia de la realidad que existe con independencia de él, es al mismo tiempo un cosmos creado por el hombre y adecuado a su esencia” (2006: 74-75); pero advierte, nuevamente, que:

[E]sta creación de un mundo adecuado a las exigencias del hombre no implica construir una utopía desgajada de contacto con la realidad objetiva, o forzar a ésta para que se adecue a las exigencias del sujeto. El arte consigue su expresión más alta cuando el deseo de trascender lo existente se enlaza con una atenta exploración de lo real (75).

Vedda también enfatiza la mirada sobre el arte en tanto realización del trabajo humano y no como forma peculiar de conocimiento. Al vincular arte y trabajo, lo hace por lo siguiente:

La realización de todo trabajo presupone, por parte del sujeto, un estudio escrupuloso del objeto de trabajo, a fin de determinar si éste es apto para cumplir con el fin predeterminado; siempre que se intente violentar al objeto, imponiéndole una finalidad que él no es susceptible de realizar, el acto de trabajo será deficiente o fallido. La fórmula satisfactoria, en la praxis laboral, no es, ciertamente, aquella que deja al hombre pasivamente librado a las determinaciones causales de la naturaleza [perspectiva objetiva], pero tampoco aquella que violenta a ésta y la destruye [perspectiva subjetiva]. El hombre realiza satisfactoriamente su trabajo cuando, atento al exacto ser-así de la realidad externa, descubre y realiza en ella potencialidades que ésta no podría desplegar por sí sola, pero que es apta para desarrollar a partir de la acción humana. En términos no del todo disímiles, el artista debe descubrir en su objeto las potencialidades latentes (VEDDA, 2006: 75).

La misión del artista, entonces, es la de encontrar las “potencialidades latentes” en la realidad de su época para una configuración estética. De esta forma, el artista crea un mundo nuevo, es plenamente responsable de él, pues no existiría ese mundo sin su praxis, pero, sin embargo, tampoco ese mundo existiría sin la realidad exterior. Remontándonos a un ejemplo que da Adolfo Sánchez Vázquez en su texto de 1961 “Ideas estéticas de los *Manuscritos económico filosóficos* de Marx”, el mármol -como presencia física exterior al sujeto- no es la estatua -obra de arte realizada por una subjetividad creadora a partir del mármol-, pero si se rompe el mármol, no hay estatua tampoco. Esto es así porque toda obra de arte se constituye a partir de ser un objeto *concreto-sensible*. Por eso es que la

construcción estética necesita imperiosamente que ambos extremos se conjuguen y estén presentes en ella. Así como un arquitecto puede construir el edificio que imagina siempre y cuando tenga en consideración las posibilidades que otorga el espacio con el que cuenta y el suelo sobre el que se levantará la obra, un artista construye su “mónada” dentro de las posibilidades que su realidad, y en particular su cultura, le otorgan. Si bien no existe *determinación*, tampoco se crea desde la nada.

Si bien abocados fundamentalmente a los últimos años de la narrativa nacional - motivo por el cual no son analizados con profundidad en el presente apartado-, cabe destacar que el siglo XXI encontró un *revitalizamiento* de los debates en torno del realismo en la crítica literaria de nuestro país. En un análisis tan actual como el de Vedda pero, a diferencia de éste, concentrado en la escritura contemporánea, Graciela Speranza recupera la noción de Engels y señala que la “ambición realista clásica” es la de: “reflejar la realidad objetiva plasmando caracteres típicos en circunstancias típicas”, y que los “fundamentos del realismo moderno” se definen certeramente en Auerbach, esto es: tratamiento serio de la realidad cotidiana, inclusión de personas y sucesos anodinos en el fluir de la historia, pero a la vez su ideal estaría sintetizado en “Narrar y describir” de Lukács (SPERANZA, 2001: 61-63). El itinerario Engels-Auerbach-Lukács entonces, le permite esgrimir una red semántica sobre el concepto y esgrimir a través de la misma determinados procedimientos que deberían constituir una “base mínima” para el texto realista. Asimismo, las referencias al denominado “realismo idiota” que esta autora promueve le permite articular la presencia de “nuevos realismos” en nuestra narrativa, en particular por su noción de la búsqueda de nuevas vías de exploración de lo real que recuperan gran parte de las reflexiones vertidas en este apartado en tanto carácter histórico de las técnicas, búsqueda de innovación estética y aproximación al referente.

Por otra parte, María Teresa Gramuglio (2002) expone algunas de las polémicas implicadas en la utilización del concepto de realismo y establece la diferencia entre dos puntos de vista. Por un lado, una perspectiva sincrónica de extensa durabilidad, como la que ha sostenido Erich Auerbach, la cual considera el realismo como una actitud recurrente en el transcurso de los siglos dentro de la literatura. Por otro, la que lo delimita a épocas precisas y a casos concretos. Esta distinción, bajo diversas denominaciones, también fue abordada por la crítica previa. El artículo inaugural del Tomo de la Historia Crítica

denominado *El imperio realista* que la autora dirige, titulado “Destiempos”, adopta la última noción y afirma que el realismo se convirtió en una especie de “dominante” en la escritura nacional entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Define como su principal característica su intención por ocuparse del presente con una intención cognoscitiva y crítica.

Estos comentarios expresan la existencia de una contemporánea discusión sobre el realismo en nuestra crítica nacional actual. En el mismo sentido, retomando el análisis de Analía Capdevila respecto de la narrativa de Roberto Arlt, en “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina” Sandra Contreras señala que es necesario “un *salto cualitativo*” en la concepción del término realismo para que este sostenga su vigencia. Dicho salto “tiene que ver con un replanteamiento esencial de la función mimético representativa” (5). Debe pensarse en “un nuevo realismo que, a través de la *visión, provoca una verdadera revolución formal*” (5-6), lo cual puede promover el descubrimiento de la realidad social, “su *configuración dinámica, su fisonomía latente, aspectos en los que se constata cierto devenir (histórico)*” (6).

Plantea Contreras que la forma debe ser singular, única, inédita, y que responde a un principio tan peculiar como fundamental: una forma que socialmente y por su contenido está siempre conforme a la realidad pero cuya expresión trasciende el plano de la vida cotidiana (6). El realismo, así se relaciona con:

[L]a *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma* que *crea* sus propios paradigmas. Que esa forma suponga, en su composición, una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil no es más que la consecuencia formal de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las posibilidades de la expresión (6).

Contreras se identifica con quienes “sepultan, para siempre, y registrando ese desencanto, la ambición ingenua de imitar o representar la realidad” (7). A semejanza de Speranza, la autora propone que “lo único que nos es dable leer son los diversos modos a través de los cuales el escritor niega, enfrenta, o intenta burlar, esa falta de paralelismo” (7) entre hecho estético y referente externo, partiendo de la base de la impracticabilidad actual del realismo decimonónico y la búsqueda de nuevas formas de indagar en lo real literariamente. Desde su perspectiva, debemos analizar como realistas las obras en las que observamos las “cosas y las personas, súbitamente extrañadas, en un mundo real en el que

se ha barrido por completo el sentido sin por eso derivar en el absurdo, la notación de una realidad regida por el azar de los encuentros y los desencuentros, por las pasiones inútiles y sin objeto” (7). Por eso enfatiza el rescate que realiza Speranza de la ontología de Clement Rosset “centrada en el carácter insólito, singular, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es, en “el carácter *idiota* de lo real” (8). Por lo tanto:

[N]o se trataría ya, en estas nuevas variables, de la totalidad social lukacsiana sino de una realidad -más específicamente ahora: de un contacto con lo real, de una exploración de “lo real”- definida en términos por completo nuevos (...) una lectura de “nuevos realismos” exige, hoy, justamente, dar cuenta no sólo de nuevas formas de representación de la realidad - ¡como si la realidad pudiera concebirse siempre del mismo modo!- sino antes bien de la transformación, en las nuevas coyunturas históricas, de la *noción misma de “real”* (8).

Lo real ya no se presenta a través de “un contacto liso, pulido, reflejado, que reemplaza la presencia de las cosas por su aparición en imágenes”, sino en un “contacto rugoso que tropieza con las cosas y no extrae de ellas más que el sentimiento de su presencia silenciosa” (8). En consonancia con lo que hace más de tres décadas atrás promovía Bignami (y, aún antes, Brecht), Contreras destaca que el realismo “ya no puede ser sino personal”, y que, por lo tanto, no debemos temer “a la expansión de la categoría, plural: *realismos*” (8).

En este itinerario que hemos realizado, resulta evidente la comprobación de los planteos de Jakobson y de Williams respecto de la extrema variabilidad que presentó y presenta el término. Como primera conclusión podemos señalar que si por algo se destaca a priori el realismo es por su polisemia. Sin embargo, y en relación con la problemática que aborda esta tesis, encontramos una profusa cantidad de reflexiones, particularmente publicadas en los años sesenta -aunque no solamente-, donde se pretende rescatar el realismo desde una práctica artística que haga de la experimentación una nueva búsqueda por vincular lo literario con lo social sin subsumir lo uno en lo otro. Allende la continuidad de visiones dogmáticas y regimentadoras -que expusimos a través de la propuesta zdhanovista y su defensa del realismo socialista-, la abrumadora hegemonía durante el período la tuvieron quienes promovieron la articulación del desarrollo técnico de la literatura -esgrimido en gran medida por las vanguardias históricas en las décadas precedentes- con una matriz realista que ahonde en la exploración de lo real desde la

peculiaridad estética lejos de cualquier tipo de esquematismo o la vinculación mecánica y/o mimética.

Si los textos críticos analizados en el capítulo previo y en el actual permiten plantear la relevancia de la representación de lo real en la narrativa nacional y latinoamericana del período, con el consiguiente replanteo de la práctica realista y de su nexos con lo político; los textos teóricos de autores como Lukács, Brecht, Garaudy, Gisselbrecht, Aragón y Breazu, más los de Agosti, Portantiero y Bignami en nuestro país, rinden cuenta de las discusiones generadas en el ámbito crítico en referencia al tema en la etapa en cuestión. Con sus divergencias, propugnan una amplitud formal y una ligazón entre la práctica literaria y una referencia extratextual que es patrimonio de los nuevos realismos, entendidos desde entonces así, de manera plural, a partir del quiebre de la noción tradicional que lo remitía a una serie más o menos pautada de procedimientos formales permitiéndole así una expansión inédita.

Incluso autores como Barthes y Adorno han publicados sus escritos respecto del realismo en el período de nuestra tesis o en el momento inmediatamente anterior, al final de la II Guerra Mundial, momento en el que, también, se publica la obra de Auerbach *Mímesis*. Vemos por lo tanto que el realismo era en verdad una tendencia estructurante que motivaba el detenimiento crítico sobre él en analistas de variadas tendencias y con posturas bien diversas.

Para finalizar este apartado, retomaré ciertos planteos que nos permitirán sintetizar lo antedicho y esbozar algunos parámetros que consideramos sustanciales para el posterior análisis crítico que realizaremos sobre autores argentinos. Más allá de la vaguedad de su conceptualización, para Jakobson el realismo *es una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud*. Por eso ha afirmado que *declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad*. Williams coincide con Jakobson en el aspecto general y agrega que el realismo es ante todo *un método o una actitud en arte y literatura, al principio una exactitud excepcional en la representación, más tarde el compromiso de describir acontecimientos reales y mostrar las cosas tal como verdaderamente son*. Como el autor inglés indica, si bien esto no responde al interrogante sobre qué es el realismo -

porque, ¿cómo *represento* las cosas “como realmente son”?-, sí nos permite concebir el carácter relacional del concepto: se trata de un intento de aproximación literaria a “lo real”.

No contradice un ápice de lo planteado el que fue el más influyente pensador sobre este término que ha tenido la historia literaria mundial: György Lukács. Si bien sus fundamentos referidos a la representación de la *esencia objetiva* de lo representado pueden someterse a debate desde una perspectiva actual, debemos señalar que a diferencia de lo que propone la vulgata sobre su obra, el autor húngaro defiende una mirada amplia y multiforme del realismo -recordemos, *las cosas más fantásticas pueden ser realistas*, había declarado-, al considerarlo un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad social, una configuración estética -esto es, un constructo- que genera un *mundo* en el cual el hombre es el centro. El realismo es también para él una forma específica de aproximarse a la realidad que por ello mismo no puede quedar sujeta a saberes preexistentes ni sometida a lógicas externas. Asimismo, discute la idea de que el realismo deba ser una copia mimética de un referente, y lo postula como una *actitud* frente a la realidad y al vínculo estipulado entre el sujeto productor y la materialidad a la que referencia.

Lukács no prescinde de la posible función social del realismo, pero deplora la literatura de tendencia porque considera que el *aporte* del arte en un proceso de emancipación es otro al orientarse hacia la transformación del *hombre en general*, en lograr establecer en los receptores una *autoconsciencia* humana. Esa sería la función “militante” de la literatura y su vínculo con la política, lo cual lo aleja de variables pedagógicas o agitativas coyunturales.

Bertolt Brecht -al igual que Gisselbrecht, Aragón, Breazu y Garaudy- enfatizan sobre el carácter abierto, plural y variable del realismo. Brecht interpreta la práctica realista en su desarrollo histórico y desde una perspectiva dinámica en la que pretende vincularla con los avances formales vanguardistas desarrollados en los años veinte en Europa occidental. Mencionamos ya que entiende el realismo como una práctica combativa, viva y popular del arte, que busca influir sobre los receptores del hecho estético y participar de esta manera en la vida social. Su mirada sobre el realismo posee un alto contenido político y lo considera capaz de ejercer un rol en los procesos de resistencia y transformación. Por otra parte, plantea que una obra es realista si *abarca la realidad*, es decir, *si se corresponde*

con la misma vida descrita, no si se configura a través de determinados procedimientos puntuales. Señala la necesidad de hablar en plural y no en singular del término, pues *es tal vez mejor, o sea, más práctico, más favorable al estilo realista, hablar de realistas y de los métodos que utilizan para influir en la realidad mediante reproducciones fieles de la realidad*. Dando vuelta la discusión sobre esta clase de prácticas, Brecht cuestiona la mimesis. El realismo tiene que desviarse lo más posible de ella -esto es, del verosímil- porque no debería disimular el artificio a través del cual se compone, ya que esa es “su” realidad, la primera que no debe falsear. Por lo tanto, cuestiona la propuesta desde la que parte Jakobson, la de *reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible*, y que el realismo *aspire al máximo de verosimilitud*. El verosímil, justamente, será combatido por Brecht con el “distanciamiento”.

La postura de Garaudy se asimila a la brechtiana, aunque aún de manera más exacerbada. El autor es otro de los intelectuales que propone un carácter plural del realismo. Para Garaudy, como observamos en Brecht, no puede existir una conceptualización rígida y definida de este concepto. A su vez, expresa que, como para Williams y Lukács, *el realismo es una actitud, una forma de presencia en el mundo*.

Barthes, en cambio, contradice todas estas postulaciones y se encierra en la literatura. Señala que por realismo debemos considerar un tipo de procedimiento literario dirigido a construir un verosímil, el mentado “efecto de lo real” que se logra al *imponer* en un texto una serie de detalles que no poseen otra función que la de remitirnos a un referente externo. Si bien lo aísla de su referente al considerar solamente el mecanismo que permite tal efecto de lectura, la idea de centrarse en la convención procedimental nos permite no olvidar que cuando hablamos de realismo en literatura, debemos centrarnos en las pautas formales que lo constituyen. En igual sentido, la acérrima crítica adorniana al realismo nos permite, incluso sin coincidir con su perspectiva, focalizar la mirada en el carácter autónomo del hecho literario y en la realidad social de dicha autonomía.

Auerbach efectúa un análisis diacrónico y concluye que esta clase de representación literaria implica la captación de la realidad social: lograr aprehender el mundo a partir del hombre. Se trata de la *interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”*. Para Auerbach, siempre que la literatura logra representar la realidad social debemos hablar de realismo; esto es, cuando tiene lugar en una obra la multiplicidad,

complejidad y diversidad de la realidad social. Las peculiaridades fundamentales del mismo las ubica en *la inserción del personaje en la época en la que se desarrolla la historia, su imbricación en un ambiente determinado que genera una atmósfera social general, y la objetividad de la narración, la escritura desprovista de juicios autorales*. Estas cuestiones dependen de procedimientos determinados, pero éstos se modifican de acuerdo a la época histórica y en relación con el contexto socio-cultural y con el desarrollo de la propia tradición literaria. Así, también otorga una amplia pluralidad formal al realismo, al cual relaciona incluso con el vanguardismo de autores como Joyce, Woolf y Proust, a través de los cuales ingresan al mismo *la representación pluripersonal de la conciencia, la estratificación del tiempo, el aflojamiento de la conexión entre los sucesos externos y los cambios del punto de vista desde el que se verifica el relato. Todas ellas relacionadas entre sí y difíciles de separar*. Esto es, el estallido del punto de vista y la inexorable presencia de la subjetividad en aquello que es objetivado, efectos que retomaremos en el capítulo siguiente ya que es algo que observamos en los narradores argentinos de los años sesenta.

Como indicamos con anterioridad, hablar de realismo nos remite a problematizar la representación. Enaudeau indica que la misma siempre está lejos de ser una copia mimética de una realidad exterior y primera a la que reproduce. Por el contrario, es un acto original, pues *no hay ningún punto cero desde el cual el pensamiento iniciaría su discurso, comenzaría a dividirse y propagarse*. Esto modifica en parte lo planteado hasta ahora. En contraposición a los señalamientos de la doctrina realista -tanto la tradicional como la heterodoxa-, no hay una materialidad exterior a la que deba representar de forma fiel y objetiva, todo lo que sabemos es representación, y al pretender *volver a presentar* algo estamos ante un acto único que no es posible confundir con aquello que dice representar. El vínculo entre representación y representado es imposible. Al representar estamos creando una nueva realidad, por eso la representación debe analizarse dentro de su propia legalidad, no respecto de una exterioridad “objetiva” y primigenia, ya que accedemos a lo real a través de una construcción de nuestro intelecto y no mediante la aproximación directa al referente. Lo que esta postura propone es sustancial para el estudio del realismo, pues *lo real no está dado, lo confeccionamos en figuras cambiantes de las cuales ninguna será verdadera, la representación no tiene modelo, no reproduce nada, hace por sí sola todo el original, ella es la creación*. Es decir, lo constituimos nosotros con nuestra práctica.

Entre los autores nacionales, Agosti y Portantiero también presentan maneras de pensar al realismo ajenas a una forma determinada de escritura o a una serie de procedimientos narrativos. Para ellos, se trata de una posición política respecto de la función del arte en la realidad social y una postura sobre sus capacidades cognitivas; un *sentido* que se le otorga al trabajo literario, una manera de entender la tensión entre arte y sociedad. Como tal, este concepto permite la utilización de una multiplicidad de técnicas en su interior. Siguiendo la propuesta de Antonio Gramsci, Agosti intenta fundamentar la necesidad de un nuevo realismo en literatura como parte del desarrollo de una nueva cultura en un camino de emancipación social. Para este autor, el realismo debe ser pensado de manera integral como una perspectiva desde donde abordar la producción artística. Pretende que el nuevo realismo asuma los descubrimientos formales que trajo aparejada la experiencia vanguardista ya que ésta habría aportado novedosas maneras de abordar la realidad, así como una crítica a un realismo anquilosado y petrificado convertido en un mero convencionalismo retórico. Portantiero, por su parte, indica que con el realismo nos insertamos en la búsqueda intelectual de un nexo entre escritor y pueblo y que allí reside su carácter subversivo en el ámbito cultural. Bignami llega a plantear, como Brecht con anterioridad y como lo hará posteriormente Sandra Contreras, que “habría que hablar de un realismo específico para cada autor, o sea, habría que hablar de realismos en plural, y no de realismo como una estética predeterminada. Vedda, como Enaudeau, propone que el arte no reflejaría una realidad existente de antemano, tampoco develaría una verdad esencial oculta tras la superficie de la cotidianeidad, sino que crea, mediante los materiales que extrae de lo que podemos llamar “lo real”, una nueva realidad que insinúa una existencia externa que no necesariamente posee. El arte *refiere* a un referente inexistente. De este modo, alcanza *la posibilidad efectiva de construir un mundo dominado por una lógica diversa de la que rige en la realidad empírica, en la medida en que el arte es expresión y no copia de un referente externo*, lo que vincula a su vez esta noción con la desarrollada por Adorno. Como Lukács, y como Agosti y Portantiero, Vedda expresa que el arte puede contribuir a desarrollar una nueva visión del mundo, y concluye que la concepción del arte realista no es la de un *pasivo reflejo* sino, por el contrario, la de una *actividad orientada a transformar la percepción fetichizada de la realidad*.

Contreras, además de la mencionada postulación de la necesidad de hablar de realismos, así, en plural, en lugar de realismo en singular, expone -en sintonía con los planteos de Brecht- que para no perder su vigencia, esta clase de literatura debe prescindir del *verosímil* para desenvolver *las posibilidades de la expresión*.

Esta tesis retoma los postulados precedentes y considera al realismo como una estética en constante redefinición, por lo que no nos escandaliza su variabilidad conceptual y su polisemia. Sin embargo, la evidencia de su heterogeneidad semántica impone especificar el lugar desde el cual uno lo recupera para evitar malentendidos analíticos. Por otra parte, el realismo no puede pensarse como una práctica artística ligada a la transparencia, el paralelismo o la duplicidad, esto es, no da cuenta de una realidad externa y primaria a la que copia en forma mimética y a la cual accederíamos gracias a él, pues resulta tan convencional como cualquier otra forma de escritura en el sentido que requiere de procedimientos para su constitución, los cuales poseen su propia materialidad, legalidad y lógica, nunca asimilables a las del referente. Debemos advertir, por lo tanto, que entre “texto realista” y “lo real” no hay correspondencia ni continuidad, existe en cambio un hiato, una grieta imposible de suturar que complejiza la relación entre ambos. El realismo pretende una aproximación imposible. La palabra trabaja un registro diverso a lo real, a los hechos, esa mediación implica la persistencia inevitable de la cesura. Y sin embargo, el realismo es ese infructuoso intento permanente por asir lo real mediante la representación literaria. Esto es, el realismo relaciona dos cosas que nunca pueden integrarse, y sin embargo, el autor no puede dejar de pretender aproximarlas.

Esto contraría los intentos inmanentes de analizar la literatura, ya que uno de los aspectos, “la realidad”, o “lo real”, trasciende el hecho estético en el realismo. Hay, por lo tanto, una materialidad a la que el texto realista remite y que no puede obviarse en la crítica por más que, como indica Enaudeau, fracase en su pretensión aproximativa. El realismo insta a pensar el vínculo entre arte y sociedad, ya que un texto así configurado nunca se agota en sí mismo y en su constitución misma se expande fuera de los límites de la literatura. Siempre es algo más que el texto a partir de su motivación relacional.

El realismo, entonces, se despliega hacia un “afuera” que lo constituye. Es autónomo pero a la vez, paradójicamente, posee un carácter heterónimo. Esto trae aparejado

el concepto de representación. No hay autosuficiencia entonces, pues el texto se relaciona con aquello a lo que representa o dice representar.

Se puede prescindir, sin embargo, como hemos visto, de la verosimilitud, se acepta lo fantástico y que la realidad, a veces, puede ser increíble. También vimos, con Vedda y con Enaudeau -claro que en ambos de manera diversa- que puede *representar* sin tener un referente concreto, aunque no puede prescindir de la noción de referencia. Pero sin verosímil y sin referencia material -a la vez que sin procedimientos determinados, ya observamos cómo un mismo procedimiento puede o no ser realista dentro de una obra-, ¿qué queda del realismo? El vínculo inexorable entre literatura y realidad, la certeza de que nos remite a algo más que al libro que tenemos entre manos, una posición política frente a la literatura, una actitud ante la práctica estética, una potencialidad aproximativa hacia lo real que implica su análisis, la conciencia de la inserción del mundo en la obra, la voluntad de asirlo/hacerlo a través de la obra, la construcción de un punto de vista que no se agota en lo estético. La literatura, en resumen, construye un *mundo nuevo* con los datos del mundo. Podemos discernir que dentro de ese *mundo literario realista* siempre caben muchos mundos posibles, ya que no hay realismo sino realismos que dependen de las prácticas literarias concretas que diversos autores construyen a través de sus poéticas particulares.

Pensar al realismo como construcción histórica, por otra parte, permite observar su devenir y prescindir de las lecturas que esbozan periódicamente su caducidad. El realismo, como Troilo, siempre está volviendo, aunque debamos entender, quizás, que nunca se terminó de ir. Los años sesenta fueron una muestra de ello, época en donde con particular ahínco se revitalizó la práctica estética y el debate teórico en torno de esta clase de producciones, donde se comprendió que eran prácticas vivas de la literatura, por lo cual no podían ser diseccionadas a través de un listado de procedimientos al cual a lo sumo le podíamos agregar alguna que otra actualización. Cada vez que se lo quiso encorsetar, el realismo se abrió camino. Conti, Viñas, Kordon, Viñas y Walsh fueron exponentes concretos de esto en su tiempo.

2.3 Testimonio. Un hijo (walshiano) de la Revolución Cubana

“Testimonio. Un hijo (walshiano) de la Revolución Cubana”, trabaja un género narrativo que desde su heterogeneidad e hibridación discute el propio estatuto de lo literario y su relación con lo social y lo político. Desarrollado a nivel teórico y a la vez con un fuerte espaldarazo práctico en la Cuba revolucionaria de los años sesenta -que incluye la creación de un premio particular de carácter continental dado por Casa de las Américas desde 1970 a esta clase de producciones narrativas-, el testimonio puede entenderse como pre-concebido prácticamente por uno de los autores de nuestro corpus, Rodolfo Walsh, a través de *Operación Masacre* en 1957. Presentamos a continuación un recorrido analítico por el concepto.

El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura (1992), de Ana María Amar Sánchez, puede ser catalogado como un texto contradictorio, pues si bien presenta una serie de características y definiciones para el género y una sistematización del mismo que resultan de vital importancia para todo análisis que quiera realizarse al respecto, termina debilitándose en líneas generales debido a la utilización de problemáticas y cuestionables conceptualizaciones.

Igualmente, más allá de lo polémica que pueda ser su concepción del realismo -al cual postula como contrapuesto al testimonio-, o la denominación de “no ficción” utilizada por la autora -quien aunque establece su resguardo sobre la misma y propone hablar de “relato testimonial” o “documental” como definiciones más adecuadas, la sostiene durante todo su trabajo-, y advirtiendo las controversias que puede deparar la categoría de “interdependencia formal” como uno de los rasgos esenciales del género, considero que este trabajo resulta uno de los textos centrales para analizar el testimonio. Aunque en líneas generales sus tesis presenten debates a explorar, en su estudio podemos encontrar una serie de características particularmente útiles en las cuales indagar en referencia a nuestro trabajo. A partir de la obra de autores de renombre sobre el tema, como Zavarzadeh, Weber o Hellmann, Amar Sánchez señala:

Los críticos (...) lo consideran un sistema en difícil equilibrio entre “lo periodístico” y “lo literario”; es decir, ven el género como una forma ambigua, mezcla de ficción y testimonio y lo definen como un híbrido, producto de un cruce en el que los procedimientos literarios “mejoran” la condición inicial del material (...) [Así] el género parece carecer de rasgos propios (...) se explica siempre por lo que él no es, por su grado de semejanza con el periodismo o con la novela ficcional y no se piensa su singularidad ni su propuesta en tanto discurso nuevo (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 14).

Contra esta mayoritaria postura crítica que impide observar las particularidades del género y sólo lo interpreta como una confluencia de vectores discursivos y estilísticos externos, Amar Sánchez propone una serie de características y definiciones dirigidas a probar la especificidad y originalidad del mismo. El testimonio para esta autora no es ni un híbrido, ni una mezcla de otros géneros o discursos, ni una “mejora” de un material documental primario; sino un modo de narrar diferenciado tanto de la novela o la crónica como del periodismo y el discurso histórico o sociológico.

Como hemos señalado, en primer lugar cuestiona la categorización que ella misma utilizará en su estudio, la de “no ficción”, y postula que en su análisis hablar de “relato testimonial” -o “documental”- sería más pertinente:

El nombre de No-ficción dado por Capote al género se mantiene por razones de convención, ya que su uso se ha generalizado aunque sobre la denominación “relato de no-ficción” pesa el implícito prejuicio de que todo relato “normal” debe ser de ficción. De acuerdo a la hipótesis de este trabajo es más adecuado el de relato documental o testimonial (13).

No se comprende que por “convención” la autora decida continuar trabajando con un concepto que en la primera página de su libro cuestiona, justamente cuando en parte del mismo ataca las miradas “convencionales” de la ficción o de los géneros y propone una perspectiva dinámica e histórica. Más valedero hubiera sido sostener su tesis de la pertinencia del testimonio, aunque Amar Sánchez resuelve -por más que trabaje fundamentalmente con autores latinoamericanos- discutir el tema manteniendo la catalogación de la tradición crítica de sus pares de los Estados Unidos.

De esta manera, y a sabiendas de los debates existentes en torno de la noción de “ficción”, los cuales incluye sumariamente en su trabajo, Amar Sánchez toma partido por una denominación que se asemeja a la nuestra, pero extrañamente la relega. Por esto, si bien en múltiples pasajes de su libro se refiere a “no-ficción”, tomaremos tal definición en su texto como sinónimo de “testimonio”.

Como una de las particularidades fundamentales del género, la autora propone la tensión permanente, la conjunción, entre *lo real* y *la ficción*. No se trata de una oscilación entre uno y otro espacio, los dos ubicados en extremos opuestos, mucho menos de un “híbrido” o de una “ambigüedad”, sino que el testimonio posee como peculiaridad el

mostrar a ambos integrados. Desde esta lectura, el testimonio ofrece un tipo de vínculo particular entre la escritura y lo real que no se encontraría en ningún otro género. Si por un lado escapa a la mirada presuntamente no mediatizada sobre lo real, tampoco puede catalogarse como pura invención debido al respeto que debe regir en su interior por la utilización de ciertos registros que no pueden ser modificados -documentos, testimonios, etc.-. El uso de procedimientos como el montaje, la selección y disposición del material, la construcción de una narración del hecho -y por ende de un narrador- y de los personajes que fueron partícipes y testigos, hacen a la originalidad de este tipo de discursos y a la constitución de una *nueva realidad* regida por leyes propias que, por lo tanto, no se presentan como *lo real* sino como una *versión* de los hechos, y formulan la inexistencia de una única verdad sobre los mismos. Así, el texto no es *ficción* -tal y como convencionalmente se la considera-, ni *un espejo fiel* de los sucesos acaecidos:

El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida “objetividad” periodística, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional (en la medida en que mantiene un compromiso de “fidelidad” con los hechos) y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como es el caso de la novela policial. Lo específico del género está en el modo en que el relato de no-ficción resuelve la tensión entre lo “ficcional” y lo “real”. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (...) sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros (19).

Espacio intersticial, entonces, producto de una nueva realidad constituida por el discurso testimonial que destruye a la vez los tradicionales límites genéricos y las más tradicionales aún diferencias entre *ficción* y *lo real*. Impugnador de la objetividad y de la ilusión *ficcional* y *referencial* a la vez, se basa igualmente en hechos objetivos, reales, cuya existencia el lector conoce de antemano, y los presenta a través del montaje y la *narrativización* de la mirada de los sujetos partícipes o los testigos de los hechos. Amar Sánchez retoma la dicotomía ficción/realidad que ha caracterizado al género desde sus comienzos para complejizarla al discutir las mismas nociones de “realidad” y de “ficción”, sin cuyo estudio este análisis quedaría incompleto:

Es necesario distinguir lo real -los hechos- de la realidad que es ya una construcción; no hay una realidad, sino múltiples realidades construidas socialmente que dependen para su constitución de numerosos factores. Esta observación no tiende a eliminar de modo idealista el mundo real, sino que afirma que nuestra forma de describirlo es una construcción cultural (30).

Esta posición reafirma la idea del relato testimonial de presentar su discurso como una versión de los hechos que lucha contra otras versiones por su legitimidad y precisión, para lo cual apela a diversos tipos de pruebas orales y escritas. No hay verdad objetiva, sino construcción de una verdad del sujeto a partir de una investigación y de un discurso:

El texto de no-ficción es una versión que enfrenta otras versiones de los mismos hechos, sólo que trabaja sin omitir testimonios, grabaciones y discursos que otras silencian. Es una versión diferente –otra lectura de lo real- que para constituirse narrativiza, ya sea por el modo de disponer del material como por la reconstrucción de los diálogos, la descripción de los “personajes”, el sistema secuencial, y se arriesga, incluso, a aceptar supuestos (34).

Aquí surge uno de los rasgos centrales en los que Amar Sánchez basará su trabajo: la narrativización a la que alude el texto testimonial para dar cuenta de su versión de los hechos y que lo distingue de otros relatos que tienen similares objetivos, como el histórico o el periodismo de investigación. Contra las nociones de objetividad que ambos tipos de relato poseen como característica, aquí “la verdad surge de esa versión que es el relato no-ficcional y está estrechamente ligada a la idea de sujeto” (35). La narrativización profundiza la subjetivización que nace de la selección, el montaje y la disposición del material existente. En el testimonio, la verdad se construye a partir de la perspectiva de los sujetos, tanto de los “personajes” como del narrador:

Es indudable que uno de los rasgos fundamentales del género es su búsqueda de la *verdad de los hechos*; los textos investigan y trabajan las evidencias, las pruebas, los testimonios comprobables (...) Pero esta “búsqueda de la verdad” no depende de la observación de los hechos mismos; de lo real quedan diferentes registros -la palabra de los testigos, los documentos-. Podría decirse que los hechos existen en la medida en que son contados, alguien ha registrado algo sobre ellos y entonces se puede proceder a su reconstrucción. La verdad es la que surge de esos testimonios, de su montaje, y no está en una realidad de la que se puede dar cuenta fielmente, sino que es el resultado de la construcción (34).

La noción de verdad como construcción, como resultado de un trabajo, y no como una cosa a la que se descubre o revela o hace referencia, es uno de los rasgos innovadores

que la autora encuentra en el testimonio. Con la *subjetivización* propia del género, Amar Sánchez declara que éste rompe con la ilusoria neutralidad e imparcialidad de otros discursos, y acepta y expone abiertamente la toma de partido como condición de escritura – “Abiertamente, el género acepta y expone la *parcialidad* de los sujetos y denuncia la ilusión de verdad y objetividad de otros discursos. Señala que no hay *una* verdad de los acontecimientos, sino que ésta es siempre el resultado de las posiciones entre los sujetos” (41)-. Este tipo de práctica discursiva obtiene en estos rasgos sistematizados una de sus peculiaridades que permiten analizarla de manera autónoma. Como plantea el poeta y antropólogo cubano Miguel Barnet, un testimonio no es un simple reportaje transcripto, hay un trabajo sobre el material que de una u otra forma transforma los sucesos y construye una nueva realidad y un nuevo modo de narrar.

En esta subjetivización tienen un espacio fundacional tanto los autores como los “personajes” a través de cuyas perspectivas el relato se nutre y se construye. Los sujetos presentes en el texto, entonces, están lejos de ser simples funciones textuales o invenciones literarias. Son constructores de un modo de narrar y de un efecto de lectura que conforman un nuevo género literario y destruyen una manera de interpretar la realidad y de buscar la verdad, la de la objetividad:

Los sujetos, los que participan como testigos, los que dan sus testimonios, los “personajes” de los hechos, pero también, y especialmente, los sujetos de enunciación, son los que definen la condición de relatos de los textos. El enunciado acerca de los sucesos pasa a través de los narradores y de los testigos y, si puede hablarse de algún tipo de “ficcionalización” en el género, ésta se encuentra en ellos especialmente (35).

Por lo tanto, la narrativización delinea -incluso formalmente- la singularidad del género testimonial y su diferencia con el periodismo y la historia:

[L]a no-ficción *narrativiza* (o “ficcionaliza”) los protagonistas de los hechos. Es decir, construye una narración y lleva a primer plano, los “enfoca de cerca” e individualiza, a aquellos *sujetos* que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se “literaturizan” en la construcción narrativa (48).

Seguimos hablando, entonces, del pasaje de lo real a lo textual. Aquí los sujetos son el *eje* que permite ese vínculo. Los personajes “siguen perteneciendo al mundo de *lo real* (de donde provienen); es en ellos, por lo tanto, donde se genera la verdadera fusión -o

disolución- de los límites entre ambos espacios” (48). Pero en la lectura de Amar Sánchez, a diferencia de otros críticos del testimonio, “no se trata de un movimiento oscilante que hace de ellos unas veces seres ficticios y otras *retratos* de personas reales, sino que se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de esos sujetos ficcionales y reales al mismo tiempo” (48). La subjetivización, entonces:

[I]ntroduce a los narradores y a los protagonistas en el ámbito del relato, los “ficcionaliza” -son personajes-, pero no dejan de pertenecer al mundo real (es más, ingresan en el relato en tanto pertenecen al mundo real y su participación en los hechos está comprobada); es decir, su condición se complejiza y requiere una lectura que tenga en cuenta este doble carácter (49).

Como si fueran Janos modernos, la doble cara de los personajes -testigos de un hecho real y seres de ficción- y del narrador -ensimismado en estos relatos con el propio autor-, es condición de posibilidad del testimonio. De esta manera: “este proceso de subjetivización que se ejerce sobre el narrador y el personaje incide en el enfoque de los sucesos que se vuelve más cercano y personal” (54), lo que, a la vez, provoca “una politización de la perspectiva, tiene que ver con una toma de partido -explícita o no- que es una de las diferencias más notables entre la no-ficción y el periodismo” (50). Llegamos así a la comprensión del por qué este tipo de textos pueden ser leídos “separadamente de la referencia directa a acontecimientos específicos -como si fueran novelas o cuentos- y, al mismo tiempo, como una forma de representación de un campo de referencia externo” (36).

Todo este tema ancla a su vez en una mirada particular no sólo sobre la “realidad” y “lo real”, sino también en el cuestionamiento del “concepto tradicional de ficción como invención” (30), considerándola “ya no una propiedad lingüística o semántica de los textos, sino relacionada con las normas literarias e históricas (30), pues “también la ficcionalidad es una propiedad históricamente variable” (31). Amar Sánchez indica que:

En los discursos ficcionales pueden encontrarse los mismos mecanismos referenciales y modales que en los no ficcionales; no hay entonces especificidad de la ficción; de hecho, todo puede ser ficcionalizado. Lo que es ficción (lo mismo que en el caso de la literatura) está determinado por las convenciones, éstas son las que permiten distinguir tipos de relatos como “informativos” o “fccionales”: es ficción lo que se conoce como ficción. Pero estas distancias son de grado, no de clase: la línea divisoria está en constante cambio (31).

Aquí es donde queremos hacer uso del concepto de Nicolás Rosa “grados de ficcionalidad”, que resulta infinitamente más preciso que el problemático “no ficción”. Los textos discursivos no se diferencian, según Rosa, por una frontera que divide “ficción” y “realidad”, como sinónimos de “textos absolutamente inventados” por un lado y “textos que describen lo real” por el otro, sino que toda construcción textual es ficcional en el sentido en que no presenta lo real sino su puesta en escritura, su reconstrucción a través del soporte del lenguaje. La ficción y la mentira o la pura invención no son contrapuestos, pero, obviamente, tampoco necesariamente identificables. Son dos conceptos que no tienen por qué pensarse como interdependientes. Lo que sí podemos analizar son los grados de ficcionalidad de un texto, entendiendo esto como su posición más o menos apegada a un referente externo. Las diferencias son de “grado”, entonces, no de “clase” de discursos. Asimismo, si Erich Auerbach analizó en su texto *Figuras* la etimología de “ficción”, Amar Sánchez propone al respecto:

La relación entre hecho y ficción ha sido dicotomizada artificialmente olvidando sus raíces comunes: *facere* -hecho- significa hacer, construir, y *ingere* -de donde surge ficción- es hacer o dar forma; no hay entonces una diferencia sustancial entre ambos, por el contrario, parecen comprender dos actividades que pueden unirse. El vínculo entre hecho y ficción destaca el hacer, la construcción, y diluye la asociación ficción-mentira/hecho-verdad: surge así un concepto de ficción que no es ya opuesto al de verdad ni sinónimo de pura invención (32).

Vemos cómo la propia autora, con estos conceptos, tira por la borda la noción de “no ficción” que ella misma utiliza en este estudio. Si, como postuló al comienzo del relato, sobre esta categoría *pesa el implícito prejuicio de que todo relato “normal” debe ser de ficción*, aquí argumentará por qué cataloga como *prejuicio* dicha noción. La ficcionalidad no es una invención, sino una construcción, un *hacer*, un modo de narrar, y más aún, un efecto de un modo de narrar. Por lo tanto, ¿qué es la *no-ficción*? Sólo podría ser lo puramente real, ni siquiera la realidad, que ya es una construcción cultural. Por eso Amar Sánchez, apelando nuevamente al montaje y a la selección del material, subraya:

No es posible “reproducir fielmente” los hechos: la manera de organizar, recortar y seleccionar el material, el montaje, la focalización sobre determinados sucesos, constituyen un relato que es, en todos los casos (...) un *modo* de acercamiento, una *versión* de los hechos. Por consiguiente, puede pensarse la ficción, más allá de la dicotomía verdad/mentira, como una construcción (...) la ficcionalidad es un *efecto del modo de narrar* (33).

Sin embargo, Amar Sánchez plantea que el testimonio se distancia formalmente de las obras consideradas *convencionalmente* como “ficciones”. Si por un lado, el espacio ficcional es creado por la presencia de un narrador ficticio, esto es, si resulta necesario a la ficción “la duplicación o desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa (...) la ausencia de co-referencia entre autor y narrador” (35-36); en el género testimonial, por el contrario, “se produce un constante deslizamiento y oscilación entre el narrador que participa de -y contribuye a- la narrativización y el autor-periodista real responsable de la investigación” (35-36). Entonces, si el testimonio se distancia de los géneros “no ficcionales” como la crónica, el periodismo o la historia por su narrativización y su subjetivización, y a la vez de los géneros “ficciones” por el deslizamiento entre autor y narrador; el género resulta una singularidad discursiva a analizar como tal. La autora explicita a su vez la distinción entre éste y otros géneros. Así lo hace, por ejemplo, con el realismo, al proponer que “el género es una de las alternativas formales que la narrativa de los últimos treinta años ofrece como salida al relato realista” (26), y que:

[P]ropone una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con el material documental sin ser por eso “realista”; pone el acento en el montaje y el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como “ilusión de realidad”, como intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede “reflejar fielmente” los hechos (27).

No podemos dejar de mencionar aquí, aunque sea sumariamente, la postura cristalizada que Amar Sánchez ofrece del realismo, la cual desconoce la apertura formal y conceptual del mismo, hegemónica en el campo literario mundial incluso en la época que ella analiza, los años ´60. Ya analizamos los cuestionamientos que incluso en la década del ´30 realiza Brecht a la verosimilitud dentro del propio “realismo”, los postulados de Lukács sobre la imposibilidad de un “reflejo fiel” en el sentido mimético, esto es, de “ilusión referencial”, por tomar solamente dos de los ejemplos analizados en el Apartado correspondiente al realismo. Más que hablar de un “realismo ingenuo”, entonces, tendríamos que hablar de una mirada ingenua sobre el realismo por parte de la autora que le impide, por ejemplo, leer el testimonio en su peculiaridad pero ubicado dentro de las nuevas iniciativas de matriz realista que tuvieron su auge en las décadas del sesenta y setenta.

Pero así como se distancia del “realismo” según su concepción, el testimonio, mediante el “uso de reportajes, informes, actas, la innovación formal que representa el predominio del montaje, la tendencia orientada hacia la crónica y la noticia” (25), configura también una práctica que aporta a la “disolución de la novela tradicional” (25). De la misma manera, el testimonio se aleja del periodismo, “cuya supuesta imparcialidad se traduce en la desaparición de la figura del sujeto y en una perspectiva alejada y uniforme de los protagonistas” (49). Como vimos, la ya mencionada subjetivización, el “enfocar de cerca” de los personajes, hace de este género una propuesta original que poco responde a los parámetros informativos.

En síntesis, este género es caracterizado por Amar Sánchez como “un espacio de confluencia de códigos y líneas contradictorios”, cuyos rasgos condensan su particularidad, a saber: “respeto por un material testimonial, oral o documental; trabajo de narrativización que lo distingue y distancia del periodismo y la historia” (73). Si por un lado lo singulariza como género, por el otro es “también contacto interdependencia con códigos que contribuyen a señalar sus diferencias internas” (73). De esta forma, Amar Sánchez presenta una mirada del testimonio no como negación de los otros géneros con los que lo compara sino como una fusión que construye un nuevo tipo de discursividad:

El segundo rasgo específico del género es la *interdependencia formal* entre los textos de no-ficción y el resto de la producción de un mismo autor. Los mecanismos de escritura de cada uno de ellos configuran una cierta unidad y provocan una “contaminación” textual y una determinada elección de códigos (...) Los relatos son el resultado tanto de la subjetivización como la presencia de procedimientos compartidos con los otros textos ficcionales del autor (67).

Si bien esto puede ser observable en autores particulares –como será el caso de Walsh- lo consideramos poco pertinente para el género en general, pues si estamos ante un modo de narrar diverso, no es posible que no puedan existir autores que sólo escriban testimonios, y en ese caso, ¿cuál sería su “interdependencia formal”?

Amar Sánchez promueve una mirada sobre el testimonio como género eminentemente político, y lo hace a través de diversas razones; por un lado, porque “supera o elimina las leyes de objetividad, distancia y neutralidad” (15), pero a su vez porque “transgrede los cánones literarios convencionales” (29). Así: “El género se integra a una

tradición que propone un arte vinculado con lo político, pero para ello privilegia la renovación formal como único medio de lograr la desautomatización del lector” (27). El testimonio es político, entonces, tanto por sus rasgos hacia el interior del proceso y la tradición literaria como en el vínculo que establece entre literatura y realidad. De esta manera, los testimonios no critican a la literatura sino que transforman la literatura misma. La politización, asimismo, se relaciona con el contexto de auge del testimonio: los años sesenta y setenta. Al igual que el resto de la crítica, Amar Sánchez señala que a partir de entonces aparecieron numerosos textos en lengua castellana vinculados al género, lo cual está lejos de ser una casualidad cronológica:

La transformación social que representaron los ´60 incidió en la crisis de la narrativa: un período de conmoción como ese planteó la posibilidad de una presión de lo real de la que no podrían hacerse cargo las formas ya desgastadas como el realismo. Tanto éste como el periodismo tradicional estaban basados en presupuestos similares: los dos creían en la existencia de una realidad objetiva que podía ser rigurosamente registrada. A estas convenciones se opusieron tanto la no-ficción como gran parte de la narrativa ficcional de esos años. (...) [A]mbas destruyen la ilusión de “reflejo” que caracteriza al relato realista (22).

Nuevamente, la posición “ingenua” sobre el realismo que propone Amar Sánchez le impide plantear que entre aquella “gran parte de la narrativa ficcional de esos años” se encontraba, precisamente, la del “nuevo realismo”, que partiendo de duras críticas al realismo tradicional pretendía sostener, sin embargo, una misma matriz de sentido. Esto no debe hacernos descartar, sin embargo, la siguiente apreciación de la autora:

El discurso no-ficcional parece surgir allí donde se cruza una necesidad de fractura y de renovación literarias con circunstancias históricas en las que los acontecimientos (revoluciones, luchas, crímenes políticos) no precisan de lo imaginario para constituirse en relatos, como si pertenecieran a una realidad de por sí suficientemente “literaria”. Aquí es donde reside una cierta condición “escandalosa” del género: “realidad” y “ficción” se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos (28).

De esta forma, observamos que este trabajo presenta una serie de conceptos y problemáticas útiles para su desarrollo en nuestra investigación. Asimismo, no podemos dejar de mencionar que su visión del realismo como una serie de códigos preestablecidos y postulados de “objetividad” resultan rígidos y poco relacionados con la dinámica que tomó el género en los años sesenta en los que ella basa su investigación; que su noción de “no

ficción” es incluso rebatida por su propio trabajo, y no permite superar una catalogación polémica que no logra dar con el sentido de lo que se estudia bajo sus parámetros; y que la idea de “interdependencia formal” resulta a su vez limitada como rasgo general, pues impide pensar en escritores de relatos testimoniales que no desarrollen otro tipo de textualidades.

Para José Gutiérrez, según podemos leer en su texto “Premisas y avatares de la novela testimonio: Miguel Barnet”, este género “obliga a una revisión del canon literario” (1) debido a su “polémica inserción entre lo real y lo ficticio, entre lo literario y lo no literario” (1). Toma como parámetro la postura del intelectual cubano Carlos Rincón y señala la necesidad de una transformación de la noción de la literatura y la integración de todas las posibilidades que ésta ofrece a la hora de generar un discurso: “la literatura puede utilizar la novela, la poesía, el testimonio y hasta el teatro” (14). Pero, además de la reunión en su interior de la multiplicidad genérica de la literatura, el testimonio permitiría trasponer las propias fronteras artísticas para confluír con lenguajes y discursos extraliterarios. Por esto es que Gutiérrez remarca que “realidad e imaginación, ficción y documento, oralidad y escritura, sociología y arte literario constituyan algunos de los vectores que integran la dialéctica propia de su ubicación limítrofe” (14); y que sea esta especie de “hibridación de códigos localizados en zonas fronterizas, esa amplitud genérica (...) el rasgo más distintivo de la novela-testimonio” (14) y el lugar donde radica su originalidad y transgresión, “su eficacia en la demolición de discursos textuales hegemónicos” (14).

Respecto de la relación entre documento y ficción en el testimonio, el texto subrayará una y otra vez las palabras de Barnet, quien si por un lado señala “yo no creo ficciones puras. Necesito básicamente el estímulo de un personaje, de una historia, de una situación que me dé a mí elementos para crear; soy más bien un razonador, digamos, de la voz de otros. Y, sobre todo, de esa gente llamada sin historia” (1); por el otro sostendrá:

Yo no creo en la obra sin ficción; hay un momento en que tú empiezas a ensamblar un trabajo; así guardes fidelidad a su contenido, el ensamblaje ya es tuyo y, por lo tanto, tú estás estableciendo un criterio de selección y de arquitectura y de organización. Y ahí está funcionando tu imaginación (11).

Es en este segundo aspecto en el que se focalizará Gutiérrez, en particular para desdeñar posturas que renieguen del carácter literario de los testimonios, y propone que “la

novela-testimonio adquiere la forma de un documento testimonial, pero ficcionalizado por las manos de un autor-editor, que selecciona el contenido y le confiere al libro una determinada arquitectura novelesca” (11).

En estos pasajes encontramos, además del carácter ficcional y construido del testimonio, la noción de que este género tiene como fundamento promover la visión -y la voz- de los sectores populares, de *esa gente llamada sin historia*. Ante esto es que Gutiérrez plantea que el rasgo *subversivo* del testimonio “proviene de que la veracidad que dimana de su contenido se fundamenta sobre los datos que suministran fuentes no oficialistas, que no son otras que las versiones personales y subjetivas del pueblo anónimo obtenidas mediante entrevistas y grabaciones” (2). En palabras de Barnet, en los testimonios debe existir “una deliberada visión cosmogónica que parta del cuidado, del celo, del respeto (...) por la interpretación que hacen estos personajes de sus propias vidas. Por eso es una visión crítica de la historia y de la historiografía burguesa, de la historiografía tradicional” (2-3). Se trata, por lo tanto, del “rescate de la memoria como artilugio narrativo dispuesto a rehumanizar la historia colectiva y a personalizarla en individuos de extracción popular” (3). Por eso, “a diferencia del novelista, el autor de testimonios no puede ejercer un dominio absoluto sobre el universo que plasma, ya que, forzado por la veracidad del informante, ha de reprimir los elementos ficticios” (13).

Sin embargo, esta última mención no debe confundirnos, pues *la represión de elementos ficticios* advierte sobre la necesidad de no falsear el discurso del otro, pero a la vez no implica una negación de la creación imaginativa del escritor. Lejos del presunto objetivismo naturalista, al postularse como la versión personal y subjetiva del pueblo anónimo sobre los acontecimientos sociales que lo tienen como protagonista Gutiérrez señala no sólo la utilización de la ficción, sino incluso la imposibilidad de la realización de un discurso *objetivo* en el testimonio, pues:

Agreguemos que toda la información, tanto la de índole individual como la sociohistórica, de las épocas rememoradas en estas obras, pasa primero por la conciencia realista pero también imaginativa del personaje que nos brinda su discurso testamentario, el cual, en primer término, filtra dicha información a la libreta o a la grabadora de un receptor (que ha sido llamado a veces “autor-editor”), quien, a su vez, la pule, la recrea artísticamente. De modo que uno y otro elemento del esquema comunicativo esbozan su versión particular de los hechos: el personaje, según lo que le dicta su memoria -memoria surcada, claro está, por la subjetividad- y el novelista

mediatizando el relato original y luego estructurándolo a su gusto o según un plan concienzudamente trazado, es decir, literaturizándolo (10).

Vemos de esta manera que el testimonio, amparándose en el discurso de los sectores populares, ciñéndose en su visión del mundo, en su veracidad, incluye lo ficcional, la construcción literaria. Finalmente, a modo de síntesis de su trabajo, Gutiérrez promueve una serie de características del testimonio para tratar de armar una conceptualización precisa del mismo. En primera instancia, señala que el testimonio estimula “un desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (6); en segundo lugar, se focaliza en “la supresión del yo del escritor. O si no la supresión, para ser más exactos, la discreción en el uso del yo” que requiere la técnica narrativa testimonial, a través de la cual “el escritor atraviesa un proceso de despersonalización, al dejar que sea el protagonista quien, con sus propias valoraciones, enjuicie lo que cuenta” (6). Como tercer punto plantea “la identificación con el personaje-narrador” (6), y como cuarto y quinto, la función del testimonio por un lado como una “contribución al conocimiento de la realidad, a la que imprime un sentido histórico” (7), y por el otro la de “develar la otra cara de la realidad” (7).

Este autor focaliza también en el lenguaje, “el punto más delicado de la novela-testimonio” según sus propias palabras. Remarca, a través de los dichos de Barnet, que “el lenguaje no es sólo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación” (7). Los últimos dos puntos establecidos funcionan como síntesis de lo antedicho, pues hablan del testimonio como memoria afectiva e histórica de los pueblos y como un tipo de literatura que atrapa la identidad latinoamericana y que demanda la figura de un escritor comprometido con el entorno social.

Huertas, por su parte, analiza en “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet” las divergencias entre las obras pertenecientes al denominado “boom” de la literatura latinoamericana de los años sesenta, y los rasgos generales de los textos de los años setenta, a los que llama del “postboom”. Si la primera es una literatura autorreferencial, basada en la *excepcionalidad latinoamericana*, en un *énfasis experimental* y en una *voluntad totalizadora*; la del postboom se ampara en la heteronomía, en la *cotidianeidad*, en la *parcialidad de lo narrado* y en la *mayor accesibilidad del texto*

(HUERTAS: 165). Asimismo, el protagonismo del referente pareciera pasar a ser una de las condiciones de escritura literaria de los vertiginosos años setenta en nuestro continente. En lugar de pensarse la literatura como un mundo en sí mismo, Huertas sostiene que en los años setenta la literatura era una práctica pensada como parte de un todo del cual emerge y con el cual está en permanente contacto, más allá de sus propias especificidades. Por lo tanto, la original manera de vincular ficción y realidad sería una de las características de esta narrativa:

La narrativa actual potencia el referente destruyendo en estas obras toda pretensión de autonomía. La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al “obligarle” a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad misma. Es decir, las obras “postboom” aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual. Es en ese enlace entre ficción y realidad donde cobraría sentido la obra literaria (167).

Entre la literatura del postboom, Huertas destaca el *auge* del género testimonio, el cual “se encuadra en esta dinámica y es interesante observar cómo estos textos testimoniales coinciden en ciertos rasgos con aquellos puramente de ficción” (165). Así, testimonio y ficción en los setenta, la literatura del postboom, se entrecruzan constantemente a partir de sus rasgos característicos:

En el relato testimonial, el aspecto que se ha destacado como característico de las obras “postboom” es llevado hasta sus últimas consecuencias. El testimonio centra su razón de ser, precisamente, en la conexión directa con la realidad extratextual, los elementos del relato tienen su correspondencia inmediata en el mundo exterior al texto. Por otra parte, el enlace de estas obras testimoniales con un referente histórico concreto se realiza a través de un plano individual. Es la mirada centrada en lo particular, en lo cotidiano, la que revelará un panorama más amplio, abarcador de una época (167).

Luego de asimilar las categorías de postboom y testimonio, Huertas profundiza su análisis sobre los rasgos diferenciales del género fundado por Miguel Barnet y reivindicado por la política cultural cubana oficial. Dentro de la heterogeneidad de conceptualizaciones sobre el testimonio, el autor enumera tanto las características admitidas como las discutidas respecto del nuevo género:

Los puntos de coincidencia admitidos unánimemente son la presencia de un testigo directo y el reflejo a través de su discurso de un período histórico. Son muchos, sin

embargo, los aspectos que no aparecen tan claros, entre ellos se ha debatido el carácter literario o documental de estos textos, la necesidad o no de la absoluta veracidad de los hechos relatados, la función principal de este tipo de discurso, las características del testificante (singular, plural, verdadero, ficticio) o las cualidades del referente histórico (reconocible, desconocido, presente, pasado) (...) La referencia al carácter híbrido del testimonio aparece en varios estudios. Amar Sánchez observa la imposibilidad de considerar este tipo de obras como novelas “puras” tanto como meros documentos. Precisamente Amar Sánchez menciona como rasgo específico del género el encuentro en éste de ambos componentes: real y ficticio. Skłodowska observa también la conveniencia de una interpretación del género en cuanto “fenómeno dinámico” y no “género establecido” (169).

En definitiva, “el género testimonial pareciera definirse como género híbrido” (170), en constante construcción. Por lo tanto, su dinamismo atenta contra una categorización plena y a la vez constituye uno de sus rasgos fundantes.

Otra de las peculiaridades del testimonio es su relación con la historia y entre ésta, el yo y la otredad, pues, siguiendo los comentarios del crítico Hugo Achugar, Huertas plantea que *el testimonio es una historia desde “el otro”*. Vemos así cómo a partir de este análisis se distingue al testimonio de otros géneros basados en la relación entre literatura y realidad, como la autobiografía, por ejemplo, o la novela histórica.

Por otra parte, una particularidad del testimonio en la que se detiene es en la manera de construir una figura autorial diferenciada de la noción de autor que tradicionalmente opera en un texto literario:

Atendiendo a la voluntad ya mencionada de negar la autonomía del texto, de negar su carácter autosuficiente ajeno a toda referencialidad externa a él mismo, estas obras coinciden a menudo en mostrar la figura autorial en el proceso de confección del relato (...) En las obras “postboom” se observa una desmitificación del hecho literario que resulta de la negación de la concepción del autor como figura entronizada. Mediante la “ficcionalización” del autor se muestra a éste en su aspecto más “humano”, más “artesano”. El autor del “postboom” fragmenta, recopila, ordena, comenta ante los ojos del lector proponiendo un concepto del quehacer literario más al nivel de la vida ordinaria (167-168).

Huertas indica que por sus propias características, este género siempre tendrá una conceptualización discutida, pues: “por qué un texto se engloba o no dentro de la categoría testimonial, hasta qué punto se pueden establecer los límites entre el testimonio y una obra puramente de ficción son preguntas que mantienen abierto el debate sobre la definición del género” (168-169). Asimismo, la variedad de las obras testimoniales “obligan a admitir una

concepción del testimonio más abarcadora, más flexible, o a subdividir el género en distintas tendencias” (171).

Como crítica a este trabajo, me interesa retomar los comentarios de David Viñas y de Ángel Rama expuestos en el volumen colectivo *Más allá del boom, literatura y mercado*, donde subrayan la parcialidad de las lecturas que hacen coincidir boom y campo literario en los sesenta. Como señala Viñas, la producción literaria de la época excede y con creces a la del denominado boom, y sus características bajo ningún punto de vista pueden circunscribirse a la de los autores consagrados por dicho fenómeno editorial. Por otra parte, las características que le otorga al “boom” resultan, cuanto menos, polémicas. De esta manera, la distinción entre los sesenta y los setenta que es el fundamento de este trabajo se difumina al contemplar la producción narrativa de los sesenta, y antes aún, de los cincuenta, de autores como el propio Viñas o Rodolfo Walsh, a los que podemos sumar la narrativa de Haroldo Conti, Andrés Rivera y los más longevos Manauta y Kordon, para volver a tomar a autores ligados al corpus de esta tesis. En resumen, es cuestionable la mención de que la literatura de los setenta se diferencie tan tajantemente de la de la década anterior. Huertas a nuestro entender fuerza la dicotomía.

Alessandra Riccio intenta a través de su estudio “La novela-testimonio: una provocación. Lo testimonial y la novela testimonio. El pacto testimonial” circunscribir la categoría genérica de testimonio a partir de análisis como los de Barnet y Oropeza, a los que agrega como original y previo aporte el prólogo de Ernesto Che Guevara a sus *Pasajes de la guerra revolucionaria*, texto donde el combatiente argentino se propuso narrar desde su perspectiva y experiencia personal el proceso histórico que llevó al Movimiento 26 de julio y sus aliados al poder en Cuba, a la vez que urgía a todos los partícipes de dicha gesta a hacer lo mismo y así conformar colectivamente la historia de la revolución:

En 1963, Ernesto Che Guevara publica su *Pasajes de la guerra revolucionaria* precedido por un breve prólogo donde, en las primeras líneas, ya está formulado el problema fundamental de la narración testimonial tal como se iba entendiendo en Cuba: “Desde hace tiempo estábamos pensando en cómo hacer una historia de nuestra Revolución que englobara todos sus múltiples aspectos y facetas...” Según lo va explicando el Che, la historia que le interesa narrar no es la Gran Historia, sino “recuerdos personales de los ataques, combates, escaramuzas y batallas en que intervinimos.” Y sin embargo parece que, a partir de estos acontecimientos menores, individuales, marginales, puede y debe dibujarse un cuadro nuevo de la historia donde cada uno tiene la posibilidad de contar desde su propio punto de vista, desde su personal experiencia hechos que ya pertenecen, incluso, a la historia de América (253).

Así, el líder revolucionario habría constituido las bases prácticas y teóricas de un nuevo género que, siete años después de aquel prólogo, comenzaba a formar parte incluso de los premios instituidos por Casa de las Américas, ubicándolo parte de la dirección cultural cubana del momento en el mismo escalón que a la novela, el cuento, la poesía, el teatro y el ensayo. Hablamos del “testimonio”.

Profundizando en la conceptualización, la autora retoma el carácter híbrido, dinámico y difícilmente concluyente del género, para señalar que el testimonio resultaría “un discurso narrativo perfectamente logrado y un hábil montaje”, lo cual permite “que el texto funcione al mismo tiempo como ensayo, como obra literaria y como instrumento didáctico” (250). A la conjunción de literatura ficcional, ensayo y texto pedagógico con presunción de masividad, al antagonismo establecido entre el testimonio y una narrativa tecnicista propia del *maestro especialista*, Riccio le suma, amparándose en los escritos de Barnet, un vínculo estrecho con el relato etnográfico y con el realismo literario:

La reflexión de Barnet se desliza entre las definiciones de relato etnográfico y novela realista para llegar a la de novela-testimonio: un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos. En la novela-testimonio, según Barnet, es indispensable que el escritor haga un uso discreto de su yo porque en esa despersonalización es en la que el arte se aproxima a la ciencia, y para que esta despersonalización le haga decir al autor, junto con su informante “Yo soy la época” (256).

Despersonalización autoral, podríamos agregar nosotros para eludir confusiones, que no responde a un objetivismo tal como podía entenderse en el realismo decimonónico, sino al intento de homologar dicho discurso al del sujeto testigo-partícipe-víctima del hecho narrado, que comúnmente no es el intelectual que construye con sus palabras el texto.

Para lograr la veracidad del testimonio, la inserción de la subjetividad de un “otro” respecto del autor, Riccio plantea que es necesario que se constituya un pacto de lectura específico para este género, por lo cual para constituir eficazmente este tipo de relatos debe existir alguien que lea ese discurso como testimonio y no como otra cosa. A través de este “pacto”, Riccio señala que el autor “asume su responsabilidad, su compromiso con la historia y con la sociedad” (259), a la vez que “elige el riesgo de la claridad del pacto, que no se va a refugiar en el regazo de la ficción, que habla para que le oigan y que su verdad

testimoniada responde a su sentido de responsabilidad frente al lector” (259). Esta noción de testimonio elimina cualquier posibilidad de ficcionalización del discurso, lo cual no deja de ser una particular conceptualización que no responde necesariamente ni siquiera a los postulados del mismo Barnet al respecto.

Por ello, parece ser más precisa la autora cuando se basa en los comentarios del crítico Renato Prada Oropeza al señalar que el testimonio es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea oral) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse “actor” o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra.

Martínez André, por su parte, focaliza en “La literatura de testimonio y la crítica” su mirada respecto del testimonio en torno de su relación con la política. Basándose en un repaso de los principales trabajos relacionados con el género, señala que:

Durante los años 60-80 surge un extenso corpus de relatos denunciando el terror del trágico periodo que vivía América Latina a raíz de las dictaduras militares (...) la represión y las luchas son la temática constante. Es decir, que la violencia generada por las dictaduras tuvo su impacto en las letras con la finalidad concreta de aprehender el hecho histórico y darle un acercamiento más real (...) sin constituirse en historia pura, [el testimonio] la enriquece a través de la narración, participa en el surgimiento de un universo lingüístico que realza su voz comunicativa y deconstruye las fronteras de los géneros literarios (1).

Como vemos, este autor señala como rasgo diferencial del testimonio su particular relación con la realidad política, con su entorno social. Con el testimonio se transformaría el estatuto mismo de lo literario en la sociedad, lo cual, en una mirada no exenta de cierto mecanicismo, establece también transformaciones específicas en el terreno estético cuestionando desde la propia práctica artística las rígidas fronteras genéricas establecidas por la tradición literaria. El testimonio es el discurso artístico de la resistencia popular ante el advenimiento de severas represiones políticas, es el *enriquecimiento de la historia a través de la narración y del surgimiento de un nuevo universo lingüístico*, pero a la vez el testimonio trastoca internamente la figura de autor, la construcción de los personajes, el lenguaje estético, los géneros, la relación entre arte y sociedad.

Respecto de las peculiaridades del género, Martínez André señala -a partir de la línea esgrimida por Casa de las Américas- que si bien “podía incluir características del reportaje,

el ensayo, la narrativa, la biografía” (4), contrasta con ellos debido a su “connotación política” y a su “temática, profundidad y amplitud”, pero fundamentalmente porque se trata de un texto literario en el que resulta vital “el compromiso ético sobre la verdad de los hechos” (4). Asimismo:

El testimonio enfoca elementos que en una nota periodística podrían quedar anónimos: fragmentos, momentos-claves, personajes, narradores, a través de sistemas interrelacionados como la expansión y la concentración en el detalle para ampliar pequeños episodios y convertir en “*personajes*” a sujetos desdibujados en una nota periodística (6).

Si por un lado Martínez André señala aquí que “es una narración en primera persona por un protagonista testigo [que] suele narrar una experiencia [con una] finalidad política” (6), por el otro, continúa el minucioso trabajo de Jara y Vidal y destaca que de acuerdo a “esta línea de representación los personajes son aquellos que han sufrido brutalidades, *víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad, a la integridad física*” (1).

Esta aparente paradoja entre un narrador/protagonista -muchas veces un periodista investigador- y los personajes constituidos en gran medida por los sectores más humildes de la sociedad, *que sufren en carne propia la barbarie y la injusticia*, el autor lo resuelve recurriendo a las palabras del fundador del género, Miguel Barnet, quien sostiene que si bien “el protagonista/narrador es quien ocupa el papel central porque es el testigo que denuncia recreado por cuerdas de ficción y se propone *contribuir al conocimiento de la realidad e imprimirle un sentido histórico*” (2), no hay que olvidar que: “este debe despojarse de su yo”, o tener presencia discreta, para *penetrar en la psicología del personaje de tal forma que pueda hablar por él, enjuiciar con él*” (2). Así, se logra establecer a partir del testimonio un “medio de autoconocimiento y expresión del vencido: de la mayoría no escuchada, silenciada” (4). Como vemos, aquí se juega también un rol específico para el intelectual, al cual nos referimos en el apartado correspondiente.

Por eso Barnet dirá -y Martínez André repetirá- que “este género tiene por naturaleza luchar, oponerse, romper”, ¿luchar, oponerse, romper a qué? Pues tanto las tradicionales fronteras genéricas del arte como el estatuto literario en el mundo capitalista

occidental, la función del intelectual en la sociedad “moderna” y la política de los sectores dominantes. Menuda tarea.

A partir del ensayo de Hugo Achugar “La historia y la voz del otro”, este trabajo profundiza en tales aspectos al plantearse la constitución de una “historia alternativa”, de la “voz del otro”, de la “voz del vencido”. Por eso Martínez André compartirá los dichos de este autor al señalar que “la historia del testimonio, acompaña el proceso de erosión del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual y letrado, que se da desde fines del S.XVIII” (8), y por eso indicará también que:

[Achugar] coincide con el pensar de otros estudiosos en que el testimonio constituye “una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder” cuando los “silenciados” o “excluidos” de la historia oficial “intentan acceder a la memoria o espacio letrado” (8).

El testimonio es la narración artística de *la visión de los vencidos* entonces, rememorando la frase con la que León Portilla tituló su compilación de textos pertenecientes a los pueblos originarios de México ante la llegada de los españoles. Para esto, apela a un vínculo no mecánico ni directo entre oralidad y escritura. Refiriéndose nuevamente al texto de Barnet, el autor indica:

Otro aspecto al que le advierte extrema relevancia y lo considera el punto más delicado es el lenguaje, de forma que el gestor debe apoyarse en el lenguaje hablado, pero este hay que “*decantarlo*”, tomar el tono, la anécdota, su esencia y elevarlo a las estructuras cultas, pues el estilo y los matices son su contribución (2).

Estas palabras nos remiten a las anécdotas que hablan de un Rodolfo Walsh con un grabador colgado constantemente de su cuello a la hora de investigar quién mató a Rosendo García, para poder apelar a la tonalidad de la clase obrera argentina a la hora de escribir su texto. Por eso se dirá que el testimonio es una “respuesta de carácter ideológico y literario al desafío de la realidad latinoamericana, frente a la manipulación de la información por los aparatos del estado que en el sentido epistemológico, privilegia la conciencia marginada, periférica, subalterna” (10).

En suma, el testimonio es, como indica Barnet, una “narración de urgencia” (...) “un nuevo género literario pos-novelesco” (6), el cual, siguiendo a Beverley:

Es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”, es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología profesional; afirma y deconstruye a la vez la categoría del “sujeto” como centro de representación y protagonismo social (7-8).

Es y no es una forma auténtica de cultura subalterna porque está escrito por intelectuales que mayormente no pertenecen a los sectores populares pero que en su trabajo testimonial apelan a ellos y buscan trasladar al lenguaje literario y al libro escrito sus cosmovisiones y experiencias; *es y no es narrativa oral* porque si bien en la mayoría de los casos estos textos se basan en el lenguaje hablado -en más de una ocasión perteneciente incluso a sectores analfabetos-, el mismo sufre su conversión a la escritura; *es y no es documental* porque si bien tiene un compromiso ético con la verdad, apela a la ficción, es decir, enfoca elementos, fragmentos, momentos-claves, personajes, narradores, a través de sistemas interrelacionados como la expansión y la concentración en el detalle para ampliar pequeños episodios y convertir en “personajes” a sujetos anónimos en otro tipo de textos, sin contar que en ocasiones lisa y llanamente construye personajes o situaciones para dar cuenta de un proceso; *es y no es literatura* porque quiebra las propias fronteras de lo literario con lo político, con lo periodístico, con el ensayo, con la sociología, con la denuncia, con la historia, con el trabajo de investigación. Es una escritura que modifica los límites establecidos por la tradición escrituraria, que necesita de nuevas conceptualizaciones porque rearma el estatuto de lo literario en relación con la realidad extraliteraria, pues aunque sea un texto ficcional, estilizado, construido literariamente, es decir, aunque sea literatura, también “el testimonio tiene una relación directa con su referente, mientras que la literatura apela a su referente sólo de modo indirecto y en última instancia” (9). *Afirma y a la vez deconstruye la categoría de sujeto como centro de representación y protagonismo social* porque, aunque el rol central lo posee el narrador, su función es difuminarse en la voz de los otros, en la voz de los que no tienen voz, para construir una escritura colectiva a partir de los conocimientos y experiencias de cada uno.

Como indicamos en el comienzo de este apartado, el testimonio es un género heterogéneo que pone en cuestión el estatuto de lo literario y replantea la relación de la práctica estética con lo social y lo político. Atenúa la autonomía textual al centrar su razón

de ser en su conexión con una materialidad concreta externa a él. Se trata de un tipo de obra narrativa basada en fuentes y registros orales y en diversos tipos de documentos escritos que el narrador selecciona y monta en una discursividad que si bien narrativiza los sucesos a través de la creatividad del autor está impedida de falsear el acontecimiento que narra. El autor testimonial construye un texto a partir de su creación pero no tiene libertad absoluta para constituir ese mundo narrativo, debe hacerlo dentro de los límites del hecho real al que alude. Aquí sí no hay discusión respecto de que el verosímil debe ser configurado con la mayor precisión posible. Por eso la selección, el montaje, la forma de construcción de los personajes y del lenguaje, resultan vitales. Las obras propias de este género -híbrido entre literatura, periodismo, sociología, antropología, denuncia e historia- modifican la categoría de autor *atendiendo a la voluntad de negar la autonomía del texto, de cuestionar su carácter autosuficiente ajeno a toda referencialidad externa*. Es por esto que el escritor fragmenta, recopila, ordena, comenta a los ojos del lector. Propone un quehacer literario que poco se asemeja a lo que es la experiencia típica de construcción textual en una literatura denominada “ficcional”.

Otorga así, una versión de un hecho real, generalmente de conocimiento público, y aunque no puede huir de los límites impuestos por esa realidad, sí ofrece diversas perspectivas sobre la misma, ya que siempre accede a ella a través de la palabra de un sujeto -ya sea individual o colectivo-, o de varios, mediante la presencia de testigos o protagonistas directos del hecho a narrar a través de los que se pretende dar cuenta de un período histórico.

Por el período en el surge con fuerza -los años sesenta- y el lugar desde donde se lo difunde con mayor brío -Cuba-, resulta inherente al género su vinculación con lo político-social. Pero no sólo eso, sino también porque el testimonio es un género que no ratifica al sistema literario existente, sino que lo subvierte, le mueve las fronteras, lo replantea por completo. Quiebra los compartimentos estancos de las disciplinas y de las prácticas culturales, discute desde la raíz lo que es o puede ser el arte y el lugar de la literatura en la totalidad social, aunque deja en claro que no por eso es una práctica escrituraria ajena al hecho literario.

Tiene como fundamento promover la perspectiva y la voz de los sectores populares, de *esa gente llamada sin historia*. He aquí su *rasgo subversivo*. El testimonio fue por lo

menos hasta hoy en la escritura latinoamericana *la narración de una historia desde un otro*, un discurso artístico de la resistencia popular, el *enriquecimiento de un hecho a través de su narración y del surgimiento de un nuevo universo lingüístico*. Por eso trastoca no sólo la figura de autor, sino también la forma de construcción de los personajes, el lenguaje utilizado, los géneros tal y como se los conoce, la relación entre arte y sociedad. Presenta la expresión del vencido, de la mayoría silenciada, y elimina las leyes de objetividad para con el referente, la distancia y la neutralidad de la escritura a la vez que *transgrede los cánones literarios convencionales*. No representa una verdad objetiva, sino que construye la verdad del sujeto a partir de una investigación y de un discurso. La noción de verdad como construcción, como resultado de un trabajo, y no como una cosa externa a la que se descubre, se devela o se hace referencia, es uno de los rasgos del testimonio, género que establece una tensión permanente entre *lo real* y la *ficción* al mostrar a ambos integrados. El uso de procedimientos como el montaje, la selección y disposición del material, la construcción de una narración del hecho -y por ende de un narrador- y de los personajes que fueron partícipes y testigos, hacen a la originalidad de este tipo de discursos y a la constitución de una *nueva realidad* regida por leyes propias que impiden sin embargo obviar la materialidad a la que remiten.

CAPÍTULO 3

Práctica estética y acción política

Cinco respuestas narrativas

3.1 La narrativa de David Viñas

3.1.1 Sobre un escritor heterodoxo

La prolífica producción intelectual de David Viñas en el período, sumado a los galardones que ha obtenido por su labor artística, lo convierten en uno de los exponentes más representativos de la generación de intelectuales de los años cincuenta-sesenta en nuestro país. Sin embargo, *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina* (1989), de la crítica uruguaya Estela Valverde, es recién el primer libro crítico dedicado íntegramente al autor. En él, se pretende dar cuenta de la labor escrituraria de Viñas en nuestro país, tanto su ensayística y su crítica como su obra literaria y sus textos dramáticos. A lo largo de su trabajo, que a su vez es la versión publicada de su tesis doctoral, Valverde se somete, quizás excesivamente, a los propios postulados de Viñas sobre su trayectoria intelectual y su labor estética. La autora no logra despegarse de la mirada que Viñas otorga sobre sí mismo y respecto de su obra. Sin embargo, la minuciosidad con la que aborda su objeto de estudio hace de este texto un ineludible punto de partida para cualquier análisis que se aboque a la literatura del autor de *Los dueños de la tierra*.

Valverde tiene por objetivo indagar en los motivos por los cuales Viñas -copioso, premiado y reconocido escritor continental- no formó parte del denominado “boom de la literatura latinoamericana” y por qué su obra fue sometida durante años a un hipotético *olvido*. A su vez, pretende establecer los principales ejes que recorren sus escritos entendidos como una totalidad y efectúa un seguimiento biográfico y contextual que va acompañando el desarrollo literario del autor. Valverde analiza desde los artículos críticos que Viñas publica en las revistas *Centro* y *Contorno* hasta su novela *Cuerpo a Cuerpo*, pasando por sus ensayos *Literatura argentina y realidad política*, *¿Qué es el fascismo en América Latina?* y toda su obra narrativa y teatral siguiendo un orden cronológico, para, en el último capítulo, focalizarse en la forma de construcción novelística y de los personajes en su poética. Para la autora, la narrativa de Viñas es un intento por repensar el pasado argentino con el fin de indagar en los motivos que impiden un desarrollo nacional, y a la vez, una crítica a los sectores dominantes y una mirada acusatoria a su propia generación:

Toda su creación se centra en rescatar el pasado argentino y en señalar la circularidad del proceso histórico de su país. Los irresolutos conflictos de Argentina sirven como tela de fondo a partir de donde Viñas busca desentrañar el pasado, entender el presente y encontrar un camino hacia el futuro (...) Viñas, a través de su obra, trata de rescatar la historia argentina para ayudar a crear la añorada síntesis que permita encontrar un camino a la liberación nacional (VALVERDE, 1989: 24-25).

Su narrativa, entonces, es leída como parte de una construcción colectiva que la incluye y supera a la vez en pos del proceso de liberación nacional y continental desplegado entre inicios de los años cincuenta y mediados de los años setenta en Argentina y en Latinoamérica. La literatura se presenta en estrecho vínculo con la problemática de su comunidad. En este sentido, la crítica oriental indica en su estudio que: “Viñas sostiene que el escritor debe destruir la zona privilegiada de la literatura y encontrar la continuidad que existe entre el trabajo aislado de escribir ficción y otras actividades culturales y políticas” (173). Éste será justamente uno de los ejes que destaque Valverde respecto de la producción de dicho autor al sostener que “asumir el contorno era su meta, y Viñas lo hacía a través de su medio: la literatura” (173).

Las características fundamentales de la escritura de Viñas según Valverde son un constante intento por explorar su *contorno*, la denuncia de las injusticias del sistema y del rol ejercido por las clases dominantes, el machismo y la omnipresencia de diversas dicotomías que fundamentan el fracaso de sus personajes. Reconoce influencias sartreanas tanto en la poética de Viñas como en su conformación intelectual, por eso planteará que: “fiel a los cánones existencialistas, se interesa no tanto en *lo que lo dado hace de los hombres, sino especialmente lo que los hombres hacen de lo que han sido hechos*” (19). De este modo, lo presentará como un autor marxista heterodoxo y humanista: “su marxismo no puede ser doctrinario ni utópico porque es el marxismo dramatizado que conoció a través de Sartre” (23). La heterodoxia será, justamente, uno de los rasgos diferenciales que observa en el autor, cuestión que luego retomarán otros críticos como por ejemplo Marcela Croce. Ya en este texto de 1989, si bien la autora no lo despliega analíticamente, propone:

Tanto en lo literario como en lo político veremos que Viñas se presenta como un heterodoxo. Su actitud es un perenne cuestionamiento de la realidad y una perpetua búsqueda de nuevas alternativas, articulando por medio de un discurso dialéctico lo positivo de distintas corrientes críticas (23).

La heterodoxia en Viñas la autora la verá en su filiación radical paterna, en su admiración por el Coronel demócrata Montgomery, en su lectura del existencialismo y, a través de él, del marxismo, y en su guevarismo de finales de los años ´60. Siempre crítico, continuamente próximo a los movimientos populares pero nunca incluido orgánicamente en ellos, enemigo de los sectores dominantes pero cuestionador del rol de las izquierdas institucionalizadas, con Sartre de guía, Valverde dirá que “Viñas no está dispuesto a dejarse encasillar fácilmente o acatar directrices partidarias que le coarten la libertad de ejercer su pensamiento crítico” (75-76).

Destaca que “una característica que salta a la vista desde el primer momento que nos aproximamos a la obra de Viñas es su profundo interés por la historia argentina” (93), en particular, vista desde la perspectiva de los militares y desde la oligarquía, dos constantes de su narrativa. Pero esa mirada del pasado no es arqueológica ni meramente de denuncia, Valverde señala que:

Viñas no sólo rescata momentos claves en la historia de su país sino que realiza un comentario constante sobre la circularidad del proceso histórico argentino. Este concepto es reflejado no sólo en los temas, estructura y mensajes de sus obras sino en el desarrollo de sus propios personajes. Todos sus héroes fracasan al querer cambiar la situación en que están enmarcados y últimamente sucumben al sistema o son destruidos en su intento (188).

Para Valverde, esta visión del proceso histórico argentino resulta elemental para comprender su obra, pues: “Viñas achaca el fracaso argentino a la constante dicotomía con que este pueblo lee su mundo y en la pasividad con que acepta estas condiciones sin ambicionar una síntesis posible” (93). Por eso planteará que el autor de *Los hombres de a caballo* “no sólo intenta novelar períodos claves en la historia argentina sino rescatarlos para, entendiéndolos, ayudar al proceso de liberación nacional” (93). Sus escritos, inquiriendo el pasado con los pies en la actualidad, tienen en realidad los ojos puestos en el futuro, y para eso utilizan las herramientas ficcionales de la narración: “estudia la ideología de su país no sólo por medio de su crítica literaria, sino y especialmente por medio de su novelística” (94).

Si bien por momentos fuerza la postura viñista acercándolo a un presuntamente pretendida confluencia entre tesis antagónicas corriendo el riesgo de confundirlo con un demócrata dialoguista al estilo de la postura alfonsinista posdictatorial de los años ochenta -

cosa que entendemos que Viñas está lejos de ser-, sí compartimos la noción de que “a través de su narrativa sostiene que uno de los motivos principales de este perenne deambular entre tesis y antítesis se debe a que en Argentina prevalece una visión maniqueísta” (199) a la cual rechaza y pretende desplazar por un análisis dialéctico.

Los textos de Viñas son analizados, sobre todo en el último capítulo de este ensayo, justamente mediante una serie de dicotomías que el escritor presenta y que fundamentan el fracaso de sus personajes. La relación entre “duros” y “blandos”, “puros” e “impuros”, “dominantes” y “dominados”, constituye los personajes y las tramas por las que transcurren. Como conclusión, Valverde postula que la literatura de Viñas no puede pensarse ajena a la historia y al compromiso político, siendo su narrativa una textualidad en la que en forma constante se observa la presencia de distintas problemáticas:

La obra viñista rescata ese pasado con el propósito de llamarnos la atención sobre el movimiento oscilatorio de ese proceso y novelando momentos claves en la historia nacional, realiza un agudo revisionismo histórico de esos hechos, consciente de que la historia de su país ha sido escrita por el pensamiento liberal (251).

Por eso su narrativa sería refractaria al denominado “boom”, ya que si éste –desde la perspectiva de Valverde- *mitologizaba* la historia y la realidad latinoamericana con sus *fantasías y exageraciones*, Viñas con su lectura del pasado destruye los mitos y racionaliza los procesos que llevaron a la situación de dependencia y subdesarrollo en la que se encuentran los pueblos americanos. Como señala el epígrafe que inicia la obra de Valverde y que pertenece al propio David Viñas: “Un texto sin su contexto se convierte en mito. Y yo las mitologías se la dejo a los espíritus beatos”. Lejos de una escritura de feligresía, Viñas se embarrará en la historia y en la política a través de su narrativa.

En 2007, la autora argentina Pilar Roca publicó *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, libro que pretende inquirir en los pormenores de una serie de obras de este autor. Allí toma seis novelas a las que considera como las más “lúcidas” y “representativas” de su estética -*Cayó sobre su rostro, Los dueños de la tierra, Dar la cara, Los hombres de a caballo, Jauría y Cuerpo a cuerpo*-, a las cuales divide en dos “trilogías”, una “social” y otra “histórica”. Si en éstas el objetivo es repensar en sentido polémico la historiografía oficial, en aquellas “el componente social pasa también a un primer plano mientras que el

elemento histórico es la pauta que condiciona y da sentido a determinados comportamientos que, de otro modo, no se podrían comprender” (120).

Sin embargo, la autora no fundamenta ni explicita los motivos que la llevaron a seleccionar esas novelas de Viñas en detrimento de las demás, lo cual expone un grado de arbitrariedad que a lo largo del texto no se justifica. Asimismo, no se expone por qué descarta de una presunta temática “social”, ligada al contexto del autor, obras como *Los años despiadados* y *Cosas Concretas* -la primera inserta en la época del primer peronismo y la segunda a finales de los años sesenta, y publicadas en 1956 y 1969 respectivamente-, y de la serie “histórica” la novela *En la semana trágica* -que narra los sucesos represivos de enero de 1919 y que remite a un sentido semejante al que podemos encontrar en *Los dueños de la tierra*, ambientada en la Patagonia durante la huelga obrera de 1921-.

Roca pretende mostrar un paulatino y cronológico desplazamiento de Viñas desde un interés histórico a otro social que termina cerrándose sobre sí mismo. Es decir, según la lectura de esta autora, Viñas inició su camino problematizando la historia argentina para, en una especie de circularidad concéntrica, proseguirlo polemizando su presente y, finalmente, debatiendo su propia práctica. Plantea que el autor a medida que avanza en su novelística se *autocuestiona* cada vez más. Esta lectura se debilita a partir de la propia selección realizada por la autora, pues *Jauría*, que integra la “trilogía histórica”, es una obra de los años setenta, posterior, por ejemplo, a *Dar la cara* y a *Los hombres de a caballo*, que forman parte de la “trilogía social” (también de la “olvidada” *Cosas Concretas*); y *En la semana trágica* es de mediados de los sesenta (posterior a *Dar la cara* también). Así, Roca recorta la narrativa de Viñas para que encaje en su esquema y construye una dinámica interna que, aunque analizada en detalle en sus rasgos característicos, no responde necesariamente al desarrollo de la obra del autor.

De la misma manera, podemos polemizar con la postura de esta autora de incluirlo dentro de los escritores de “novelas de tesis”, es decir, utilizar el arte como un espacio donde se comprueban ideas preestablecidas. De la afirmación “La novela de Viñas es una novela de tesis” (14) de la introducción de su libro, Roca pasa a cristalizar esta posición sobre la narrativa de Viñas en nombre de “la crítica” -“La crítica ha coincidido en calificar el trabajo literario de Viñas como una obra de tesis con importantes limitaciones desde sus mismos planteamientos” (73)-. Roca señala, seguidamente, las “carencias” que encuentra

en la obra de Viñas por “la necesidad de autolimitarse no sólo en el tratamiento de temas sino en aspectos más complejos y específicamente literarios” (73-74). Pero la autora no explica cuál sería la “autolimitación” de Viñas respecto de lo “específicamente literario”, y mucho menos a qué se refiere con aquellos “aspectos más complejos”. No podría hacerlo porque, como veremos en detalle en nuestro análisis, Viñas discute la propia literatura -lo “específicamente literario”-, problematiza el lenguaje y experimenta en el terreno estético generando obras, como la propia Roca sostiene, de difícil lectura. Por otra parte, podríamos preguntarnos, ¿en qué se “autolimita” el autor? A lo sumo, Viñas se define por un tipo de escritura, como cualquier otro narrador lo hace, ¿o acaso, siguiendo el hilo de reflexión de Roca, no se autolimitaría aquel que genera una literatura que no contempla su contexto histórico, político o social? ¿No perdería acaso la posibilidad de narrar determinadas historias, construir diversos personajes, señalar ciertas ópticas, al circunscribirse meramente a lo estético (si es que pudiera existir tal cosa)?

A pesar de estas polémicas directrices en las que sostiene su estudio, nos interesa aquí rescatar algunos nudos problemáticos que Roca presenta y que nos permiten ahondar en la narrativa de Viñas y en su forma de interpretar y llevar a la práctica un vínculo entre literatura y militancia. Para ella, Viñas presenta una influencia *naturalista* y *costumbrista* que confluye en su novelística con rupturistas técnicas narrativas propias de la literatura “moderna”, lo cual generaría una estética particular y novedosa:

La crítica vio en Viñas influjos provenientes del naturalismo y el costumbrismo (...) y de la novela moderna estadounidense del primer tercio del siglo. Autores como William Faulkner, John Dos Passos o Ernest Hemingway dejaron su impronta en la definición de personajes que se desenvolvían en un contexto delimitado por la nueva realidad americana rural y urbana marcada por la sordidez y el desarraigo. Como sus compañeros de generación, estos autores fueron también el canal por el que Viñas incorporó los nuevos hallazgos de la novela moderna que arrancaban de James Joyce. Algunas de esas técnicas consistían en la inserción entremezclada de períodos del pasado y del presente, rompiendo la secuencia tradicional de modo que los acontecimientos dejaban de tener una perspectiva puramente lineal obligando al lector a recomponerlos a partir de una narración sugerente (9).

Más allá de señalar que es falsa la afirmación de que “la crítica”, así, en general, sostenga la presencia de “influjos provenientes del naturalismo y el costumbrismo” en la obra de este autor -lo que es en todo caso una postura sujeta a interpretación y debate-, nos interesa aquí subrayar la idea de que en la literatura de Viñas habría un proceso de

continuidad y ruptura artística a la vez, lo cual, pensado desde las coordenadas del realismo, nos es de suma riqueza. Por otra parte, la descripción del procedimiento narrativo de la disrupción temporal como constitutivo de la obra del autor es perfectamente observable en la narrativa viñista.

Respecto de los aspectos políticos de su narrativa, para Roca el acercamiento del autor a las nociones del existencialismo sartreano lo llevan a construir “una literatura militante que se manifestaba como acto político, como acción preocupada por su contorno y por la realidad histórica y política que creaba la literatura más que por la realidad literaria en sí misma” (10). A través de sus escritos, Viñas habría pretendido establecer, a su vez, una relectura del pasado nacional. Nuevamente, sin embargo, matizamos en nuestra propuesta la mención de Roca del privilegio de lo político por sobre lo estrictamente literario, pues la ruptura estética creada, entre otros escritores de los años sesenta, por David Viñas, es elocuente y sirve de muestra de la importancia otorgada por el autor al tema, lo cual se expresa también, como analizaremos más adelante, en la inserción en su propia narrativa de discusiones intelectuales, estéticas y literarias.

Asimismo, en Viñas, aclara Roca, la historicidad de su obra se imbrica con su propia historia personal, es decir, con su autobiografía, y con un cuestionamiento de sí mismo, de su oficio y de toda su generación. Al vínculo observado por Valverde entre literatura, historia y política, Roca le aporta la centralidad de la biografía familiar y la autobiografía personal como pilares de su narrativa, la cual, a su vez, se caracteriza por un rancio antiliberalismo, una constante y explícita denuncia social y por la búsqueda de un cambio social, todas posturas ya vertidas por Valverde y retomadas ahora por Roca:

[Viñas] desmonta el lenguaje literario creado al servicio de un ideal liberal y expone sus puntos débiles (...) Escribir como terapia y como autoconocimiento no es ningún rasgo de originalidad pero, a diferencia de las anteriores generaciones de literatos en la Argentina, para él no se produce una división neta entre su historia y la historia del país, sino que es un todo continuo de historias interrelacionadas (...) Esta característica plantea el problema de que no se puede entrar en una crítica de su literatura sin hacerlo también del propio Viñas y de su oficio como escritor (13).

El cuestionamiento a la hegemonía de la noción liberal dentro del campo intelectual argentino por parte de Viñas es enfatizada en este texto de Roca en diversos pasajes, en particular a través del rechazo que despiertan en nuestro autor conceptos tales como

equilibrio, neutralidad y espiritualidad, ante los que pretende imponer la desproporción, la toma de partido y la materialidad. La autora sostiene que:

Viñas considera que a través del culto al espíritu, la literatura argentina burguesa produjo una enajenación del hombre que rechazó su cuerpo como depositario de su identidad y se centró en el espíritu como un lugar ambiguo e invisible que se desgajaba del ser ontológico y le impedía realizarse en la historia (...) El cuerpo se convierte en un accidente y la identificación del hombre con su parte no reducible a los sentidos es para la literatura nacida de la ideología liberal una forma de huir frente a la realidad histórica (74).

Viñas procura, entonces, “marcar las diferencias con este tipo de producción literaria, que significa una complicidad social” (75). Por el contrario, “pretende conceder a cada término una nueva dimensión y un nuevo significado para anular el efecto narcotizante que encontraba en aquellos textos” (75). Según estos planteamientos, la crítica histórica que emana de sus novelas supone a su vez una labor de reconstrucción del pensamiento que tiene su expresión en el lenguaje. Junto con la invectiva al liberalismo, Viñas cuestiona casi obsesivamente a los sectores dominantes -en particular a la oligarquía-, y a la institucionalidad burguesa. sobre todo la militar, pues “la función del Ejército como órgano represor, que sirve a los intereses de la oligarquía liberal y asume un protagonismo autónomo y salvífico fuera de la constitucionalidad, será uno de los temas que Viñas retoma” (92). Así, liberalismo, oligarquía y militarismo serán puestos en cuestión de manera interrelacionada.

El interés de Viñas por revisar la historia en su narrativa está lejos, por lo tanto, de ser una manía arqueológica también para esta autora. Si por un lado “la literatura de Viñas plantea varios problemas de análisis desde sus comienzos, y todos ellos parten del hecho de emplear la praxis de la literatura como una herramienta de revisión histórica” (159); por el otro esa revisión tendrá a fin de cuentas una utilidad fundamentalmente política:

Unos y otros coincidían en señalar que se identificaba en su narración la tendencia por incorporar una Argentina profunda, despiadada y cruel, marginada de la historia oficial, y que constituye el entramado no menos importante donde los grandes personajes descansan (...) La voluntad de realizar a través de su obra literaria y ensayística una nueva lectura de la historia argentina, abandonando el estilo simplemente expositivo e integrando todos los aspectos que la conforman, incluidos los menos gratos, con el fin de llegar a un mejor entendimiento del presente (11-12).

Como señalara Valverde, el estudio del pasado entonces se presenta en vistas del entendimiento del presente y de una salida hacia el futuro. Por otra parte, al igual que la crítica oriental, Roca subraya el hecho de que “el inicio de la vocación literaria de Viñas surgió desde el comienzo entremezclado con su vocación como historiador” (21) y, reafirmando lo expuesto anteriormente, que esto “lo llevó a desarrollar un pensamiento que incluía ambos aspectos en un solo objetivo: encontrar un espacio propio para una nueva literatura que fuera la respuesta coherente a su entorno inmediato” (24). Para Viñas, desde la lectura de Roca, la literatura es un *instrumento* que permite “el progresivo despertar de la conciencia del argentino como creador de su propio destino” (12). Mediante sus novelas:

[S]e revelan las irregularidades y los abusos de todo régimen imperante, creando un espacio para el debate y el intercambio de puntos de vista de tal modo que los lectores formen su opinión al margen de los círculos oficiales y se permita una participación amplia de la sociedad en el desarrollo del país, para convertirlo en tierra de todos (28).

La literatura como un espacio de denuncia y de formación política alternativa, por eso las obras del autor pretendían “provocar un debate público y abierto sobre los momentos que más habían influido en la composición política y social del país, cuyas consecuencias se estaban cristalizando en las décadas del 50 al 70” (45). Ante esta evidencia y por todo lo antedicho es que Roca propone que:

A Viñas nunca le interesó el arte por el arte, sino un activismo social y político a través de la literatura, algo que constituye el antilimpo de los dioses literarios. Lo que intenta con sus obras es crear una conciencia de sí en el argentino, a través de la denuncia de un mundo falseado y de una identidad también equívoca. Pero sus pretensiones no se agotan en esto. A través de una progresiva toma de conciencia, Viñas pretende provocar un cambio social que naciera de una revolución individual. En todas sus novelas es patente la responsabilidad que tiene cada individuo en el mantenimiento de un sistema anacrónico. Su complicidad silenciosa les hace partícipe de la injusticia histórica, social y política que paraliza a la nación en un sistema de valores que ya no se ajusta a la realidad del país (159).

El subjetivismo en el que incluye aquí a Viñas coincide en cierto sentido con los rasgos diferenciales de la nueva izquierda respecto de las propuestas de la ortodoxia comunista -que implicaban un abyecto determinismo social-, a la vez que expresaban las influencias del existencialismo sartreano. En este sentido, Roca sostiene que estamos ante una obra decididamente “temporal, fruto de una época y de una visión del mundo enraizada

en una determinada ideología y pensamiento” (163). Se trata de una práctica escrituraria “local y se concibe para un público muy concreto: el argentino” (163).

Siguiendo las máximas sartreanas ya expuestas por Valverde sobre que aquello en lo que focaliza el filósofo francés no es tanto en lo que el mundo ha hecho del hombre sino lo que hace el hombre con eso que han hecho de él, Roca señala que en David Viñas: “Cada gesto personal cobrará dimensiones políticas, y viceversa, y somete tanto su vida privada como pública al mismo código de conducta” (18). La consecuencia de esto será que el autor “el mismo tono crítico se aplicará a sí mismo que a la realidad política y económica de su país, haciéndose corresponsable de sus fracasos” (18), ya que “al considerarse Viñas un órgano vivo de su sociedad, su vida se convierte en un microcosmos de la realidad exterior con la que mantiene una relación de flujo y reflujo” (18). En el mismo sentido, señala que en su novelística Viñas muestra que “los problemas que los individuos viven como personales (...) vienen de un contexto social y desembocan en la historia, en la acción colectiva” (51). Es decir, si por un lado lo personal es político, a la vez lo político se expresa en lo personal.

Luego de establecer lo que considera las características generales de la obra de Viñas, la autora se centra en el análisis de los aspectos formales de su narrativa, basándose, como señalamos anteriormente, en las seis novelas seleccionadas. Al respecto, caracteriza la novelística de nuestro autor como de quiebre de la linealidad temporal, de ruptura en términos lingüísticos a través de la inserción del coloquialismo y de disrupciones sintácticas, de alteración de la linealidad narrativa, de un exhaustivo y original trabajo con el diálogo y de una forma de construcción estética ligada a procedimientos binarios, los cuales introduce de manera crítica. Estos rasgos no responden, para Roca, meramente en un afán estético *modernizador*, pues “está rompiendo con una determinada visión del mundo a través de una ruptura estética” (45).

Roca se centra en el trabajo sobre el lenguaje realizado por Viñas, en particular, a través de dos recursos diversos pero recurrentes que encuentra a lo largo de su obra. Por un lado, destaca que en las novelas de revisión histórica la “lucidez narrativa” del autor se grafica “en la fuerza expresiva lograda a través de una considerable economía de medios” (80), es decir, en un uso muy selectivo del lenguaje, “la mayoría de las veces descarnado, desalojando la ambigüedad y dotando a las palabras de un significado lacónico,

produciendo un efecto parecido al de un dardo. La consecuencia más inmediata era la densidad de los relatos” (80). Pero, por otra parte, en las novelas que integra en su “trilogía social” señala que existe una sobrecarga del lenguaje “hasta incluso crisparlo, [que] lleva aparejada de igual modo una intencionalidad literaria” (80). Si bien esta distinción, veremos en nuestro análisis, no se define por si la obra es “histórica” o “social”, sí entendemos que Viñas alterna ambos recursos. Más polémica resulta su lectura sobre la prescindencia en esta narrativa de “tiempos muertos” o de “rodeos descriptivos” (80), lo cual problematizaremos en este apartado más adelante en relación con otras miradas críticas.

A diferencia de Valverde, quien postula que el maniqueísmo y el binarismo utilizados por Viñas en sus construcciones narrativas y en la constitución de sus personajes tienen por objetivo una confluencia de los polos opuestos en una nueva realidad, Roca sostendrá que “no se encuentra concordia de opuestos, sino un enfrentamiento necesario que obliga a la desaparición de dos realidades irreconciliables para el surgimiento de una tercera completamente distinta” (84). De esta manera, se aleja de una presunta postura “integrista” en Viñas tal como por momentos era presentada por la crítica uruguaya, para mostrar que la síntesis ideada por Viñas no solamente es una superación de la dicotomía, sino un rechazo de los conceptos existentes en la misma en pos de una nueva realidad regida por parámetros absolutamente distintos. La síntesis, según Roca, elimina los rasgos previos de la dicotomía, no los hace confluír. Es mediante todo esto que indica que Viñas pone en entredicho no solamente la historia y la estructura socio-política de su país, sino también su propio oficio y a sí mismo.

Muchos años antes que estas autoras comiencen siquiera a analizar la labor literaria de Viñas, uno de los primeros intentos sistemáticos en profundizar en su producción estética fue el extenso ensayo de Nicolás Rosa “Sexo y novela: David Viñas”, del año 1969, publicado en *Crítica y significación*. Además de trabajar la temática de la sexualidad en la obra del autor -ya explicitada a través del título-, Rosa se involucra en los pormenores de la construcción de la corporalidad en dicha narrativa. La escritura sobre el cuerpo -y, a nivel general, de la materialidad, de las, tomando el título de una de sus novelas, *cosas concretas*- pasa a ser uno de los rasgos preponderantes de la obra de David Viñas. Pero este énfasis en la presencia del cuerpo -“siempre dividido. Y a pesar de ser nuestro (...) lejano y desconocido” (ROSA, 1969: 36)-, no responde desde la mirada de este crítico a una

fijación desmesurada en la *materia*, sino a una reacción ante la literatura preexistente hegemonizada por una noción liberal del arte -que Viñas propone como evasiva, escapista y espiritualista-, y un intento de establecer los vínculos entre “la vida corporal y el psiquismo”, elementos que no son opuestos o provenientes de distintas esferas, sino que se encuentran en “una íntima relación de autoproducción -el cuerpo produce la conciencia, la conciencia elabora nuestra corporalidad- y un constante devenir dialéctico en sus relaciones con el mundo natural y cultural” (9). De esta manera, la diatriba a la ideología liberal que remarcaron Valverde y Roca -y el énfasis en la materialidad que pregona fundamentalmente ésta última- tiene aquí su antecedente.

Pero el cuerpo que pretende transitar la obra de Viñas es un cuerpo en acción. El cuerpo inerte es la muerte, el horror, el vacío. Sólo la acción otorga vitalidad y permite promover el dinamismo en la historia. Dirá Rosa: “La corporalidad es la carne en acción, es decir, en el tiempo, en la historia. El mundo del movimiento, o mejor una pulsión de movimiento, es el mundo de las novelas de Viñas (...) la acción se presenta como posibilidad única de la realización del mundo” (15). La acción -del cuerpo- no es tanto una “posibilidad”, sino más bien una “imposición”, el sustento del ser (16). O sea, se es mediante el hacer en la obra de Viñas, lo que convierte su producción en una estética, en cierto sentido, vitalista. La necesidad de actuar, la imposición del acto -clara reminiscencia al compromiso sartreano-, provoca el cuestionamiento de la pasividad ante los acontecimientos que suceden, que en las novelas de Viñas siempre es presentada de manera negativa. Para el autor de *Crítica y significación*: “La acción completa y define. Y cuanto más violenta y veloz más ratificante” (20). Además, expresa y trasciende al propio cuerpo. Es lo que permite la relación entre cuerpo y mundo:

La acción sobrepasa el cuerpo mismo y lo proyecta: intensifica nuestra propia conciencia del cuerpo -la hace más densa, más grávida- y al mismo tiempo inicia un sistema proyectivo en el cual el cuerpo se extiende, se exterioriza y renueva el contacto con el mundo, lo incorpora, lo modifica, lo transforma (10).

Por eso cuando el cuerpo sea presentado como “blando” o “mullido”, lo será “por oposición a la realidad del mundo que es dura e impenetrable” (16). Mientras el cuerpo no adquiera una dureza similar, no podrá oponerse al mundo. Sin embargo, lo explícito es que “La oposición está planteada: la vida -el contacto- se presenta como lucha, la acción como

violencia, los cuerpos como oposición” (16). Esta es, para Rosa, la esquematización de las novelas de Viñas.

El crítico rosarino estudia también la construcción de los personajes en la narrativa del autor, los cuales, desde su lectura giran alrededor de su propio vacío y el mundo -su contenido- se les escapa. En su lectura propondrá que, sin excepción, “Los personajes de Viñas están vacíos, vacíos de existencia pues se encarnan en acciones negativas. No avanzan, no progresan sino que alimentan un desaliento circular” (20). Vemos aquí, nuevamente, un parangón entre estos planteos y los que veinte años después desarrollará Valverde, tanto en lo concerniente al fracaso inexorable de los personajes como a la circularidad de sus procesos vitales. Cuando particulariza su mirada en los personajes femeninos, Rosa sostendrá que solamente serán presentadas positivamente las mujeres que son “muy machos” mientras que la femineidad es vista de manera degradante, “irritante y penosa” (26), dicotomía que luego se volverá clásica en la crítica y será fundamento para hablar del machismo viñista.

Rosa, a su vez, transita la forma en que es narrada la multitud en este proyecto escriturario, lo cual resulta por demás relevante para una mirada sobre su obra que priorice su proyección política. Si bien dirá que aparece raramente, la muchedumbre “constituye sin lugar a dudas una configuración de la problemática política que preocupa fundamentalmente a Viñas” (29). Será presentada como “masa inerte, masa enajenada por el sortilegio de los políticos-machos”, de lo cual, si bien no de manera explícita, se desprende una referencia a la “falta de conciencia de clase tanto en la clase media como en el proletariado” (29) y una representación de la alienación de los sectores populares. Cuando la lectura de Viñas se posa sobre el sector social que el mismo escritor integra -la clase media- será cuando dispare sus más afilados dardos. Los personajes pertenecientes a este sector social recorren el mundo en una total incertidumbre ideológica que es fruto de una ambigua ubicación social en medio de la transformación económica y política que vive la época. En rigor, para Rosa “los personajes de Viñas (...) se mueven en un plano social indefinido. Lo que está claro son sus procedencias, pero en las novelas los actualizan a casi todos en una misma zona marginal que aumenta su desconcierto” (37-38).

Otro aspecto es la construcción del espacio, en particular, “Los ambientes interiores, clausurados, plenos de olores fétidos, la descripción de los rincones húmedos” (80). Esa

“interioridad de los baúles, el interés por lo recóndito secreto, el instinto de escudriñar los huecos del cuerpo, casa, ciudad (...) que revela el clima de la interioridad burguesa” (80). Para Rosa, Viñas busca “destapar y mostrar” aquello para atacar “la honorabilidad de lo que se llama vida privada, allí donde la moral parece confirmar las exigencias del instinto” (80). Viñas denuncia a través de estos mecanismos la moralidad de los sectores dominantes. Rosa plantea que según la estructura binaria hegemónica, los valores positivos serían el equilibrio, la sabiduría, el justo medio, la sensatez, la medida, la calma, la compostura, el orden, la unidad, la coherencia, la racionalidad, la verdad, los valores unitarios, la eternidad, la universalidad, la identidad, la igualdad, los valores “naturales”, la no contradicción, la autenticidad, la legitimidad y la intimidad. En contraposición, son vistos negativamente el desequilibrio, el desborde, la exaltación, el descontrol, la desmedida, la impaciencia, la violencia, el desorden, la pluralidad, la incoherencia, la irracionalidad, el escepticismo, la pluralidad de valores, la temporalidad, la variedad-exotismo, la diferencia, los valores históricos, la contradicción, la inautenticidad, la ilegitimidad y la exterioridad. A cada uno de los términos *positivos* Rosa le contrapone en un cuadro sinóptico uno de estos elementos *negativos*. Sin embargo, encuentra que en la narrativa de Viñas muchos de estos términos cuestionados son, por el contrario, estimados. Esta mirada se inserta en un sistema de valoraciones que establece Viñas donde lo que usualmente es presentado como *negativo* pasa a detentar un rol *positivo*. Así ocurrirá con sentimientos y actitudes como la venganza, la violencia, el odio, la fuerza, el resentimiento y la mentira, cargándolos de una valencia temporal y social, por lo tanto, de una validez histórica. Viñas elimina la abstracción. Contextualiza los sentimientos, y a partir de allí los valora. Las oposiciones existentes en esta narrativa también se dan entre los personajes duros (lo masculino) y blandos (lo femenino), fuertes (lo resistente) y débiles (lo penetrable), machos (la sexualidad) y hembras (lo asexuado-la homosexualidad), calientes (lo activo) y fríos (lo pasivo), dueños (lo posesivo) y los que no poseen (lo posesible), sólidos (lo inalterable) y muelles (lo destructible) plenos (el ser) y vacíos (el no-ser). Estas características son presentadas un tanto esquemáticamente -responden, como vimos en la lectura de Valverde, a binarismos- pero, a la vez, se problematizan de manera constante debido a la reconversión de la valoración que normalmente reciben. Así, pretenden huir del maniqueísmo. Desde este lugar Rosa retoma, como ejemplo, la forma en que es presentada la violencia, vinculándola con la materialidad.

Para él: “El esfuerzo del narrador por presentar los objetos, el cuerpo, el hecho de la pura materialidad, es un esfuerzo que está sostenido por un estrato fundamental que lo condiciona y paralelamente lo carga semánticamente: la violencia” (81). Por eso planteará que en Viñas “A la violencia que se ejerce desde arriba, se puede oponer la violencia que se ejerce desde abajo”. No obstante, aclarará que “En rigor, la escritura nunca lo dice claramente. Dice más bien que entre los Poderosos y los Posesibles -y es significativo que casi nunca se equipara los Posesibles a los Desposeídos- sólo puede existir una relación de vasallaje” (90-91). Por otra parte, este texto no evade el tema de la relación de Viñas con el discurso histórico, pero le otorga una mirada distintiva:

La incorporación creciente de elementos “históricos” en las novelas, que desemboca en una crónica (*En la semana trágica*), puede aparecer como un designio del narrador por historificar los *contenidos* de sus obras. Este intento se revierte si entendemos que esta inclusión es un esfuerzo denodado por vencer la pasividad del texto y arrojarlo al ámbito del movimiento histórico (86).

Según esta propuesta, el interés histórico no vendría meramente de una revisión del pasado nacional en términos políticos e ideológicos, sino que se complementa con una puesta en situación de los *contenidos* que ha definido poner en cuestión.

Asimismo, como posteriormente ha expresado Martín Kohan, Rosa distingue el peculiar modo de narración de Viñas, plagado de repeticiones y malentendidos, al cual otorga un carácter “teatral”:

La teatralidad que corroe la escritura -patente en sus reiteraciones, sus repeticiones, la presión obsesionante de su adjetivación que tiende a lograr la nominalización absoluta de las categorías de los objetos narrativos- se conecta visiblemente con la concepción de la literatura sostenida por el autor, pero no puede menos que evocar los vacíos que encubre y la realidad de los fantasmas que agita (86).

A partir de estas postulaciones, se traza una perspectiva general de la postura ética y estética de Viñas, y se señala que el suyo es un “intento de producir un *contra-estilo*: contra el orden, la simetría, la medida, la contención, la economía, hay que oponer la desmedida, el desborde, el descontrol, hay que decirlo todo, mostrarlo todo, romper la interioridad del estilo burgués” (98). Así: “Lo que resulta (...) es una constante persecución de la unidad a través de la fragmentación, de la coherencia a través de la dispersión, de la continuidad a través de lo discontinuo” (36). No obstante certificar estos señalamientos, Rosa comenta

que, en última instancia, la novelística de Viñas no logra escapar del todo de aquello que critica:

¿Es que Viñas se siente depositario de algún mandato? (...) es muy probable que así sea y que tenga excusas razonables para sentirlo así. Pero lo que nos interesa precisamente es comprobar si ese mandato se cumple en los niveles de escritura (...) la literatura es una mediación peligrosa cargada como está de una plurivalencia estricta y difusa a la vez. Viñas ha intentado crear a través de la literatura una visión crítica del medio que conoce para mostrar los fenómenos de la alienación, pero al mismo tiempo y por efectos de esa misma alienación ha evocado su propia realidad fantasmática (...) El único bien de que dispone Viñas es un bien que, como el cuerpo, es sumamente incierto: las palabras. Y esas palabras elaboran una escritura que es ambigua porque, de hecho, se comporta como una escritura moral (87).

Todo esto no invalida el hecho de que “Viñas ha traspuesto las distancias que separan a los hombres entre sí y a los hombres con los objetos” (67), y que con su actividad ha logrado “comprometerse *suciamente*, sin medir las distancias, arrojándose en esa escritura peligrosa como si se suicidara” (89). En un planteo que nosotros podemos extender al resto de nuestro corpus narrativo, Rosa señala que las cualidades y las limitaciones de Viñas se basan en la posición que ejerce el escritor en tanto tal, cualquiera sean sus rasgos específicos:

El compromiso básico de toda escritura se produce entre la facticidad del escritor y las posibilidades que le ofrece el instrumento lingüístico para expresar su propia facticidad (...) Podría ocurrir -y ocurre casi siempre- que la más leve presión e inclinación sobre uno de ellos, condiciona fatalmente la obra hacia un destino particular: se vuelve pura autobiografía, o se propone como puro objeto desmedidamente estético (89).

En esta constante tensión se desarrolla la obra de David Viñas. Sostenerla es su mayor logro. Por último, quisiera retomar un pasaje de Nicolás Rosa para leerlo en clave polémica con el comienzo de la obra de Valverde. Si para la crítica oriental Viñas es un autor marginado y olvidado, Rosa, exactamente dos décadas antes, proponía algo diferente ante declaraciones semejantes:

David Viñas, escritor de izquierda, clase media, puede aparecer como marginado o como integrado según los contextos en los que se lo ubique. Él también puede soportar la progresiva institucionalización. En rigor nunca hay marginados totales y menos entre los intelectuales (88).

La lectura de los textos de Marcela Croce es otra de las asignaturas obligatorias a la hora de analizar el pensamiento de David Viñas. Se trata de una de las intelectuales que con mayor constancia se especializó en su obra crítica, lo cual se manifiesta tanto en su libro *David Viñas, crítica de la razón polémica* (2005) como en su estudio de la revista *Contorno* ya mencionado en esta tesis. Croce contó además con el inestimable impulso de desarrollar durante años su labor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires junto con quien era a la vez el productor de sus objetos de estudio: el propio David Viñas, hecho que sin dudas repercutió en su trabajo haciendo de su propuesta intelectual la más rigurosa y conceptual de todas las existentes en torno de este autor.

Si bien se focaliza en el discurso crítico de Viñas, tomaremos igualmente algunos de sus postulados porque nos resultan útiles para nuestro análisis. Siguiendo la postura que leímos en Valverde y en Roca, Croce también parte por enfatizar el rol de la historia como articuladora de la discursividad del autor. Según su lectura: “Para Viñas no hay más programa que la historia” (CROCE, 2005: 35), la cual en sus lecturas literarias no es presentada como un mero añadido, sino como condición de posibilidad del hecho artístico y de la organización social en la que se está inmerso, lo que hace ampliar largamente el espacio *contextualizador* en el que generalmente es ubicada dentro de la crítica estética: “Viñas no se ajusta al carácter contextualizador de la historia; mejor dicho, no puede admitir que la historia quede restringida a una especie de *telón de fondo*, a una referencia necesaria pero sin la vehemencia de lo imprescindible (35).

En Viñas, Croce observa -al igual que leímos en Pilar Roca, aunque debemos remarcar que el texto de Croce es dos años anterior- un vínculo estrecho entre historia, política y autobiografía que llega a difuminar los límites entre tales espacios. Por un lado existe en su obra un “empeño en desdibujar los límites (...) entre la historia general y la historia individual” (37); por el otro, “la crítica histórica que ejerce Viñas garantiza una perspectiva por la cual se produce el deslizamiento -convendría decir la especificación- de lo histórico a lo político” (54). Siempre la lectura de Viñas será, entonces, histórica y a la vez política, pero esto no excluye la presencia del sujeto individual. Lo que Croce subraya al respecto es que:

Viñas, al denunciar a través de la historia, establece las condiciones de posibilidad para esa misma denuncia, instala una dimensión autónoma en una crítica que se resiste a la

función “subordinada” de ofrecer información y para la cual la toma de posición y el ejercicio de su vocería como representación verbal de la clase oprimida -en la que quedan comprendidos a través del rastreo histórico los indios sometidos en la Conquista, los montoneros reprimidos durante la organización nacional, los indígenas liquidados en el desierto, los anarquistas apaleados durante las huelgas o las víctimas de la más sangrienta dictadura militar- son fundamento de elecciones retóricas (39).

Ese carácter *historicista* tiene como objetivo rechazar los postulados de la historiografía oficial -lo que incluye la neutralidad, la objetividad y la difuminación del sujeto que construye ese discurso- y dar otra versión del pasado que logre establecer los motivos de la dependencia contemporánea:

La organización de la historia a la que recurre Viñas, siempre apartada de los intereses y las imposiciones oficialistas, es el modo de reponer la historia de los que no pueden hacer historia porque sus condiciones de vida no se lo permiten, la historia de los que no pueden vivir sino apenas sobrevivir en la elementalidad de lo orgánico según el proyecto que los relega a funciones serviciales, y, por un deslizamiento lógico y previsible, serviles. El modo de historizar que elige Viñas es correlativo de su función de vocero de los oprimidos: la historia sometida a juicio, pero su situación no se resuelve nunca; en consecuencia, no hay un fallo al cabo de esa presentación judicial, sino un fundamento irrefutable para la denuncia con la que se inicia su encausamiento (41).

Croce observa como particularidad del autor que su intento de desestabilización “del discurso monolítico de la historia oficial” (45) no lo realiza mediante “enunciados clandestinos que se agazapan en los resquicios del poder” (45), como sucede en otros intelectuales, “sino a través de una altisonancia que revisa los errores históricos de sus predecesores, sin descartarlos de plano sino tratando de entenderlos precisamente en su contexto, extremando sus contradicciones” (45). Viñas se constituye, así, en *vocero* de los desposeídos con su práctica escrituraria. Esa es la función que posee el intelectual para él, y la que -influencia sartreana mediante- pretende llevar adelante a través de su obra. La *vocería* es el rasgo que lo identifica, más allá del registro que utilice, pues sin negar las especificidades de cada práctica discursiva que realiza -crítica, ensayo, drama, narrativa-, Croce señala que la obra de Viñas “permanece en la indefinición entre el ensayo histórico, el panfleto político y la novela realista (...) en la convicción de que éstos son los modos de expresión más ajustados del intelectual comprometido” (33). El “compromiso” del cual habla aquí Croce se manifiesta en la toma de partido a la hora de alzar la voz pero también

“en una retórica que apunta a inscribir las repercusiones de una situación en forma de juicio categórico” (101). Según su perspectiva:

El vocero es una figura ética; su comportamiento se verifica en su discurso y va pautándose a través de las modulaciones entonacionales que recorren un espectro altisonante en el que la proclama, el manifiesto y el grito de combate son las formas eficaces de combatir el cuchicheo, la *causerie* y otras discursividades edulcoradas destacadas por gestos como el codeo, el guiño y, en términos generales, el *franeleo*. El vocero apela a las estrategias discursivas para evitar que los dominados queden aislados de una historia hegemonizada por la prolijidad retórica de los que ostentan no solamente los medios de producción material sino también cultural (101).

Para esta autora “El vocero (...) no es portador de una noticia ignorada, sino intermediario para instalar nuevamente en la memoria lo ya sabido; es instrumento de reconocimiento” (47), y la obra crítica de Viñas será una de las que lleven a cabo de manera eficaz esta función:

¿Qué significa ser vocero? Hablar cuando los otros callan. Denunciar cuando sus contemporáneos y sus pares se limitan al silencio o cuando desvergonzadamente, después de proclamar cierto “compromiso” intelectual, se dedican a ser “funcionarios del consenso” (...) Ser vocero de los postergados significa introducir los argumentos que molestan a quienes optan por la menuda seguridad de ser voceros de un partido, representantes culturales de un grupo de dimensiones variables o portavoces oficiales de un proyecto político cortoplacista y electoralista. Ser vocero de los desposeídos significa afirmarse en el plebeyismo frente a la proliferación de acomodados vergonzosos y patriciados ignominiosos. La vocería introduce de este modo una fisura radical en el campo intelectual argentino (175).

Lo que parece una obviedad es explicitada aquí por Croce de manera original, ya que no había sido abordado en profundidad hasta entonces. Al hablar de la historia y al apelar al sujeto, Viñas problematiza el concepto de *memoria*. Su obra pretende ser la recordación colectiva de los sectores populares, no un recuerdo individualizado. Viñas sostendrá, en un sentido cabalmente marxista, que es la violencia la partera de la historia argentina, por eso Croce subraya que este autor pretende “organizar la crítica a partir de la violencia (social y política) que es posible comprobar primero en la historia argentina y luego en su extensión latinoamericana, a partir de una serie de prácticas coincidentes entre quienes detentan el poder en ese ámbito geográfico y quienes les oponen resistencia” (43). En otras palabras, la historia como lucha de clases y la focalización en los momentos en que dicha disputa se evidencia sin ningún tipo de velo.

Más allá de circunscribirse a Viñas en tanto intelectual crítico y heterodoxo de la literatura nacional y de tomar su obra como “una tentativa de historia marxista de la literatura argentina” (20), Croce sostendrá también que: “Para Viñas, la literatura es un campo privilegiado desde el cual corroborar el funcionamiento de ciertas leyes (*constant*) que, de otro modo, permanecerían ocultas” (49), lo cual, si bien la autora lo asume como fundamento de la mirada crítica del propio Viñas sobre la literatura realizada por otros escritores, nosotros podemos retomar como argumento para analizar su propia narrativa.

Dentro de la trayectoria intelectual de Viñas, recalca el carácter fundacional de *Contorno* como espacio de consolidación del grupo universitario aglutinado en la revista *Centro* y como eje a partir del cual poder estudiar al más *contornista* de todos los intelectuales que llevaron adelante esa experiencia: David Viñas. Si en un comienzo señala que “*Literatura argentina y realidad política*, la obra de 1964, sintetiza su crítica, y sus siguientes libros no representan más que vehemencias o justificaciones excesivas de las convicciones iniciales” (14), posteriormente remarcará que “*Literatura argentina y realidad política* representó en 1964 la primera continuación efectiva del proyecto de *Contorno*” (27), tras lo cual explicitará lo que ya resulta una verdad de perogrullo a esta altura, que: “acaso no sea tan excesivo convertir toda la empresa de *Contorno* en antecedente casi exclusivo de la producción de Viñas” (27). De esta manera:

Todos los libros de Viñas tienen un mismo propósito, persiguen la producción de un único efecto: que los temas iniciales se conviertan en tópicos de los textos sucesivos, y que las hipótesis originarias se vayan enunciando como tesis, respondiendo a una progresión más retórica que lógica (14-15).

Al analizar la obra literaria del autor en nuestro trabajo, con sus recurrencias, veremos que resulta atinado tomar su proyecto creador como un despliegue de sus textos iniciales así como también efectuar una lectura anclada en la *unicidad* de sus textualidades.

Particularmente importante es para este trabajo el artículo realizado por Martín Kohan “La novela como intervención crítica: David Viñas”, publicado en el tomo IX de la *Historia crítica de la literatura argentina*. En tan solo dieciséis páginas, Kohan logra establecer un entramado textual que recorre los ejes que articulan la novelística del autor subrayando la relación entre literatura y política en su obra a través de distintos procedimientos narrativos. Allí se señala que la novela pasa a ser en Viñas un

posicionamiento político, un espacio de análisis de la contemporaneidad del autor y del pasado argentino y latinoamericano. De este modo, asume su narrativa como una intervención crítica -de ahí el título de su artículo- en la realidad social argentina. La novela, entonces, como territorialidad polémica que se inserta en un debate público. Como primera característica, indica la recurrencia de los personajes construidos por Viñas en “decir no”. La negatividad no es sólo escribir contra algo según esta lectura -aunque también lo sea-, sino que se transforma en la apertura hacia un pensamiento crítico:

Gran parte del relieve que tienen los personajes reside en su capacidad o valor para decir que no. Se trata, de alguna manera, del fundamento primero de la negatividad: decir que no implica resistirse; decir que no supone no claudicar. Cuando los personajes de Viñas dicen que no, definen, de hecho, una forma de resistencia al poder (KOHAN, 2004: 254).

Kohan relaciona este rasgo con la mirada positiva que Viñas otorga al odio y la rabia en sus novelas, tal como ya lo había expuesto primigeniamente Nicolás Rosa, e incluso llega a plantear que la escritura del autor es *rabiosa*, cuestión que abordaremos en detalle en el momento de analizar su narrativa. Aquí se indica que en la construcción literaria de Viñas rabia y cercanía se conjugan como en ningún otro autor: “A Viñas le gustan los personajes que están en contra pero que, al mismo tiempo, se encuentran muy cerca de (cuando no inmersos en) aquello de lo que están en contra. Se está cerca pero en oposición” (254). Por eso sus personajes, en general, son parte de instituciones a las que cuestionan pero de las que no se apartan. El colegio de curas en *Un dios cotidiano*, el espacio militar en *Los hombres de a caballo*, la labor de su padre en la Patagonia durante la masacre de peones rurales en *Los dueños de la tierra*, el desconcierto de su generación ante la traición de Frondizi en *Dar la cara*, el debate sobre el rol del intelectual en una sociedad en revolución en *Cosas concretas*, son sólo algunos de los temas que Viñas recorre en su obra y a los que podemos adscribir como ejemplos de esta propuesta mencionada por Martín Kohan en torno de la estrechez entre rabia y proximidad.

La escritura de Viñas, en particular la realizada entre 1955 y 1976, se produce en un momento en el cual la lucha de clases se desarrolla con un ímpetu creciente. Viñas narra situaciones particulares donde esto se evidencia a lo largo de distintos períodos históricos. Si no hay posibilidad de eludir la confrontación, lo más ético, entonces, es aceptarla con todas sus consecuencias:

Es raro que estos personajes no se estén midiendo entre sí, desafiándose y resistiéndose; todo el tiempo se violentan o se rebajan, se imponen o se someten, tienen la certeza de que no hay otra cosa en la vida que ganar o perder, y en todo momento calculan si están ganando o están perdiendo. (...) En novelas donde se representa un mundo de confrontación, los personajes no admiten demasiadas alternativas: se trata de imponerse o de perder, de prevalecer o de fracasar (255).

En consonancia con el resto de la crítica sobre Viñas, Kohan menciona la relación de su literatura con la historia y con la autobiografía al apuntar que “sus textos narrativos abundan en referencias a determinados hechos históricos vinculados con la política argentina” (258), y al vincular la historia nacional con la personal y la familiar, a las cuales, según Kohan, superpone continuamente.

Como mencionamos al comienzo de este apartado, para Kohan literatura y política se estrechan en la obra de Viñas, siendo ésta la característica general desde la cual analizar su novelística. Parafraseando el título de su obra crítica *cumbre* y vinculándola con el de una de sus más relevantes novelas, propone:

David Viñas procura siempre aproximar tanto como resulta posible literatura y política (...) Su literatura apunta a la realidad política, a la realidad y a la política; las quiere alcanzar, quiere adelgazar al mínimo la “y” que las conecta, quiere suprimir ese conector -esa mediación- para que se rocen, para que se toquen, para hacer de la literatura argentina y la realidad política un mismo asunto (...) quiere hacer, de sus textos, instrumentos capaces de asir eso que ha llegado a ser el título de una de sus novelas: las *cosas concretas* (258).

Esta posición la ejemplifica con un estudio de la deixis utilizada por Viñas, a través de la cual se puede indagar en la relación que el autor pretende instaurar entre la palabra y “lo real”:

El empleo muy frecuente de ciertos deícticos, en lugar de artículos definidos o indefinidos, responde a esta voluntad de acercamiento: Viñas escribe, por ejemplo, “lo metieron en ese galpón” y no en “el” o en “un” galpón; o: “Esa estancia quedaba cerca de Paso Ibañez”: o “esos tres peones seguían allí impávidos, delante de ese cerco de calafate, y al fondo se alzaba ese cielo inmenso”. Dice “ese”, “esa”, “esos”; no “el”, “la”, “los”, “un”, “una” “unos”; y no porque se trate de elementos ya mencionados en el texto: la deixis no es interna; por el contrario, intenta subrayar la capacidad de las palabras para señalar o indicar algo fuera del texto. En la base de tal afán está la idea de que las palabras pueden señalar (como los deícticos, como si todas las palabras fueran deícticos) las cosas hasta alcanzarlas (259).

Pero Kohan no toma esta posición como un punto de llegada de su análisis, sino como el hilo que debe comenzar a desenrollar para profundizar en las características que hacen de estos textos un modelo de intervención crítica. Por eso dice que si bien: “hay en la narrativa de Viñas una resuelta convicción de que literatura y política deben unirse, fundirse, entrelazarse” (263), no se puede obviar al leer su obra que:

[I]nexorablemente, ineludiblemente, persiste una distancia insalvable (...) En un punto, Viñas no deja de advertir esta evidencia, porque lejos de disminuir o atenuar el espesor textual o el espesor de la escritura, como podría tratar de hacerlo una literatura realista, no hace más que aumentar y engrosar ese espesor, sumar capas de lenguaje, detener la escritura en las palabras y hacer que la lectura se detenga correlativamente en las palabras. (...) Aunque apunte a las “cosas concretas”, en las novelas de Viñas se percibe una laboriosa atención a las palabras concretas. El lenguaje no se torna transparente en nombre del predominio de la función referencial; por el contrario, el lenguaje es un espacio de detención, un lugar donde los personajes, o el narrador, y eventualmente el lector, se demoran, se traban o al que tienen que volver (263).

Este contrapunto de la obra viñista lo complejiza al vincularlo con un debate en torno del realismo, pues si “es manifiesto su propósito de poner su literatura en la más estrecha relación con la realidad política” (259), tal propósito: “torna razonable, al menos en primera instancia, la adscripción de su obra narrativa al realismo” (259). Sin embargo: “No toda aproximación de la literatura a la realidad supone necesariamente una pertenencia al realismo literario” (260), y aludiendo a los análisis de Gramuglio -que postula una “actitud testimonial” en la obra de Viñas- y Portantiero -que describe a su literatura como “comprometida”- sostiene que si nos mantenemos en esa tradición crítica “su literatura [la de Viñas] no se ajustaría estrictamente a las convenciones del realismo” (260-261). Pero Kohan también promueve un desplazamiento respecto de esas propuestas impulsadas por dichos críticos para inscribir la obra de Viñas dentro de un realismo en clave brechtiana. Si el realismo de Brecht impone un trabajo sobre los materiales que provienen de la realidad desde una especificidad artística, Kohan retomará tales planteos para advertir desde qué lugar se podría hablar de realismo en Viñas:

Si por realismo, o por testimonio, o por compromiso, o por vocación documental, se entiende un tipo de literatura en la que el lenguaje o la escritura son, respecto de la realidad, lo que menos importa, las novelas de Viñas exigen hacer esta salvedad: hay en ellas una densa elaboración con las palabras; en ellas, las palabras importan siempre mucho (263-264).

Ha en esta lectura un matiz que consideramos más pertinente para estudiar la obra de Viñas que los comentarios expuestos al respecto por Pilar Roca. Es decir, el “realismo”, o el “compromiso”, o la “actitud testimonial”, tienen un Viñas una particularidad inherente al estilo del autor ligado a un trabajo experimental con el lenguaje que debe ser contemplado en toda mención conceptual de su obra. No alcanza, para Kohan, con decir que Viñas es “realista” o que apela al “testimonio”, porque lo hace desde una posición original para la época que reclama mayores especificaciones. El de Viñas, así, es visto como uno de los tantos *realismos* existentes. En su narrativa:

Esos materiales tomados de la realidad, al mismo tiempo que parecen ingresar como materiales “en bruto”, aparecen siempre fuertemente codificados, acentuándose (y no queriendo disminuir) lo que ineludiblemente hay en ellos de capas acumuladas de significación previa; entran ya como signos y no como meros datos primarios que la realidad proporcionaría sin demasiadas alteraciones (262).

Esta lectura de su obra logra precisar la densidad textual que produce el autor. Retomando el vínculo de literatura y política, cuando se refiere a los *materiales* provenientes de la realidad que aparecen fuertemente codificados por significaciones previas, Kohan no se refiere solamente a puntuales referencias históricas u objetos concretos, sino también a la aparición explícita de la política:

A menudo son los personajes, antes que los narradores mismos, quienes hablan de política, los que la hacen ingresar como real referencial en esas discusiones, pero como tema de conversación (como objeto del lenguaje) en la trama de los textos. Por lo tanto, los materiales de la realidad política entran ya no sólo significados, sino también para dar significación: para enmarcar las peripecias del relato en una determinada circunstancia general, o para señalar un corte en el paso del tiempo (el tiempo en Viñas se mide desde los hechos de la política) (262).

En la propuesta de Kohan sobre la narrativa de Viñas se plantea que no se trata solamente de “decir no” entonces, sino que el “decir” en sí mismo, o sea, el lenguaje, está puesto constantemente en cuestión:

Viñas pone entonces en primer plano todo lo que tiene que ver con el decir y con las maneras de decir (...) Puede haber en esto algo del orden de la representación realista: Viñas evidencia una particular pericia para lograr un efecto de lo real en el registro de la oralidad, a través, sobre todo, de un reconocimiento de las “imperfecciones” de la comunicación oral, que, lejos de un fluido intercambio perfecto, se ve atrasada por interrupciones, repeticiones, malentendidos, desvíos, distracciones. Todo esto, sin embargo, a la vez que sostiene el efecto de lo real en las maneras de decir, hace del

lenguaje algo más que un buen instrumento de comunicación y torna visible su existencia (264-265).

Como vemos, para Kohan el demorarse en las palabras, el apelar a la materialidad del lenguaje, a la experimentación estilística, lejos de contraponerse con el realismo de la obra en Viñas, lo profundiza. Construye *su* realismo:

Los personajes de Viñas raramente pueden “decir” sin más, limitándose a eso, porque suelen tropezar en el decir con otros registros y otros problemas. Por eso, para decir lo que tienen que decir, o en vez de decirlo, gangosean, gimotean, susurran, cuchichean, farfullan, murmuran, musitan, lloriquean, jadean, soplan, resoplan, suspiran, secretean, mascullan, gimen, tartamudean, balbucean, ronronean, cloquean, sisean, refunfuñan, bufan, chillan, gruñen, rezongan, chirrían, silabean, carraspean, tosen, tartajejan... Viñas emplea todas estas variantes, y las reitera, para mostrar que en el decir siempre hay disminuciones o alteraciones o dificultades. Estas dificultades llevan a los personajes a tener que repetir lo que han dicho, actitud que en los textos de Viñas se produce continuamente (265).

Kohan logra establecer así otro de los rasgos de su construcción narrativa. La “materialidad del lenguaje”, que no solamente se observa en el detallismo sino también en la reiteración que sufren los diálogos de los personajes, recurso con el cual Viñas enfatiza su búsqueda de “quedarse en las palabras”. Con esto: “quedaría cuestionada toda remisión directa al plano de lo real. Se produce, entonces, una continua detención, una marcada demora en las palabras” (265). Estamos ante un realismo atípico, un realismo que cuestiona la *remisión directa al plano de lo real*. Por eso el crítico argentino finalmente menciona:

Hay un propósito evidente de espesar el lenguaje en la escritura de los diálogos (...) En la representación de la oralidad, la escritura de Viñas revierte el ideal de un paso directo de las palabras a las cosas, y apuesta a la detención y la minuciosidad verbal antes que a la eficacia de una referencia directa y lisa. (...) En la medida en que las palabras se desencuentran de las cosas (¿de qué hablan?, ¿a qué se refieren?), lo concreto deja de ser una promesa cuyo cumplimiento haya que buscar en la realidad; pero, a cambio, comienza a evidenciarse qué tan concretas pueden llegar a ser las palabras mismas. La aspereza de la escritura de Viñas puede deberse también a esto: a que trabaja con las palabras como se trabaja con los materiales duros, a que las aprieta como se aprietan los dientes en el gesto de la rabia (266-267).

Para Viñas “Contar, involucrarse y juzgar son partes necesarias de una sola y misma cosa; pero, en el contar, el lenguaje se queda dando vueltas alrededor de un detalle, o se procede haciendo surgir imágenes de una palabra (y entonces lo que importa es la palabra, más que la cosa)” (267). Esto se observa tanto en los personajes como en el propio

narrador. Kohan observa “una manía de precisión en los personajes y en los narradores” (268) y con ello, discute implícitamente la propuesta que leeremos en Portantiero. Si el autor de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* apelará a la capacidad narrativa de Viñas, el de “La novela como intervención crítica” postula que son la descripción y la escenificación dramática las principales características del autor, y no la narración. Estos recursos narrativos refuerzan el debate sobre el “decir”, pues las cosas que pasan en estas novelas las sabemos no porque un narrador nos las relate objetivamente, sino porque uno o varios personajes las comentan, y en ocasiones lo hacen de manera diversa, mostrando una pluralidad de interpretaciones. De esta manera, esto se incluye en un sistema escritural en el que se vincula con la problematización de la representación de lo real:

Estos procedimientos, que además de reiterarse se explicitan, postergan lo que en el lenguaje es designación de lo real y en la novela es relato de peripecias: ese relato se ve continuamente cortado por un detallismo descriptivo (...) Los personajes definen este mecanismo: mientras se les habla, se desvían en aparente distracción hacia alguna característica física o propia o del interlocutor, y la observan con agudeza microscópica; lo cual supone pasar de la narración o el diálogo a una descripción muy en detalle, de una precisión mayúscula (268).

Finalmente, como síntesis, Kohan señala que “Viñas no cesa de calibrar el peso de las palabras” a lo largo de toda su obra, y que sostiene “una búsqueda obsesiva de la más perfecta e imposible precisión verbal” (269), lo cual “aunque no se resuelva en el hallazgo de la *palabra justa*, se despliega bajo la forma de su persecución continua” (269).

Otro artículo que en su brevedad condensa una serie de rasgos fundamentales de la obra narrativa de Viñas es el de Ricardo Piglia “Viñas y la violencia oligárquica”. Allí, el autor de *Respiración artificial* señala que:

Uno de los ejes de la obra de Viñas es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica (...) la persistencia de esa dominación y sus múltiples manifestaciones en distintos planos de la historia nacional. ¿Cómo se ha ejercido ese poder? ¿Sobre quiénes? ¿Con qué sistemas de justificación? Esas son algunas de las preguntas básicas que su escritura plantea y debate desde diferentes ópticas (PIGLIA, 1993: 1).

Así, Piglia observa que el trabajo histórico de la narrativa de Viñas -el análisis del pasado- es eminentemente político -¿quién y cómo ha ejercido el poder y sobre quiénes?- y pretende problematizar la ideología que sostuvo -y sostiene- esas formas de dominación en

nuestro país. Por esto, planteará que su obra debe tomarse como una totalidad, cada texto es parte de un proyecto general que posee su autor:

[P]odría decirse que todos los libros de David Viñas se pueden leer como un gran texto único: una amplia saga balzaciana en la que distintos géneros y registros de escritura (novela, teatro, cuento) se transforman en investigación de los momentos clave en los que esa violencia y esa dominación se cristalizan (...) ese gran texto único se podría organizar cronológicamente en una especie de historia imaginaria del poder en la Argentina desde el fusilamiento de Dorrego (en su obra de teatro *Los fusilamientos de Dorrego*) hasta la dictadura de Videla (en su novela *Cuerpo a cuerpo*) pasando por el asesinato de Urquiza, la semana trágica, el peronismo o el suicidio de Lisandro de la Torre (1).

Pero la obra de Viñas no pretende sólo organizar cronológicamente la historia del poder en la Argentina, sino discutir la ideología que la sustenta, por eso Piglia propondrá que: “también se puede leer ese texto como un mosaico en el que se entreveran los temas y las formas siguiendo un eje central definido por la tensión entre la violencia oligárquica y la imaginación liberal que acompaña esa opresión y la disfraz” (1). Oligarquía y liberalismo, entonces, a lo que podemos agregar la institución militar en tanto forma constante de asegurar el poder de esos sectores y de esa ideología, serán los pilares sobre los que Viñas indagará en su “obra total”, la cual, evidentemente, necesitaba discutir los modos y los resultados de la historiografía oficial, así como también, a semejanza de lo expuesto por Croce, reponer la perspectiva de los vencidos:

La historia de la dominación oligárquica suponía el desciframiento de sus formas correlativas de censura y de encubrimiento, pero también la reconstrucción de la historia de aquéllos sobre quienes esa violencia se ejercía: los indios, los gauchos, los inmigrantes, los obreros. En el revés, la obra de Viñas es también la historia de las víctimas (1-2).

Finalmente, como corolario de su trabajo, retoma la secuencia inicial de lo que él considera “su mejor novela”: *Los dueños de la tierra*, para señalar, a partir de allí, los rasgos centrales de toda su producción ficcional, entre los que enumera la ficcionalización de la interpretación de un acontecimiento histórico clave a través de un hecho marginal que a su vez es representativo de toda una época y la constitución de “tipos” que son una cifra de una clase social y de una ideología. Este es el esquema que, con obvias variaciones en cada caso, encuentra como forma general de construcción narrativa en David Viñas.

Según esta propuesta crítica, entonces, podemos mencionar que en Piglia observamos un énfasis sobre la insistencia de Viñas en representar los modos en que se expresó la violencia oligárquica y el dominio de ese sector social sobre amplias masas populares. Asimismo, se detiene en el trabajo que el autor realiza sobre la ideología liberal que sostiene ese accionar. Las recurrencias de las textualidades viñistas sobre esto hacen que vea cada una de sus obras como un fragmento de una totalidad narrativa más amplia, por lo que con cada novela se iría armando una especie de rompecabezas del histórico y contemporáneo dominio de un sector social en el país. Por último, Piglia ejemplifica el modo de construcción narrativa de Viñas a partir del caso concreto del inicio de una de sus novelas, *Los dueños de la tierra*, que expresa los mecanismos de ficcionalización de una interpretación de la historia y de condensación de una trama social e ideológica.

María Pía López abona la tesis de parentesco entre la obra narrativa y ensayística de Viñas en su texto “David Viñas: la materia del ensayo”, en el cual bucea en los recursos estilísticos de la crítica del autor y ofrece sobre ella una mirada semejante a lo que otros textos señalan de su narrativa. Si es cierto que la tradición analítica ha diferenciado al extremo dentro del campo intelectual el trabajo de un científico y el de un *creador*, “el primero con su tendencia a la cita, a la demostración de lo hallado, al apego a la verdad (...) y el segundo, con su adhesión a la palabra como materia de creación, que no acepta los límites evidentes de la certeza documental” (LÓPEZ, 2005: 1), esa distancia se adelgazaría en David Viñas, “singular escritor que ha forjado un modo de leer la literatura argentina, y una lengua para narrar esas lecturas” (1). Al mismo tiempo, indica que Viñas con su escritura exorciza otra tradicional tensión, la que se establece “entre la tendencia a vivir, escribir, pensar, en tiempo presente, y la vocación archivística”, es decir, que en su obra hace fusionar la presunta contraposición entre “incursionar en las tramas del pasado, en las huellas muchas veces borrosas, para buscar un sentido que en el presente se escurre; y los que urgen el vivir en la contemporaneidad” (1).

La autora parte de estos preceptos y examina las características “literarias” de la obra crítica de Viñas, y señala que aún allí: “tiende a pensar a las palabras como sujetas a fuerzas de reunión y de desunión. Impulsadas al eslabonamiento, al parentesco o a la distancia” (2), con lo que realiza un trabajo sobre el lenguaje que otros analistas observan en su novelística. Asimismo, postula que “La escritura [de Viñas] no describe, dramatiza

(...) La palabra es material” (2) y que su obra “se va constituyendo por ampliación y desplazamientos” (3). López se centra en los títulos y subtítulos de *De Sarmiento a Cortázar*, *Anarquistas en América Latina*, *Contrapunto político en América Latina* y *De Sarmiento a Dios, viajeros argentinos a USA*, y observa que allí que: “Las palabras se sitúan espacialmente: antes o después de una coma, antes o después del doble retén. Es esa espacialidad, señalizada por los breves signos, la que construye el sentido. Si las palabras ocupan el espacio, es porque son materia, cuerpos”. (3)

Mucho de lo que aquí se propone podemos encontrarlo en su obra narrativa, lo mismo que su planteo sobre la escritura “enfática” del autor, que apela a una dramaticidad, a la espacialidad y que “opera acentuando, remarcando” (3). La escritura de Viñas es para López *machacona*, ya que vuelve una y otra vez sobre los mismos temas para desmenuzarlos desde diversas perspectivas, del derecho y de su envés, por eso, parafraseando un reconocido subtítulo de *Literatura argentina y realidad política*, dirá que sus textos tienen “Una perseverancia hecha de constantes con variaciones” (4), y ubica a nuestro autor dentro de una tipología definida:

Hay por lo menos dos tipos de autor -toda tipología es arbitraria, ya se sabe, pero ésta tiene el mérito de ser escueta y general-. Uno, que busca en cada obra una cierta liberación. Una vez desovillado un tema, se produce una suerte de exorcismo, y el autor es emancipado de su atadura anterior. Puede, así, pasar a otro tema, buscar la novedad o la resistencia. Otro tipo de autor sería el que, como Viñas, insiste. El que busca, una y otra vez, el buen modo de asediar el secreto de un texto (4).

Al analizar la obra literaria de Viñas observaremos que su obra ficcional opera de la misma manera. Volviendo -y *revolviendo*-, perseverando, sobre las mismas problemáticas, ampliándose y desplazándose desde un eje hacia sus diversos contornos. Asimismo, López culminará diciendo: “La composición que hace Viñas entre modos de la investigación y de la escritura es puesta bajo el signo de la intervención política” (5), con lo que remarca los rasgos que la crítica ha establecido sobre su obra literaria también en este aspecto.

Juan Carlos Portantiero es uno de los primeros críticos que analiza la obra literaria de Viñas. Su apartado “Viñas: la quiebra de la ilusión” forma parte del capítulo “A la realidad por el compromiso” de su libro de 1961 *Realismo y realidad en la narrativa argentina* y es un intento de tomar la obra de este autor escrita hasta el momento como una totalidad -algo que, como vimos, retoma Piglia- y como parte de una trayectoria abierta. Si

bien gran parte de este libro se dedica a cuestionar duramente al compromiso y al existencialismo sartreanos, y aunque ubica a Viñas como un autor de “literatura comprometida” y de “novelas de tesis” a las que considera divergentes del “nuevo realismo” que él pregona, Portantiero no ahorra elogios hacia quien considera el más importante y original autor de la nueva generación, prácticamente el único rescatable de los “comprometidos” desde su postura, de quien señala que a través de *Los dueños de la tierra* ha logrado superarse a sí mismo y emprender un camino hacia una literatura *realista*.

A diferencia, como señalamos, de la propuesta de Martín Kohan, Portantiero establece que “la más importante (quizás la definitiva) virtud de Viñas [es] su capacidad narrativa”, la cual “se adhiere (...) a un deleite por redescubrir a cada instante y frente a cada acto la materialidad del contorno” (PORTANTIERO, 1961: 93). Así, confluye con la propia mirada del autor respecto de ejercer una práctica literaria alejada del “espiritualismo” y la “abstracción” que serían dos de las principales características del escritor liberal. Viñas, para Portantiero, es un autor de cosas concretas que a poco de iniciar su carrera artística ya posee un estilo definido a través de la absorción y puesta en práctica mediante caracteres nacionales de las enseñanzas brindadas por los más importantes escritores de la literatura moderna: “Viñas, efectivamente, no ha inventado nada, pero su estilo -primicias del introductor- puede ya definirse como personal en nuestra novela. Hay mucha lectura aprovechada por Faulkner y de Sartre” (93).

Sin embargo, Portantiero también planteará que los elementos fundamentales de su capacidad narrativa se encuentran en la “densidad de su prosa, construcción del período y peculiaridad de sus diálogos”, además de subrayar al respecto “los párrafos largos, en los que abundan las interpolaciones retrospectivas, seguramente introducidas para actualizar permanentemente el pasado” (93). Todo esto lo lleva a indicar que “Viñas es un escritor barroco y confuso, por su pretensión de abarcar simultáneamente distintos estratos del tiempo y del espacio” (93), y a proponer como característica del autor la producción de una narrativa que se construye por acumulación:

Su prosa resulta acumulativa (la abundancia de frases iniciadas con conjunción es abrumadora), pero no sintética. Es evidente que la intención es crear una atmósfera asfixiante de lenta y persistente decadencia, a través de una ordenación de frases y palabras sucedidas una detrás de otra, como en un recuento infinito de objetos en desuso. Pero de objetos *vivos*, iluminados por una adjetivación referida a sus calidades materiales (blando, sólido, macizo, fuerte, fofo), no a los atributos ideales que se le

otorguen. Y por fin, completando este cosmos de relaciones formales, los diálogos cortantes, ásperos, agresivos. Reiterativos y cargosos (94).

Como ya vemos que resulta un lugar común en la crítica hacia la obra del autor, Portantiero señala el carácter histórico y político de su escritura. Si por un lado observa que en sus textos “la crónica alimenta el caudal de la narración novelística, se integra a ese torrente y no marcha por caminos paralelos” (100), por el otro lo histórico se desliza hacia una vertiente política de la cual no está exento el sujeto que la protagoniza: “el conflicto personal de su protagonista no puede ser entendido sin su desencadenante político” (100). Pero si de política se trata, Portantiero recalcará en diversos pasajes de su artículo la aparición del peronismo en la literatura de Viñas, en particular mediante *Los años despiadados*, aunque su visión del populismo también la observa en *Los dueños de la tierra*. Respecto de la relación del autor con el peronismo, plantea que “Viñas es típicamente un testigo de la quiebra de las ilusiones pequeño-burguesas, destrozadas por la irrupción populista del peronismo” (91) y que sus novelas en gran medida son deudas de ello. Propone:

El peronismo significó para Viñas la finalización de un ciclo argentino caracterizado por la hegemonía de un sector social: la clase media alta. Esta clase media alta en decadencia económica era como el eco de la retórica criolla; representaba blandos valores del “espíritu”, ancianas tradiciones sin valor alguno, evasión de la vida que se daba en esos días (...) En cambio, Perón y su régimen eran lo sólido, lo seguro, lo macizo, lo concreto. También lo absurdo (...) Viñas quiso probar que el país edificado a partir de Roca era falso, que se deshacía en podredumbre y que el peronismo no había hecho más que desnudar esas miserias (91-92).

Humberto Rasi publica “David Viñas, novelista y crítico comprometido”, en la *Revista Iberoamericana* N° 95, de abril-junio de 1976. Como el título de su artículo indica, analizará tanto la narrativa como la ensayística del autor desde una perspectiva en la cual se vuelve omnipresente la figura del intelectual comprometido, de la cual Viñas sería uno de sus más encumbrados modelos. Respecto de su novelística, señala que transcurre en alrededor de cien años de historia argentina y latinoamericana, entre los últimos días de vida de un “mandón pueblerino” como Antonio Vera en *Cayó sobre su rostro* hasta los debates respecto del rol del intelectual contemporáneo en *Cosas Concretas*.

Según su lectura, Viñas rechaza al liberalismo en su narrativa, pero también critica al populismo. Presenta la lucha de clases “con víctimas pero sin héroes” a través de un

estilo realista que, *sin embargo* -y el conector es puesto por el propio Rasi-, establece innovaciones técnicas propias de la nueva narrativa. Similar propuesta observamos en “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”, de Adriana Bocchino, donde se analiza *Cuerpo a cuerpo*. Si bien esa novela de 1979 queda fuera del recorte cronológico de nuestro objeto de estudio, quisiera retomar algunas cuestiones allí vertidas. En primer lugar, Bocchino señala que “La crítica ha considerado la ficción de Viñas desde una perspectiva realista con matices y reconvenciones varias” (BOCCHINO, 2006: 3). No obstante: “Aunque las ficciones de Viñas fueron descriptas en términos de correlación con la mimesis realista, habría que hacer hincapié en la relación conflictiva que mantienen con el realismo convencional” (5), lo cual se vincula con nuestra propuesta de un realismo amplio o de una escritura con una matriz realista que se expresa a través de diversos estilos en los autores de nuestro corpus. El realismo de Viñas, sin dejar de serlo, cuestionaría la conceptualización misma del concepto.

La autora remarca la utilización del “montaje” en Viñas, “secuencias cinematográficas” que buscan “dar cierto orden al desorden de la historia” (5) y quiebran la sistematicidad y la idea de totalidad tal como era concebida por el realismo tradicional. Sin embargo, aunque novedoso resulta polémico su intento por insertar la obra de Viñas dentro del “discurso alegórico” (3), entendido éste no solamente en un sentido tradicional, es decir, como una ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente, sino también en una visión benjaminiana manteniéndolo en tensión con la propia concepción de “montaje”.

En 1996, Isabel Santos publica en la revista española *Actual* su artículo “David Viñas: los márgenes del oficio”, donde suscita un introductorio y breve análisis de la obra de Viñas para posteriormente centrarse en sus textos *Cosas concretas* y *Prontuario*. La posición de esta autora empalma casi totalmente con la expuesta por Ricardo Piglia al señalar que: “La obra narrativa de David Viñas presupone un lector conocedor de la historia argentina y de su concepción balzaciana de la literatura: cada una de sus novelas forma parte de un único proyecto narrativo fragmentado por la unidad arbitraria del libro” (SANTOS, 1996: 49). O sea, la obra de Viñas es vista como una totalidad constituida por una multiplicidad de textualidades que, a modo de un *collage*, van conformando una única unidad de sentido ligada a la problematización de la historia argentina. Desde este lugar es

que para Santos “Viñas concibe la literatura íntimamente ligada con la práctica política” (50), a la cual le concede un tinte personal, pues en su narrativa “Vida pública y privada de un individuo social se ligan indisolublemente” (50). Confluye con la lectura que María Pía López y otros analistas realizan -desde múltiples aspectos como el estilístico, el ideológico, el de un proyecto general de escritura- sobre el vínculo entre ensayo, crítica y narrativa en el autor. Santos dice sobre la obra ficcional de Viñas, en forma cuanto menos provocadora, que “Las novelas (...) complementan *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*” (50-51). Esta postura se justifica en este artículo a partir de una estrecha relación propuesta entre escritor e intelectual en el proyecto creador de Viñas. Para ella, tanto a través de la crítica como de su narrativa Viñas promovería un debate sobre la historia, la ideología dominante y el presente de la Argentina.

Quizás por estar entre los primeros que analizaron sus novelas -incluso antes que Portantiero y Rosa-, uno de los críticos más citados a la hora de estudiar la obra de Viñas sea el uruguayo Emir Rodríguez Monegal, quien ya en 1957 publicaba en *Marcha* su lectura de las dos primeras novelas del autor -*Cayó sobre su rostro* y *Los años despiadados*- en “Dos novelas de David Viñas: los parricidas crean”. Allí cuestiona la obra de los autores de la generación de Viñas amparándose en una mirada estética antagónica. Para él: “Gran parte de la obra creadora de los parricidas carece de todo valor, excepto el (obvio) de mostrar que con teorías no se hace literatura y que no hay género más difícil que la literatura didáctica y de combate” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1957: 21). Justamente, este crítico es el que endilga el mote de “parricidas” a la generación del ‘55, y considera sus invectivas hacia autores consagrados como Borges, Mallea o incluso Martínez Estrada como monótonas y desmesuradas. Rodríguez Monegal sostiene un tono irónico ante la literatura de “denuncia y descripción” de esta nueva generación de escritores demasiado influenciados, según su lectura, por Sartre, y concluye que la politización del arte obstaculiza sus posibles desarrollos:

Si la política es una fatalidad en la Argentina de hoy -como lo es en otras partes del mundo-, conviene saber que esa fatalidad no tiene por qué mejorar el arte. Estar en la buena línea, ver y hablar claro, decir verdades, ser audaces, aplastar al adversario, podrán ser garantías electorales. Lamentablemente no lo son de una buena literatura (21).

Sin embargo, entre tanta diatriba a la nueva literatura y defensa del *establishment* literario, rescata algunas incipientes posturas estéticas de Viñas al advertir que “algunos de los que denuncian también tienen algo que crear. Tal vez el más prolífico, el más inquieto, el más verdaderamente creador de estos panfletarios sea David Viñas” (21). Más allá de retomar su obra, lo incluye entre los jóvenes *imberbes* y *panfletarios* que utilizarían la literatura para probar sus tesis políticas. De esta lectura se nutre Pilar Roca para hablar de la construcción de una novelística de tesis en nuestro autor.

Diez años después de aquel artículo, el propio Rodríguez Monegal matizará fuertemente sus posturas en “David Viñas en su contorno”. El advenimiento de la Revolución Cubana y el *giro a la izquierda* de un amplio sector de la intelectualidad latinoamericana lo llevaron a reconsiderar sus señalamientos respecto de la narrativa de la generación de Viñas, palabras en las que puede intuirse, a su vez, un cierto tufillo a oportunismo. Con motivo de la adjudicación del primer premio Casa de las Américas en el género novela a *Los hombres de a caballo*, Rodríguez Monegal señala que la institución de La Habana “ha consagrado a un novelista joven y de importante trayectoria en las letras argentinas” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1967: 75), a quien caracteriza de la siguiente manera:

Pertenece a una generación que calificué de *parricida* en un libro de 1956 y cuyas características más salientes entonces eran una actitud crítica frente a los valores consagrados, una necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico, una puesta al día del vocabulario político y poético, un "*compromiso*" con la realidad argentina y latinoamericana (75).

Como vemos, lejos de sostener que promueve una literatura *panfletaria* y que la politización *obstaculiza* el desarrollo artístico, aquí Monegal realiza una descripción más “objetiva” del compromiso sartreano. Aquello a lo que acusaba de *imberbe* diez años después será ahora *polémico*, lo que consideraba una obra destructiva se convertirá en *revisar el pasado*, una *puesta al día del vocabulario político y poético* y una *crítica a los valores consagrados*. Siguiendo esta reconversión, el autor uruguayo variará su posición respecto de la generación a la que pertenece Viñas. Si en el '57 planteaba que *gran parte de la obra creadora de los parricidas carece de todo valor, excepto el de mostrar que con teorías no se hace literatura*, en el '67, con un lenguaje mucho más “académico”, indica:

[E]ntre 1945 y 1955, estos jóvenes harán pesar cada vez más su opinión, proyectarán más lejos su palabra, hasta hacerse oír de los mismos a quienes comentan o atacan, hasta sacudir la modorra de semidioses o mandarines en que parecían refugiados los mayores. (...) Con el cuadro intelectual del existencialismo francés como instrumento de trabajo y de pensamiento, con la realidad argentina modificada por la revolución peronista como materia prima, estos jóvenes de 1945 vuelven a examinar su circunstancia literaria y hunden su mirada inconformista en la obra realizada por los hombres de la generación del 25 (76).

Es decir, ahora Monegal ataca la “modorra de los semidioses o mandarines” - palabra de evidente connotación al compromiso, esta vez de Simone de Beauvoir- en que se han convertido los “mayores”, la “generación del 25”. El de *parricida*, entonces, pasa a ser una catalogación positiva, es señal de *inconformismo*.

Rodríguez Monegal sindicaba al peronismo como una de las principales influencias de la narrativa de Viñas y de su generación, junto con el existencialismo francés, y subraya que para los jóvenes intelectuales argentinos de la época la autonomía literaria es una propuesta por demás cuestionable. Centrándose en la narrativa de Viñas, leemos que el autor “no sólo ha dejado testimonio de su preocupación creadora fundamental sino también de una ambición, muy explícita, de captar y juzgar la realidad argentina de su tiempo” (79). Según este crítico, cinco de las siete novelas que Viñas había publicado hasta entonces (exceptúa de esta enumeración *Los años despiadados* y *Un dios cotidiano*) podrían insertarse dentro de una cronología de la revisión de la historia argentina. Esta lectura es similar a la propuesta con posterioridad por Piglia de entender la obra de Viñas como un proyecto único compuesto por diversos fragmentos. Sin embargo, no queda claro por qué Monegal escinde de esta serie *Los años despiadados* y *Un dios cotidiano*, pues la primera de estas dos novelas trabaja sobre la época del primer peronismo y la segunda sobre los tiempos de la década infame y la guerra civil española; momentos que en ninguna de las otras novelas están elaborados con la misma profundidad.

Como preámbulo de las posturas expuestas ya entrados en el siglo XXI por Pilar Roca, en este texto de Monegal también se interpreta la obra de Viñas distinguiendo novelas “hasta cierto punto históricas” (5), como *Cayó sobre su rostro*, *Los dueños de la tierra* y *En la semana trágica*, de otras más contemporáneas al autor, como *Dar la cara* y *Los hombres de a caballo*. En las primeras: “Viñas se plantea el problema de los orígenes políticos de la realidad argentina y encuentra en la propiedad de la tierra, en la misión *vigilante* del Ejército argentino y en la debilidad de los partidos políticos liberales, las

raíces del mal” (80). En las otras dos se “intentará definir la misma situación en el contexto estrictamente coetáneo del autor” (80). Más allá de la distinción, la centralidad de la denuncia hacia los sectores dominantes, el ejército y la institucionalidad política argentina es algo coincidente en el resto de la crítica.

Luego de analizar brevemente su trayectoria narrativa, Monegal señala que “Es evidente que para Viñas la literatura es sobre todo compromiso” (82) y que la novelística la entiende “como una acción política” (82). Teniendo en cuenta la realidad argentina de los años sesenta, envuelta en proscripción, militarismo y crisis de hegemonía, el autor de este artículo cuestiona cierto grado de parcialidad por parte de Viñas. Como un resabio de su postura crítica del artículo publicado en *Marcha* en la década del '50, señala:

En una novela de política argentina desaparece la posibilidad del medio tono, de la presentación objetiva de una realidad, del análisis mesurado (...) En un plano más general aún, cabría reprochar a Viñas que su misma toma de partido se haga a priori, antes de escribir, y sea ella la que determine la “realidad” de la novela, y no al revés, que sea la “realidad” de la novela la que permita desprender una toma de partido (...) La visión del mundo que ellas revelan está siempre limitada por esquemas ideológicos que son anteriores a la contemplación de la realidad (7).

Monegal rechaza el hecho de que Viñas, desde su lectura, no pueda contemplar la realidad sin prejuicios y sin esquemas prefijados. De esta postura se desprende la indicación de que es posible acceder a “la realidad” sin más y ser “objetivo”, algo que otros intelectuales en la misma época no se cansarán de poner en cuestión.

En resumen, la crítica en su conjunto destaca -y la lectura de sus obras confirma- que la articulación entre historia y política, y su utilización como material literario, resulta una característica ineludible a tener en cuenta al abordar su narrativa, así como también el análisis de la ideología de los sectores dominantes en cada uno de sus relatos, observable en la totalidad de su narrativa. Por otra parte, se subrayan en sus producciones distintas constantes que articulan su poética y que iremos retomando en nuestro análisis.

3.1.2 Literatura argentina y política Cayó sobre su rostro

Cayó sobre su rostro (1955), obra con la cual David Viñas recibe el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires, es su primera novela publicada. Apareció en las

librerías porteñas en los tiempos del golpe militar que quebró el orden constitucional argentino con la caída del General Perón, asonada comandada por Lonardi y por Rojas que pretendió, como vimos en el primer capítulo, reinstaurar el Estado oligárquico conservador en el país. Coincidentemente, esta obra narra de manera cuestionadora el rol de la oligarquía nativa, la constitución del ejército como su brazo armado, las violentas y tramposas maneras en que esos sectores lograron el dominio social y la caducidad de su régimen. Su edición, por lo tanto, no pudo haber llegado en momento más preciso.

La estructura consta de dos secciones intercaladas, una titulada “El día del juicio”, en la que se narra linealmente el último día de vida del protagonista -Antonio Vera-, un acaudalado y poderoso hacendado de Cañuelas que fuera décadas atrás expedicionario en la Conquista del Desierto liderada por Julio Argentino Roca; y otra denominada “Los años”, donde mediante una serie de secuencias puntuales se explicita su modo de actuar y su ideología. Si la primera sigue linealmente la cronología del día -desde su caída del caballo por la mañana en la entrada del rancho de Juan y Teresa a su muerte en la cama de un burdel por la tarde, cayendo sobre el rostro de una prostituta-, la segunda se configura mediante una serie de interrupciones temporales que se afincan en momentos precisos donde se descubre la corrupción y falsedad de Vera y de todo un sistema social, político y económico donde se entrelazan los intereses del ejército argentino, el de las clases dominantes, el del poder político y los medios de prensa.

En esta ida y vuelta entre el declinante presente del personaje a inicios del siglo XX y su “glorioso” pasado iniciado con el genocidio indígena en el sur argentino, Viñas genera un contrapunto que remarca la decadencia de toda una clase y de una forma de hacer política y de administrar los bienes de la nación. Parafraseando un título de su obra crítica, aquí Viñas parece querer narrar el apogeo y la crisis de la oligarquía argentina.

Por otra parte, como una condensación de toda su práctica estética -recurso en cierto sentido señalado ya por María Pía López cuando se detiene en la síntesis existente en los títulos y subtítulos de las obras de Viñas respecto del desarrollo narrativo posterior-, el epígrafe que inicia este relato sintetiza el proyecto literario que el autor desplegó durante sus posteriores publicaciones ficcionales. En él -perteneciente a los “Salmos LXXXVIII”-, leemos: “... hablaré cosas reservadas de antiguo, las cuales hemos oído y entendido; que nuestros padres nos las contaron”. O sea, el objetivo aquí es revisar y relatar el pasado -

hablar de cosas reservadas de antiguo-, tomar los casos históricos más reconocidos e indagar en ellos *-que hemos oído y entendido-*, y relacionarlos con una experiencia personal y familiar *-que nuestros padres nos contaron-*. No solamente *Cayó sobre su rostro*, sino toda la narrativa de Viñas puede interpretarse partiendo de esta frase, que funciona así tanto como preludio de su primera novela como presentación de su proyecto escriturario general. Esto es: examinar el pasado nacional desde una perspectiva personal y tomando para ello hitos histórico-políticos, aquellos momentos donde recrudece la lucha de clases.

Cayó sobre su rostro posee un estilo narrativo que paulatinamente Viñas irá articulando como su marca personal. Aquí el autor configura un entramado textual complejo mediante una serie de recursos que cuestionan la representación realista tradicional y le otorgan un original dinamismo narrativo a su texto. Estos procedimientos los irá profundizando a medida que continúe desarrollando su escritura.

El comienzo del texto es *in medias res*, generándose así el conocido efecto de estar ante una obra que narra una historia ya iniciada, por lo cual se requiere de *flashbacks*, reminiscencias o simples recuerdos del pasado que vayan reponiendo lo faltante para lograr un sentido completo de la trama. De este modo, se torna imprescindible la disrupción temporal y la sensación de que el presente sólo puede entenderse cabalmente si uno se remonta al pasado. Conocer el pasado se deduce como una necesidad para interpretar la actualidad. Así, el objetivo de Viñas ya enunciado por la crítica en su conjunto de inquirir en el pasado de la Argentina para entender el presente se sostiene también a partir de este rasgo formal que el autor utilizará durante gran parte de su narrativa. Asimismo, la elección de un tipo de estructuración novelesca compartimentada en dos series para dar cuenta del pasado y del presente de la narración nos remite a una de las influencias que la crítica destaca en Viñas, la de William Faulkner, y más especialmente, a su novela *Las praderas salvajes*, algo que ya había notado en 1957 Emir Rodríguez Monegal:

Cayó sobre su rostro, es la primera de una saga, bastante faulkneriana en su estilo, sobre el pasado argentino (oscuro y bárbaro) que explica si no justifica el presente que ahora todos padecen. En la figura de Antonio Vera, de su lenta agonía mostrada en contrapunto con los episodios centrales y precursores de su vida (un capítulo de hoy seguido y explicado por uno de ayer, en movimiento alterno que recuerda la técnica de *Las palmeras salvajes*), Viñas levanta un caso ejemplar y trata de hundir la mirada en las raíces de tanta corrupción: las fortunas ilícitas, el despojo de los indios en la frontera, los ferrocarriles del entreguismo al poder británico (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1957: 21).

Otro de los más evidentes procedimientos utilizados por Viñas es la constante “demora en las palabras” propia de la narrativa del autor analizada por Martín Kohan en “La novela como intervención crítica, David Viñas”. Podemos aseverar que tanto el detallismo de las descripciones que frenan continuamente la narración, como la vuelta permanente sobre una frase de un personaje o del narrador, las repreguntas y los malentendidos en los diálogos, los deslizamientos hacia heterogéneas imágenes al estilo del monólogo interior, el “como si” como modo reiterado de describir y explicar una situación y la dinámica narrativa que va del referente a la metáfora y de la metáfora a otra metáfora - que se asemeja por momentos a un estilo poético-, generan que la escritura en sí misma, además del hecho narrado, sea protagonista de la obra. Tomemos simplemente algunos ejemplos al respecto para graficar lo dicho en torno a “la demora en las palabras”. Sólo en esta novela, ya desde el inicio se la observa en la escritura de Viñas a través de un estancamiento narrativo producto de un extremo detallismo. El primer párrafo del texto sirve como una simple muestra de algo que se repite cotidianamente en *Cayó sobre su rostro*:

-¿Viene?

-Sí, sí; allá viene.

Y los tres salieron al patio del rancho: el perro marrón se deslizaba con la rapidez de una laucha entre las piernas de los hombres, gimiendo impacientemente, como apurado por terminar con alguna cosa. Un gemido entrecortado que cortajeaba esa demora, esa chata extensión que se alargaba hasta la tranquera

-Vos no vengás, Teresa, no –ordenó Juan, mientras su mujer palmeaba al perro, dejando deslizar la mano rayada sobre el lomo hirsuto-. No vengás. –Y la mujer apretaba su mano sobre el lomo del perro, tironeando del collar mientras el animal mordisqueaba en el aire: los dedos torpes de la mujer, esas moscas calientes, el sol de metal (VIÑAS: 7).

Durante todo el pasaje referido al encuentro entre Juan, Teresa y el hijo de ambos - los campesinos- con Antonio Vera -el latifundista-, la narración será detenida por comentarios sobre el perro, sobre el sol o sobre la ropa o fragmentos del cuerpo de Vera, como si la mirada narrativa de pronto se distraiga respecto del tema principal, o como si algo presuntamente secundario comience a llamarle la atención. Esto sucede una y otra vez en Viñas, de múltiples formas, ya sea a causa del color de una camisa, o de los pelos en la oreja de un personaje, o de las manchas en sus manos. Sus narraciones suelen identificarse

con la inserción de estas descripciones que podríamos enmarcar dentro de la conceptualización barthesiana de establecer un “efecto de lo real” en el texto, y que podemos vincular también con una narrativa influenciada por la estética cinematográfica.

Tan o más recurrente que este recurso es el de la construcción de los diálogos mediante repreguntas y malentendidos. Si los personajes de Viñas cumplieran eficazmente con la función comunicativa, las obras definitivamente serían no solamente distintas por supuesto, sino bastante menos extensas. Pero Viñas no quiere expresar algo propio a la trama del relato a través del diálogo de dos personajes, ni simplemente que estos se presenten ante el lector sin intermediarios -que es otro de los recursos comúnmente utilizados por la estética realista tradicional-, sino que además los utiliza para cuestionar el lenguaje y la comunicación misma -en una postura autorreferencial que se alejaría del “realismo”-. Por eso los personajes de Viñas hablan entre sí pero no se entienden, por lo menos en una primera instancia, por lo que deben volver sobre las palabras, repetir lo dicho, o decirlo de otra manera, para cerciorarse de las cosas, tal como observamos que Kohan ha señalado respecto del “decir” en la obra de este autor. Ejemplos sobran, simplemente mencionamos algunos para graficar lo dicho: “¡-No tenemos la plata!/-¿No?/-¿No, señor!/-¿Seguro?” (11); “-Dicen que el hombre es Roca”/-¿Roca?” -Vera lo había mirado: Sosa era de los nuevos, de los que usaban bigotes para arriba y la visera caída/-¿Roca, presidente?” (17); “-Él va a arreglar todo este asunto/-¿Qué asunto?/-La tierra, amigo (20); Vera ordenó: “-La rémington -apenas /Al soldado el cuello de pavo se le sacudió en el aire: -¿La carabina?!/-¡-Sí, hombre, sí! (44); “-¡Isabel!/-¿Llamó Don Antonio?/-¿Me vas a hacer comer aquí?/-¿Qué? (46); “-¿Y por qué no lo manda a la escuela?/-¿A la escuela, Vera? (54); “-¿Se siente mejor, don Antonio? / -La cabeza/¿Le duele?/Da vueltas” (64); “-¿No es cierto?/-¿Qué, don Antonio?/-Nada, Isabel, nada. Pensaba”/ “-¿Se le pasó el mareo?/-¿Hum?/-El mareo, don Antonio/ -Más o menos” (65); “-¿Es cierto o no?/-No/-¿No, qué?” (103); “-Sí, sí, sí, don Antonio -pero se quedaba con la boca abierta/-¿Sí, qué?, ¡carajo!” (104).

Como vemos, los personajes no se oyen, se malinterpretan, se hacen los zonzos para contestar con evasivas y entonces hay que volver a preguntar con más énfasis, son incrédulos ante el discurso del otro; en fin, pasan cosas diversas, pero lo que no pasa es una comunicación directa efectiva. Los diálogos, en este sentido, están muy trabajados y

contribuyen a la mencionada “demora en las palabras”, pues en estas obras podemos estar media página leyendo cómo dos personajes dialogan hasta que por fin, se entienden.

También podemos observar el retorno en esta novela sobre determinadas frases de los personajes -que en ocasiones incluso retoma el propio narrador páginas después- en diversos contextos y otorgándole distintos sentidos. Parece que los personajes -o el narrador- nunca terminan de dejar una frase, como si se tratara de un diálogo o monólogo que retorna una y otra vez, que no acaba nunca. El texto avanza y retrocede como si fuera una marea, en un vaivén que de a poco corroe el sentido de las palabras y les reintegra su pérdida polisemia. El relato vuelve sobre sus pasos, se queda en las palabras. Las revisa por delante y por detrás. No es lineal, sino espiralado. Así, la pregunta de Vera “¿Tienen eso?” o su equivalente “¿Tienen la plata?” en referencia al pago de la renta de la tierra, será repetida obsesivamente tanto mediante el pensamiento de Juan o del hijo, como dicha por el propio Vera. Durante todo el pasaje que se describe en el primer apartado, desde la página 8 de nuestra edición hasta su última mención, ya con Vera retornando, en la página 15, podemos encontrarla diseminada por diversas zonas del texto y en más de una ocasión cada vez. De la misma forma, se volverá sobre el dicho de Sosa respecto de Domingo Faustino Sarmiento, “el loco más loco que he visto”, entre las páginas 17 y 25, ya sea a través del discurso de Sosa, asumidas por el narrador o recordadas por Vera; o la repetición de “porteño potado” (24); “gato con guantes no caza ratones” (de Isabel a Antonio, 28); de “ladrón” (denuncia de Videla a Antonio (37-38) o de “está linda la cama” (de Antonio a Isabel, 66-67). Por otra parte, generando en este sentido un efecto similar de demora en las palabras, podemos leer las *joyceanas* descripciones al estilo del *fluir* de la conciencia, pero no ya solamente desde la perspectiva de los personajes, sino incluso desde el narrador. Este recurso apenas esbozado en *Cayó sobre su rostro*, se convertirá al final del período en uno de los más utilizados por Viñas.

Compleja es, asimismo, la apelación a la metáfora desde los más diversos sentidos en la narrativa de este autor. Por un lado, el “como si” es recurrente en Viñas como forma de comparación tradicional y básica entre dos cosas -“terminó por manotear en el aire *como si* se encubriera de algo que revoloteaba y se le estaba por asentar en la cabeza” (44); “Videla se mostraba de costado *como si* hubiera perdido el rumbo o como si estuviera por regresar” (44); “la voz le salió de costado *como si* escupiera algo que le hubiera quedado

entre los labios” (44); o la ya mencionada “la sirvienta se frotaba las manos en el delantal *como si* hubiera terminado con alguna faena” (46)-. De la misma manera podemos leer directamente el “como”: “Cerró los ojos divertido, con la sensación de que la cosa le había salido redonda, sin ninguna aspereza, circular *como* su cama, *como* la siesta, *como* sus ojos cerrados, *como* ese día de noviembre” (68). Igualmente típica en su construcción narrativa es la metáfora doble como la siguiente:

Entrañas como caños, iguales a caños herrumbrados cubiertos de algas que se movían flojamente y se agrandaban hasta ser matas espinosas, ya no suaves, sino agresivas, agudas como conos. Las matas eran conos afilados, cuernos de cartón apuntando hacia esas líneas brillantes que subían hasta el sol. El sol. Pero mirarlo significaba sentir dolor: uno de esos cuernos rompiendo su piel de trapo, abriendo su carne de arena. Todo el cuerpo de arena derramándose por una de esas rasgaduras que mostraban varias capas superpuestas. Esa rasgadura, como una temblorosa bragueta, y por allí corría arena, amarilla, blanca arena, tan suavemente como se deslizaba ese rayo de sol (80).

Si las entrañas son comparadas con caños herrumbrados cubiertos de algas, rápidamente se convierten en matas espinosas que son agudas como conos afilados o cuernos de cartón que apuntan al sol. Si se mira el sol, entonces, lo que lastima sobre los ojos no pasa a ser el rayo, sino uno de estos cuernos, y por un deslizamiento semántico típico de la poesía, el cuerpo del protagonista, en medio de tanto sol, pasa a estar lleno de arena que sale de sus entrañas mientras es masturbado por Isabel, amarilla, blanca arena que se desliza suave como, en una última vuelta de tuerca, un rayo de sol. Este tipo de estructuras narrativas no son una excepción en Viñas, sino que se encuentran en gran parte de su narrativa y confluyen con otros recursos en su entramado textual.

Inserto en el mismo no podemos dejar de aludir al uso de un registro coloquial que es otra de las tipicidades literarias de Viñas. Ya inscripto mediante las interrupciones lógicas y de sentido de ciertas enumeraciones que hemos expuesto -que asemejan al modo de articular el lenguaje y el pensamiento en el cerebro humano-, el coloquialismo se nutre también del repetido uso de la conjunción “y” (*Y* en ese momento apareció Antonio y se detuvo en la puerta del jardín; su hijo estaba debajo y perdía y el otro lo golpeaba en un mismo punto” (58-59) o “por” (“sofocado *por* el calor, *por* su mano, que se había raspado contra la rejilla, *por* la que subían unos bichos cascarudos” (59). La oralidad puebla *Cayó sobre su rostro* a partir de los personajes, pero es asimilado hasta por el narrador. Así, el pedido de “que empiece de una vez” el loteo de tierras fiscales organizado por Vera se

convierte rápidamente en un “quempiécediúnavez” coreado por la multitud reunida. Por otra parte, el narrador recupera la oralidad cuando asume la grafía que asemeja al saludo de Juan y el hijo. Si el narrador sostiene que Vera les dice “Buenos Días”, planteará que los campesinos le dicen “güenas” entre dientes o “muy güenas” con desgano (10). La deformación fonética deja su marca en la escritura de Viñas como materialidad de la voz de sus protagonistas.

La obra se centra en escenas de la vida cotidiana del personaje principal. Por ejemplo, no en la labor de Vera durante la conquista del desierto, sino en su charla con Sosa mientras esperan la paga por el trabajo realizado; no la explicitación de cómo se fue apropiando de las tierras de Cañuelas, sino en una charla en su estudio con el periodista Corti cuando define sin consultarlo con nadie el lugar por donde pasará el boulevard de su ciudad. Esto vuelve natural que la voz narrativa se rijan en diferentes pasajes por el discurso oral, ya que se trata de situaciones privadas. Así, lo personal, incluso lo familiar, se mezcla con lo histórico y con lo político, pero no mediante la heroicidad del personaje, pues no se trata de un discurso épico, sino desde su cotidianidad. Es esto lo que lenguaje de los personajes -y en ocasiones del narrador- representa.

Todas estas situaciones que estamos mencionando generan una literatura que tiende una y otra vez hacia la hipotaxis debido a la conjunción de tradiciones estilísticas diversas, cuestión que, como veremos, se irá profundizando de aquí en adelante en su obra narrativa. De hecho, también confirmamos aquí la caracterización respecto de la presencia de una escritura deíctica en Viñas expuesta por Martín Kohan -recordemos el comienzo del relato a modo ilustrativo: “-¿Viene?/-Sí, sí; *allá* viene?”-.

Pero si ya esbozamos aquí algunos lineamientos en torno del narrador que construye Viñas para desarrollar sus textos, debemos destacar que esta figura en la obra viñista merece una ampliación mayor. El narrador de Viñas se caracteriza por contar desde distintas perspectivas un mismo suceso. En realidad, en estos relatos muchas veces no hay un solo narrador, sino varios, en primera persona a veces, y en otras en tercera, que incluso se van mezclando. Pero aun en la mayoría de los casos en que aparecen narradores en tercera persona, éstos suelen asumir la perspectiva de uno de los personajes, por lo que sólo pueden conjeturar lo que sucede con otros. Nuevamente, retomando en cierta medida la metodología de Auerbach en *Mímesis*, retornaremos al mismo comienzo de *Cayó sobre su*

rostro para, a partir de ese pasaje modelo, graficar las características del tipo de narrador utilizado por Viñas. Lo citaremos un poco más in extenso para graficarlo:

-¿Viene?

-Sí, sí; allá viene.

Y los tres salieron al patio del rancho: el perro marrón se deslizaba con la rapidez de una laucha entre las piernas de los hombres, gimiendo impacientemente, como apurado por terminar con alguna cosa. Un gemido entrecortado que cortajeaba esa demora, esa chata extensión que se alargaba hasta la tranquera

-Vos no vengás, Teresa, no –ordenó Juan, mientras su mujer palmeaba al perro, dejando deslizar la mano rayada sobre el lomo hirsuto-. No vengás- Y la mujer apretaba su mano sobre el lomo del perro, tironeando del collar mientras el animal mordisqueaba en el aire: los dedos torpes de la mujer, esas moscas calientes, el sol de metal.

Y los dos hombres fueron reconociendo el sombrero aludo, quebrado en el lado izquierdo; la barba robusta que temblaba con la marcha del caballo, y los dos –el padre y el hijo- calcularon que el zaino iba a tomar agua y que uno de ellos tendría que llevarlo hasta el bebedero mientras el otro se quedaría solo con ese hombre que se acercaba. Y no, no, no podía ser; porque era necesario que estuvieran los dos, uno al lado del otro, el hijo terminando las frases del padre o el viejo asintiendo con la cabeza las palabras del muchacho. (...)

Antonio Vera los había visto salir del rancho; pero de las tres figuras una se quedó atrás, entre las huellas duras de los carros. Y los dos hombres –“Juan y el hijo”, pensó- avanzaron con cachaza hacia ese punto intermedio que era la tranquera (...) Él iba a decir: “¿Tienen eso?”, y Juan se sobaría las mejillas. “¿Tienen eso?”, con las manos apoyadas en el borren. “¿Tienen eso?” Pero Juan seguiría sobándose las mejillas y parpadeando como si le molestara el sol. “¿Tienen eso”? El hijo iba a hablar mientras el padre menearía la cabeza como un ternero ensartado en un alambrado, con un oscuro desconcierto (7-8).

En este pasaje observamos que primero se narra la situación desde la perspectiva de Juan y de su hijo, para luego pasarse a relatar la misma escena pero vista desde Antonio Vera. El narrador en tercera persona de Viñas suele utilizar el estilo indirecto libre, mediante el cual quien narra le “cede” la palabra a otro personaje insertando en su relato fragmentos de su discurso sin advertirlo expresamente y produciendo así una identificación entre ambos -narrador y personaje-. En este comienzo, por ejemplo, resulta ambiguo quién es el que dice “Y no, no, no podía ser” ¿Es Juan? ¿Su hijo? ¿O el narrador asumiendo el pensamiento de uno de ellos o de ambos? Inmediatamente se continúa con la descripción “porque era necesario que estuvieran los dos, uno al lado del otro”. Es claro que el que habla es el narrador (dice “estuvieran y no “estuviéramos”), pero lo hace desde la perspectiva de los personajes. La utilización de este recurso la podemos notar en prácticamente la totalidad de las novelas de Viñas, y no es llamativo que esto ocurra, ya que

este tipo de narrador problematiza justamente el punto de vista, que es, como veremos, uno de los ejes sobre los que este autor se centra.

El narrador de Viñas cuenta entonces desde cada personaje (la función deíctica - cuyo significante se llena con un significado diverso cada vez- parece en parte desplazarse hasta el propio narrador aquí) y no es unívoco. No posee una visión totalizante, sino fragmentaria, que trata, sin embargo, de constituir la totalidad material concreta. Pero eso es imposible, porque el narrador no lo sabe todo y no puede saberlo, por eso más adelante, respecto de la caída del caballo de Vera, dirá “Se le asustó el zaino, don Antonio - reflexionó Juan o el hijo” (15) o “se llamaba O’Connor -inglés o algo por el estilo-” (51). El narrador, que quiere contar todo, que quiere decirnos hasta lo que hace el perro mientras Vera pretende cobrarle la renta a Juan y lo que piensa Juan mientras Vera habla, no puede dar cuenta de cosas elementales como quién reflexiona sobre la caída de Vera, si Juan o el hijo, o si O’Connor es o no es inglés. Para el caso, cabe exactamente lo mismo una cosa que la otra. Si Viñas nos impone este tipo de narración, si decide escribir estas dudas del narrador, es para poner en cuestión justamente la noción de omnipresencia típica del realismo tradicional, motivo por el cual también los narradores de Viñas se desdecirán o rearticularán sus relatos sobre la marcha, como si al decir ellos mismos vayan rearmando y modificando sus palabras para ser más precisos. En reiteradas ocasiones el narrador expresa cosas como estas: “lo demás fue inventado porque da gusto exagerar las cosas. Aunque no sea para calumniar a alguien. No. Al contrario: ese gusto también se siente cuando uno elogia” (41). Indica una cosa y enseguida corrige: “No. Al contrario”. En otras ocasiones leeremos “mejor dicho”, y cambiará parte de su discurso anterior. Así vemos que las cosas pueden ser dichas de una manera, pero también de otra. El narrador presenta una subjetividad como la de cualquier personaje y muestra los hilos de la elección de su lenguaje.

Por otra parte, como ya expresamos, aparecen múltiples narradores en estas obras. En el primer pasaje tenemos parte de la narración desde la perspectiva de Teresa (10), pero también, como ya señalamos, desde Vera (14) y desde Juan y el hijo (7). Más adelante también se narrarán secuencias desde la perspectiva de Corti (93). Todos los personajes parecen poder asumir el rol de narrador. Lo importante no parecen ser solamente los hechos para Viñas, sino también lo que se dice sobre ellos, y cómo y desde dónde se lo dice. El

lugar de enunciación es central. Lo que se diga en gran medida dependerá de ellos, y esto se explicita en las novelas de Viñas. De hecho, al leer *Cayó sobre su rostro* muchas cosas las sabemos porque los personajes las indican, no porque se las describa “objetivamente”. Así, conocemos las *cosas concretas* mediante la mirada subjetiva de los personajes. El rol de la subjetividad pasa aquí a primer plano.

Sin embargo, la figura del narrador omnisciente no desaparece por completo en estos relatos. Aunque difuminada y perdida entre estos múltiples narradores, existe:

Había muerto y él solamente advirtió la falta: cuando se acostó en esa cama monumental sintió que había un hueco, que podía estirar la mano sin encontrar nada. Podía haber dicho “tenía una cosa, algo”, “tenía un grueso pulgar”; lo había notado cuando no estuvo más, cuando se lo señaló ese vacío, la depresión de la cama que lo hacía rodar pesadamente hacia la pared... (113)

Este es sólo el comienzo de una extensa descripción que se inicia con la muerte de Consuelo Ribas, la mujer de Vera. Vemos que estamos ante un típico relato realista en este pasaje. Un narrador en tercera persona que, desde fuera de la acción, narra lo que el personaje hace, siente y piensa. Hasta lo que pudo haber dicho. Viñas no elimina de sus textos al narrador realista tradicional, sino que lo integra como un recurso más de su escritura. Así, observamos que la construcción del narrador en Viñas, ya desde su primera novela, es compleja y requiere de un análisis pormenorizado. Este escritor parece utilizar todos los recursos narrativos y estilísticos posibles para contar. Tanto los tradicionales como los más *modernos*. Genera así un discurso disruptivo y difícil de encasillar.

En lo que más adelante se convertirá en una constante de su obra de manera mucho más notoria, *Cayó sobre su rostro* presenta pasajes donde la propia práctica de escritura del autor es examinada en el interior del texto. Las obras de Viñas son, a la vez que un debate sobre el pasado histórico argentino y una intervención política sobre el presente, un cuestionamiento sobre los modos de la propia narración y de la función del intelectual. Sin ser la obra donde esta problemática se trabaje con especial énfasis, incluso aquí podemos observar su importancia, pues: “Dichas las cosas, señalados los defectos, tienen realidad. Son. Y si no, no” (127), lo que le otorga una función develadora a la crítica y a la voz denunciante, pues “cuando alguien era ladrón siempre resultaba un poco más al decírselo” (35). Por esto es que Kohan señala que en el propio texto de Viñas puede encontrarse una puesta en abismo de su estilo literario:

Cuando Antonio Vera dice en *Cayó sobre su rostro*: “Pero se cansaba de dar vueltas y de sentarse con la sensación de que los detalles más insignificantes se aumentaban hasta ser algo penoso, insuperable”, algo se dice también del dar vueltas y del detallismo de las descripciones de Viñas. Y lo mismo cuando de su manera de contar se dice: “Para contar tenía que empezar por el principio: pensar en algo o en alguien y agregar lo que se le ocurriera: `fulano`, después `fulano tal cosa`, enseguida vincularlo con él mismo porque sino, no significaba nada: `fulano tal cosa conmigo`. Y juzgar: `fulano tal cosa conmigo bien o mal o más o menos” (KOHAN, 2004: 267).

Viñas, como Videla en esta obra, carga consigo la *condena* de “no tener pelos en la lengua” y por ello “ocupa el feo papel de acusador” (36), está “obligado” a ser sincero, a “vomitar todo lo que tiene dentro”, a llamar a las cosas por su nombre y a asumir “el peso de las cosas” (35). Y si la literatura argentina fue tradicionalmente hegemonizada por el espiritualismo y la abstracción liberal, en Viñas: “los hechos son los que interesan. Las cosas concretas” (95).

Los personajes de este relato también presentan características que se verán en su obra posterior. Viñas construye figuras a partir de una serie constante de rasgos en diferentes novelas. El protagonista aquí, Antonio Vera, es un hacendado bonaerense que antiguamente fue el hombre fuerte de su pago y que hoy está en pleno declive. Es parte del régimen roquista y en él se sintetiza la crisis de toda una clase -la oligarquía- a inicios del siglo XX. Es un “tipo” en términos lukácsianos, esto es, un individuo que sin perder su personalidad da cuenta de un todo social que lo excede, lo constituye y a la vez con su forma de ser permite su constitución. Es el hombre fuerte del texto. Todo es posible para Vera, hasta el tiempo, y por supuesto, el espacio -su campo, su pueblo, su casa, sus sirvientes y alfiles-. En resumen, como señala Pilar Roca:

Antonio Vera es un hombre del régimen de Roca pero, ante todo, es él mismo, sin dependencias hacia ningún orden superior y con el mando absoluto sobre todo lo que hay y es en el pueblo. Es un eslabón de la cadena de la oligarquía rural que Roca fue constituyendo con el fin de dominar el gobierno en todo el país (ROCA: 83).

Pero acá se lo muestra en el ocaso de su vida. Los “amigos de Verón”, radicales, ingresan al pueblo y lo enfrentan. Gervasio, su hijo no reconocido, lo desafía orinando en su comedor y llenando su casa de amigos, Isabel le miente y le roba la ropa y hasta el reloj para vestir a su hijo, su hijo legítimo, Vicente, le dice que ingresa a las filas del radical Hipólito Yrigoyen. A Vera no le resta mucho tiempo. Está viejo, y estar viejo es estar

“liquidado” (VIÑAS: 27). Se expresa a través de Antonio la caducidad de un régimen que en el tiempo en que esta obra aparece en escena pretendía reinstaurarse en el poder político argentino retrotrayendo nuestra historia a épocas previas al advenimiento del peronismo.

Todos en la obra, y fundamentalmente el propio Vera, son conscientes del ocaso del “jefe” y del sistema que lo legitima. El hijo de Juan al verlo llegar reconoce que “ese tipo que se acercaba al tranco de su caballo estaba más viejo” (8); y más adelante reafirmará esa sensación al plantear que “el viejo era él, el único viejo era don Antonio” (12). Estaba viejo, también, por cosas concretas, “porque cuando escribía, la pluma se le clavaba en el papel, porque una vez había enviado una carta al tutor de Vicente con la estampilla patas para arriba. Y porque tenía violeta debajo de las uñas y un halo amarillento en torno a las pupilas” (30), o porque se le cae la comida de la boca (47). Ese antiguo hombre fuerte, ahora era un “viejo bamboleante que repetía *cacerolas* como una idea fija, lo único que existía en el mundo y que se enroscaba en sus piernas indecisas de borracho cansado, inseguro como un pelele que elegía detenidamente cada una de las baldosas donde apoyaba los pies” (61), un hombre a quien Isabel “empujaba hasta la cama amplia, depositándolo al borde como a un chico baboso, medio idiota, que insistía en algo impreciso” (61). Así, el hombre fuerte de antaño ahora se sincera, “soy un viejito, Isabel” (127), “ya no sirvo”. Por eso va hacia atrás siempre, tiene el pasado, no el futuro, ni el presente. Sus “años” son los que ya han sido, los que vendrán deben ser de otros. A él sólo le resta el “día del juicio”. Su muerte al final del relato indica la caducidad de todo un régimen político, el indicio del fin de un ciclo. Por eso Vera recuerda cuando en 1893, durante un levantamiento radical, le pasó por encima con su caballo a los que se alzaban contra el régimen. Ahora, en cambio, apenas el hijo de Juan le hace frente, su caballo se desboca y él cae humillado al suelo. Los tiempos son otros.

Si Vera es el hombre fuerte pero a la vez tramposo, asesino e hipócrita de la novela, su contracara será Videla, “el justo”, quien apareciendo en un solo apartado logra convertirse en su antípoda ideológica. Su muerte en manos de Vera mostró la frustración de un posible cambio. Videla representa un tipo de personaje continuo en las novelas de Viñas: Aquel “que dice no”, el “puro”, el que resiste, el que aún dentro del sistema, presenta batalla y busca hacer algo distinto a lo que siempre se hace, el que busca romper la circularidad del ciclo histórico argentino. Si aquí no aparece muy desarrollado, este tipo de

personaje se complejizará en futuras obras como *Un dios cotidiano*, *Dar la Cara* o *Los hombres de a caballo*. Videla es sincero, “incontaminado”, un hombre que se hartó de cumplir el rol que le tenían asignado y rompió las reglas porque “no estaba dispuesto a servirles” a Vera y al resto de la oficialidad castrense. Videla “desconocía ese ámbito cerrado, uno que se había resuelto a decir *no* y a hacer otra cosa. Entonces desertó”. Como señala Valverde:

Videla es un “puro” que se opone a Vera, el protagonista, un hombre sin escrúpulos, un asesino a mansalva que “jugaba con naipes marcados” y “cobraba el sueldo del finado Sosa”, a quien había dejado cobardemente asesinar por los indios. Su vida la ha construido explotando a los más débiles -a Juan y Teresa, a las prostitutas, a Corti y su mujer, a Isabel- (VALVERDE: 206).

Como gran parte de este tipo de personajes, Videla no encarna una acción positiva, simplemente se opone a lo existente, y finalmente, fracasa. Otro personaje que puebla las novelas de Viñas es el de la mujer fuerte, con actitudes “de macho”, siempre presentada positivamente. Ese espacio aquí lo encarna Isabel, la sirvienta de Vera, quien tiene un hijo suyo, quien es “alta como un hombre” (VIÑAS: 34), quien llega “imponiendo una ambigua autoridad” (114). Isabel es la contracara de las otras mujeres de la obra: Consuelo Ribas, la esposa de Vera, y Mariquita, la mujer del periodista Corti y amante de Vera.

Otro personaje constante en Viñas pero que aquí dista del resto de su obra es precisamente el del periodista. Si en las posteriores obras del autor el periodista se enfrentará al poder, lo cuestionará, aquí Corti es un mero lacayo de Vera, a quien le ruega incluso que no le robe a su mujer. Corti, y a través suyo, la prensa, aparece absolutamente integrado al sistema en un mismo bloque conformado conjuntamente con las fuerzas armadas y la oligarquía.

En este continuo interés por las cosas concretas que presenta Viñas y que explícitamente se menciona en la obra -y, obviamente, por el pasado-, no podemos dejar de mencionar las características que presenta la temporalidad en este relato. Por un lado, hay una circularidad puesta en cuestión. Todo está dispuesto para que las cosas pasen “como siempre” (8), como “hacía un mes”, cuando “había llegado de la misma forma, bajando el cañadón, con las piernas bamboleantes contra los flancos del animal” (8). Juan y el hijo calculan que “el zaino iba a tomar agua y que uno de ellos tendría que llevarlo hasta el bebedero mientras el otro se quedaría solo con ese hombre que se acercaba” (8), y entonces

Vera iba a decir “¿Tienen eso? Y Juan se sobaría las mejillas” (8). Pero esta circularidad de los hechos narrada como un continuo enfrentamiento entre ricos y pobres en el que los poderosos siempre ganan es la que se rompe. Sucede algo extraordinario: Vera cae del caballo. La realidad muestra una transformación que es a la vez un signo de debilidad en el representante de la oligarquía nativa y de que un cambio en la circularidad histórica y social es posible. Pero incluso antes que eso, primero a Vera -como dijimos- el hijo de Juan ya lo nota más viejo, y segundo, tanto el padre como el hijo piensan en que debe modificarse esa inalterable rutina. Si dijimos recién que “el zaino iba a tomar agua y que uno de ellos tendría que llevarlo hasta el bebedero mientras el otro se quedaría solo con ese hombre que se acercaba”, ahora debemos subrayar que esta frase continúa de la siguiente manera: “Y no, no, no podía ser; porque era necesario que estuvieran los dos, uno al lado del otro, el hijo terminando las frases del padre o el viejo asintiendo con la cabeza las palabras del muchacho” (8). O sea, ya el padre y el hijo desde el comienzo buscan desafiar la rutina histórica. Como corolario del pasaje, la circularidad se quiebra con la deshonrosa caída del caballo de Vera, señal de su declinación.

Vemos que la *circularidad del proceso histórico argentino* que según Valverde Viñas cuestiona puede observarse entonces ya en esta obra. Si en la primera escena Vera se cae del caballo de espaldas al suelo, en la última se desploma sobre el rostro de una prostituta en el burdel del pueblo. Dar la espalda al comienzo, caer sobre el rostro al final. Las últimas frases del texto irremediamente remiten al principio, pero no para continuarlo o reforzarlo, como en toda circularidad, sino para negarlo y transformarlo, pues si al inicio se dice: “Dar la espalda no es nada, todo está en la cara (...) porque en la espalda no había ninguna señal” (15) minimizando Vera su situación-, al final, la caída será de frente. La circularidad, por lo tanto, aparece continuamente puesta en cuestión, aunque su presencia es latente. Por un lado, la circularidad es el tiempo en el que vive -y que defiende- Antonio Vera. Un tiempo incólume, inmaculado, ajeno a posibles transformaciones. Lo ideal para Vera es que nada cambie, que las cosas se repitan sin variaciones. Así describe el narrador de *Cayó sobre su rostro* una tarde del protagonista:

La tarde perfectamente dividida: vestirse minuciosamente, salir a la calle, entrar al corralón y echarle un vistazo a sus gallos, charlar con Baltasar, preguntarle algo, cualquier cosa, conociendo desde ya la respuesta, recoger algo que hubiera tirado por allí para colgarlo de un clavo, volver a salir caminando hasta la plaza, pensar que se

podía meter en el Hotel “Del Jardín” y desechar esa idea, doblar la esquina y seguir hasta los ranchos. Las cosas dispuestas una después de la otra, sin ningún intersticio, de manera que todo eso resultara algo único, seguido -el tiempo, la temperatura-. Sin espacios intermedios, de una solidez casi física (82).

Si en el pensamiento de Vera corre el tiempo mítico y circular, en la obra de Viñas transcurre el tiempo histórico. La decrepitud del protagonista y su sometimiento en la intimidad ante los designios de su sirvienta son ejemplos de ello. Pero debemos destacar, a su vez, que el tiempo en las novelas de Viñas posee materialidad, tiene “una solidez casi física”. El tiempo aquí es algo concreto: “Todos los años se vinculaban a un hecho, a un olor o a una música. Y en realidad ni él ni nadie se podía acordar de la fecha exacta sino de una cara o de un gesto” (26). De la misma manera, el tiempo y la distancia se miden por cosas concretas:

Y así era el tiempo: sentir la gota de sudor en el nacimiento del pelo, cuando descendía, un zigzagueo sobre la ceja y el descenso por la mejilla hirviente o un poco de gusto salobre en la lengua áspera. O el caballo de adelante que alaba la cola y la malicia insinuada dejada de lado, como la sonrisa o la broma eterna. Y el golpe seco de la bosta seca, tan amarilla o tan verde y abandonada. Eso era el tiempo. El único tiempo. Y su medida ese espinillo que aparecía de pronto en el confín del campo y que se iba acercando, aunque por momentos se lo olvidara, que se aproximaba creciendo, con su redondel de sombra, y de nuevo atrás, o de pronto, pero siempre definitivamente (43-44).

De todo esto pueden sacarse implicancias políticas -tanto generales como de una política de la literatura-. Sin embargo, la relación de la narrativa de Viñas con la política asume también características más explícitas aquí. *Cayó sobre su rostro* parte de una interrogación realizada por un humilde campesino a su hijo -escena familiar-, quien ve llegar a la pequeña parcela que alquila al latifundista que le cobra la renta -problema de la tenencia de la tierra y del pago por ella, es decir, hecho político y económico nacional-. Desde el primer renglón de esta obra, Viñas se centra en la desigualdad y la injusticia generada por la oligarquía terrateniente argentina -parasitaria en términos económicos, opresiva en términos políticos, xenófoba en términos sociales, extranjerizante en términos culturales- y en las consecuencias de la desposesión de los sectores populares -explotación económica, subordinación política, sometimiento social, embrutecimiento cultural-. Viñas pretende ser, desde *Cayó sobre su rostro* -como señala Croce-, un *vocero* de los que no tienen voz. Nuestra ya conocida primera escena del relato condensa la opresión del régimen

roquista mediante una violencia sistémica omnipresente. La carencia de dinero y de tierra generan una opresión que los sectores populares -encarnados por Juan, Teresa y el hijo- no pueden superar. Isabel, por su parte, debe aceptar que Vera no se haga cargo de la paternidad de su hijo, a cambio de que le permita utilizar un poco de su ropa, algo de lo que silenciosamente se vengará cuando muera Consuelo y ella se mude a lo de Vera en calidad de sirvienta.

El régimen de Roca -y de Vera- es presentado como un sistema en el cual se benefician los que tienen tierras. Es el gobierno de la oligarquía agropecuaria que con Quintana, momento donde Viñas inserta la muerte de Vera, tendrá al último de sus conspicuos representantes. Luego de él, Sáenz Peña modificará la ley electoral y el voto secreto, masculino y obligatorio impondrá a Hipólito Yrigoyen -aquel *ignoto* político del que se burla Antonio Vera- como presidente. “Los años” es la época de Roca, de cuyo régimen no solamente se señalan las injusticias cometidas, sino que se profundiza, en lo que será una constante en Viñas, en la ideología que lo sustenta, en la lógica roquista que se torna evidente a lo largo del relato:

[Roca] aprieta en un puño, amigo Vera, y hace lo que quiere con ellos: los zarandea o los tira en un rincón como si fuera algo sucio o que ya no sirve para nada. Los utiliza a todos esos sujetos: los pone en cualquier lugar, en cualquier puesto, los hace trabajar y después los echa. Porque él sirve al progreso del país, y el progreso del país es lo único que le interesa y no los hombres. Los hombres no son nada, Vera. (96).

El sistema está antes que los hombres. Importan la Nación, la Patria, el Progreso, abstracciones tras las cuales se esconde el dominio de una pequeña elite agropecuaria que se beneficia con la conversión del país en el granero del mundo. Hasta el presidente que lo sucedió, su pariente Juárez Celman, es “nada más que un elemento del roquismo de los más seguros” (94) para sostener un andamiaje de poder que se desparrama ya por toda la república: “El general tiene un puntal en cada provincia, en cada ciudad más o menos importante; en cualquier pueblo hay gente que le responde incondicionalmente. In-con-dicio-nal-men-te” (95). Roca limpió la tierra argentina de “la bestialidad de los indios” (29) e instauró la parcelación latifundista de la tierra, “esa segmentación del mundo, de la propiedad convertida en rebanadas de algo muy fácil, liviano, increíblemente cómodo de llevar de un lado para otro, de sacar, esconder, exhibir” (73). En “Los años” gobierna y se apresta luego a garantizar el continuismo. Logrado el objetivo con Juárez Celman, a fines

de siglo volverá a la presidencia como un último intento de que la circularidad del tiempo se sostenga, pero ya con Quintana comenzará la transición que llevará a Saénz Peña a dictar la nueva ley electoral. Estas cuestiones políticas se hacen incontestables y se muestran constantemente desde lo cotidiano. La política impregna la subjetividad y la vida diaria. Todos somos hombres de nuestra época, y esa inevitabilidad es afirmada en esta obra que remarca que bajo un régimen de las características del señalado, a contramano del lema con el que la Libertadora asume el poder en 1955, siempre habrá vencedores por un lado y vencidos por el otro.

Resumiendo entonces la estructura general del texto, vemos que las secuencias “Los años” marcan el lugar de Vera en el pasado, el lugar de su clase. En esos apartados suelen salirle las cosas bien, y cuanto más atrás en el tiempo, mejor. Ejerce la violencia y se beneficia de ella. Al final del primer apartado “Los años” deja morir a Sosa a manos de dos miembros de los pueblos originarios que lo emboscan a la entrada de una laguna. Vera, aunque podría haber actuado, no hace nada para salvarlo y después se beneficia de la situación porque durante años cobrará su salario. Es decir, lo deja morir y se aprovecha de eso. Al final del segundo, mata a Videla y se queda con su mujer, Consuelo Ribas (mujer de cierta fortuna), quien pasará a ser su esposa. Se aprovecha de la muerte de su “amigo” antes y ahora de su colaborador más cercano. Al final del tercer apartado lleva a su hijo no reconocido -Gervasio- a jugar con su hijo legítimo -Vicente- y hace trampa durante la pelea entre ellos para que su hijo “oficial” triunfe. En el cuarto apartado ya se presenta Verón -después sabremos que él y sus amigos estuvieron metidos “en lo del ‘93”, o sea, en la rebelión radical- cuando Vera impone que Corti se quede con las tierras fiscales que se estaban rematando, tierras que Verón pretendía. A partir de este segmento se da cuenta -sobre todo mediante el loteo de tierras y el accionar de Vera- quiénes son los dueños de la tierra en la Argentina -preanunciando de algún modo su novela del ‘58-. Esta obra narra cómo esos terrenos pasaron a manos de “respetables señores” mediante trampas, asesinatos y un genocidio. La quinta secuencia “Los años” explicita la relación de Vera con su amante, Mariquita, la mujer de Corti, con lo cual el protagonista traiciona a su vez a su más fiel seguidor. En el sexto apartado muere Consuelo y durante el velorio se observa que los vecinos ya no lo respetan, cuidan hipócritamente las formas y nada más. Estas secuencias grafican el avance de la oligarquía argentina. Finalmente, en el séptimo atentan contra su

vida pegándole un hachazo por la espalda. Ahora ya es él quien recibe la violencia. Es alguien quien le pega, un cualquiera. Él observa la violencia primero, la practica después, y al final de su vida la recibe.

“El día del juicio”, en cambio, es la decrepitud de su persona y de su clase. Presenta ocho apartados donde constantemente se alude a su vejez, a su imposibilidad de sostenerse por sí mismo, a su necesidad de Isabel, al rechazo de su hijo legítimo Vicente y a la irrespetuosidad de su hijo bastardo Gervasio. En estas secuencias Vera se cae del caballo, los campesinos no le pagan la renta, a Isabel le da gracia ver cómo se le cae la comida de la boca durante el almuerzo, Gervasio le usa la ropa, el reloj y le orina el comedor de la casa y Vicente lo desafía diciéndole que está vinculado a Hipólito Yrigoyen. Finalmente, morirá en un prostíbulo y quienes eran sus más conspicuos amigos no se mostrarán demasiado afligidos ante tal situación.

Los años despiadados

A pesar de ser su segunda obra publicada, *Los años despiadados* (1956) es la primera novela que Viñas escribió. Esto indica que fue producida durante el período del segundo gobierno peronista, ya que está ambientada en la campaña electoral del año '51 y tuvo que ser escrita antes del '55, cuando se publicó *Cayó sobre su rostro*. Este dato no resulta menor, ya que aquí el autor ofrece una mirada particular sobre el peronismo, entre fascinada y bestial, la cual resulta radicalmente distinta de la que otorgará en textos posteriores al derrocamiento del '55, como por ejemplo en *Dar la cara* (1962). Si se comparan ambos textos, se explicita una reubicación de Viñas en relación con el fenómeno peronista que dejó su marca en la ficción. Aquí, *los años despiadados* son los años del peronismo en el poder. Es la mirada de la intelectualidad progresista sobre un fenómeno que rechazan y que les es ajeno. Fiel a la mirada contornista, se pensaba tan ajeno a la oligarquía -como leímos en *Cayó sobre su rostro*- como al “populismo”, ambos “extremos” del binarismo político de su tiempo. Ni Braden ni Perón.

El texto se centra en Rubén, un niño de doce años, miembro de una familia antiguamente acomodada venida a menos, que vive de mudanza en mudanza desde la muerte del padre del chico y que trata infructuosamente de mantener un modo de vida que ya les resulta absolutamente insostenible. La familia de Rubén vive literalmente del pasado, no solamente a través de recuerdos de otros tiempos, sino a partir del hecho de que sus

únicos ingresos constan de empeñar antiguos objetos de valor pertenecientes a la familia. Igual que en *Cayó sobre su rostro*, en esta novela se vuelve constantemente al pasado de los personajes. La acción pasa más por el recuerdo que por la vivencia del presente, pero es una acción que llega al lector a través de la perspectiva de Rubén. De hecho gran parte de la novela trata de reminiscencias o rememoraciones, tanto del niño como de su madre o de su hermana.

La familia se refugia, entonces, en su pasado -como Vicente Vera- y en el interior de su departamento ante un presente y una calle desafiantes y despiadados, tiempo y espacio tomados por la multitud peronista. De este modo, se muestra cómo esta clase de familias pudientes se guarecen en el interior burgués mientras el espacio público es ocupado por los sectores populares. Según la madre de Rubén, ya no se puede salir a la calle porque *ellos* ganaron y ahora la calle les pertenece. El final de la obra confirma esta postura.

El comienzo del texto es similar al de *Cayó sobre su rostro*. Si allí empezaba con la pregunta de Pedro y la respuesta de su hijo “-¿Viene?/-“Sí, sí; allá viene”, ahora leemos el siguiente diálogo entre los dos peones que realizan la mudanza de la familia Marcó: Rago y Lazzi: “-¿Subo, Rago?/-Sí, ¡suba!” (VIÑAS, 1967: 9). Nuevamente, la novela se inaugura con una pregunta e *in medias res*, sosteniendo Viñas el tradicional recurso de la novela realista y generando a partir de allí la necesidad de que el texto recorra tanto un camino hacia el futuro del relato como hacia el pasado.

Ya desde el comienzo se describe una situación que se repetirá más adelante y que será puesta en cuestión por Mario, el hijo del portero y principal representante de los sectores populares en este texto. El narrador señala que Rubén ve todo desde arriba y a distancia. Así sucede con la escena de la mudanza que inicia la novela. Rubén ni siquiera ayuda a llevar las cosas, como tampoco lo hacen Ofelia -su hermana- ni su madre. Los que trabajan son los peones Rago y Lizzi, que suben los muebles, la ropa y hasta un canario a través de una soga. La familia no hace nada y es caracterizada a partir de la inacción:

Rubén contemplaba todo desde su rincón. Allí estaba seguro, agazapado entre los baúles. “Nadie me ve”, calculó. Se sentía poderoso; ninguno sabía que él estaba ahí metido. “Ninguno”, se repitió complacido. Y él veía todo: era invulnerable y podía ser implacable. Desde ese altílo lo escupiría a todos. Desde ahí arriba. O mearlos escrupulosamente, con empecinamiento (9).

Esta actitud de Rubén se repetirá ante el paso de una movilización política. El peronismo dominará las calles ante la atenta mirada del protagonista, quien desde el balcón de su casa de la calle Rivadavia se fascina por aquella presencia popular:

Rivadavia era una isla (Rubén se había asomado al balcón cuando oyó esos gritos). Eran veinte o treinta hombres que avanzaban en torno a un cartel. Berisso, se leía. Sacudían los brazos en alto y se esforzaban ver quién gritaba más. *Berisso-Presente*. (...) todos esos desplegaban una agresividad que se diluía sobre la calle desierta (...) Rubén se arrodilló contra la balastrada: era una danza intranquilizadora ésa, pero atractiva. Ésos podían hacer lo que se les ocurriera. La calle vacía, todas las ventanas cerradas. (...) Pero en ese momento apareció su madre y lo sacó del balcón “Ellos ganaron -murmuró la vieja- Ahora son los dueños. Los dueños de todo. Hay que quedarse adentro. No hay que salir, no se puede -miró hacia los que bailaban y la cara se le iluminó por las antorchas de la calle. Parecía abstraída. Ellos no dejan salir -aseguró balanceando la cabeza mientras cerraba la persiana- No nos van a dejar salir más (32-33).

De nuevo, entonces, Rubén ve todo desde arriba, ajeno a los hechos, tanto al trabajo de los peones que realizan su mudanza como ante la columna peronista que llega de Berisso a la capital y marcha por Rivadavia. Asimismo, se destaca la consideración del interior -lo privado, lo íntimo- como un refugio ante la pérdida de lo público. Cobran sentido entonces aquellas palabras de Rosa respecto de que en la narrativa de Viñas se destaca la construcción de una interioridad espacial que remite en parte a la “interioridad burguesa” que cuestiona. Rubén es parte de una familia que, como dijimos, se destaca por un “no hacer” que la vuelve antagónica al personaje de Mario y a la descripción de los peronistas. Si en la madre de Rubén leemos respecto a la mudanza: “¿Es lindo, no Rube? -comentó la vieja en su rincón / ¿Qué? / Mirar desde arriba mientras los otros hacen todo” (16); Rubén por su parte admirará a Mario y a aquellos que se movilizan bajo el cartel “Berisso presente” porque hacen lo que quieren: “Rubén lo contemplaba [a Mario] desde allá arriba, desde su puesto: “Ése hace lo que quiere” -reflexionó-, “lo que se le da la gana”. Ése podía romper todo, matar a los viejos, hacer que el mundo cambiara, rasgarles la piel a todos y salir corriendo para cualquier lado” (30). Como contraposición a su familia y a él mismo: “Mario no se preparaba para hacer lo que se le antojase. Lo hacía y listo. Escupía y listo. Vivía y listo. Había que arrancarse la ropa para sentirse desnudo y no asomar la mano para ir calculando. Es un macho, Mario. Eso es lo que es. Te lo aseguro, Ofelia” (119).

Personas como Mario son las que tienen el poder de hacer. Eso es lo mismo que le da poder a Perón, “hace cosas, a cada rato, todos los días, y se lo dice a todo el mundo”

(47), según lo describe Ofelia. Efectivamente, Perón tiene el poder, los otros, los de abajo, ganaron las calles. Las ventanas de las casas del centro están cerradas y la avenida desierta. Sólo *ellos* pueden estar ahí. El temor de la clase media y de los sectores acomodados que habitan la Capital Federal se observa en las palabras de la madre de Rubén, que dice que *no se puede salir a la calle* porque *ellos ganaron* y ahora *son los dueños de todo*. Por lo tanto, *hay que quedarse adentro*. Los que marchan -los obreros peronistas provenientes de la provincia de Buenos Aires- reafirman su lugar a través de su cuerpo en acción: se muestran; los sectores medios y altos, se esconden.

Sin embargo, la imagen que se da de los *cabecitas negras* dista de estar idealizada. Por el contrario, es evidente el rechazo que genera en este texto. Ellos, los peronistas, transitan la ciudad causando espanto y admiración en idénticas proporciones, muestran su sexo en las manifestaciones ante la mirada atónita de las familias del centro (33). Durante la marcha no se proponen consignas. No importa la política, el por qué de la movilización. Importa mostrarse ahí. La militancia se troca en espectáculo donde lo presentes se aplauden y se miran entre ellos. La situación llega al grotesco cuando uno de los encolumnados muestra su pene ante los demás. Esta mirada sobre el peronismo se profundiza cuando, sobre el final de la novela, un grupo de jóvenes adherentes al movimiento abusa de Rubén, quien escenas atrás, casi como si fuera un juego, había osado arrancar un cartel de Perón pegado en una pared en tiempos de la campaña para las elecciones del '51. Los acontecimientos parecen darle la razón a su madre: Con *esos* en la calle “no hay que salir, no se puede”. Buenos Aires se presenta como una ciudad tomada (34). Como indica Rosa, las masas en la narrativa de Viñas son “ruidosas, pueden producir escándalo, el ruido, la furia, la efracción, en última instancia, la violencia” (29-30). En definitiva, son una amenaza.

Pero si Rubén observa todo desde arriba, si su madre lo único que busca es no mezclarse con esa gente, más adelante en el texto Mario le dirá a su amigo Rubén que “Conocer desde arriba no es conocer (...) conocer a alguien es haberlo visto de cerca, haberlo tocado” (112). Así, el conocimiento adquirido por Rubén -y por su madre- es puesto en cuestión. Es un conocimiento abstracto que carece de experimentación. Las cosas hay que verlas de cerca para comprenderlas, ha y que tocarlas, hay que estar en ellas -tópico sartreano, por otra parte-. Y ni Rubén ni su madre lo hacen.

Volviendo a la mirada respecto del peronismo, observamos que aparece como una turba popular un tanto caricaturizada. Es vista de manera externa, ya sea por el narrador como por los principales personajes de la obra. Se muestra al peronismo a través del lente de los sectores medios y altos. A pesar de ello, se hace explícito durante la narración que el peronismo logró quebrar la circularidad histórica de la realidad política y social argentina. La madre de Rubén plantea que:

Antes cada cosa tenía un solo nombre. Un mundo sin intersticios. Un universo macizo el de antes, definitivo. Un mundo de pan igual pan y de vino igual vino. Decía “Dios”, por tomar un ejemplo, y estaba segura de que en alguna parte algo se estremecía. “peine” igual “peine” y se podía apretar los dedos. “Dedos”, también, y ahí empezaba su cuerpo” (121).

Era el mundo que habitaba, por poner un ejemplo de continuidad narrativa, Antonio Vera en *Cayó sobre su rostro*, un mundo *incólume, immaculado, ajeno a posibles transformaciones*. Si lo ideal para Vera era que nada cambie, que las cosas se repitan, lo mismo pensará la madre de Rubén. Pero ahora todo ha cambiado. El peronismo, como diría John William Cooke, es el hecho maldito del país burgués. Lo que se hace evidente es que esta fuerza política aparece como algo omnipresente en la vida de la sociedad argentina de principios de los años cincuenta. Si los sectores burgueses u oligárquicos -como la familia de Rubén- pretenden hacer como que nada pasa, fallarán en el intento -de la misma manera, podemos pensar, que fallarán quienes con posterioridad al golpe militar pretendan hacer como que el peronismo no pasó por la política argentina durante una década, y crean que prohibiéndolo se terminaba el “problema”-. Ya en 1956, Viñas muestra que el peronismo fue -para bien o para mal de acuerdo a la perspectiva narrativa que asuman sus novelas- un verdadero parteaguas político para el país.

Si por un lado los Marcó se encierran en su casa como un refugio que consideran seguro -algo que diez años antes no pudieron lograr los personajes de Cortázar en “Casa tomada”-, por el otro el peronismo ingresa todo el tiempo allí a través de la radio. Los discursos de Perón y de Evita pueblan, de esta manera, el interior de la propia casa burguesa con sus voces y pasan a formar parte de las conversaciones cotidianas de Ofelia y de su madre: “La radio soltaba ese hilo de voz que se ensanchaba en la lejanía, al fondo de la caja de madera (...) De la radio fluía ese chorro denso pero atractivo (...) -Yo estoy apurada y ese tipo [Perón] me demora la vida -agregó Ofelia mirando hacia la radio- Me

liquida con su seguridad” (39-40). El peronismo es algo que lo inunda todo. El país entero oye a Perón y a Evita, y los que no los oyen preguntan qué dijeron. La Argentina gira alrededor de este movimiento y provoca en los opositores una sensación de asfixia que se profundiza ante la necesidad de quedarse adentro de la casa y cerrar las cortinas ante la llegada del pueblo peronista desde el conurbano bonaerense a las calles porteñas.

Perón es estupendo y asquea, dirá Ofelia, “-¿Y ella?/-¿Quién, la mujer?/-Sí. Ésa/ -Ésa es una hembra” (47-48). Nuevamente, encanto y bronca. La atracción que genera este movimiento ajeno y popular lleva a Ofelia a ir a las marchas a plaza de mayo. Ella quiere ver de cerca, no desde el balcón como su hermano, o no ver -bajar las persianas- como su madre. A su vuelta de la concentración política, ese rechazo hacia el peronismo va unido a una profunda admiración: “-Es estupendo este tipo/La vieja la miró desconcertada: -¿Estupendo? -las comisuras de los labios le temblaron. -¿Pero no decías que te asqueaba?/-Me sigue asqueando.../-¿Por la mugre que lo aplaude?/-Por eso me sigue asqueando/-¿Y entonces?/-Pero es fuerte” (47). Esto lleva a Ofelia a comportarse en la movilización como una peronista más:

-¿Habló bien?
-Como siempre
-¿Y ella?
-Es una perra. Una perra caliente, mamá. Muerde. Da gusto. O miedo. No sé... (...)
-¿Y la gente?
-Hiede
-¿Mucha, no?
-La plaza llena
-Los obligan a ir, por eso
-Van de cualquier manera, mamá
-Los llevan -la vieja cabeceó con desaliento. -Siempre son menos
-La plaza estaba llena, mamá
-¿Gritaban?
-Como bestias
-¿Y vos?
-Yo, ¿qué?
-Si gritaste...
Ofelia sacudió los hombros: -Como todos (52).

Eva da gusto o miedo, Ofelia no puede distinguir ese sentimiento producido por lo inédito de la experiencia. De lo que sí tiene certeza -ante la insistencia de su madre sobre el hecho de que los que van a la plaza de mayo son personas pagas -preludio del prejuicio del

chori y la coca- es que se trata de un movimiento genuino. La plaza llena y la algarabía popular -“gritan como bestias”, “hieden”- lo certifican. Ofelia, finalmente, gritó y hedió como todos.

Vemos cómo tanto Rubén como Ofelia, los hijos de los sectores conservadores argentinos, encuentran en medio del rechazo familiar al peronismo cosas que los acercan, que los fascinan, aunque aún no logran separarse del rechazo familiar ante lo popular. Esto lleva a Ofelia a dirigir sus críticas hacia sus padres y la clase a la que ellos representan, culpándolos de la situación. Ante la pregunta de la madre sobre qué podían hacer ellos ante el avance del peronismo, Ofelia le responde:

Que por lo menos ustedes, los viejos, los que mandaron la cosa supieran mentir, mamá; que fueran capaces de hacer creer a los otros que tenían algún secreto, que habían recibido algo sagrado y que por eso tenían que mandar. ¿No habían mandado siempre, acaso? ... No sé. Hacerles creer que estaban destinados a mandar. Eso, mamá. Darles envidia haciéndoles creer que estaban destinados para jefes, mamá. Mintiendo como jefes... (41).

Los que son como sus padres son “incapaces. Todos: los que están en contra porque no sabrían qué hacer. Porque les tiemblan las manos (...) Y los que lo aguantan, porque les encanta que él les dé patadas en el trasero, mamá” (47). Vemos que si Ofelia rechaza al peronismo, tampoco le interesa estar del lado de los que perdieron contra ellos: “-Y... ganó -dijo la vieja/-¿Ganó? Ofelia se había puesto de pie, parecía enflaquecida, con la cabeza más chica, temblorosa. “-¡A ustedes les ganó!/-Vos estabas con nosotros/-Qué otro remedio me quedaba.../-Eras mi hija/-Por eso, nada más” (40).

Si prestamos atención a estos momentos en que aparece una imagen del peronismo en la novela, encontramos que tanto los nombres de sus líderes como el del propio movimiento, en lo que se convertirá luego en una constante en la literatura argentina, aparecen elididos. Perón prácticamente no es nombrado, se habla de su voz, de su sonrisa, de sus discursos, de un cartel, sólo aparecerá su nombre en medio de la violación a Rubén. De la misma manera, Evita será “ella”, una “perra caliente”, una “hembra”. Walsh repetirá luego esta característica en “Esa mujer”. En ambos autores, el no nombrar a Evita se relaciona con la prohibición real que la dictadura había impuesto en torno a decir públicamente su nombre y el de Perón, o a detentar los símbolos del peronismo

Pero si se cuestiona desde los propios personajes a los sectores conservadores que tuvieron el poder en la Argentina hasta la llegada del peronismo -recordemos, hasta 1916 y con posterioridad a 1930, con el golpe de Uriburu a Yrigoyen- el final otorga una drástica lectura del movimiento popular. Promediando el relato su *inocencia* condenará a Rubén. Caminando junto con Mario por las calles de Buenos Aires rumbo al puerto, sucede lo siguiente:

[E]n el paredón estaban pegados unos carteles: ARGENTINA 1951. Y ese tipo que se sonreía embutido en una camisa gris. ARGENTINA. Una sonrisa colosal (...)
-¿Qué hacés?
-¿Qué te importa lo que hago? -contestó Rubén, y pegó un tirón del cartel. El hombre sonriente de la camisa gris quedó mutilado. Por el hueco de la nariz y la frente asomaba el ladrillo rojo.
-¿Sos loco vos? -Mario se acercó trotando. -Dejá eso...
-¿Por qué?
-Dejá. No te hagas el imbécil
-Pero, ¿por qué?
-No jodas (...) Vamos putito. Dejáte de cosas (134-135).

Rubén comete la insolencia de romper un afiche de Perón. Él lo arranca y el hijo del portero lo reestablece. Un poco por convicción y otro poco por temor a que alguien los esté observando -el control y el autoritarismo son características que Viñas le atañe al peronismo-. Pero lo reestablece. Este hecho no será gratuito para el representante de los sectores acomodados argentinos. Sobre el final del texto, Rubén quiere dejar de ver las cosas desde arriba, quiere dejar de ser sólo en el interior de su casa, quiere sumarse al mundo real y concreto de las calles porteñas. Quiere *adherirse* a Mario y a sus compañeros. Logra escapar de su casa para ver a su amigo, contra la orden que le dio su hermana de permanecer en el domicilio. Se encuentra con él y otros tres “antiguos y tiernos camaradas” (179) llamados Muso, Colosimo y Raña. Rápidamente el clima de la escena pasa a ser de acoso. Lo primero que los amigos de Mario dicen de Rubén es que “Es rubiecito...” y que tiene “mucho gaita” (173-174). Poco después, de las palabras se pasa a los hechos. De pronto a esos cuatro Rubén los ve acercarse con una sensación de alarma. Mario hace de campana en una esquina y da el visto bueno para la acción:

Fue Mario el que se quedó un poco más atrás como si fuera a reflexionar o quisiera excluirse del resto porque él conservaba las ganas de estar solo. Java. Se quedó rezagado y miró hacia las dos esquinas. Podía haber dicho: “Nadie, nadie”. ¿Silbó?

¿Qué hizo con los brazos? ¿Descolgó algo o lanzó una maldición? (...) Pero ya ese gordo de ojos indecisos o aceitosos, se le acercaba (...) Y el más alto de todos con ese casco rojo sobre la frente; y el otro que movía las manos empujándolo y que pretendía disculparse con el montón y con los otros que mandaban, porque él solamente obedecía (...) Muso susurraba en voz baja: “-Me mandan y yo no hago nada más que obedecer. Es el Colorado el que manda. Yo no” (179).

Acto seguido, comienza la dramática escena de violación que se asemeja notoriamente al abuso sobre el personaje unitario por parte de los rosistas en *El matadero* de Echeverría, texto fundacional de la literatura argentina para Viñas:

-¡Agarrálo! -ordenó secamente Colosimo.
-¡Ahora, ahora!
Rubén se acurrucó contra la pared. Pero ese gordo con las manos de vaselina lo agarró de los hombros.
-¡De los pies, idiota! -manoteó el rojo con los ojos desencajados. -¡Bien agarrado! ¡Así, así! (...) Rubén metió la cabeza entre las rodillas, se hizo una pelota y trató de arañar, de desgarrarlos a éstos.
-Quieto, quieto...
-¡Déjenme!
-¡Quedáte quieto, putito!
Rubén tironeó sintiendo un dolor agudo en la garganta, algo rígido y filoso que pugnaba por descender mientras él manoteaba oscuramente (...) Raña se había echado encima de Rubén y le apoyaba la mejilla contra la frente. Ese gordo tenía una piel escamada, agria (180).

A medida que avanza el pasaje, el abuso cobra explícitamente tintes políticos. No se trata de un grupo de jóvenes cualquiera que decide realizar esto ante un joven cualquiera. Se trata de un grupo de adolescentes peronistas que atacan a un “contrera”:

-¿Es oligarca éste, Muso? Preguntó jadeando.
-¿Qué?
-Si es contrera.
-Qué se yo.
Raña le palpó la frente: “-¡Pielcita linda!” gritó entrecortadamente. Rubén sintió su aliento (...)
-¡Una vez arrancó un cartel! -apuntó Mario inesperadamente (...)
-¿Cómo?
-¡Arrancó uno de la calle!
-Colosimo intervino: “¿Y vos qué hiciste?”
-Le dije que no fuera imbécil
-¿Eso lo dijiste?
-¿Qué le iba a decir? -ladró Mario como desesperado.
-¡Fajarlo, eso tendrías que haber hecho, podrido!
Raña saltó con todo el cuerpo sobre el pecho de Rubén. Después lo golpeó metódicamente (...)
-¿Nada más Rañita?

-¡Lo que se te dé la gana, Colosimo!

Rubén alzó la cabeza. Raña se la estrelló contra el piso. Pero de nuevo la levantó y pudo gritar: -¡Mario! (...) Era inútil. Había que dejar. Dejarse. Sería mejor (181-182).

Finalmente, leemos: “-¿Está listo?/-Sí/-¿La sacaste?/-¡Viva Perón!/-Te pregunté si la sacaste.../-Colosimo se sonrió apenas: “-Sí”, jadeó./¡Dale Colorado! ¡Metésela bien!” (182). Con esta escena se grafica al peronismo desde una perspectiva que muestra la brutalidad de ese movimiento. Más tarde, Rubén, convaleciente en su cama por lo sufrido, recordará las palabras de Raña encima suyo: “A este le gusta, por eso se queda quieto” (184), mientras su madre lo culpa por no haberle hecho caso: “Eso te pasó por salir, Rube. No hay que salir” (185). Como dijimos, el texto parece darle la razón a su madre. La salida a la calle es peligrosa. No hay que salir, hay que mirarlos desde arriba, eso hay que hacer. Él desobedece y entonces los amigos de Mario lo agarran, lo acusan de oligarca, de nene rico, y por eso le pegan y lo violan. Mario lo delata por haber arrancado un cartel. Un hecho mínimo. Ante eso: “¡Viva Perón!” y “¡Metésela bien!” Repetimos, esta es la primera -y única- vez que el nombre del líder político aparece en el texto, como si se quisiera hacer más explícita aún la mirada sobre el movimiento que lidera.

Como mencionamos con anterioridad, esta escena remite claramente a la de *El matadero* de Esteban Echeverría. Por lo tanto, peronismo y rosismo se cruzan en esta historia. Si esta es la primera novela escrita por Viñas -más allá de que la haya publicado en segundo término-, podemos decir que si de su lectura de la historia de la literatura argentina, nuestra narrativa nacional se inicia con una violación -justamente la que los federales rosistas pretenden realizar con el joven unitario-, su propia literatura comienza de la misma manera.

Encontramos en este relato una serie de recursos narrativos ya analizados respecto de *Cayó sobre su rostro* y otros que distinguen este texto del anterior. Al igual que en la novela publicada en 1955, aquí el narrador, lejos de la omnisciencia realista, no sabe todo lo que pasa, no domina la totalidad de los acontecimientos que relata, tal como se ve en los siguientes pasajes: “Rago, el que estaba en el tercer piso y que había subido correteando por la escalera, *pateando una lata o alguna cosa por el estilo* al llegar al descanso del segundo” (12); “Esa loza estaba recubierta *con papeles de diario o con algún trapo inservible*” (23); “Ofelia había estado todo ese día arrollando largas fajas de tela, *dispuesta a cubrirse con ellas o a secarse los ojos y la boca*” (35); “Caía de allá arriba, *de la cumbre o de la azotea*”

(140). También como en *Cayó sobre su rostro*, este narrador inexacto se desdice en busca de la palabra justa, en lo que provoca la ya mencionada “demora en las palabras” propia del estilo viñista: “Cama-estanque, cama-trinchera, cama-balsa ¡eso! Cama-balsa que flotaba en el centro del dormitorio” (37). Como planteamos respecto de la novela que protagoniza Antonio Vera, aquí también el narrador asume la perspectiva de los personajes sin previo aviso. La siguiente cita sirve tanto para ejemplificar el procedimiento anterior como éste: “Ahí él era un pescado. ¿Salmón? No. Soy una trucha. El agua, abajo, se sacudía pesadamente y a cada sacudón parecía alejarse, empequeñecerse, o se inflaba y se alisaba reluciente, compacta (...) Me muero, no me muero, soy un pescado; no: un camello” (139-140). Por un lado, el narrador duda, ¿a qué pescado se parece Rubén? ¿A un salmón? Enseguida la voz narrativa pasa al personaje que dice que no, que es “una trucha”, aunque rápidamente se desdice: “Soy un pescado; no: un camello”.

En referencia al narrador, ya vimos que la obra nos plantea que Rubén ve todo desde arriba y a distancia, mientras que Mario lo critica por esto señalándole que “conocer desde arriba no es conocer”. Más allá de que esto se vincule con la postura ideológica de los personajes o incluso del propio autor, creemos que aquí también se discute, en el mismo movimiento, la figura del narrador omnisciente típica de los relatos realistas y que Viñas ya había puesto en cuestión en *Cayó sobre su rostro*. Si mirar desde arriba -y desde afuera- no es conocer, y si el narrador omnisciente se caracteriza justamente por relatar los hechos externamente y ubicado por encima de los personajes y de la situación que relata, como un demiurgo que conoce todo lo que pasa y pasará, lo que piensan y pensarán los personajes, para lo cual debe ubicarse a distancia de ellos y de la situación en la que están inmersos, lo que aquí se propone es un rechazo a esa forma de narrar como método para acceder a una mejor aproximación sobre la realidad. Por lo tanto, sin esa mirada de “*flaneur*”, sin ese *avistaje* general por sobre las cosas, si conocer es tocar las cosas, verlas de cerca, estar entre las cosas, es lógico que el narrador no llegue a ver de dónde cae algo, si “de una cumbre o de la azotea”, o no reconozca fielmente el sentimiento de un personaje. Viñas privilegia esta mirada al ras aunque con ella pierda perspectiva. La considera la única forma de aproximarse a la realidad. Sin embargo, el narrador no deja por esto de “ver” en determinados momentos lo que un personaje piensa, incluso, su pasado remoto, por lo que,

nuevamente, hay una conjunción de posibilidades que Viñas utiliza libremente en determinados pasajes respecto del narrador.

Otro recurso ya utilizado en la novela anterior y que aquí se repite es la vuelta sobre las palabras, por ejemplo, sobre “vieja” (10); o sobre el sonido del pato que imita Colosimo -“Cuácuácuá” (178)- antes de la violación de Rubén; o sobre la frase “En taxi van las locas” que le repite la madre a Ofelia en reiteradas ocasiones durante la misma conversación; o respecto de la palabra “Chambord” (12) repetida por Rubén mientras espía a su vecina. Este tipo de reiteraciones se complementan con rasgos de coloquialismo que asume la escritura y que podemos apreciar en los siguientes fragmentos de diálogos: “¡Deéle... déle!” (10); “Se va a cortar, señora, se va a cortar” (10); “Claro, señora, claro” (10); “Cuidado... cuidado...” (10); “-Rube -musitó. Rube...” (12); “¡Esto pesa, Rago!/¡Suba, suba sin asco!/¡Ya!/¡Meta!” (15). Como vemos, en gran parte de los diálogos se observa la típica repetición de la palabra propia de la oralidad. Por un lado, las deformaciones propias del habla, por el otro, la repetición, y finalmente, el lenguaje oral en “suba sin asco” o “meta”, donde las palabras cobran un sentido diverso al del diccionario y, sin embargo, totalmente comprensible en cualquier contexto. Nuevamente, Viñas focaliza su escritura en la polisemia de las palabras. De igual modo sucede con la repregunta a la cual aludimos en referencia de la obra anterior. Aquí leemos: “-¿Terminaron con su canario mamá? -el tono chirriante de su hermana se le imponía a Rubén, tenía algo atractivo-. -Le pregunté si terminaron, mamá” (11); -“-Rube.../¿Sí?/-Subieron el canario, Rube/-Ya me di cuenta/-¿Te gusta?/-¿Qué?/-El canario” (12); “-¿Cómo gritaban los chicos, Rube?/-¿Qué chicos?” (18)“¿Ahora las valijas, señorita Ofelia?; -¿Eh?/-Las valijas.../Sí” (23-24).

También entre los recursos ya analizados respecto de *Cayó sobre su rostro* podemos tomar también el carácter deíctico de la obra de Viñas que aquí podemos ejemplificar con el siguiente pasaje por demás ilustrativo: “Ofelia pugnaba por ubicarla en un lugar preciso: *ahí*, *allá* o en *esta* silla o junto a *ese* florero o debajo de algún retrato (53). Nunca en el texto se hablaba de una silla, de un florero o de algún retrato. Ni el *aquí*, ni el *allá*, ni *esta* ni *ese* remiten a una referencia interna del texto, sino a un “afuera” que debemos considerar como “lo real”. Señalamos en el apartado referido a la crítica literaria cómo Martín Kohan se refiere a esto al plantear que el uso de deícticos para señalar elementos nunca antes referidos en el texto en lugar de artículos definidos o indefinidos pretende estrechar los

vínculos entre la palabra y “lo real”. Con ello, Viñas propone que las palabras son capaces de señalar algo externo al relato, lo cual es condición de posibilidad de una poética realista. Pero este texto contiene, a diferencia de *Cayó sobre su rostro*, una constante narrativa que podemos resumir en la inserción de frases o palabras “perdidas” entre una descripción, un diálogo o un soliloquio que no remiten a un “efecto de lo real” en términos clásicos, sino al fluir de la conciencia que se asume tanto en los personajes como en el narrador y que contribuye desde su especificidad a la demora en las palabras. Todo el texto contiene frases fuera de lugar, sintagmas que se repiten en diversos contextos y que remiten a diversas cuestiones. Por ejemplo, hemos mencionado el comienzo de la escena de violación sobre Rubén: “Fue Mario el que se quedó un poco más atrás como si fuera a reflexionar o quisiera excluirse del resto porque él conservaba las ganas de estar solo. *Java*. Se quedó rezagado y miró hacia las dos esquinas”. ¿Por qué *Java*? *Java* sí tiene una referencia interna en el relato. Es parte de una serie de espacios geográficos (como Sumatra o Borneo) que a Rubén lo envían simbólicamente a la búsqueda de aventuras. Son lugares exóticos, y así como Rubén juega a que él y Mario son Sandokán y Yañez, o que él es Viernes, mientras se figura espacios como esos para recorrer a partir de su imaginación -y desde su refugio burgués- una realidad desconocida, esas palabras vuelven en diversas escenas. Lo mismo podemos decir de “*Suchard*, pito, pitito, mercurio” (59); “Ofelia raspa, raspadora ¿Raspaje?” (72); “*Minehaa*” (172); “*Java*, la arena, Kim y las antípodas” (173); “La piel desnuda, caliente. Borneo” (17); “Minino, mojonero minero. Sandokan, Chito, shh” (185); “Llaves. Lápices. Gomas. Sellos” (206). Esta estructuración de las frases sin lógica semántica responde a la técnica del monólogo interior tan utilizada por autores como James Joyce o William Faulkner y volverán a encontrarse en la posterior escritura de David Viñas. Un procedimiento que en *Los años despiadados* el autor ya asume con naturalidad es el del montaje. En varias escenas pasan muchas cosas a la vez y el narrador da un “pantallazo” sobre cada una de ellas. Así, conocemos fragmentariamente diversas realidades que mediante este mecanismo constituyen una misma totalidad. Como ejemplo podemos tomar la siguiente descripción:

Esto está muy cerrado -señaló Rubén con vaguedad: la puerta de su departamento que se combaba como un espejo absurdo, el carrito de la basura que oscilaba en el fondo del pasillo, el color verde de las paredes, eso que había comido al mediodía, el cuerpo

de su madre, el olor del tachó de la cocina, el cuerpo de su madre tan blando y tan blanco. Sumatra o Hyde Park (105).

Este tipo de descripciones son recurrentes en esta obra, se nutren de la utilización de frases sueltas como “Sumatra y Hyde Park” y de comparaciones y adjetivaciones heterogéneas. Otro tipo de descripción típica en esta obra es la siguiente: “salió del altílo: las baldosas del pasillo, el áspero contacto con la mampara de vidrio, la alfombra violeta y la puerta que rechinaba y la escalera manchada con algunas sombras” (127). Como se observa, la utilización de verbos es casi nula. Se utilizan verboides, dos puntos y comas para elidir el verbo y darle una mayor concretud a la frase. Suele haber frases nominales en este texto. Esto recuerda las palabras de María Pía López sobre el estilo de los textos críticos de Viñas que aquí ya comentamos. Lo mismo con lo ya citado “soy un pescado; no: un camello”, donde los dos puntos permiten elidir el verbo “ser”. Similar lectura podemos hacer de la profusión de espacios y sustantivos que conforman oraciones enteras y condensan diversos sentidos: “Paraná, Pitiriby y Caimán” (197); “Luján, Chuquisaca o Jamaica” (210); “O Chiclana, Talar y Montoya” (206); “Yerbal, Otamendi y palomas” (214). La nominalización, por lo tanto, es una característica de la poética viñista. Estos diversos tipos de descripciones se complementan con otras que remiten a la búsqueda de un “efecto de lo real”, como por ejemplo: “La jaula ascendía a través de los dos primeros pisos, por delante del pasillo, frente a los vidrios rojos y azules de las mamparas. Rozó la ropa tendida que se hinchó y después quedó lacia sobre el alambre del teléfono” (9). Nada de esto tiene un sentido para el relato más que el generar un efecto de verosimilitud.

Lo antedicho genera una escritura que construye párrafos donde todos esos estilos se mezclan. En este libro encontramos algunos muy extensos que superan largamente cualquiera de los párrafos de *Cayó sobre su rostro*. Llega a haberlos de dos o tres páginas. En ellos, el monólogo interior o fluir de la conciencia es fundamental para sostener la escritura.

Si abordamos de manera más específica la construcción de los principales personajes, observamos que si por un lado Rubén necesita explorar su contorno, la calle, por el otro quiere ser mandado, obedecer a alguien, seguir a un líder. Por eso se acerca a Mario (144). Él se siente seguro en el espacio interior, en la casa (145). Es por eso que Rubén lleva a Mario a su casa, a su intimidad, ahí la relación se invierte y el que manda es

él y el que obedece Mario. La calle es una aventura para Rubén, incluso cuando sale la primera vez con Mario a pasear por el barrio, al rato implora por volver a la casa, al refugio de la intimidad. Finalmente, cuando escapa y decida ir a la calle, la situación se volverá tragedia. A través de Mario, Rubén ingresa en el mundo adulto, en el mundo del trabajo -lo ayuda a transportar la basura diaria de los inquilinos del hotel-, en el fumar y, aunque de manera traumática y violenta, en el mundo sexual. Mario ya desde la primera secuencia en la que se lo describe es caracterizado por su desfachatez y es visto por Ofelia con cierto temor. Como vimos, Mario es admirado por Rubén. Mario poseía las cosas completas, de todo conocía el resto oculto, eso que fluye por debajo y nunca surge, “el principio de los largos caminos, el nacimiento de los ríos, el cero y el uno y el dos y el nueve y toda la serie completa” (111). Esto no es menor ya que lo importante, lo que causa admiración en *Los años despiadados*, es lograr acceder a la totalidad. No el saber a medias o el actuar a medias. Sirve lo que es entero. Así es la literatura de Viñas también, que trata de llegar a las cosas por todas partes.

Ofelia, por su parte, sin la fortaleza que tendrán más adelante otros personajes que contengan estas características, es la mujer fuerte del texto y es quien dice “no” en esta obra. Justamente, Rubén dice que es estupenda por eso, porque dice “no”. Algo que veremos se perpetúa y profundiza en la obra posterior de este autor. Finalmente, su madre es la típica mujer que Viñas cuestiona en sus obras. Maruja W. de Marcó es la tradicional ama de casa de los sectores acomodados. Ella es lo contrario que se observa en Ofelia, lo contrario al decir “no”. Por ejemplo, le aconseja a su hijo: “hay que hacer lo que los otros hacen, Rube; ser igual a los demás, Rube; tratar de no diferenciarse en nada, Rube; abrir, cerrar, hablar, oír, saltar, morder, soñar, como el resto. Igualito que el resto. Morirse en paz con todos, Rube” (95).

Juan Carlos Portantiero señaló respecto de esta obra que “Frente a un país perimido, hipócrita, heredero del *buen tono*” (PORTANTIERO, 1961: 92), la descripción que realiza Viñas de las masas peronistas representaban la imagen de un país despiadado que no daba cuartel” (92). Por eso *Los años despiadados* resulta la “crónica agobiantemente literaria de los reflejos del peronismo entre los remanentes moribundos del viejo país” (92), un viejo país que persistía en pretender retornar y un peronismo cuya violencia y autoritarismo son puestos en primer plano.

Un dios cotidiano

La tercera novela de Viñas, *Un dios cotidiano* (1957), consolida las características que venimos desarrollando y profundiza en determinadas posturas ideológicas que serán una constante en el autor. Su análisis nos es de suma utilidad para ahondar en el tema que enfoca esta tesis, esto es: la acción política a través de la práctica estética. El narrador y protagonista es Carlos Ferré, un joven seminarista que debe iniciar su año de maestro en un colegio de pupilos perteneciente a la congregación católica antes de ingresar al teologado. Ferré es hijo de un reconocido dirigente de un partido “rojo”, que sin embargo rechaza las posturas paternas y decide desandar su camino desde un lugar propio. Esta posición de ser de familia “roja” e insertarse en la institucionalidad católica cobra aún mayor tensión si tenemos en cuenta la época en la que transcurre el relato: estamos en el año 1939, sobre el final de la guerra civil española. Si bien se desarrolla en Buenos Aires, las menciones de este proceso político y militar serán permanentes a lo largo del texto, pues el colegio en el que trabaja Ferré es abiertamente franquista y sus directivos siguen en forma atenta los acontecimientos de la guerra hasta la caída de Madrid.

Ferré plantea que su decisión de abandonar el ala paterna y sumergirse en el catolicismo son dos partes de un mismo movimiento y que no dependen prioritariamente de una cosmovisión social o espiritual particular. Necesitaba estar lejos, lo más lejos posible del espacio de influencia de su padre, porque así “iba a inventarme mi propio mundo” (VIÑAS, 1968: 11). El cura Ferré precisaba iniciar un sendero autónomo, no ser “el hijo de”. Romper con el ámbito familiar era comenzar a ser él mismo. Esa necesidad surgía a la vez de un fuerte rechazo hacia el mundo de su padre, ante las certezas y prefiguraciones que desde pequeño le indicaban que él debía seguir lo que otros habían iniciado sin la posibilidad de realizar ningún cambio:

Mi padre y yo. Yo y mi padre. A algunos les hubiera conmovido esa unidad. Dos siameses padre e hijo. O una sola entidad. Carlos él, Carlos yo. De adelante hacia atrás, o a la inversa. Como esos payasos que se apoyan las espaldas y se anudan los brazos. Los dos, uno solo. Cuarenta años él de política, yo veintitantos. Muchos años sumados. Sería conmovedor. Padre e hijo piensan lo mismo. Algo ejemplar para los compañeros del Partido “-Ha sabido continuar la obra de su padre” -dirían por ahí. “Una singular unidad espiritual”. Comunidad de intereses. ¡Qué porquería! (68).

Para quebrar esa línea recta -ese mundo sin fisuras ni transformaciones- que anticipaba toda su vida futura, Ferré toma un camino que nada tiene que ver con el de su familia, y que no tan casualmente teniendo en cuenta la reflexión sobre las palabras de la obra de Viñas, es el de convertirse él mismo en un “Padre”, pero religioso. Sin embargo, ni bien se enteran en la institución católica de quién es hijo, escapar de su apellido y de la omnipresencia paterna en su vida no le resultará fácil, por eso el Padre Director del Colegio de la Cruz le dice:

-¿Así que viene a espiarnos un poquito? -dijo el Padre Director con una sonrisa. El esfuerzo le costaba, pero la sacaba bien.

Yo seguí con la broma:

-Es para pasarle datos al Cominform.

-¡Ah!, ¿sí? -él largo una carcajada-. ¿Y cuánto le manda el camarada Litvinov?

-Yo no me entiendo con Relaciones Exteriores, Padre.

-¿Y con quién? -Las manchas rosadas de su cara se tornaban violáceas; parecía alerta y ese juego lo entusiasmaba. Era algo que en un comienzo, cuando recién había ingresado al aspirantado, me resultaba insoportable porque me desvirtuaba obligándome a participar a cada rato de un clima que yo rechazaba lúcidamente. Vamos, quiero decir: una cosa que me indignaba porque me hacía hacer lo que yo no quería: volver a un mundo que me repugnaba. Mejor dicho: eso me zambullía de golpe en algo a lo que le conocía todos los trucos, todos sus valores tramposos, toda su fascinación sucia y convencional. Algo tan manoseado y tan respetado. Eso era lo que me enfurecía. Desde el comienzo me dije que yo no me metía allí para jugar. Iba a inventarme mi propio mundo. De eso se trataba. Y no para que me tolerasen porque era un convertido. El Convertido. Yo no iba a prestarme a eso. Pero comprendí que eso siempre iba a seguir y que no era posible que engranara dentro de ese juego que a cada rato me tendían. Era necesario que lo pusiera delante de mis ojos y pudiera jugar con toda naturalidad, sin irritarme, sin mutilarme, sin perder nada de mí mismo.

Controlar el fuego, en eso estribaba todo. Era la única forma de no malgastar el tiempo ni de sentirme angustiado por esa tontera (11).

A partir de esta escena ya podemos inferir cuál es el partido “rojo” del que aquí se habla. La mención del Cominform -organización que funcionaba como un espacio de intercambio de información entre los partidos comunistas de todo el mundo (pequeño detalle, inexistente aún en la década del treinta en la que se ambienta esta obra, se crea recién en 1947)- y de Litvinov (Maxim Litvinov, ministro de relaciones exteriores de la Unión Soviética durante los años treinta), nos señala que se trata de Partido Comunista Argentino (la inmediata vinculación en el comentario con que comienza el diálogo de la tarea de “espionaje” relacionada a Litvinov refleja a su vez de manera indirecta cómo se observaba al PCA, a saber, como una mera filial moscovita, tal como indicamos que

caracterizaba al comunismo oficial argentino). De ahora en más, toda crítica al “Partido” y a los “rojos” que se haga en el texto (y serán muchas) tendrán ésta elidida referencia.

Como podemos apreciar considerando el motivo que explica el ingreso de Ferré al catolicismo, su lectura sobre la religiosidad no será ajena a cierta heterodoxia que el texto presenta como una condición positiva en el personaje y que puede rastrearse tanto en el encuentro con su padre que se describe en la novela como en el diálogo con el médico - perteneciente al mismo partido de su padre- durante su enfermedad en el colegio:

Si usted viene aquí no es para tener garantías -él estaba a la defensiva, rígido, yo seguí- : Mi Dios de ayer no se sirve para hoy, como no me quita la sed el vaso de agua que tomé ayer. ¿Me entiende?... Es algo que se tiene que ganar a cada rato, todos los días, superando las propias dudas (...)

-¿Y no se cansa?

-Claro que me canso (...) ¿Me permite un poquito de heterodoxia?

-Sí...

-Yo no creo que Dios esté en todas partes. Mi Dios está aquí (67).

Esa heterodoxia da pie al título del libro -la necesidad de un dios cotidiano- y le permite a Ferré analizar el mundo de manera diversa a como lo analizan los partidarios “rojos” y a como lo analiza el Padre Director. En una postura que asumirán otros personajes en diversas novelas de Viñas, Ferré cuestionará fuertemente el maniqueísmo de la política argentina, así como cualquier viso de dogmatismo, en posición semejante a lo que puede leerse durante esos mismos años en la revista *Contorno* respecto de la necesidad de superar la dicotomía peronismo/antiperonismo. En este caso leemos:

Siempre me había resistido a admitir que el mundo se dividiera en dos grandes grupos separados como por un tajo (...) Esa visión era demasiado simple. Y falsa. Yo la sentía falsa. Lo había sentido constantemente mientras vivía en casa de mi padre. Todos los que no estuvieran con él, pensaba, resultaban condenados. Eran los réprobos. (...) Si se decía cualquier cosa de los de enfrente, como los de enfrente eran los que no participaban de sus ideas, automáticamente quedaban excluidos. Condenados por el solo hecho de no ser como ellos (...) Y no. Yo fui conociendo una serie de personas y de cosas que estaban en situaciones intermedias. Eran matices. Qué se yo (31).

Esta posición que Ferré en un principio rechaza del ambiente paterno, la verá repetirse en aquellos que eligió como nuevos compañeros. Reforzando su mirada heterodoxa del cristianismo y la crítica a las nociones cristalizadas del pensamiento, propone:

Tampoco podía admitir que aquellos a quienes había elegido vieran el mundo con esa misma simplicidad. Blancos y negros, ángeles insípidos y enharinados frente a demonios gritones y convencionales. No podía admitir que de un lado y del otro se viesen con esa tosquedad de figuras de cartón. Así no eran hombres, resultaban caretas, y me parecía idiota (33-34).

De esta manera, Ferré sostendrá que no se trata de un error de unos o de otros, sino de una forma de interpretar la política y la problemática social en nuestro país que está en la base de las históricas disputas nacionales. Esa visión “simple” y “falsa”, “tosca”, “insípida”, “convencional”, “idiota”, estereotipa al que piensa distinto y lo cataloga como un “enemigo” al cual sólo le resta desaparecer del debate, al que hay que aniquilar. Nada bueno puede sacarse del otro. Nada se puede rescatar. La disputa, entonces, debe ser total. Sin embargo, para Ferré, la realidad presenta “matices” que no ingresan tan fácilmente en esta clase de dicotomías: “Siempre vivimos en una situación equívoca que no es totalmente tajante: negro para allá, y blanco para aquí. No. Que no son conveniencias -aclaré-, sino las condiciones naturales de una situación” (81). El hombre en contexto siempre es más complejo que la idealización o la caricaturización que se realiza en análisis integrales, y sobre eso quiere profundizar la obra de Viñas. Diríamos sartreanamente -y, de hecho, parafraseando el pasaje recientemente citado de *Un dios cotidiano*-, el hombre en situación es desde donde pretende escarbar Ferré. Algo que no observa ni en los “rojos” ni en los “cristianos”. Viñas analiza así la razón que presenta el binarismo que suele ser patrimonio del pensamiento político argentino, y lo rechaza de plano.

No obstante, este tipo de pensamientos lo llevan sistemáticamente a negarse a tomar partido a Ferré, lo que lo emparenta con el protagonista de su novela posterior, Vicente, en *Los dueños de la tierra*. Si por un lado le permite ver las carencias de los análisis y las conclusiones de los demás, por el otro le impide actuar y posicionarse. En diálogo con su compañero Porter, también docente en el Colegio de la Cruz, Ferré señala: “-No quiero estar en un extremo/-Pero para vivir en serio hay que estar así, Ferré/-¿Para vivir en serio? /-Seguro” (113). Ferré no sigue el consejo de Porter. Por el contrario, lo denunciará ante el Padre Director por estos planteamientos -lo que es, paradójicamente, una toma de partido-. Si bien es consciente de que “Con todo, prefería callarme. Y en eso estaba lo equívoco” (34), Ferré se mantiene en esa indeterminación, no quiere estar ni de un lado ni del otro, no

quiere “provocar escándalo” como Porter pero tampoco “que lo amen a lo bobo” como otro de los curas del colegio, Bothelo (113). A fin de cuentas, él simplemente busca adecuarse.

La relación Porter-Ferré resulta fundamental para comprender estas posturas. Los diálogos entre ellos, sus posiciones compartidas y divergentes, motivarán acciones y planteos que refuerzan lo planteado. Porter señala que: “-Hay que vivir en escándalo”, a lo que Ferré le responde con una pregunta: “-¿Desgarrando a todos?/-Sí. (...)/-¿Todos los días?/-Sí, todos los días” (112). Porter está harto del colegio y de ese mundo de hipocresía en el que están inmersos: “Estoy harto, estoy harto -repetió-. Con los Adij, con los Sánchez [otros dos curas del colegio], con esos puritos. Estoy harto -tenía la cara arrugada por el sol pero hablaba con entusiasmo-. Saliendo a la calle lo siento más. Me doy cuenta de lo que quiero” (140). Lo interesante aquí es que en más de una ocasión Ferré le confiesa a Porter tener las mismas sensaciones: “Yo pienso lo mismo que usted -le confesé una de esas noches que hacíamos la recorrida juntos/-¿En serio?/-Sí/-Me alegro, me alegro mucho” (78); y más adelante, ante la desesperada confidencia de Porter: “-Empiezo a sentir la imposibilidad de cualquier salvación, del sentido de cualquier cosa”, Ferré le responde con una pregunta que él mismo ya se contestó alguna vez: “-¿Le dan ganas de irse?/-Sí, sí -dijo Porter sin vacilar-. Le aseguro que saldría corriendo/-Yo sentí lo mismo cuando el Director me gritó -le confesé apresuradamente” (137).

Los caminos de Ferré y de Porter parecen transitar en la misma dirección, pero no por mucho tiempo. Por esto Ferré planteará que: “Yo lo había fomentado en sus burlas, se me ocurrió que lo había usado para que dijera lo que yo no me animaba” (148). Es decir, Porter y Ferré piensan lo mismo, pero éste último no se atreve a dar el paso y hacer públicos sus cuestionamientos. No actúa en consecuencia. Prefiere callar y someterse. Quiere continuar formando parte del sistema al cual decidió ingresar, lo que se explicita en este breve diálogo entre ambos: “-¿Y usted qué busca?”, le pregunta Porter. “-Adecuarme/-¿En cada caso?/-Por supuesto” (114), será la respuesta de Ferré. En su diálogo con el flamante alumno Mendel se refuerza esta lectura -que a su vez nos remite a los planteos de la madre de Rubén a su hijo en la novela anterior-. Cuando lo reta por desnudarse delante de todos sus compañeros antes de entrar a bañarse y le dice que en ese colegio entran vestidos hasta la ducha, le aclara: “-Es una costumbre, Mendel -dije después sin mucha

convicción-. Es lo que hacemos todos/-¿Hay que hacer lo que hacen todos, Padre?/-Sí. Seguro” (44).

Si por un lado, Ferré inicia un camino autónomo en pos del rechazo al mundo del padre, es decir, si logra “decir no” ante el padre; por el otro termina aceptando en el colegio “lo que hacen todos” y critica la constante negatividad de Porter. Para Ferré, decir no, en última instancia, también simplifica el debate, no permite acceder con profundidad a la realidad circundante. No presenta soluciones:

Dice “no” a todo, absolutamente a todo a lo que los demás dicen “sí”, y asunto concluido. Son los otros quienes le resuelven su posición. Usted se define por ellos. Y nada más -me incorporé en el borde de la cama-: Y su desgarramiento, que tendría que penetrar a los otros, se le convierte en un muro donde los otros chocan y listo. Usted es una mole, bien macizo, claro. Se lo reconozco. Pero no tiene nada que hacer con los demás. Usted no les llega de ninguna manera. ¿Me explico? (113).

En este vaivén, en esta tensión, se juega la vida de Ferré, quien, en más de una ocasión se contradice en la práctica de lo que dijo antes. Por ejemplo, critica a Adij por maltratar a Bruno y luego le pega él al mismo alumno. Como señalamos, no llega a rebelarse contra lo que sostiene que hay que transformar y se adecua al régimen escolar. Su crítica es meramente intelectual, no pasa a la acción como sí lo hace Porter, a quien denuncia por eso. Si por un lado se convierte en su mejor compañero y comparte sus cuestionamientos, por el otro lo delatará ante el Padre Director. Ferré podía acompañar los dichos de Porter siempre y cuando todo quedara entre ellos dos, mientras no pase a mayores. Por eso cuando lo descubre haciendo público sus dichos, cambia de postura y habla inmediatamente con el Padre Director. Si Porter “ensució todo”, se sacó todo lo que tenía encima, si vomitó sus pensamientos ante el resto, ante sus alumnos (151-152): “Entonces pedí hablar con el Director (...) -Usted dirá -me animó/-Vengo a traerle una denuncia contra el Padre Porter -dije” (152-153).

Ferré traiciona a su colega porque entiende que actúa de manera vengativa y que eso no lleva a ningún lado. Ferré no sabe lo que hay que hacer, pero sí sabe lo que no hay que hacer. Esto se explicita en la novela, si Porter al salir a la calle le había dicho que “sabía lo que quería”, Ferré, en cambio, plantea que “no puedo decir nada más que lo que no hay que hacer. De eso estoy bien seguro” (148). Entonces, como no sabe lo que hay que hacer, lo que hace es mirar y no hacer. Es un espía, un espectador. Cuestiona y no construye. Por

eso, como Rubén en *Los años despiadados*, ve todo desde arriba y de lejos, tal como se lo reprochará Porter: “usted ha practicado el sistema de los ochenta centímetros.../¿Qué es eso?/-Los ochenta centímetros de distancia que toman los chicos en las filas -sus dientes brillaron en la penumbra del dormitorio-. No acercarse, no tocarse, no mezclarse, no reconocerse” (78). Esta posición la asumirá el propio narrador -Ferré- cuando asevere: “Yo los miraba desde arriba, no los tocaba” (128); o “Siempre me esforzaba por conservar un espacio entre mi cuerpo y las cosas” (162); o cuando, en distintas ocasiones, observa desde su celda a los alumnos del colegio: “*Allá abajo*, el patio, los chicos de la calesita, la sala de espera con esos retratos grises, los corredores húmedos” (18); y también apenas ingresa al colegio al decidir “espíar” a los otros Padres y a los chicos mirándolos desde lejos, a veinte bancos de distancia en la capilla. (18) Ante esto, Porter le dirá:

No hay que mantenerse tan hombre en estado puro. Uno termina por convertirse en una abstracción. (...) Conviene tener carne; Hay que contar con la propia carne. No está bien despacharla con tanta calma, con tanta tranquilidad -se había detenido y me miraba con unos ojos repentinamente cansados, dos medialunas marrones le habían brotado debajo de los párpados-. Usted desprecia su carne, Ferré (74).

Porter le endilga lo mismo que Ferré concluye sobre aquellos que ven el mundo de manera binaria. Si los cristianos y los “rojos” dividían el mundo entre “buenos” y “malos”, “amigos y “enemigos”, construyendo “caretas” y “figuras de cartón” en lugar de “hombres”, Porter le dirá que por pretenderse demasiado “puro” termina siendo una “abstracción”, para ser un hombre debe contemplar su corporalidad, su carne. No somos sólo espíritu. Similar lectura terminarán asumiendo los jóvenes alumnos de Ferré. La última frase del libro, la que cierra el relato, es una burla dirigida hacia él, escrita en el pizarrón del aula: “El Padre Ferré se las tira de santo”. Un santo, es decir, alguien *puro*, sin carnalidad, que desde arriba, observa, juzga y se apiada de todos. Alguien que no participa de la vida de los hombres. Esta aseveración es sinónimo del fracaso del protagonista.

Si Ferré desprecia la carne en un exceso de “espiritualidad” que, como ya vimos, en Viñas implica liberalismo, el cuerpo cobrará mayor preponderancia en la obra. Por ejemplo, se habla no sólo con la palabra en *Un dios cotidiano*, sino con todo el cuerpo, por eso las manos del Padre Director: “ratificaban lo que él decía: eran gruesas, rojas y potentes; y mientras hablaba iban oprimiendo el cortapapel o arqueando la hoja o hundiéndose la punta mocha en la palma hasta dejar la marca” (10). Por eso el nerviosismo se expresa “en manos

transpiradas” (21). Por eso hablar es: “Poner el dedo en la llaga” (111), hurgar en el cuerpo de los demás y, en el caso de Porter, revolverse por dentro, vomitar lo que se tiene en el interior. Y por eso, también, la fatiga, el cansancio corporal, es una ratificación de la existencia: “La fatiga iba a ser la única ratificación segura. Algo sobre mis espaldas, en la cintura, en los brazos y en las piernas. Eso sí que me iba a dar un sentido” (16). Poner el cuerpo, usarlo, sentirlo; es un tópico constante en este autor -tal como indicaba Rosa en su análisis del año ‘69- y aquí se desarrolla explícitamente a través de una *escenificación dramática*, como diría Kohan, de su narrativa a través de una permanente descripción de la corporalidad. Finalmente, ante las certezas de los demás Padres del colegio, Porter siente la necesidad de “algo físico (...) ponerme en cueros mientras los otros permanecen con todas sus certidumbres” (111).

Al no saber qué hacer, sino simplemente lo que no hay que hacer, una de las únicas salidas que se permite Ferré es escaparse, irse, fugarse de la situación. Enfrentarla sería medirse con los otros, mezclarse, involucrarse, sentir a los demás. Por eso dirá: “Que no tuviera otra alternativa, una posibilidad para salir corriendo y largar todo, me enervaba” (20). Sobre el final del texto, lo reiterará, ahora como una posibilidad latente:

Entonces pensé que me convenía salir. Me estaba empastando en todo lo de allí adentro (...) Era necesario despegarme de mi cama, del banco de la capilla donde me arrodillaba, de los pórticos, de la canilla donde de mañana metía la cabeza para despegarme. “Salir, salir un poco”, me decía. No quería sentirme familiarizado con todo lo del colegio (161).

Ferré necesita mantener distancia. Y para eso también requiere escapar de la rutina que hace del tiempo una mera circularidad: “De nuevo volvía a estar de recorrida. Hasta eso que me había parecido inusitado, se repetía. En adelante, cinco o seis veces más. Con el tiempo, hasta podría calcular cuándo me tocaría y esperar esa fecha como un término más. (...) era la rutina, un mundo previsible” (171-172). El automatismo que Ferré cuestiona allí dentro no es quebrado ni siquiera por la muerte. Luego del accidente que cuesta la vida de Bruno, leemos: “Yo iba a bajar a la rectoría, tenía que avisar, la madre. Todo eso. El Director. Había que hacer una serie de cosas, moverse, pensar en lo que iba a contestar al otro, replicar, contar qué había pasado. Era un día más, había que enfrentarlo” (188). Otro de los temas que pueden abordarse a partir de esta novela es la crítica ya explícita a la izquierda tradicional a través del cuestionamiento permanente a los “rojos” representados

por el partido político del cual el padre de Ferré es un eminente dirigente -ya dijimos, se infiere que es el PCA-. Más allá de las invectivas por su simplismo binario a la hora de analizar la realidad social y política del país y por sus estrechos lazos con Moscú, Ferré planteará que:

Me repugnaba el mundo de mi padre. Eso era lo que conocía hasta el hartazgo, donde había estado zambullido toda mi vida. Y lo rechazaba como un sentimiento físico como quien dice “no” a algo que le quieren hacer tragar. Y era “no” porque todo estaba endurecido para siempre (...) Entonces me fui. Pero no para rechazar lo que se podía tomar entre los dedos y que existía para todos, sino porque allí nadie quería hacer cosas nuevas. Se buscaba solidez para tener una certeza, una garantía, no para vivir en un mundo real. No querían tener dados, sino dados con un seis en todas las caras (56).

La crítica no es ideológica en el sentido de cuestionar el socialismo. De eso ni se habla en la novela. No es eso lo que rechaza Ferré -a lo que le dice “no”-, sino esa cuestión dogmática de “algo endurecido para siempre”, la permanencia en un espacio donde “nadie quería ver cosas nuevas”, la búsqueda de solidez simplemente “para tener una certeza, una garantía, no para vivir el mundo real”. Lo interesante es que estas características de una organización anquilosada y anacrónica, que en una primera instancia incluiríamos sin mucho cuestionamiento dentro de la iglesia católica, apostólica y romana, Ferré la invierte y la ubica, siendo parte él mismo de esa institución, en la organización política de la izquierda tradicional argentina. Esta posición acerca a Ferré -como a Viñas- a las posturas emergentes en ese entonces de la posteriormente denominada “nueva izquierda” y que nosotros analizamos en el primer capítulo. Sobre el partido “rojo” se dirá:

El Partido obliga a definirse (...) Sí, de cualquier manera, las definiciones habían cristalizado mucho antes y no había posibilidad de modificarlas. Aceptar un programa y a darle era su consigna. No, para el mundo de mi padre todo ya estaba definido hasta en sus detalles más insignificantes. Nada que aportar, imposibilidad de comunicarse. Un universo rígido con sus valores asignados para la eternidad. Todo se reduciría, por lo tanto, a acatar una cosa y no agregarle ni una coma. Y eso me daba asco y miedo. Era una sucia ventaja que se pensara así y, además, que alguien se sintiera confortablemente defendido en esa posición. Esa sólida complacencia me irritaba (32).

Como vemos, Viñas utiliza la ficción para desarrollar, paralelamente a sus trabajos en *Contorno*, sus críticas a una forma de hacer política: la de la “ortodoxia” comunista. En boca de sus personajes, esta vez escuchamos el eco de un posicionamiento que toma cuerpo en toda una generación: la ruptura con la *rigidez dogmática* de la izquierda tradicional

según la cual “todo ya estaba definido hasta en sus detalles más insignificantes”, con los “valores asignados para la eternidad”, con la noción de “acatar una cosa y no agregarle ni una coma”, eso de “aceptar un programa y a darle”. Todo eso -la cristalización de una organización, su pérdida de vitalidad y, por lo tanto, de dinamismo- le da “asco y miedo” a Ferré, y motivó la crisis de representatividad política de la izquierda institucionalizada desde mediados y finales de la década del cincuenta y el surgimiento de nuevas organizaciones populares que observasen la realidad con ojos contemporáneos, se atrevieran a repensarse en tanto sujetos sociales y políticos y confluyesen con diversas corrientes de pensamiento. Relacionado con el binarismo simplista y con esta postura, leemos el siguiente fragmento:

Yo veía más de una salida en cada problema: porque titubeaba antes de dar un juicio. - *Demasiadas ideas*, me decía. Para él, había que tener una sola y para siempre (...) todo eso me resultaba demasiado confeccionado para ser verdadero: todo proyectado, todas las cosas resueltas, nada inusitado. Habían recibido la gracia por una equívoca vía carismática. Y eso no podía ser. Ellos participaban de la verdad porque eran ellos. Los elegidos. El resto era la gleba, la mugre. La pobre gente que no había nacido con el signo en la frente. Y que, además, se la tenía que aguantar. Su mismo partido era eso: un grupo de elegidos que dejaban caer una pizca de condescendencia. Y entre ellos se cebaban. Se elogiaban mutuamente y se defendían con una intransigencia rabiosa; también, claro, se alentaban con una constancia inalterable, pero demasiado mecánica, demasiado exacta (32).

La crítica al PCA cobra un carácter personal y un lenguaje propio de la ficción, pero que no se reduce a un punto de vista arbitrario de un personaje. Se trata de una experiencia vital puesta en narración.

Un dios cotidiano también permite profundizar en la propia noción de literatura que asume el autor. En esta novela verificamos tanto una serie de pasajes que podemos relacionar con el estilo de Viñas como aquello a lo que literariamente se enfrenta. Por ejemplo, cuando en los inicios del texto dice:

Yo sé que soy muy torpe para hablar con la gente y que muchas veces me quedo como un tonto reflexionando sobre un detalle de lo que el otro dijo, o sobre algo que se contradice con lo que algún día opinó sobre lo mismo, y eso mientras se continúa hablando (...) Soy lento para todo eso. Vaya si lo sé (17).

Esto podemos relacionarlo con el estilo del autor, que da vueltas sobre un detalle de un personaje o de sus dichos -una palabra, una frase- durante párrafos enteros en una

escritura envolvente que genera un clima estético que le permite al lector reflexionar sobre las propias palabras, algo en lo que incluso la propia narrativa se detiene en *Cayó sobre su rostro*, como señaláramos oportunamente. Esa morosidad del lenguaje -esa *lentitud*, ese quedarse en los *detalles*- se verifica en la poética de Viñas. Lo mismo cuando indica: “Incluso empecé a jugar con alguna palabra que podía dividir en sílabas y repetirla varias veces como si tuviera alguna dificultad ortográfica. *Que-lo-nios*, dije tres o cuatro veces. *Que-lo-nios*. Era una palabra divertida” (22), procedimiento que, efectivamente, podemos encontrar en distintas novelas de Viñas. En *Un dios cotidiano*, y siempre aprovechando el carácter docente de Ferré, también se señala que el protagonista va “mezclando términos muy cuidados y algunas palabras elegidas, bastante ambiguas que podían servir indistintamente para una cosa o para otra” (42), lo cual es otro recurso común en el autor. Finalmente, para reprochar una actitud de sus alumnos, señala: “Elegía las palabras, pese a mi violencia” (52), reconociendo el propio tono de su escritura pero, a la vez, alejándolo del discurso de barricada y efectista. El suyo es un discurso rabioso pero a la vez analítico. Sin embargo, lo más importante al respecto es que en este libro encontramos desde la ficción una reflexión sobre la escritura brindada por el Padre Ferré que se vincula con la producción estética del propio Viñas. En ella el maestro Ferré, indica a sus alumnos que realicen un relato con tema libre: “-Piensen en una cosa cualquiera -miré hacia las ventanas, después hacia el patio-. En los árboles del patio, en el aljibe, en la campana o en los bebedores y los describen. Nada más que eso. Eligen una cosa que ustedes quieran. O a la que tengan rabia y sobre eso escriben” (41). Esta escena de escritura le sirve al crítico Martín Kohan para encontrar allí una especie de puesta en abismo de la narrativa viñista. Concluye al respecto:

De la literatura de Viñas puede afirmarse que está escrita desde la recomendación del padre Ferré, lo que equivale a decir que Viñas ha puesto en boca de su personaje su propia concepción de la escritura. Viñas escribe sobre aquello a lo que le tiene rabia, o mejor dicho, contra aquello a lo que le tiene rabia. Escribe con rabia, escribe por rabia, y el carácter particularmente tenso y crispado que asume su escritura puede responder precisamente a eso: a que se trata de una escritura rabiosa (253).

Escribir contra algo, escribir sobre aquello que se odia, lo que se quiere transformar, es el proyecto narrativo de Viñas, de ahí su literatura *crispada, tensa, rabiosa*. En los relatos de Viñas, la rabia -y el odio- son sentimientos valorados porque “sostienen

una posición crítica o resistente” (254), es decir, permiten una acción -o reacción- contra el *status quo*. Asimismo, lo que rodea a esa escena nos permite abordar otro punto importante de la literatura de este autor, la problemática de nuestra libertad de elección. Leemos:

“Tema libre”, escribí en el pizarrón después de saludar a los chicos. Di una vuelta entre los bancos mientras ellos preparaban sus cuadernos; parecían titubear: algunos se demoraban sacando punta a sus lápices, otros se habían cruzado de brazos y me seguían con la vista. Bruno se pasaba y repasaba un peine por el pelo. Giroso y el compañero de banco cuchicheaban, pero cuando se dieron cuenta de que los miraba, se pusieron rígidos y contemplaron el techo (...) Yo volví hasta el pizarrón y subrayé: *Tema libre*.

-¿Qué quiere decir?

Me di vuelta; Giroso se había puesto de pie y parecía confundido

-¿Qué pasa? -pregunté.

-¿Qué quiere decir eso, Padre? -volvió a preguntar Giroso.

-Que es tema libre...

¿Tema libre? -y miró a los otros con un gesto desolado, una desolación reciente e insoportable.

-Sí.

-Pero nunca hicimos eso, Padre. (...)

-Eligen ustedes cualquier cosa.

-Pero, Padre...

-Lo que quieran -insistí-. Lo que se les ocurra.

-Pero ¿qué? -preguntó alguien desde el costado.

-Cualquier cosa, lo que tengan ganas de contar, lo que se les antoje.

-Pero así es difícil, Padre.

Me apoyé contra el pizarrón: todos tenían un gesto de desconcierto, casi como si estuvieran entristecidos. (...)

-No, Padre -aseguró Giroso-. Mejor nos dice usted

Entonces me di vuelta, borré Tema libre y escribí *Hacer veinte líneas sobre el siguiente tema: El campo* (40-41).

Esta situación lleva a Kohan a profundizar en la influencia del existencialismo en la narrativa de este autor:

En un pasaje de *Un dios cotidiano* (1957), la tercera novela publicada por David Viñas, se presenta una típica escena de escritura. La novela transcurre en un colegio de curas (...) El padre Ferré, su protagonista, les indica a sus alumnos que escriban una composición con “tema libre”. Los alumnos se desconciertan; nunca lo han hecho así, no saben hacerlo así. Prefieren que les designe un tema en particular y ya resuelto. David Viñas se detiene en esa sensación de desconcierto, todo un síntoma de la imposibilidad de elegir, de un no saber qué hacer con la libertad cuando se cuenta con ella (253).

Justamente, qué hacer con la libertad es una pregunta nodal en Sartre, quien, como hemos dicho en el primer capítulo, no se interesa tanto en lo que ha hecho el mundo con el hombre como en qué hacen los hombres -qué elecciones toman- con aquello que el mundo ha hecho de ellos. Todo esto confluye en el relato con algo no muy abordado por la crítica pero que forma parte de la dinámica textual de *Un dios cotidiano*. Me refiero a la escena en la que Ferré queda a cargo del control del comedor escolar. Mientras los alumnos comen, alguien con un micrófono les lee un libro desde un atril. En esa ocasión se trataba de una obra de Hugo Wast. Y la de Wast es una escritura con rasgos antagónicos a todo lo dicho anteriormente. Ante esto, luego de citar literalmente fragmentos del texto, Ferré indica:

Ese sí que era un mundo de almanaque, plagado de mujeres con las mejillas redondas y coloradas que flotaban entre timideces y frases dignas. Todo eso se enternecía bajo una luna increíble, plácidamente oportuna. Era cómico y me indignaba. Los hombres resultaban una mezcla de leopardos taciturnos y de bandoleros elocuentes. Las señoras eran señoras y contaban con un dogma para tomar el té y con otro para opinar sobre la virginidad. Allí la religión era servicial, fervorosamente ramplona. Un mundo de arriba abajo sin alarmas con todas las miserias domesticadas. Todos acataban a todos, y todos se aferraban a un catecismo insípido, indestructible. Los grandes proyectos se aplacaban, se envilecían: el consejo, la oportunidad, el prestigio, los otros. El ideal era ser un miserable, pero con predicamento. (...) Y las cosas más crasas se entonaban con un énfasis que chorreaba. La solidez y la complacencia de todos esos personajes se me hacía insufrible (121-122).

Viñas se aprovecha de la *impunidad* que da la ficción para destrozarse como en una charla de café toda una manera de hacer literatura, sin necesidad de tecnicismos académicos propios de, por poner un par de ejemplos, un ensayo crítico o de una tesis doctoral. El estilo de Wast está lleno de frases como “talles arrogantes”, “mozadas distinguidas” o “delicadezas y finuras de alma” (122); sus personajes “eran tan imperturbables y huecos como esos adjetivos. Tradicionalmente, noblemente vacíos”. En estas obras “Alguien resultaba bueno porque era gordo y ya no había nada que hacer, no habría novedad ni posibilidad de tragedia. Nadie se descuidaba: se había logrado un decoroso adjetivo en la repartija inicial y todo seguiría sin violencias. En ese mundo un adjetivo decente era una garantía” (122). Ferré termina planteando que esa era “una moral de costurero” (122), definitivamente “un asco” (123). Contra eso propone leer a Julio Verne, “eso era lo primero, naturalmente. (...) Después pensé en todos éstos: desde Salgari hasta Mayne Reid; también se me ocurrió Fenimore Cooper. Por un momento los *Indios Ranqueles* me pareció un descubrimiento. El viejo Mansilla. (...) Una cosa directa. Hasta *Facundo*” (123).

En cuanto a la temporalidad, *Un dios cotidiano* tiene una estructura más lineal que las dos novelas anteriores. De hecho, no comienza *in medias res* sino que va desde el primer día de Ferré en el Colegio de la Cruz hasta la muerte de Bruno, sobre el final del año. Prácticamente no hay vuelta al pasado en la trama. Sin embargo, aquí también la vida del protagonista se construye de acuerdo a su pasado, pues sus elecciones se motivan por una oposición a él. Ferré desea eliminar ese pasado. Quiere empezar un nuevo camino. Eso lo lleva al teologado. Eso determina su presente.

Como ya mencionamos, estamos en el año 1939. Eso lo sabemos por la caída de Madrid que indica el triunfo definitivo de Franco en la guerra civil española y que se festeja efusivamente en el colegio: “-¡Cayó Madrid! -gritó [el Padre Director]-. ¡Cayó Madrid! -y se arrodilló. Todos aplaudieron (31)”. El proceso español tenía en vilo a gran parte del mundo, y se vivía en el Colegio de la Cruz con especial detenimiento:

Corrían los años de la Guerra Civil Española. En todas las aulas había un gran mapa de España donde se marcaban con banderitas azules los avances de Franco. Era la época de Asturias, de Guadalajara. En torno a Teruel los agujeros de los alfileres habían gastado completamente la cartulina. Todas las mañanas, en la primera hora de clase, aparecía el Director con el diario y de acuerdo a las últimas noticias, marcaba las nuevas modificaciones en los frentes de guerra (...) El Director llegaba con una serie de banderitas azules pinchadas en la sotana, saludaba, los chicos se ponían de pie, y o suspendía la clase y lo observaba desde el fondo. -“Grandes noticias”- comentaba casi siempre. “En un par de meses está todo liquidado”. Gangoseaba un poco, porque las banderitas rojas que sacaba del mapa se las iba colocando en la boca. “-Después me la lavo, esté seguro” -me decía (28).

Todo esto da cuenta del clima interno que se vivía en la escuela y la ideología que sostiene la curia local. En ese espacio “en las clases de música que dictaba Porter, a los chicos les enseñaron el himno de la falange” (29). Como señala Valverde: “La novela pinta precisamente la atmósfera de persecución religiosa y racial que prevalecía en esa época” (102-103).

La vuelta sobre las palabras recorre el texto de principio a fin aquí también, por ejemplo: “-¿Ferré?/-Sí/-¿Pero Ferré y no Ferrer?/-Sí, Padre, Ferré, sin ere al final” (10); “-Son los hornos de ladrillo/-Lindo olor, ¿no es cierto?/-¿el de los ladrillos?/-Sí, Padre” (14); “-Me gustaría conocerlo/-¿A quién?/-A su padre, Ferré” (15); “-Saquen el cuaderno/-¿El de Ciencias, Padre? Preguntó uno/- sí, el de Ciencias” (21); A ver, Bruno: al frente.../-¿Yo,

padre?/-Sí, Bruno, usted” (21); “-Así se secan mejor”/-¿Qué?/-Las pishadas, hombre” (36); “-Necesitamos once/-¿Once qué?/-Once camisetas, pajarón” (182); “-¿esos?/-Sí, esos” (14). Como vemos, es común la necesidad de la pregunta como mecanismo que permite ir interrumpiendo una y otra vez el desarrollo de los diálogos y de la acción. Lo mismo sucede con la repetición de palabras, por ejemplo, la palabra “Padre” referida al “Padre Ferré” y expresada por Bruno antes de que Ferré le de una golpiza, se reitera luego de la caída de Bruno del árbol durante todo un párrafo que aquí resumimos:

Yo lo había golpeado y ahora le hacía eso. -Padre... Padre, me había chistado. Nunca me había molestado; simplemente se burlaba de mí. Saltitos de goma. Ping pong. - Padre... Padre... hacía que me protegía delante de los otros. Él era un jefe y me podía palmear la espalda. Total, casi tenía mi altura. -Padre... Padre..., me había llamado en ese corredor (184).

Asimismo, la ilógica aparición en la frase de sintagmas como “Saltitos de goma” y “Ping pong” nos recuerdan a los ejemplos -mucho más profusos- vistos en *Los años despiadados* que se relacionan con el monólogo interior o fluir de la conciencia como técnica narrativa a través de la cual se estructura parte del relato.

En esta novela estamos ante un narrador en primera persona. No hay narrador en tercera aquí, lo que es un cambio respecto de las obras anteriores. El narrador y el protagonista es un mismo personaje: el cura Ferré. Sin embargo, igual que sucede con los narradores precedentes, aquí tampoco el narrador lo sabe todo -lo cual es constitutivo de esta clase de narradores en este caso-. Aunque explicita sus ganas de conocer hasta los más mínimos detalles del colegio y de sus compañeros: “ahora tenía que aprenderme de memoria todos los tics de treinta o cuarenta compañeros, todos los trucos, sus pequeñas vanidades, sus enfermedades, sus antepasados” (18), el texto marca que ni siquiera logra certificar cosas menores: “Eran siete u ocho (...) Alguno, de vez en cuando, se ponía a patear cuidadosamente una cáscara de naranja o una piedra” (5); o “descubrí algo que se desgarraba en el techo, que podía ser un gato o una viga” (55). Al igual que los narradores de *Cayó sobre su rostro* y de *Los años despiadados*, Ferré al contarnos esta historia se va rectificando de las cosas que dice durante la propia narración, como si lo estuviera contando por primera vez y aún necesite rearticular su discurso para darnos su mirada sobre los acontecimientos. Aquí van dos ejemplos, a modo de muestra: “[El Padre Director] tenía algo de soldado, se me ocurrió pensar. De sargento, naturalmente (...) Más adelante me fui

rectificando: no era de soldado ni de suboficial. Era esa naturalidad vigorosa y descarada que tenían algunos amigos de mi padre. Era eso, sin duda” (9) y “Me sentía humillado. Completamente destemplado. Y no era humillación en realidad. Era pudor porque el otro se sintiera superior a mí por un dato que yo nunca había apuntado o se me había olvidado” (17-18).

Por otra parte, el narrador hace aclaraciones que nadie pide ni el texto requiere, pero que le dan mayor realismo al relato gracias a una sensación de oralidad dialogada que deja entrever el discurso escrito por Viñas. Por ejemplo: “Eran los que habían estado jugando con bolitas. *Pero no al hoyo, no. Sino a voltear el bolón*” (6). Este procedimiento es utilizado en todos los relatos por el autor. En este caso, ¿qué necesidad hay de aclarar que *no* jugaban al hoyo sino al bolón? ¿Por qué el narrador nos presenta una afirmación a partir de lo que no es? ¿A quién le está brindando una aclaración o respuesta? Este tipo de formas narrativas se articulan con otras que se asemejan a un discurso llano, objetivo, propio del viejo realismo, que simplemente da cuenta de los hechos:

Seguimos caminando y entramos a un salón oscurecido a medias; los gritos del patio fueron quedando atrás. Subimos al primer piso y caminamos a lo largo de un pasillo. A nuestra derecha se abría una serie de ventanas que daban al campo; *allá* al fondo, se alzaban tres o cuatro chimeneas (14).

Este pasaje nos permite volver a abordar también en este texto algo ya señalado aquí: la particular utilización de la deixis en David Viñas. En este caso, ese “allá” de “allá al fondo”. De la misma manera, cuando Porter le señala a Ferré que el Colegio de la Cruz lo único que hace es esconder los trapos sucios de los padres de los alumnos que allí estudian, dando cuenta de una hipocresía social propia de los sectores acomodados en la obra de Viñas, se lo predica mediante similar mecanismo: “Esto [el colegio de la Cruz] sirve nada más que para esconder los trapos que han ensuciado en otro lado. Nos usan para eso, Ferré. ¿No lo sabía? (...) A *ése*, y a *esos* dos que van allá. Y *aquellos* otros. Con cualquiera. Tapa de mugre, eso es lo que somos” (120). Entonces, “allá”, “ése”, “esos”, “aquellos”, no remiten a lugares o personajes ya existentes en el texto con anterioridad. Se trata de un uso de déicticos que remite, nuevamente, a un afuera del relato, en el sentido de que estamos ante algo que en el relato no está.

Asimismo, no dejan de ser utilizados procedimientos propios del monólogo interior o el fluir de la conciencia, donde se presenta una disrupción lógica del sentido de las frases, más propia del devenir del pensamiento humano que de la escritura. Ya vimos la presencia de sintagmas inconexos en frases vertidas durante el relato. Aquí presentamos otros ejemplos: “Las botellas de vino llenas a medias, las cabezas relucientes de los que se volcaban sobre sus platos. El sol que entraba por la ventana. Era sábado y me gustaba comer” (27); o el divagar del pensamiento de Ferré simplemente ante el ofrecimiento de una fruta por parte del cura Bothelo mientras él estaba enfermo:

Bothelo había pensado en mí, se había ocupado de mí. Había llevado a cabo una serie de cosas teniéndome en cuenta. “Busco esta fruta para Ferré” -se habría dicho-; “a Ferré le va a gustar, a Ferré le tiene que gustar, que debe estar solo y aburrido y hará tiempo que no prueba una de estas cosas que son buenas y me gustan, que a todos les gustan. Es algo bueno, me lo va a agradecer y después se va a quedar pensando un rato en lo que yo hice por él”. Yo tendría que decir “gracias” y quedarme reflexionando en Bothelo: en su jopo descolorido, en sus ojos de payaso que quería pasar por mago pero al que la cara no lo ayudaba porque un mago tiene cejas negras que no titubean y Bothelo no tenía cejas o si las tenía no se distinguían (...) “Gracias”. No sabía de qué hablar (64-65).

Por otra parte, como notamos con *Los años despiadados*, la narración ficcional de Viñas asume rasgos formales como la elisión verbal a causa de una coma u otro signo ortográfico, que ayuda a generar una escritura más “concreta”: “La Virgen María, los Padres, las sotanas como polleras, un mundo sin sexo” (117) es una modalidad descriptiva que este texto reitera. En igual sentido puede pensarse la reiteración del procedimiento de nombrar por sus apellidos a una serie de personajes que no tienen ningún tipo de aparición en el relato más que el ser nombrados por el narrador. Obviamente, en esta ocasión se entiende más el uso de este mecanismo ya que se trata de un espacio escolar donde la “lista” de alumnos es omnipresente, pero debemos recordar que es una constante en la novelística del autor:

Y ahí estaban marchando; eran los de quinto: Rey, Thomas frotándose los dientes con el cepillo, Battini, con el pelo revuelto. Rañó, Estévez, Picca envolviéndose la toalla al cuello y moviéndola como un lustrador de zapatos, Suevo estudiándose los brazos, Romero, Greco, Ferro tirándose unos golpes y haciendo fintas con Draghi y el pelirrojo Martini y Bosco y Albano que hacía músculos para que lo contemplaran los demás y Girosi que me miró sonriéndose y después bajó la cabeza como si le avergonzara sentirse distinguido del resto (179).

Este tipo de descripción también puede pensarse de la misma manera que la deixis, pues la función que cumplen esos “apellidos” es referir a gente que no participa dentro del relato, generando un “efecto de lo real”. Tales procedimientos se relacionan con las técnicas narrativas desarrolladas durante el siglo XX, fundamentalmente por las denominadas vanguardias históricas y por los nuevos lenguajes artísticos, entre ellos, el del cine -en particular el montaje- y el de los medios masivos de comunicación, caracterizados por su dinamismo y por el vértigo con el que transcurren las imágenes. La velocidad y la mezcla de técnicas narrativas, la conjunción de la focalización -por ejemplo, en determinados apellidos- y el rápido paneo general panorámico, la alternancia entre narrar y describir (nunca excluyentes), el mostrar los “hilos” de la construcción de determinadas frases -con reminiscencias al estilo brechtiano del distanciamiento-, el subrayar que la literatura no culmina en ella sino que hay un más allá al que remite -por ejemplo, con la deixis o con la puesta en escena de situaciones históricas y políticas concretas-, son rasgos que no escapan a la escritura de David Viñas en esta novela.

Un dios cotidiano, además de ratificar un estilo de escritura ligado a los debates y a las transformaciones estéticas del momento, trabaja una serie de problemáticas político-culturales que Viñas problematiza en cada uno de sus textos y que tendrán un mayor desarrollo en su futura novela.

Los dueños de la tierra

Los Dueños de la tierra (1958) es una de las novelas fundamentales de David Viñas. A partir de este texto, su nombre se asoció definitivamente a la literatura argentina. Más de una década antes de que Osvaldo Bayer publicara su monumental, rigurosa y fidedigna obra histórica *La Patagonia Rebelde*, Viñas utilizó la ficción para narrar los sucesos que dieron lugar a una de las mayores masacres realizadas por el estado argentino sobre su propio pueblo, sólo superada por la dictadura militar iniciada en 1976.

En esta obra, relata el asesinato de miles de peones rurales por parte del ejército y de grupos parapoliciales durante la huelga de Santa Cruz del año 1921, bajo el gobierno del radical Hipólito Yrigoyen. Si la crítica literaria coincide en reconocer en la escritura de Viñas un continuo cruce entre literatura, historia y política, *Los dueños de la tierra* es uno de los relatos donde esta aseveración se torna evidente. Allí, el autor no sólo indaga en una

de las mayores masacres de la historia política del país, sino también en la ideología de los sectores dominantes que promovieron y realizaron la matanza e incluso inserta parte de su propia biografía familiar, puesto que su padre Ismael era el juez letrado del territorio patagónico al momento de los conflictos entre trabajadores y terratenientes. En por eso que en esta novela *Viñas* presenta algunas conclusiones políticas en referencia al radicalismo a partir del personaje de Vicente Vera, quien realiza en el relato gran parte de las labores que en el proceso histórico llevó adelante su padre.

En 1920 estalla la primera huelga general en Santa Cruz, dirigida por la anarquista Sociedad Obrera de Río Gallegos. El pedido era modesto pero a la vez profundo, mejoras en el salario, la comida y la higiene de los peones del campo y de los trabajadores de la ciudad, quienes vivían en condiciones de semi esclavitud. Luego de varios meses de conflicto, los terratenientes se avienen a firmar un acuerdo aceptando los reclamos obreros ante el Gobernador Yza y el Teniente Coronel Varela, y bajo el auspicio del juez Viñas y del abogado y periodista José María Borrero, todos afiliados radicales.

Pero si los dueños de la tierra en un principio aceptaron el pacto, unos meses después -terminado el proceso de esquila de ovejas- lo rompieron, rebajaron salarios, despidieron peones y desconocieron a los delegados sindicalizados. En septiembre de 1921, ante la detención de la gran mayoría de los dirigentes de la central sindical, se declara una nueva huelga, esta vez con epicentro en el campo, ya que por la militarización de Río Gallegos se hacía imposible desarrollar el movimiento en la ciudad. El pedido de esta nueva huelga era tan modesto como el anterior. Sólo se exigía la libertad de los detenidos y el cumplimiento de lo firmado. Sin embargo, la respuesta gubernamental fue bien distinta.

Sobre estos acontecimientos trata *Los dueños de la tierra*. A través de la figura de Vicente Vera, un joven funcionario radical enviado por Yrigoyen a mediar en el conflicto, se desarrollará la historia de los fusilamientos de la Patagonia. Su principal sostén en el sur será el periodista Carrero -que ya desde el nombre nos remite a Borrero-, quien utilizará su periódico para defenderlo. A su vez, Vicente tendrá en Yuda, una maestra que conoce en Santa Cruz, una problemática compañía que no cejará en cuestionarle su actitud y accionar, fundamentalmente luego de la llegada al territorio de Baralt -basado en la figura del Coronel Varela-, el militar enviado a pacificar la región por el mismo Yrigoyen ante el fracaso de las primeras negociaciones de Vera.

En esta ficcionalización de los sucesos se mezclan lugares reales con personajes ficticios y el accionar de los funcionarios durante el conflicto es trastocado de acuerdo a las necesidades narrativas de la obra. Por eso los nombres verdaderos no figuran, sino que a lo sumo remiten a su referente real. Viñas los toma para, a partir de allí, construir un relato que le permita describir los motivos de la huelga, sus causas y sus consecuencias. Pero también otorga una mirada crítica sobre la posición presuntamente intermedia del yrigoyenismo, que pretendía arbitrar en los conflictos entre trabajadores y patrones ubicado en una hipotética posición equidistante y equilibrada entre ambas partes. La posibilidad/imposibilidad de la neutralidad es un tema recurrente en el texto y sirve para cuestionar a la doctrina radical. Precisamente esto es lo que Yuda le recrimina a Vicente:

Vos querés estar en el medio, en el justo medio, en el medio equilibrado, en el medio clásico -Yuda se rió sin reparar en la cara de pesadumbre de Vicente-, cuando los de un lado te han tirado hacia el otro, sin mayores miramientos. Y, al mismo tiempo, los obreros y los amigos de los obreros, te desconfían porque te creen del otro lado... ¡Seguí siendo ecuánime! -lo desafió con un tono agorero- ¡Seguí...! Pero si ser ecuánime es no estar con nadie. Es como estar suspendido en el aire... Esa equidistancia tuya es no vivir, Vicente (VIÑAS, 1966: 266).

La crítica de Yuda va afirmándose a medida que avanza el relato, cuando de la represión se pasa directamente a los fusilamientos. Para ella la neutralidad radical termina en la connivencia con los sectores más conservadores de la política nacional. Esta actitud no es producto de una decisión particular de Vicente, sino que es la base de la política radical. No se trata de la denuncia sobre uno u otro funcionario de gobierno: Vicente actúa según su doctrina. La crítica, por lo tanto, es a una posición política:

No hay nada que hacerle Vicentito... pertenecés a un partido de señoritos que por un lado se derriten por los verdaderos señoritos y que harían cualquier cosa por imitarlos y por ser igual a ellos. Y, que por otro lado, se enternecen con los que están abajo. Para un lado y para el otro. Demasiada ternura -se lamentó-, demasiado amor. Y eso no puede ser (173-174).

Por eso le repite que la neutralidad no existe -“Para poder actuar con algún sentido, hay que elegir, Vicente: o una cosa o la otra (174)”- mientras Vicente continuará promoviendo su mentada equidistancia -“Yo -dijo tratando de ver qué ocurría en la calle-, a pesar de todo lo que está pasando, creo en la equidistancia” (174), posición que rozará el absurdo cuando los fusilamientos del ejército y la Guardia Blanca -denominación del brazo

armado parapolicial de la oligarquía- están en su apogeo. Viñas presenta a Vera como un funcionario que más allá de sus buenas intenciones -y se dice que el infierno está repleto de gente con ellas-, no puede superar los límites de su propia ideología. A pesar de que se está realizando una masacre ante sus ojos, en un principio reitera: “Lo que necesita el país es que los que deciden se pongan en el *justo medio*” (197). Así, Viñas cuestiona la neutralidad y el equilibrio del discurso radical, lo cual es vinculado con una práctica evasiva. Esa actitud política lleva a que los sectores económicos dominantes descarguen su poder impunemente sobre los trabajadores.

Como hemos mencionado, esta actitud no es exclusiva de Vicente Vera, sino que responde a la consigna con la cual fue enviado al sur. Él es un representante del presidente de la república: Hipólito Yrigoyen, y el texto deja en claro que: “El doctor Yrigoyen quiere gobernar para todos los argentinos (...) Quiere mantener una armonía... un equilibrio, ¿estamos?” (79). Es decir, defiende una supuesta ecuanimidad y pretende ocupar el rol de árbitro entre las partes. De ahí que la presencia de Vera en tanto juez reafirme esta postura. Vicente reiterará respecto de Yrigoyen: “El Viejo era imparcial. Un ángel leñoso que sobrevolaba el país. Un ángel con los ojos vendados que distribuía equitativamente a un lado y al otro. La justicia era imparcial” (45). Ante esto: “él iba a ser ecuánime” (72), lo que se reforzará escénicamente durante la firma del endeble acuerdo entre estancieros y obreros, realizado en un teatro de Río Gallegos. Sobre el escenario había una mesa y tres sillas y: “Él tenía que estar en el medio: su mesa y su silla, y en los dos extremos, Brun y Soto”.

Para Viñas, en cambio, estar en el medio es el peor lugar de todos. Es necesaria la toma de partido, y mucho más cuando se ejerce el poder político. No ubicarse en un hipotético justo medio como si cada parte siempre tenga una porción de la razón, sino definirse. Estar de un lado o del otro. Así, además de narrar la historia de los fusilamientos, reflexiona sobre la ideología que los hizo posibles.

Quien evidencia todo esto es el personaje de Yuda, la maestra que llega a Santa Cruz en el mismo barco que Vera y que termina convirtiéndose en su esposa. Yuda no duda nunca: ella sabe que hay buenos y malos en esta historia, que hay explotadores y explotados, y que estar en el medio es una utopía que a lo sumo deja la conciencia tranquila, pero no revierte la injusticia. Por eso está de parte de los obreros. Cuando éstos

marchan por las calles de Gallegos en procesión para enterrar a un compañero recientemente asesinado por las guardias blancas y el ejército quiere impedirles el paso, dice desde el ventanal de su casa, mirando la escena: “Sigan, no se paren” (171). Por eso antes había discutido cara a cara con Brun, el líder de los estancieros patagónicos, y le había advertido a Vicente sobre la necesidad de tener una actitud y un accionar diferente durante el conflicto. Finalmente, le explicará a Vicente que tiene que tomar partido:

[E]s lo único que queda por hacer. ¿O vas a seguir tratando de ser ecuánime cuando los de un lado te han echado a un rincón y te hacen trampa? (...) Evidentemente que tus enemigos están de un lado. Y hay que enterarse de una vez quiénes son tus enemigos y dónde están. Son los que te atacan Vicente... Y te atacan por ecuanimidad, precisamente esa ecuanimidad, para ellos, es estar de parte de los obreros (265-266).

Acto seguido le gritará: “Sos un hombre al que han engañado. Nada de neutralidad ni de jueces equilibrados ni de estatuas con los ojos vendados... ¡Bien abiertos los ojos! ¡Se acabaron los neutrales...! (...) Vos también tenés que estar en rebelión” (266-267). Esa actitud Vera la tomará, tarde es cierto, sobre el final del relato, cuando increpe al teniente fusilador Baralt, le plantee que está “de parte de los obreros” (290) y viaje a Buenos Aires para entrevistarse con Yrigoyen.

Todo esto fue una lección para Vera, quien en las últimas páginas de la novela reflexionará de manera bien diversa sobre la violencia a como pensaba al comienzo. Ahora plantea: “No tenía sentido esquivar la violencia cuando era necesaria. La violencia seguía aunque uno la esquivara, y crecía y lo asediaba terminando por tragarlo” (293). La violencia necesaria de los de abajo, una lección que no sólo aprenderá Vera, en el momento de la edición de este texto, 1958. Con la traición Frondizi en ciernes, muchos serán quienes comiencen a asumirla.

Vicente tomará el ejemplo de Yuda, esa mujer que, como todas las de su estilo en Viñas -fuertes e inteligentes-, es comparada con un “muchachito” -Yuda tiene “dientes de muchachito y su pecho chato” (...) “descaro de muchachito” (84-85)-, y comenzará a decir “no”. Yuda se posiciona ante la realidad a partir de su negativa a todo lo que proviene de “los señoritos”, como marca el siguiente pasaje:

Muchas veces no sé cómo tengo que hacer las cosas ni qué tengo que hacer, pero me basta con pensar en lo que hace toda esa gente que provoca mi resentimiento y enseguida me doy cuenta. Es mi prueba del nueve. Y le aseguro que nunca me equivoco. Por lo menos hasta ahora... porque si un señorito diestro, seguro de sí

mismo y de toda su Verdad, dice que esto o lo otro es formidable, me pongo a dudar y hasta aseguro que no, que es un bodrio. Todas las afirmaciones de esa gente me aseguran en mis “no”... “No” a lo que piensan, “no” a lo que les gusta, “no” a lo que comen, “no” a lo que leen, “no” a lo que tienen metido en la cabeza (125-126).

Si Ferré le cuestionaba a Porter explícitamente esto en *Un dios cotidiano*, publicada tan solo un año antes, ahora Yuda le recriminará a Vicente no tener esta actitud. Hay que decir no. No está mal tener enemigos, no está mal posicionarse frente al otro. Eso es resistir. Romper con la lógica de que todo debe seguir igual porque así viene siendo. Decir no es iniciar un camino distinto. Es querer cambiar todo lo que deba ser cambiado. Es asumir un pensamiento crítico. Si aún no se sabe bien qué hay que hacer, se hace todo lo posible contra aquello que sí sabemos que no hay que hacer. Pensar a través de trazos gruesos, blanco por aquí, negro por allá, luego los matices, pero una delimitación general precisa es un comienzo necesario. Vicente al final asumirá esta misma postura. Hay que aceptar a los enemigos y no conciliar con ellos:

Era bueno poder ver a los enemigos, si hasta era saludable poderlos odiar enteramente (...) Es que ese odio así que se lo sentía de esa forma total, resultaba placentero, no incomodaba, llenaba el cuerpo y lo sostenía a uno. Hasta adquirían importancia y su verdadero valor los enemigos y uno se definía a partir de ellos: “No” a lo que comen, “no” a lo que leen, “no” a lo que tienen metido en la cabeza... -le había dicho Yuda- (293).

Esto es una radicalización política. Las medias tintas de un Ferré no caben aquí. Justamente este texto, además de legitimar la violencia de los de abajo, como vimos, retoma el carácter positivo del odio y el resentimiento. Para Yuda, el resentimiento es lo mejor que uno tiene: “Yo cultivo mi resentimiento, si es lo mejor que tengo. Sobre todo que es mi reacción contra las cosas que aborrezco” (125). Es por eso que “A mí no me escandaliza el resentimiento. Es como el odio... ¿A usted le molestaría saber que yo siento odio? (...) Son cosas que no se pueden sancionar. Y el resentimiento no puede ser bueno ni malo. Es. Como el dolor de muelas. (126) Yuda odia, tiene resentimiento y siente asco por “la gente”:

“La gente” son los señoritos. Y los parientes de los señoritos (...) Los que se rascan la cabeza alzando el meñique... esos son “la gente” que no tolero -seguía Yuda con encarnizamiento-, los que no rebañan la salsa aunque les guste, los que saben que eme va antes que pe y be (...) los gustos de “la gente”, de los señoritos, me asquean (124-125).

Si en *Los años despiadados* lo que asqueaba eran las masas en la calle y el pueblo como sujeto político, Yuda presenta la perspectiva antagónica. Ante la muerte de Alfaro a manos de la guardia blanca, también los obreros tendrán odio, un odio que, desde la perspectiva de Yuda, es magnífico, hermoso, un odio que no se tiene que acabar nunca.

En *Los Dueños de la tierra* se producen los crímenes a pesar de la buena voluntad del mediador radical Vera para con los trabajadores, y cuando éste se convence de la ilegalidad del accionar militar, se posiciona del lado de los peones y decide retornar a Buenos Aires para denunciar todo ante Yrigoyen. En ningún momento se explicita que en la decisión política de promover la represión y los fusilamientos haya podido participar el radicalismo, sino que se circunscribe el hecho a los militares en el territorio y a la Sociedad Rural. Simplemente se critica la pasividad de la UCR ante el avance oligárquico-militar, se cuestiona la inoperancia de la política yrigoyenista, se muestra dramáticamente a lo que llevó su pretendido arbitraje social, su falta de firmeza para poner en caja al poder económico y al conservadurismo castrense. Asimismo, se deja entrever que incluso todo eso puede ser una maniobra para ensuciar al gobierno yrigoyenista, más allá de que desde Buenos Aires los funcionarios radicales que le brindan los informes a Vera cuestionan el accionar de los obreros basados en informes de la Sociedad Rural, con lo que se niega de hecho la tan aludida equidistancia. En el mejor de los casos, sabemos qué eligió Yrigoyen cuando tuvo que optar. Pero nada de esto será dicho por el texto. Cuando Vicente Vera descubre la verdad de los hechos, se enfrenta directamente con la autoridad militar. A su vez, David Viñas hace confluir en la figura de Vicente la labor de diversos funcionarios durante la primera huelga, convirtiéndolo en el garante y constructor excluyente del laudo entre trabajadores y patrones. Viñas no sigue los acontecimientos históricos para construir a este personaje, plantea que Vera es enviado al sur ante el creciente conflicto, cuando en realidad el juez Viñas ya estaba allí cuando se inicia la primera huelga, sólo menciona una llegada del Comandante Baralt al sur y no dos como sucedió con Varela, y sostiene que el juez partirá a Buenos Aires para denunciar los fusilamientos ante Yrigoyen, tomando partido por los peones, cuando en realidad ya estaba allí antes de iniciarse el exterminio y cuando retorne al sur garantizará la impunidad militar. La toma de partido de Vera se contrapone con la actitud del juez letrado en los hechos históricos, tal como lo demostrará la posterior investigación histórica de Osvaldo Bayer, en donde éste sostendrá que el juez

Ismael Viñas, que durante la primera huelga se había enfrentado a los terratenientes en defensa de los obreros, es enviado a Buenos Aires antes del inicio de la segunda, para retornar al sur recién una vez terminados los “excesos” militares. De nuevo en Río Gallegos, dejará libres a los trabajadores que continuaban presos pero simultáneamente impedirá que se investiguen los fusilamientos, cumpliendo un rol imprescindible para garantizar la impunidad militar. El periodista Borrero será el abogado de los presos, pero ni bien queden en libertad, “les aconseja que no sigan con la reclamación sino que aprovechen a dejar la ciudad lo más pronto posible *porque el horno no está para bollos*” (BAYER, 1985: 338-339).

LA UCR, nuevamente, apela al presunto equilibrio, por un lado deja libres a los trabajadores y por el otro garantiza la impunidad de la masacre militar, validando de hecho el exterminio. Total, los muertos, muertos están. Claro que, mientras tanto, los sueldos de los peones fueron rebajados unilateralmente por la Sociedad Rural a un tercio, y los que tuvieron la suerte de no ser fusilados son conminados a retirarse de Santa Cruz con lo puesto, ya que les habían robado hasta sus documentos personales. Esto difiere de las posiciones expuestas en *Los Dueños de la tierra*.

Pero Bayer dará un paso más en su crítica al radicalismo, un paso decisivo. En su investigación histórica probará que los radicales estaban al tanto del exterminio y dejaron que suceda porque les convenía, prescindiendo de la presunta ecuanimidad:

Yrigoyen no se podía permitir de ninguna manera una larga acción huelguística o, directamente, la subversión de los territorios patagónicos. No quedaba otro remedio que actuar -o dejar actuar- de la misma manera que en la Semana Trágica. Había que -“lamentablemente”- empezar a meter bala. Había llegado el momento de la definición para el gobierno de la clase media. Y se definía contra los obreros (152).

Los radicales, entonces, abandonaron su ecuanimidad ante el conflicto social. En una situación límite, permitieron -o incluso programaron- los fusilamientos. Prefirieron la continuidad del latifundio ganadero y las condiciones laborales de semi esclavitud antes que el desarrollo de una organización obrera en sindicatos de tendencia anarquista. En resumen: se definieron. Tomaron partido. Así lo hizo Baralt en la novela de Viñas. Se pusieron de un lado. Por eso el propio Varela, el personaje histórico real a cargo de la masacre, en una carta dirigida al Estado Mayor del Ejército en los años veinte señala que se siente injustamente atacado por la prensa cuando él lo único que hizo fue cumplir órdenes,

y destaca que lo quieren responsabilizar de todo cuando en realidad hasta “el excelentísimo señor Presidente de la Nación me ha manifestado su conformidad con el procedimiento empleado por las tropas de mi mando en el movimiento sedicioso de la Patagonia (345)”.

Volviendo al texto de Viñas, importante es también en esta obra, en relación con el tema de nuestra tesis y con la narrativa del autor, la imagen que se otorga del ejército argentino. Uno puede ir siguiendo una búsqueda en diversos textos que tiene como objetivo dar con la ideología y la historia de esta fuerza militar argentina. Así como en *Cayó sobre su rostro* se da una idea al respecto, aquí se continuará algo que se profundizará en *Los hombres de a caballo*. En primer lugar, el ejército argentino tiene una sólida alianza con la oligarquía nativa. Son las dos partes de un mismo proceso de dominación. El ejército será duramente cuestionado por Yuda en esta obra:

Y a mí qué me importa el ejército -a Yuda se le había aflautado la voz-. Porque no se trata de que éste o aquel miembro de la institución sea así o asá, sino que todos hablan de la misma manera, como si estuvieran comiendo... Y todo lo hacen como si tuvieran muchas ganas y saludan con la misma dureza creyendo deslumbrar o vaya a saber qué... Y todos tienen las mismas cosas metidas en la cabeza: ideas enérgicas, inobjetables, invulnerables... ¡ah! Y también inapelables. Como habló ese señor -dijo Yuda por Baralt- hablan todos... Todos los de la Institución... Y hablan a las mujeres en forma idéntica y tienen una idéntica capacidad para ser idiotas (VIÑAS: 172).

Para Vera, en un comienzo “El ejército es la semana de Enero del 19 -recordó-. El ejército significa la Semana Trágica, sobre todo para los obreros” (156), mientras que, para el latifundista Brun, será “orden y fuerza”. Sin embargo, el propio Vera durante la obra comenzará a justificar al ejército, como una manera de justificar a su propio gobierno: “Yo tengo la impresión (...) que el Ejército va a actuar con cautela -seguía Vicente-. Eso es lo que espero... Más: ya estoy seguro” (196). Por eso el texto dirá, en un pensamiento sofisticado: “Vicente justificaba el Ejército, el Ejército a Yrigoyen, Hipólito Yrigoyen a Vicente” (197). Es así que de pronto, Vicente se encontrará defendiendo, incluso, la actuación militar durante la denominada Semana Trágica:

El Ejército actuó con eficacia y ecuanimidad en un asunto en el que otras instituciones no pudieron hacer nada. (...) Aquí, el Ejército también va a proceder con cautela, aunque no sea más que para diferenciarse de la policía. Van a ser ecuanimes, se van a poner en el justo medio, que es lo que necesita este asunto y lo que necesita el país (197).

Otra vez la arenga del equilibrio. Si el ejército era la Semana Trágica, en el sentido de que era la feroz represión, de pronto se convierte en eficacia y ecuanimidad. Vera confía en el ejército. Éstas son las contradicciones yrigoyenistas que el texto de Viñas explicita. Vicente justifica la Semana Trágica. Defiende al ejército. Es un funcionario. No pasa esos límites. Sin embargo, ahí estaban los hechos, muy distintos al discurso radical:

El ejército lo había dejado de lado, Baralt prescindía de él, de sus planteos, de su equidistancia y de lo que había prometido (...) Y andaba por el campo persiguiendo obreros de la misma manera que Corral con sus policías o con su guardia blanca. Y le habían empastelado la imprenta a Carrero.... Esos eran los hechos... (247).

Otro de los ejes que se reitera Viñas aquí y que ya observamos en *Los años despiadados* y en *Un dios cotidiano* es la necesidad de involucrarse entre las cosas, de estar en situación, para acceder a algún tipo de conocimiento, y la contraposición de esta noción con la mirada muchas veces “desde arriba” o “desde afuera” de los protagonistas de las obras, lo cual les impide actuar sobre la realidad. Es el propio Vicente el que, llegando a Gallegos, remarca esta postura: “Había que solucionar ese asunto, ser rápidamente justo. Y para solucionarlo, había que verlo muy de cerca y asirlo entre los dedos: ‘esto, aquí, qué era, así o asá’” (57). Vicente necesita ver las cosas de cerca, tocarlas, asirlas, para poder conocerlas y transformarlas. Estando *en* la situación se puede acceder a la verdad: “Ahora había que ver las cosas de cerca y de cerca era la única forma en que las cosas eran verdaderas” (69). Así logra en principio solucionar el conflicto, llegar a la firma del acuerdo entre patrones y trabajadores. Sin embargo, cuando los estancieros incumplen el contrato, los obreros se levantan y llega el ejército, al igual que Rubén en la novela del ‘56 o el padre Ferré en la novela del ‘57, Vicente y Yuda los observan de lejos y desde arriba: “Cuando llegaron a Gallegos las tropas estaban desembarcando. (...) Vicente y Yuda los contemplaban desde la creta de la loma” (162); en el mismo sentido, el jefe de las fuerzas militares le dice bonachonamente a Vicente que observe el desfile militar desde su casa: “- ¡Pueden mirar desde aquí! -ofreció- ¡Desde el ventanal...!” (167). Efectivamente, será su domicilio el lugar desde el cual Vicente y Yuda verán el paso de la columna de obreros con el cajón de Alfaro. Finalmente, será Yuda quien retome los dichos de Vicente del inicio del texto: “Pueden pasarse la vida mirando desde el ventanal y no les va a pasar nada... estarán seguros, calentitos, tibiecitos, casaditos... podriditos...” (258). Recordemos, también, que Yrigoyen es presentado por Vera como *un ángel leñoso que sobrevolaba el país*. En

sintonía tanto con la hegemónica corriente existencialista de entonces -que señalaba la necesidad de estar en situación, en contexto, de ser parte de las cosas- como la posición militante de la incipiente nueva izquierda, que llamaba a ser parte de los procesos populares desde el llano contra los acuerdos de cúpulas dirigenciales -ya sea de derechas o de izquierdas-, Viñas aquí postula la necesidad de inmiscuirse entre las cosas.

Los dueños de la tierra también asume una postura sobre la propia literatura y sobre la posición del intelectual que es menester recapitular. La más evidente es la posición del periodista radical Carrero, quien ante el atentado que sufre su imprenta -evidencia de la importancia que se le otorga a las palabras escritas en los procesos sociopolíticos-, señalará ante Yuda que: “lo único que puedo hacer es escribir un libro” (213). Es decir, lo que le resta al periodista ante el atropello institucional es la denuncia, esa es su forma de actuar en el conflicto, su función en la sociedad. La utilidad de la palabra en la lucha de clases.

Pero ni Carrero ni Yuda son parte de los sectores en conflicto. No son obreros ni estancieros. Ni siquiera cumplen un rol arbitral como Vicente. Ellos participan “desde afuera” en la contienda. Igualmente, pretenden incidir en ella. De esta manera se involucran en tanto “intelectuales comprometidos” (e intelectuales en el amplio sentido gramsciano, Carrero como periodista, Yuda es maestra). Se comprometen en la lucha obrera, están con los obreros, no forman parte de su colectivo y tampoco se van con ellos a tomar las estancias. Ellos participan desde otro lugar. Uno denunciando públicamente las cosas, la otra intentando abrirle los ojos al poder político -Vicente-, recibiendo las denuncias populares y enfrentándose a la Sociedad Rural y a los jefes del ejército. Hay aquí una situación de tensión entre el lugar de quien denuncia y aquellos que son víctimas del tema que se denuncia. No son homogéneos, como tampoco lo es el padre Ferré en el colegio -él está de paso, no es parte integrante del mismo, no integra la nómina permanente de docentes de la institución-, y mucho menos Rubén -el chico que lee y se refugia en la interioridad de su casa- en relación con el peronismo. Si anteriormente planteábamos la necesidad de ver las cosas de cerca estos personajes efectivamente lo intentan, pero para acercarse, se sobreentiende, hay que estar antes alejados de esas mismas cosas, sino no habría desplazamiento alguno. Ellos no son parte de las cosas, se acercan desde afuera, y esa tensión no se resuelve nunca en las obras de Viñas. No son protagonistas -como algunas de las obras de Walsh- que son parte de los hechos en estos casos en tanto víctimas

populares. La “militancia”, o la participación política se da desde afuera hacia dentro, se da a través del compromiso y de la solidaridad. Si Marcela Croce señala que Viñas pretendía ejercer la vocería de los sectores populares, el lugar de estos personajes “comprometidos” será, justamente, el de voceros. Carrero con su diario, pero también Yuda: “Yo no quiero que se maten. En absoluto -aseguró Yuda esforzándose por calmarse-. Solamente hago fuerza para que no se dejen engañar. Para que no se duerman” (173). Estos voceros tienen a la vez, como señala el pasaje de la maestra Yuda, un rol pedagógico: hacer fuerza para que no se dejen engañar, para que no se duerman. Un rol eminentemente intelectual. Un rol, como se decía en esa época, de cuadro político.

Volviendo a lo literario, la charla entre Vicente y el comisario de a bordo del Mater -embarcación que lo traslada a Río Gallegos- también nos otorga un poco de luz sobre la mirada de la literatura en la propia novela de Viñas:

El comisario leía Anatole France y una vez, al entrar al comedor, Vicente le descubrió un ejemplar de *Thaïs* sobre una silla.

-¿Le gusta? Preguntó débilmente desde su punta de la mesa. El comisario lo miró sin asombro, alzando levemente su cabeza de mármol: (...) -¿Usted es de los que creen que uno lee algo porque le gusta? (49-50).

Se encierra aquí toda una postura sobre el arte. Vicente da por sentado que si el comisario lee a France es porque le causa placer, porque *le gusta*, y el comisario le dice que la literatura no es entretenimiento, que uno puede leer por otros motivos. La lectura es análisis crítico. Y por eso a partir de ahí planteará todas sus objeciones sobre el autor que está leyendo “France pertenece a una generación de *bons vivants* que han aplaudido como ideal de vida la panza lustrosa, lo lujoso, lo ingenioso” (53) y hablará contra su escritura lujosa, contra la escritura que hace brillar las palabras como gemas, contra el estilo “coruscante” de una obra (52).

Por último, si bien se refiere a contar en tanto hacer cuentas. La utilización de ese verbo en una obra de Viñas, tan específica en cuanto a la utilización de las palabras, nos lleva a hacer hincapié en otro pasaje del relato. Cuando Gorbea cuenta las ovejas que ingresan al corral para la esquila, señala: “Contar y poder seguir contando y tener cosas debajo de los dedos a medida que contaba. Contar era tocar. Poseer era contar: tres ovejas, cien ovejas, doscientas cuarenta y nueve ovejas, tres mil... Poseer era limitar” (17). Contar -números pero también podemos entender contar cosas, decir-, es tocar, es asir -y poseer-.

Contar es algo espacial –limitar-, contar es algo que se tiene entre los dedos. Contar es algo preciso para Viñas. Contar es algo concreto. Pero no se cuenta sobre cualquier cosa en la escritura de Viñas, se cuenta sobre el destino de los hombres. Hija, de algún modo, del existencialismo, el centro en esta escritura es el hombre. Se trata de una escritura, a fin de cuentas, humanista, tal como los intereses de Yuda:

Lo que le quiero decir es que la naturaleza en paz me aburre. Eso es todo. No pasa nada en la naturaleza. Las piedras no me conmueven... ¿Los árboles...? -se interrogó-, más o menos, pero muy poco. En cuanto a los animales, me hacen reír o me sacan de quicio como los caballos porque no los puedo dominar... Son como las máquinas y no me sirven. Les daría una patada... Ya sé que usted se emociona con todo eso. Es parte de sus gustos, de lo que respeta. De lo que le dijeron que había que respetar o que convenía respetar. A mí, en cambio, me interesan las cosas que se mueven, que se chocan y que piensan distinto. Los hombres es lo único que me interesa (128).

En síntesis, la escritura de Viñas desde esta perspectiva que otorga *Los dueños de la tierra* presenta varias aristas. Por un lado, escribir es sinónimo de denuncia y enfrentamiento con el poder, es develar un engaño, ejercer una vocería para los sectores populares. Eso indican Carreño y Yuda. La palabra participando del conflicto social. Pero la palabra de estos “intelectuales” -periodista y maestra- se ejerce aquí desde afuera del sujeto político que pone el cuerpo en la lucha. Si la palabra en el liberalismo se emparenta con el espíritu, esa *espiritualidad* ahora se acerca al cuerpo de la transformación social -o por lo menos de resistencia- encarnado, en este caso, por los peones rurales. Esta posición entra en sintonía con lo propuesto por el comisario del Mater, para quien la literatura no es esparcimiento, sino análisis crítico. Por esto también es que *contar es tocar*, es decir, ir hacia algo sólido, llegar a lo concreto a través de la palabra, tener algo entre los dedos, tomar “lo real” -en este sentido, la obra de Viñas adscribe a la propuesta del realismo en cualquier de sus vertientes-. Finalmente, si estamos ante una escritura humanista, eso “real” es, por sobre todas las cosas, el hombre mismo. La escritura como forma de autoconocimiento, de poseernos a nosotros mismos. Por lo tanto, de desalienarnos.

La obra se subdivide internamente en tres breves secciones referidas a momentos clave de la historia patagónica y luego en tres capítulos. La primera sección lleva por título “1892”, y explicita la matanza de indios por parte de flamantes estancieros -hijos de la conquista del desierto de Roca, tomada en parte en *Cayó sobre su rostro-* para apropiarse de las tierras del sur. De hecho la primera palabra del texto es “matar” refiriéndose a cazar

indios como si fueran animales: “Matar era fácil (...) Gorbea y sus hombres *cazaban* del otro lado de la loma” (9). El objetivo de la cacería era el siguiente: “que toda esa tierra quedara limpia, bien lisa para empezar a trabajar. De eso se trataba” (12). Había que limpiar la tierra de lo que estaba sucia: de indios que no aparecen personificados directamente en esta parte del texto, sino a través del discurso de los “blancos” que los animalizaban para justificar la matanza. Para ellos, los indios eran “animales que vivían y corrían y se largaban a gemir cuando los golpeaban, y que no se escondían, sino que atropellaban con todo su terror, aullando con las bocas abiertas, húmedas” (13). Así los veían el estanciero Brun y su ayudante Gorbea, quien con sus auxiliares -el manco Bond y Bianchi- mataba a los indios que vivían en las tierras que Brun acababa de adquirir. Gorbea, al final de la faena, le lleva a Brun una bolsa llena de penes de los habitantes milenarios de esas tierras a modo de prueba del trabajo realizado. Cada pene, un indio muerto. Cada pene un pago más. Así nacieron *los dueños de la tierra*: exterminando a los pueblos originarios. El latifundio es hijo directo de la violencia y el genocidio. La concesión de tierra, efectivamente, se conseguía sin problemas, salvo, claro está, si eras hijo de esas mismas tierras desde tiempos ancestrales. Al respecto ha señalado Ricardo Piglia que de esta forma se representa la violencia oligárquica en Viñas:

Los dueños de la tierra son también dueños de los cuerpos. El primer paso en esa línea es animalizar al enemigo. Garrotear lobos, cazar patos, matar indios: en la conciencia de Brun se trata de operaciones simétricas. Los indios mueren "como animales". Y éste es un punto clave en la representación de la violencia oligárquica: antes de ser aniquilado, el enemigo debe ser despojado de sus cualidades humanas. Y la trama de esa ideología que Viñas ha descifrado a lo largo de su obra es una constante que ha reaparecido en distintos momentos de la historia argentina (PIGLIA: 2).

La segunda escena -“1917”- ya muestra a esos mismos hombres como respetables terratenientes del sur argentino, en particular a Brun, dirigente máximo de la Sociedad Rural patagónica. Si bien en el país hubo un cambio trascendental con la llegada a la presidencia del radical Hipólito Yrigoyen, en el sur la oligarquía nativa seguía “gobernando como quieren”. Para 1917 “toda esa tierra hacía rato que estaba despejada y bien limpia y se podía ver desde un extremo al otro” (18). Es decir, casi cuarenta años después de Roca, se hizo realidad el mote de su “campana”. El sur -ahora de verdad- ya era un desierto.

El tercer apartado -“1920”-, establece el inicio de la resistencia obrera y campesina. Comienza con una charla entre el ovejero Soto, el trabajador Stocker, el indio Caliqueo y el campesino Muñoz, todos parte de la peonada de los campos de Brun, sobre la situación límite en términos económicos y sociales que están teniendo los obreros en el sur:

Soto lo miró nuevamente a los ojos: esos ojos casi blancos, el pelo amarillo. Stocker. Se llamaba Stocker y había trabajado en el frigorífico. Un sujeto blanco. La Patagonia era blanca, el mundo era blanco. Afuera seguía soplando el viento y las piedras golpeaban contra las paredes de cinc. Ellos eran cuatro y estaban ahí metidos y el resto de los hombres iguales a ellos estaban en “La Anita” o en Paso Ibañez o cerca de Coyle. Todos estarían acurrucados alrededor de una vela, sintiendo el olor agrio de los cueros de oveja y de sus propios cuerpos. Todo era una porquería: pagaban mal, no alcanzaba para nada, a los chiquilines se les hinchaba la panza y las mujeres tenían que bajar a Gallegos a hacer cualquier cosa. Una porquería. La Patagonia era una porquería. Ellos eran cuatro ahí metidos, estirando sus caras bronceadas por la luz de esa vela y se sentían solos. Miedo era estar solos. Por eso se amontonaban para hablar sobre lo mismo: lo que no pagaban, lo que no alcanzaba, las ganas que tenían de poseer algunas cosas (...)

-¿Paramos ahora?

-¿En medio de la esquila? -Soto hacía unos dibujos en el suelo, parecía calcular.

¡Claro, hombre!

-¿Aprovechando que Brun y el otro...?

-Por supuesto... por supuesto ¿o va a esperar que vuelvan? (27-28).

De ahí, casi casualmente, se pasa a la acción. La conversación es oída por el ahora capataz Bianchi, quien recibe una golpiza por parte de los obreros debido a su disposición a denunciarlos. Eso es visto por Bond, que decide *meterle bala* a los peones parapetados en un galpón. Pero Caliqueo terminará con quien había sido el asesino de sus ancestros. Si Bond en Punta Loyola allá por 1892 asesinó a su padre y él vio todo escondido, ahora se vengará y terminará con la vida de Bond. El galpón se incendia. Comienza la rebelión de la Patagonia.

Todo esto funciona como preludeo del capítulo “La misión”, que establece la aparición de quien será de aquí en más el protagonista de la obra: el joven abogado radical Vicente Vera, quien ya en *Cayó sobre su rostro* había aparecido como el hijo díscolo del roquista Antonio Vera. Como se ve, hay una repetición de personajes al estilo balzaciano y no será la única vez que Viñas utilice este recurso autorreferencial. Lo escrito en *Cayó sobre su rostro* -campana del desierto y rol de la oligarquía incluido- sirve como base, por lo tanto, para esta obra.

En Buenos Aires las cosas se veían de un modo distinto a como sucedían en el sur y en el resto de los campos argentinos. Buenos Aires miraba a Europa, y Vicente lo expresaba de esta manera:

El hombre blanco dominaba el mundo, lo civilizaba trabajosa pero dignamente a pesar de la resistencia de ciertos indígenas, y en ese restaurante la gente comía satisfecha con lo que había elegido, con la salsa, con su ropa, con su propia cara, con las olas del Río de la Plata y con la mejor carne del mundo, sepa usted (33).

Vicente es presentado como un señorito más en esa capital federal cosmopolita. Se lo describe a través de sus deseos y necesidades. Él tiene una reunión con el presidente -“el Viejo lo esperaba, el Viejo lo había mandado llamar, él era el elegido entre ocho millones de tipos” (33)-. Hace tiempo en el Sportman para que se cumpla la hora señalada, mientras tanto, sueña con ser enviado en misión diplomática a París o a Hamburgo, él “está caliente” con Europa. Él es “juvenil, recién desembarcado de Europa, abogado, muy Vicente Vera, audaz pero contenido, limpio, sereno, dueño de su futuro, condescendiente con su pasado, con sus pecados, alerta y confiado en su presente” (34). Pero en lugar de otorgarle el consulado en Hamburgo, Yrigoyen le dice “-Es algo en el Sur / -La Patagonia -precisó Vicente. / En la Patagonia, sí. (...) allí hay graves instancias” (39). Vicente no tenía idea de lo que ocurría en el sur. No le interesaba, no era su mundo. Su mundo -repetimos- era Europa: “Vicente estaba en un borde, fascinado y agradecido al mismo tiempo que irritado consigo mismo. *Me calienta París*”. *Aunque fuera Hamburgo*” (40); más adelante: “Eso de viajar a la Patagonia en lugar de ir a París o a Hamburgo, lo hacía estrujarse las manos y pensar que todo eso no le interesaba” (48). Hasta bien avanzado el relato ésta será la actitud de Vera, por más que en un primer momento las cosas le salieron bien, nunca se comprometió del todo con el asunto. Quería que se termine rápido, nada más: “Ese asunto del demonio terminaría para siempre y él se podría volver a Buenos Aires. O a París” (112). A poco de firmado el convenio entre trabajadores y patronos se fue a hacer turismo con Yuda por el sur chileno. Allí se enteró de que los obreros se habían vuelto a alzar. Vicente no comprenderá los acontecimientos hasta el final del relato, cuando ya sea tarde. Yuda, una simple maestra que llega allí el mismo día que él, conoce más la situación:

-Digamos que vine para apagar un incendio
-No, no, mi buen doctor -Yuda negaba con el dedo-. Lo que aquí pasó... o está por pasar, no es una especie de incendio.

-¿Acaso es algo más grave todavía?

-No se trata de gravedad o no, sino que lo que pasó en el puerto, no tenía nada de incendio -Yuda hablaba con desprecio y Vicente se sintió culpable-. Porque en un incendio no hay dos cosas que se enfrenten, que se embistan -dijo entrechocándose los puños- (90).

Dijimos que Vicente confía en el ejército -“[Baralt] “es radical, y con eso basta”- (163), se enoja con los obreros -“sentía rencor contra los obreros porque gritaban en la calle y no lo habían ido a consultar” (197)- y llega al grotesco cuando lo que plantea con mucha seguridad que el ejército está actuando con equidistancia justo antes de que se narren los fusilamientos. Practica esgrima con un teniente, hace cócteles, todo sin tener noción de lo que realmente está pasando:

-¿Cómo? -Yuda se sentó en la cama- ¿Todavía no sabés lo que están haciendo en el campo?

-¿El ejército?

-¡Sí, el ejército! -gritó Yuda comprendiendo que Vicente no estaba enterado de nada- Y no Corral ni la policía ni los otros señores... (...) O además de los otros señores -aclaró-, porque todos están haciendo lo mismo.

-Pero, concretamente, ¿qué es lo que hacen?

Yuda habló con lentitud, como si le enseñara a deletrear a un chico: -Están fusilando gente, ¿te das cuenta? Fusilando gente. Y no poniendo orden ni actuando con equilibrio ni con equidistancia ni con nada. (...) ¿Ni lo de Carrero supiste?

-No (244-245).

Vicente ocupa un lugar equívoco, con posturas erróneas. Valverde dirá que “simboliza la burguesía progresista de su época y a la vez marca los límites del programa radical” (VALVERDE: 213). Sólo Yuda podrá sacarlo de esa posición. Incluso su mirada de la política es muy diferente a lo que está aconteciendo en el sur:

En eso consistía la política: amistades, muchos amigos, conversar, conseguir votos, hacerse querer por la gente, conocer de memoria sus nombres y parientes, llegar a ser diputado, saludar a otra gente por la calle, sonreírse y batirse si alguien jorobaba, tener más amigos, reconocerse entre ellos, distintos a los demás y parecidos entre sí, para hablar con melancolía de las revoluciones en las que uno había estado o recordar los colegios o ciertas enfermedades comunes, o los profesores comunes, y tocar la guitarra quien supiera. Y resultar un poco raros, no mucho, porque si eran “amateurs” en algo cultivaban una afición por muchas cosas, no podían tolerarse ni caprichos ni especializaciones: un poco de florete, otro poco de D’Annunzio, inocuamente perversos, algo que ver con la aviación, otro poco de polo. Un poco de todo. Y morir con la certeza de haberse ganado una columna en *La Nación* o en *La Prensa* (248).

Si la imagen de Vicente sobre los políticos es ésta, la de los sectores populares será bien distinta. Los obreros son seres desesperados por su pobreza, desorganizados, un poco

rudos pero nobles, tan honestos que incluso cuando toman las estancias arman vales donde aclaran todo lo que consumen para después pagarlo. Pero no están idealizados. Los pobres no son buenos por el simple hecho de ser pobres. Están llenos de contradicciones como cualquier persona en situaciones límite. Huyen, se traicionan, discuten, se maltratan, desconfían de quienes deben confiar y creen en los que los van a traicionar, se equivocan. No son heroicos los luchadores, son hombres arrojados a una disputa desigual, sin experiencia política muchos de ellos, capaces de enfrentarse al ejército con dignidad y cuando pierden, entregar a un compañero -Stocker- con tal de salvarse los demás. Lejos se encuentra esta escritura de la de Hugo Wast cuestionada en *Un dios cotidiano*. Stocker, por su parte, no aguanta la tortura en lo que es una de las escenas más crudas y dramáticas de todo Viñas, y canta, canta todo. No son mártires ni héroes los peones. Tienen miedo y quieren salvar su vida. El personaje más positivo, y el más consciente, de todos ellos es Soto. Pero Soto deja el lugar de líder a Stocker en una estancia y a Garrido en otra. No pelea más que al comienzo. Luego se la pasará tratando de dar con Vera para comentarle todo lo que pasa mientras la guardia blanca se lo impide. El texto muestra las necesidades de los obreros y a través de ellas deja entrever la tremenda explotación que sufrían:

Querían comer: a la mañana, al mediodía y a la noche. Y no mucho. Una cosa caliente y con eso bastaba. Una cama más o menos blanda, y con eso bastaba. Nada de “camarotes” ni de porquerías por el estilo. Y de vez en cuando, bajar a Gallegos, correrse hasta esa casa amarilla y pasearse entre esas filas de mujeres sonrientes y aburridas (...) Tres o cuatro minutos, y después las ovejas de nuevo. No era gran cosa lo que pedían, además de un botiquín con las instrucciones en castellano. Vivir, vivir tres o cuatro minutos cada dos o tres meses. O cada seis. Y ahora ese tipo de uniforme que se había parado en medio de la calle les gritaba que se detuvieran. Nada. Ellos seguirían su marcha (171).

Por otra parte, el texto impugna a la oligarquía. Brun le dice a Yuda: “prefiero andar armado, señorita, no discutir ni ganar discusiones” (160) y esa es toda una declaración de principios. La fuerza antes que la razón. O mejor dicho: la fuerza como la razón de los que no la tienen. La ley del más fuerte. Así se hizo de las tierras Brun, así terminará con la rebelión, así mantendrá su posición social y su riqueza.

Como señalamos sobre el ejército, la unión entre esta institución y los sectores más acomodados del país se mantenía bien firme y les otorgaba un poder real mayor o por lo menos tan importante que el presuntamente institucional que tenía el radicalismo. Incluso desde el sur manejaban a la gran prensa de Buenos Aires. El ejército y la policía estaban de

su lado. Sólo tenían que embaucar a un joven funcionario radical para cumplir su objetivo. Y lo lograron. Se mostraron predispuestos al diálogo en un comienzo para que se levante la huelga en medio de la esquila. Una vez que la lana ya estaba en los puertos, redujeron salarios y las guardias blancas comenzaron la represión. La oligarquía es presentada como el sector de poder que con su avaricia está destruyendo al país. Están detrás de los mayores genocidios producidos hasta entonces en nuestro territorio: la campaña del desierto y los fusilamientos de la Patagonia. Los obreros no son más que una herramienta para acceder a un mayor capital para ellos, como las ovejas. Y si no cumplen ese rol, se hace con ellos lo mismo que con los indios, se los desaparece de la faz de la tierra.

Todo esto se teje en un entramado narrativo que desanda el camino iniciado cuatro años antes con *Cayó sobre su rostro*. Encontramos aquí reiteraciones que ya constituyen el estilo de Viñas y de las cuales hemos hablado en las obras anteriores. Por ejemplo, la utilización de la repregunta como una forma de demora en el lenguaje: “-¿Suya?/-¿Qué, la lapicera?/-No, hombre. La letra” (113); “-¿Dónde queda?/-¿Punta Loyola?/-Sí, estamos hablando de eso” (120); “-¿Pagan bien o te roban como aquí? / -Sí /-Sí ¿qué?” (261). De igual manera podemos apreciar el retorno sobre las mismas palabras una y otra vez en diversos fragmentos del texto, por ejemplo las onomatopeyas “hop” y “crann” durante la cacería de indios al comienzo del texto. La utilización de deícticos sin previa o posterior mención en el texto, que constituyen un “efecto de lo real”, como si el texto se expandiera hacia su referencia externa, hacia un interés que traspasa las páginas del libro, también aquí se hace presente: “Corral iba en dirección a *esa* estancia porque en la Sociedad Rural se había resuelto así antes de que llegaran los militares” (178); “Baralt ordenó que el pelotón lo condujera [a Stocker] hasta uno de *esos* galpones” (213); “A Stocker lo metieron en *ese* galpón” (215); “*Esa* estancia quedaba cerca de Paso Ibañez” (232); “Allí mandaba *ese* antiguo peón que había llegado de San Julián. Se llamaba Garrido” (233). A su vez, se observa aquí un continuo uso del “como si”, instando a las palabras a acercarse a una descripción que sin embargo no culmina de ser exacta: “También oyó los comentarios que susurraban los soldados de los camiones a medida que pasaba, *como si* temieran que Baralt los escuchase o *como si* dijeran alguna cosa desagradable de él” (213-214); “Uno solo roncaba, *como si* fingiera que roncaba, *como si* le hubieran ordenado levantarse temprano y temiese que en cualquier momento lo empezaran a sacudir (241); “[Muñoz] mantenía los

ojos entornados *como si* estuviera gozando mucho” (24); “El indio Caliqueo se volvió *como si* le hubiera pegado un fustazo en los ojos” (30); “Sentían la piel tirante, *como si* fueran globos de goma demasiado hinchados” (31); “Yuda le pasaba la mano sobre el saco de cuero *como si* se lo limpiara distraídamente o *como si* no se resolviera a acariciárselo” (123).

Lo mismo podemos señalar respecto del detallismo. Como ejemplo, en este caso pondremos la mirada de Vicente sobre Yuda en medio de los fusilamientos militares. La descripción minuciosa, además de poder tener un interés realista, se conjuga con la acción textual para provocar un ritmo narrativo propio de la poética del autor. Descripciones como esta frenan la acción, hacen descansar el desarrollo de las peripecias, generan un clima más intimista:

Pero ella estaba muy interesada con su libro. Vicente le iba siguiendo el ir y venir de los ojos y esperaba el momento en que levantase la mano para mover la página; Yuda tenía una mano violeta que se iba deslizando por el borde del libro, se detenía en la mitad de la página, se encogía y se agazapaba un poco, después subía hasta el ángulo, el dedo índice escarbaba silenciosamente sobre las puntas de las hojas hasta que se quedaba con una sola y, por fin, toda la mano, descolorida, se cruzaba hasta el lado izquierdo y pausadamente volvía a la derecha (243).

Si en *Un dios cotidiano* Ferré señalaba que por momentos se quedaba en algunas palabras y jugueteaba con ellas dividiéndolas en sílabas. Aquí el texto dice: “Había perdido. Eso. Per-di-do”; “Así me siento: a-ta-do” (259). Como las tres novelas anteriores de este autor, vemos que el estilo narrativo es heterogéneo. Se presentan pasajes influenciados por la técnica de monólogo interior y pasajes propios del realismo tradicional, diversidad de narradores y descripciones. Si por un lado encontramos fragmentos como el siguiente soliloquio de Vicente: “Allí dentro había un olor agrio -*Como de mingitorio*, pensó-. ¿De Club? No. ¿De estación? Podría ser. ¿De comité? Sí -y se tuvo que apretar la nariz, pero nada más que un momento y muy fuerte, hasta sentir dolor, como si intentara tapársela definitivamente” (96); por el otro este tipo de secuencias se entremezclan con fragmentos más objetivos como el siguiente:

Llegaron a Punta Arenas de noche y anduvieron dando vueltas por las calles buscando hotel; era una ciudad oscura, cubierta por un velo neblinoso que se rasgaba en jirones cuando soplabla el viento del Estrecho. La niebla resultaba sofocante, casi líquida, y los dos sentían necesidad de quitársela de encima como si se hubiera tratado de una silenciosa y húmeda nube de mosquitos (147).

La narrativa, si bien está claramente hegemonizada por un narrador omnisciente, no elimina la utilización de la perspectiva de Vicente por momentos:

Vicente miró a los dos marineros que lo esperaban sonriendo: uno estaba rapado, el otro tenía unas grandes manchas sobre la camiseta. Un poco más atrás, había otros que parecían esperar.

Tiene que venir con nosotros -dijo el rapado.

.Sí, sí -aseveró el otro.

Los dos hablaban un idioma duro y se habían tomado de las manos y las movían para atraer la atención de Vicente.

Vicente sonrió: -¿Qué? ¿Cómo sillita de oro?

Los marineros se rieron, aprobando, sin entender.

Entonces Vicente los tomó de los hombros y se sentó. “-Listo”, avisó con desabrimiento. Sudor. Eran de sudor las grandes manchas de la camiseta del que iba a su izquierda (61).

Como vemos, la narración típica del relato realista va asumiendo de pronto la perspectiva del personaje. El narrador sabe que los marineros se rieron sin entender cuando Vicente habló de la sillita de oro, pero no sabe de qué son las manchas en la camiseta de uno de ellos, lo sabrá cuando lo sepa Vicente, cuando Vicente se siente en los brazos de ellos y descubra que esas manchas son de transpiración, en gran medida, por olerlo. Este ida y vuelta del narrador es una constante en Viñas y conforma una original escritura que rompe los esquemas narrativos tradicionales hasta entonces.

En sintonía con algunos de los principales vectores planteados aquí podemos encontrar el itinerario crítico sobre *Los dueños de la tierra*. Portantiero ha señalado que en esta obra Vinas narra “el fracaso de una experiencia populista burguesa, deshilachada por la ambigüedad” (PORTANTIERO: 96). Estamos ante “un testimonio sobre la necesidad de cambiar el eje hegemónico de la sociedad y la cultura argentina, de acabar con el ciclo de los desconsuelos propios de las capas medias y de sus derrotas históricas” (96). Pilar Roca le pone nombre y apellido a este “fracaso”: la Unión Cívica Radical yrigoyenista: “A Viñas le interesan esos acontecimientos en la medida en que ponen de manifiesto las incoherencias de la política de Hipólito Yrigoyen, los errores del seguimiento incondicional de Vera y las resonancias sociales que eso conlleva” (ROCA: 94). Por eso postulará que la “falta de decisión no es sólo responsabilidad de Vera sino también la de un gobierno excesivamente dirigista y paternalista” (100) como el que por entonces lideraba Hipólito Yrigoyen. Como señala Kohan, *Los dueños de la tierra* sentencian que “la imparcialidad es

imposible” (KOHAN: 256), en particular ante una clase oligárquica que no desea consensos, es decir, que “no acepta el deseo del otro ni la necesidad de modificar su realidad -no su deseo- para una convivencia efectiva” (ROCA: 65). Valverde años antes había definido algo semejante al plantear que si por un lado Vera, el trata de ser imparcial y no quiere tomar partido en el problema, al mismo tiempo: “La oligarquía terrateniente utiliza al ejército contra los trabajadores para destruir la revuelta proletaria” (106). Ante esa disyuntiva, el radicalismo toma posición: “Puesto en la alternativa trabajadores/oligarquía los liberales siempre terminarán apoyando a esta última portadora de la ideología dominante y quien cuenta con el apoyo militar necesario para mantenerse en el poder” (VALVERDE: 106).

Por eso la ambigüedad del radicalismo en última instancia no es tal. Vera “quiere mantener los privilegios de la patronal al mismo tiempo que predica el equilibrio y la ecuanimidad a los trabajadores” (ROCA: 97). Roca advierte que “[e]l propio presidente [Yrigoyen] había rubricado su victoria electoral con un discurso parecido al que Vera intenta llevar durante su misión conciliadora a la Patagonia” (97). Pero rápidamente queda expuesto que “Mantener el orden e introducir mejoras sociales y económicas que permitiera a una gran masa de la población compartir los privilegios de todo ciudadano era una gestión imposible porque entraban en franca contradicción” (97). La respuesta final será la militar contra los trabajadores. En síntesis:

En *Los dueños de la tierra* se pone de manifiesto la utilización de una institución nacional, el Ejército, para beneficio exclusivo de la clase privilegiada (...) los acontecimientos de la Patagonia pusieron de manifiesto que seguía existiendo un poder provincial oligarca frente al que la presidencia no podía, no quería o no sabía imponerse, perviviendo una fuerza política que hundía sus raíces en el sistema de poder roquista (105).

Valverde recuerda entonces que la receta utilizada en la Patagonia en 1921 es similar a la que el texto remarca que se usó en 1892: “los terratenientes deben recurrir a la violencia y al genocidio para salvaguardar sus privilegios. Esta vez el ejército ha apoyado sus reclamos, mostrando así las raíces de los lazos que han unido a estos dos grupos a partir de la independencia” (106), algo en lo que Viñas pondrá particular énfasis en sus posteriores novelas, en particular, en *Los hombres de a caballo*.

Dar la cara

Si bien no fue de los intelectuales más entusiastas en relación con la candidatura presidencial de Arturo Frondizi en las elecciones de 1958, el itinerario que recorre Viñas respecto del proceso político que éste lidera también va, como mencionamos respecto de los *contornistas* en general, de la expectativa a la crítica. *Dar la cara* -ambientada durante el proceso desarrollista- puede considerarse una continuación del anhelo “denuncialista” de *Contorno*. Ante la traición frondizista, aquellos intelectuales que han apoyado la llegada de la UCRI al gobierno deben *dar la cara*. Y eso es, literalmente, lo que hará este autor. El propio título de su novela, publicada en 1962 está marcando la necesidad de que quienes han tenido alguna responsabilidad con la actual situación se hagan cargo de su actos. Desde el título, en lo que ya referimos que es una de las características de la escritura de Viñas, se condensa lo que se desplegará en la narración y se observa también uno de los procedimientos narrativos utilizados por el autor: el coloquialismo. *Dar la cara* es la forma oral en que se plantea que hay que hacerse cargo de algo, aceptar la responsabilidad por un acto pasado al que hay que responder en el presente. Es ir al frente, poner el pecho, o el cuerpo, tópico insoslayable en Viñas.

En consonancia con los sucesos políticos de la época, uno de los ejes que articulará este extenso relato será la traición que se da entre varios personajes. Lo destacable al respecto es que se hace explícita, en primer lugar, la traición del propio Frondizi:

Él [Bernardo] sabía que no había que hacer. Era de lo único que estaba seguro. Sobre todo, después de eso que consideraba una traición. ¿Traición? ¿Traición de quién? - Imbecilidad Bernardo, por dejarse engañar por su camisa oscura, su aspecto de político contenido y sagaz y su departamento lleno de libros. Le había dicho Jáuregui disimulando su voz de ocarina. Cierto: al fin un político que entendía al país y tenía libros en su casa. -El ideal de un reformista, seguía Jáuregui. Un tipo con aspecto profesoral pero que no vivía en las nubes. Libros y realidad: la síntesis esperada durante años. Cultura y eficacia. ¡Qué bien! Y esa tarde en que lo visitaron en su departamento para ofrecerle su apoyo, habían ido con un grupo de muchachos que por primera vez se ocupaban de política. Hay que abrir el gran debate argentino, les había dicho ese hombre. Un Roosevelt que conocía a Lenin, la síntesis de libros y alpargatas y de unitarios y federales, el Gran Proyecto, el país al día (VIÑAS, 1975: 48-49).

Esta cita muestra la perspectiva sobre el Presidente -antes y después de haber asumido el gobierno- de dos personajes de la novela: Bernardo y, por su intermedio, Jáuregui. Perspectiva que puede considerarse extensible a la visión que había tenido todo

Contorno y gran parte de lo que después se conocerá como “la generación del sesenta”: La fascinación ante ese *Roosevelt que conocía a Lenin con aspecto de político contenido y sagaz y su departamento lleno de libros*, esa confluencia entre *cultura y eficacia* que otorgaba su imagen, un intelectual al gobierno, *el ideal del reformista*. Bernardo recuerda el momento en que fue junto con algunos compañeros a *ofrecerle su apoyo* con la esperanza de que se convirtiera en una especie de síntesis superadora de las contradicciones argentinas, tanto del peronismo como del antiperonismo liberal y de los aparatos políticos de la izquierda tradicional. En el fragmento citado se puede observar, también, la aceptación del error político, o lo que se denomina la *imbecilidad por dejarse engañar*, por haber caído en esa *traición* que genera, en los finales del año 1958 en el que transcurre la novela, una falta total de certezas que lleva a la inacción: *Él [Bernardo] sabía que no había que hacer. Era de lo único que estaba seguro*. Algo que sabemos que los personajes de Viñas vienen repitiendo desde obras anteriores (Ferré en *Un dios cotidiano*, por ejemplo). Ante ese error político, la primera respuesta es la pasividad que se observa en el comienzo de la novela en Bernardo, el no hacer, que es lo que lo va a llevar durante el transcurso de la obra a la posibilidad de convertirse él mismo en un traidor.

Si algo caracteriza al protagonista de *Dar la cara* es su oposición a todo intento de organización y de acción en esos momentos: “Decir ‘Somos impotentes’ y acertar. Decir ‘estamos liquidados’ y acertar. Decir ‘Por muchos años no va a pasar nada en este país ni vamos a poder hacer nada’. Fracasas era eso: tener razón contra uno mismo” (451). Esta es la matriz de pensamiento que mueve durante gran parte del relato a Bernardo. Por eso se opondrá a la huelga estudiantil contra el fin del monopolio estatal de la educación:

Tengo una sola oportunidad para vivir, y no me interesa quemarla haciendo una huelga que no va a servir para nada... Como no sirvió para nada la que hicimos el año pasado, y el otro año, y el año anterior -y le tendía esas palabras a Aguirre que se había abrazado las rodillas como para esconderse más-. Ni quiero escribir “libertad” -siguió-. O “muera fulano” o “perengano traidor” o “hijo de tal por cual”... Todo eso (42).

Bernardo, dirigente gremial del movimiento estudiantil, pasa, luego de su año de conscripción obligatoria, a problematizar la eficacia de la militancia. Sostendrá: “en realidad no creo en las huelgas. Y no en ésta en particular de la que ya me habían hablado, sino en ninguna (37), porque con esta clase de actitudes “salís a la calle, por ejemplo, gritás como un loco, te hacés romper el alma y después ellos hacen lo que se les da la gana...”

(39). Su conclusión es obvia: “No hay nada que hacerle -silabeó como si se tratara de hacer comprender un apellido complicado-. Nada. / -¿Absolutamente nada? / -Nada, por ahora... -buscó quién había hablado- Negri -dijo” (42). La desazón es total. La batalla está perdida.

La cantidad de veces que Bernardo expresa su disconformidad con el accionar de sus antiguos compañeros es profusa y llega a una crítica cruda: “Los pelotuditos que vienen a pedirme que me meta en la huelga. Qué huelga. Si por ahora no se puede hacer nada en este país. Es cuestión de esperar, de ponerse a estudiar y de prepararse para cuando los gallos canten. Si es que cantaban” (101). No hay salida colectiva por el momento, pues “huelgas contra Perón, huelgas después de Perón... Antes de Perón *no*, durante Perón *no* también. Y después de Perón *no*. Ya no sé qué vale la pena” (40-41). Lo que guía a Bernardo es el desconcierto. Sabe lo que expresa la ley a la cual se enfrenta el movimiento estudiantil, pero no cómo enfrentarla: “Yo sé que esta ley y todo lo que están haciendo es una inmundicia, pero con una huelga más, no hacemos nada, compañeros” (253). La traición de Frondizi eliminaba cualquier posibilidad de cambio por el momento. Los habían engañado, no había forma de superar esa situación en el futuro inmediato, por lo que toda lucha, desde su perspectiva, llevaba a un callejón sin salida. El derrotismo lo dominaba y nada cobraba sentido:

[E]staba harto y no encontraba mucho sentido o, en realidad, ninguno, a eso de pasarse la vida tirando volantes, reuniéndose en un cuarto de pensión debajo de un retrato de Lisandro de la Torre o de Lenin o de ningún retrato, pero frente a una o dos camas deshechas y limpias a medias. -Estoy harto de que me la den por la cabeza... ¿El 55 y el 56 y ahora otra vez? -había dicho- *No tiene sentido* (252).

La militancia política, como vemos, no logra transformar el mundo en ese momento, ya que es continuamente manipulada, lo fue con Perón, lo fue contra Perón, y lo es con Frondizi. El frondizismo en *Dar la cara*, retomando posiciones que ya se pueden observar en el último número de *Contorno*, aparece caracterizado como un movimiento que ya causa hastío en la población a pesar de estar transcurriendo recién sus primeros meses en el gobierno: “Bernardo toqueteó los banderines, esa mujercita de yeso con un gran sombrero y que sostenía una trailla de galgos, pasó los dedos sobre la estantería y sobre ese libro gordo y celeste que se ocupaba de petróleo, murmuró ¡Qué roña! Y se dejó caer en la cama” (44). El juego que realiza el autor aquí entre la suciedad de la habitación de Bernardo y el libro

donde Arturo Frondizi propone las soluciones políticas al problema del petróleo -que incumple escandalosamente durante su gobierno- es más que evidente.

La novela va a marcar la traición de Frondizi a través de otro punto trascendente en su cambio de rumbo: La discusión entre una educación Laica o Libre. En la descripción de una asamblea estudiantil que aborda el tema, el narrador nos señala que los pizarrones dejan leer: “Laica = YPF. Libre = Standard Oil” (415). Lo que fue el triunfo de la “Educación Libre” -es decir, que abría el camino a la educación superior privada, fundamentalmente religiosa-, en el parlamento nacional de mayoría frondizista subraya esa traición que recorre el texto y es una causa más para aquel hastío que Bernardo sentía ante el nombre del autor de ese libro “gordo y celeste” porque, como indica Aguirre, uno de los estudiantes combativos: “esa ley [La referida a la Educación] es una trampa (...) y después de una trampa viene otra y otra y otra” (187).

La política desarrollada por la UCRI una vez en el gobierno pareciera eliminar por el momento la posibilidad -y la esperanza- de un proyecto alternativo. Por eso en varios personajes -que podríamos sintetizar en Bernardo- domina el escepticismo, la desilusión y la búsqueda de una salida individual que pasa por recibirse, irse a Europa o volverse a Santa Fe. O sea, en palabras de Viñas, *rajarse*. Todo lo contrario a dar la cara:

Irse era subir a uno de esos barcos: trepar por la pasarela, tratando de no golpear a nadie con la valija, apoyarse sobre la borda, sosteniéndose la cabeza entre las manos y mirar a la gente amontonada en el muelle. “Irse”, se repitió Bernardo, y esperó pacientemente que el puente giratorio terminara de cerrarse para cruzar la dársena: ese puente era un animal enorme y aceitoso que temblaba soltando un crujido. Irse, irse. Era una tentación, una de las más atractivas (...) Irse. ¡Tomarse el barco, Bernardo!, le había dicho Mendizábal. Era lo más fácil (...) a partir de ese momento, no más camaradas, no más plazas, no más esquinas ramplonas y prestigiosas ni vidrieras de café iluminadas donde se asomaba para descubrir a alguien cualquiera. . Abandonaría todo eso ahí tumbado junto al río igual a un charco. Y también la huelga y esos muchachitos gritones. “Sería un alivio”, calculó. Como aflojarse el cinturón y no tener más horarios; o dormir, dormir mucho. Todo lo incómodo, lo que se le desplomaba encima, quedaría muy atrás (44-45).

No existe ya un proyecto colectivo del cual ser parte. Como señala Valverde: “La novela termina con el fracaso de todos, la huida del país, la vuelta sobre los pasos, la claudicación. Los que no se conforman son destruidos como Bernardo. Viñas no presenta aquí una visión optimista de la realidad argentina, ni nos brinda soluciones” (VALVERDE, 1989: 114-115). Es que la literatura de Viñas no da mensajes, sino que plantea problemas.

Por eso también es a través de Bernardo que se incluye la posibilidad de otra traición y luego una posible salida hacia el futuro. La trampa frondizista exige respuestas inmediatas que de no llevarse a cabo convierten a aquel que no las ejecuta en otro traidor. Bernardo, un antiguo luchador político, llega a sentarse ante las autoridades de la Facultad de Derecho guiado por sus ex enemigos de militancia -Nacho y Mendiburu- para pedir que se le tome examen final aunque sus viejos compañeros estén llevando adelante una huelga estudiantil. Incluso, con tal de poder rendir examen es capaz de delatarlos. Sólo le interesa recibirse. Momentos antes, cuando la policía entra a la Facultad, Bernardo pasa por encima de un gas lacrimógeno que podría haber devuelto, pero prefiere no ser parte de eso. Luego se esconde con Nacho en un baño y no hace nada cuando un huelguista les pide ocultarse con ellos. Se queda con los fascistas, que al paso de la policía gritan: “arrasamos”. Ellos son parte de la represión, y Bernardo se encuentra de ese lado. Poco tiempo después, va a la secretaría a pedir que le armen una mesa especial para dar su examen. Su traición a la huelga y a sus principios parece ser total. Lo que en un comienzo era un desacuerdo con las posturas de sus amigos y una inactividad política se transforma en ese momento en una práctica delatora. Sus deseos individuales prevalecen sobre el interés colectivo y lo insertan, aunque sea durante un lapso breve, junto con el grupo de los estudiantes fascistas. Sin embargo, esta traición no llega a consumarse. Los estudiantes de izquierda ingresan por los pasillos de la Facultad y Bernardo sale con ellos hasta el hall para pronunciar un encendido discurso en favor de la rebelión estudiantil. La movilización -la acción directa colectiva- lo “salva” de la traición. Bernardo, aunque sigue sin estar de acuerdo con lo que se resuelve, se somete a los requerimientos de la mayoría y vuelve a actuar políticamente. Él llega a la secretaría con los estudiantes fascistas y se va con los de izquierda. Deja su pasividad-complicidad con el gobierno nacional en un mensaje a través del cual participa nuevamente de un proyecto grupal, insinuante aún, embrionario, pero presente. Articula su discurso desde un “nosotros” en el que incluye lo individual. Bernardo pasa de la inacción, de la actitud del “no hacer” que se le observa al comienzo de la novela, a un “hacer mediante el no” que es una actitud activa:

¡Compañeros! -repitió. Muchas veces uno duda... muchas veces dudamos todos. ... - darse en su propia jeta por imbécil y por aflojar y porque hay que dar más cuando uno se frunce-. Muchas veces no sabemos muy bien por qué ni para qué estamos luchando - dar era lo único que importaba, dar y dar, mi viejo Bernardo, porque era la única

manera de vivir sin sentirse una bazofia. Pero luchamos compañeros -un silencio intranquilo se iba formando a sus espaldas y delante de la mesa que se tambaleaba-. Y no importa que uno titubee si después se larga... No importa que todos nosotros tengamos titubeos... Porque yo desconfío de los que nunca vacilan y de los que tienen una convicción de fierro... La policía nunca titubea... Los verdugos y los imbéciles y los cardenales no vacilan. Los traidores no tienen contradicciones... O las eliminan de golpe.... Me agrada dudar, necesito dudar. Más todavía: amo mis contradicciones. Yo soy mis contradicciones... Por eso los traidores son los únicos de una sola pieza, los únicos que siempre aparentan marchar hacia delante (...) Con esta asamblea se comprueba que vivimos en un país donde hay pocos traidores, aunque sean eficaces... ¡Hoy gobiernan! No hay duda de que gobiernan. Pero no tendrán descendencia y eso me hace sentir la carne bien pegada a los huesos... Me hace sentir un hombre que lo único que puede decir en este momento es “no” a todo lo que ellos hacen (...) Yo sé que es limitado, pero por ahora lo más importante es decir ¡no! -pudo seguir- ¡No a todo lo que ofrecen!... Absolutamente a todo... No a todo lo que viene detrás (...) No a los empréstitos milagrosos (417-418).

“No” en este caso significa resistir, quiere decir no pactar, no acostumbrarse, no dejar de luchar, no traicionar. “No” es sentar posición. “No” es la continuación de -o la vuelta a- un pensamiento crítico y autónomo. Sobre ese “No a todo lo que ofrecen” que señala el protagonista de *Dar la cara*, es decir, sobre esa verdadera *intransigencia*, se deberá comenzar a construir, otra vez, un nuevo camino político nacional. Su duda fue la duda de todos, sus titubeos fueron los titubeos de los que están oyéndolo. Prevalece, ahora, la necesidad de la organicidad que lo aleje -y lo enfrente- del gobierno, la iglesia y la policía. La casi traición de Bernardo es la casi traición de los que pretendieron ser neutrales o mantenerse callados -como aquellos miembros de la revista *Presencia* que cuestiona Rozitchner desde *Contorno* y que describimos en el capítulo 1- luego de haber apoyado a Frondizi cuando éste rompió sus promesas electorales, la de aquellos que proponen que ya nada puede hacerse, la de los resignados que, en momentos de lucha, son capaces de cambiarse de bando con tal de no volver al ruedo. Pero Bernardo en *Dar la cara* no llega a eso, vuelve sobre sus pasos y sus dichos, vuelve para decir ¡No! No a la “educación libre”, no a la Standard Oil, no a Frondizi, no a los militares que quieren tomar el control de las universidades, no al silencio cómplice. Bernardo, finalmente, ni se calla ni se raja. Como Viñas, da la cara, y desde ese “no a todo lo que ofrecen... Absolutamente a todo” (418), nos propone comenzar a pensar un nuevo camino político nacional.

Por otra parte, sobre el final del relato, en medio de la desazón de los personajes, también alimenta una expectativa. Mientras el ciclista Beto Cattani -perteneciente a la tríada de protagonistas de la obra junto con Bernardo y con el cineasta Mariano Carbó,

cuyas vidas se entrecruzan gracias al servicio militar obligatorio- reparte diarios en la madrugada porteña, un canillita los toma en la vereda y lee un titular: “Fidel Castro avanza hacia La Habana” (539). Así, si por un lado *Dar la cara* parece no otorgar ya alternativas posibles, si la *tercera opción* -Frondizi- por la que Bernardo bregó resultó un fiasco, si estamos en medio de una dura derrota política; hay que tener en cuenta que otros pueblos del mundo encontraron la manera de lograr su liberación nacional. Después de todo, como indica la última frase de la novela: “al final de la calle, detrás de esos edificios negros, flotaban unos resplandores. Buenos Aires bajo la noche era un vivac. Más allá, empezaba el campo de batalla” (542). En otras palabras, la lucha continúa. La utilización del término militar vivac no es casual aquí. El campo de batalla sigue siendo la calle.

De esta manera, si en un comienzo el “no” lo lleva a la inacción, a “no hacer”: “No a esto, no a aquello, no a todo. Era su única prueba del nueve: la reducción al absurdo de lo que tenía vigencia o era aceptado por todos. Episcopo o la huelga. No y no” (49); ahora permitirá una reacción ante el *status quo*. Decir “No” es una posición política. Lo mismo dirá el líder de la Federación Universitaria, Aguirre:

-... ¡esta ley es una trampa y ustedes deben saberlo! -decía estirando el brazo, su mano oscilaba, pero iba apuntando a uno por uno a los que lo escuchaban desde esos bancos escalonados-. ¡Esta ley es una trampa! -repitió cuando la mayoría se fue quedando en silencio, con las caras vueltas hacia él- ¡Y después de una trampa viene otra y otra y otra! (...) Y nosotros tenemos que decir no a ésta -continuaba-, para seguir diciendo no y no a las que vienen detrás! (...) Eso es lo que tenemos que comprender, compañeros... Eso sólo, aunque nos acusen de simplismo, porque los que propician esta ley, sus defensores y sus beneficiarios llaman simplistas a los que creemos únicamente en la dignidad (...) y que nos asquea la humillación (187).

Por eso para Aguirre decir “No” encierra una cierta positividad. El no encierra un sí. La huelga contra los dictados gubernamentales es “una huelga que sí -marcó un corte en el aire- es una huelga política, porque nosotros no sabemos separar nada de nada... Y sí -otro tajo con la mano- porque los hechos nos demuestran que no es posible hacer compartimentos... ¡Y sí porque todo esto es un plan: un plan de entrega!” (189). La militancia, en definitiva, es la única que puede organizar la resistencia al poder. Una barrera ante los atropellos continuos de los sectores hegemónicos.

Por otra parte, si el texto marca la necesidad de irse, de escapar, huir de una realidad ignominiosa, a la vez establece una lectura geopolítica tercermundista que deja entrever la

necesidad de quedarse, pues si el estudiante Lafforgue se va a Francia, se va con “asco” porque “no te vayas a creer que no sabe que la cosa se está dando aquí... Que se va a dar aquí” (445). Argentina, América Latina, es por dónde van a venir los cambios. De hecho, la mirada sobre Europa, y en particular sobre su *faro cultural* por excelencia, París, es crítica, como se observa en el siguiente diálogo entre Celia y Bernardo:

[Y]a no hay nada que aprender de Europa... Porque si nosotros estamos en el pozo, ellos están mucho peor (...) No hay nada que aprender allí metidos. Nada -resumió- Mirá a los de París (...) me dan pena, mucha pena.
-¿Pero Sartre también?
-¡Pobre Sartre!... Si no lo salvan los argelinos, no sé qué le puede pasar.
-Seguirá escribiendo libros.
-Pobre tipo -se compadeció Celia y hundió la lengua en su vaso-. Pobre, pobre... Porque pasarse la vida escribiendo libros que leen acolchonadamente en todas las capillas de las grandes ciudades del mundo: cuarenta y dos sujetos en New York, siete en Bogotá... (...) Otros tantos en Amsterdam... Cinco o seis en Singapur... Algunos aburridos en Teherán... Capillas internacionales que se calientan y desayunan con los libros de él y con los de otros tipos que se rompen en alma en París... Y que se saben de memoria cuándo nació, cuándo le salió el primer diente y con quién se acostó por primera vez... ¡Bah! -resopló ruidosamente-. No me interesa (446).

Esta mirada sobre el intelectual francés en una novela de un reconocido existencialista como Viñas no puede resultar menor. Es una posición que si bien está señalada a partir de un personaje particular con el cual Bernardo Carman discute, replantea los posicionamientos políticos de la intelectualidad comprometida advirtiendo su inocuidad ante la necesidad de una transformación social estructural.

La Argentina sigue siendo un país esquizofrénico en el cual “Nos humillamos frente a los europeos y nos ponemos en puntas de pie frente a los latinoamericanos (294) dirá Bapsson, uno de los intelectuales presentes en la mesa redonda con Sarregui, Doménica y León Vera. Y mientras esa raigambre ideológica no sea puesta en cuestión será difícil superar la ambigüedad argentina expresada a través de sus habitantes -los personajes de *Dar la cara*- quienes no pueden escapar de un constante vaivén entre hacer y no hacer, irse o quedarse, insertarse en el sistema o luchar por transformarlo. Esta situación ayuda a sostener la circularidad histórica que según Valverde está detrás de la perspectiva viñista de la realidad argentina. Aquí Bernardo dirá que “Otro ciclo igual empezaba. La Historia era una rueda, siempre lo mismo y no valía la pena querer introducir algo nuevo” (31). Asimismo:

Pelusa resopló: la fatigaba repetir los mismos argumentos, escuchar las pesadas razones de Mariano. “No avanza”, pensó. Con él, todo era una rueda, ella estaba metida en esa rueda, clavada como una mariposa y la rueda siempre volvía al mismo lugar. Eso era la vida: primavera, verano, otoño e invierno. Las estaciones que se repetían, el agua que se evaporaba, se convertía en una nube, la lluvia y la evaporación de nuevo. Era la vida, pensó con desgano (114).

Quebrar esa circularidad es entonces el desafío que promueve la literatura de Viñas. Trágicamente, podríamos decir, esta obra da cuenta más de una década antes las posibles soluciones a ese vaivén constante que tiene como primera dicotomía la de peronismo/antiperonismo:

-¿Tendría que morir Perón?
-Indispensable -Celia hablaba secamente-. O que lo trajeran los mismos que lo echaron.
-Es una posibilidad -dijo Bernardo-. Cuando no les quede otra, va a seguir siendo un buen pisapapeles.
-Pisapapeles, sí... Pero eso duraría una temporada.
-Ahí está lo bueno -se entusiasmó Bernardo-. Que los muchachos vean que da para poco... y que ya no da para mucho más de lo que hizo hasta el 55... (447)

Estas palabras, escritas antes de 1962, momento de publicación de la obra, tienen el poder de un vaticinio. Efectivamente, la muerte de Perón en 1974 provocó la aceleración de la lucha de clases, con resultados lúgubres para el campo popular. El regreso de Perón -en parte, promovido por los mismos que lo echaron, como dice el texto de Viñas y como notamos en el primer capítulo de esta tesis-, también había ayudado a ello, y los sectores más combativos de este movimiento, expresados en la JP, el Peronismo de Base y Montoneros, entre otras organizaciones, comenzaban a pensar en la necesidad de superar al propio peronismo para una salida socialista -o sea, la vuelta de Perón sirvió también para que “los muchachos vean que da para poco... y que ya no da para mucho más de lo que hizo hasta el 55”-. La expulsión de la plaza de mayo de la *juventud maravillosa* que dio su vida por su regreso el 1 de mayo de 1974, ahora convertida en *imberbe* según el *líder*, es una muestra de esto.

Si de Europa no puede esperarse nada, los jóvenes tampoco deben seguir intentando encontrar en las generaciones anteriores las soluciones para el presente y el futuro. Bernardo le dirá a Celia:

-[H]ace más de diez años que venimos inventando maestros en este país.
-¿Y qué les vas a hacer: matarlos?

-Matarlos, no. No me interesa matarlos. Pero, por lo menos, hay que dejarlos que se mueran... ¡Están tocando a muerto, Celia! ¿Y nos vamos a dedicar a que sobrevivan estos caballeros? -se enardeció Bernardo-. Que se mueran -bajó la voz-. Que se mueran de una vez (468).

Viñas parece tomar el guante del mote que Rodríguez Monegal endilgó a los contornistas, el de parricidas por su inclemente cuestionamiento a las generaciones intelectuales precedentes. El presente es aquí y el futuro será obra de las nuevas generaciones, las cuales, además, deberán sacarse de encima los lastres del pensamiento liberal hegemónico en la cultura argentina y latinoamericana. Como dice León Vera:

Todos los intentos posteriores del pensamiento liberal... -se secó los labios- del que curiosamente se desprende el espiritualismo y luego ciertos elementos fascistas cuando el grupo liberal se repliega frente al yrigoyenismo... Y más adelante frente al peronismo... pone en evidencia que el liberalismo es hoy un velo del antipensamiento. Quiero decirle, doctor: que el liberalismo no es más que antipensamiento en este momento. Más aún: que los herederos de esa clase liberal válida en el 80, representan hoy la antihistoria (298).

La inserción en *Dar la cara* de un grupo de intelectuales en mesas redondas o en extensas charlas entre ellos le permite incluir a Viñas una serie de planteos propios de la escritura ensayística, como este pasaje que acabamos de citar. Para él -y para su visión de la narrativa- la literatura ficcional lo requiere.

Distinta es la mirada sobre el peronismo en tanto movimiento popular que aquí se presenta respecto de la observada en *Los años despiadados*. Si allí es caracterizado autoritariamente, de manera grotesca y -violación de Rubén mediante- salvaje, aquí los peronistas son los sectores populares. Es Beto, corredor de bicicletas y repartidor de diarios, es el Cholo, que lo ayuda, es su hermano Héctor, fusilado por la Libertadora. El peronismo es víctima, ya no victimario, en la realidad argentina. No toma las calles, se desenvuelve clandestinamente por distintos resquicios de la ciudad. De la voz de Perón y Evita en la radio a todo momento, debió mutar al solapado cuchicheo. Los peronistas son los perseguidos y asesinados. Como ejemplo podemos mencionar que en diversas ocasiones durante el relato se da cuenta de la matanza de junio del '56, la *operación masacre* es parte de *Dar la cara*. Si Walsh realizó su obra cumbre testimonial sobre los sucesos de José León Suárez, aquí Beto los recordará a la vez que dará cuenta de la parte que Walsh no investigó: la de los fusilados en el conurbano sur, en Lanús, lugar donde ubica la casa de Héctor y de donde lo secuestran para fusilarlo.

En principio, sólo se menciona de paso la situación. Aún en la conscripción: “Beto seguía preguntándole [a Bernardo] sobre qué le parecía lo de terminar con los ejércitos, murmuró Podridos que siempre me hacen cuestión con la hora, aludió a lo que había pasado en ese pueblo de más allá de Ballester, muy brevemente, como que no venía a cuento y él lo sabía” (20). Luego, se recuerda la amistad de Beto y otro conscripto, Velarde. Ahí se profundiza un poco más en el tema, se habla de “los odios comunes” de ambos, del gusto por el box y el fútbol, de una mancomunidad barrial, de sus comentarios sobre la masacre de Suárez, de todo eso de lo que “no hacían alarde”, es decir, de la clandestinidad de esos comentarios provenientes de dos extrovertidos y gritones personajes:

“Beto Cattani y Velarde”. Sí; esos dos sí que serían camaradas durante muchos años: un mismo barrio, contabilidad en la Pitman, primero Gatica aquí, y en el mundo Fausto Coppi y Pelé. “Tienen sus dioses” pensó con envidia. Y también odiaban las mismas cosas: muchas veces, en el ejército, los había oído comentar en los baños o en la armería lo de ese basural, pasando Villa Ballester. Pero de sus odios comunes era de lo único que no hacían alarde (108).

Pero la historia de Beto pega un vuelco definitivo pasada la mitad de la obra, cuando a través del personaje del Cholo se recuerda a Héctor, el primer gran campeón de ciclismo de la familia, a quien Beto continúa en su carrera deportiva. Héctor era peronista de la primera hora, lo seguía a Perón desde cuando era coronel, era un cuadro político que llevaba la lista de la gente que iba a las manifestaciones. Se recuerda el momento en que los militares lo detienen junto al Cholo, la pregunta constante de uno de los detenidos dentro del camión en el que los transportaban *¿adónde nos llevan?* va agregando dramatismo párrafo a párrafo en esas secuencias de siete páginas primero y cuatro después que terminan con los fusilamientos en un descampado. Héctor es, además, doblemente mártir, muere por luchar por Perón -a quien últimamente *le estaba fallando la mano*, según sus dichos- pero también porque a último momento ocupa el lugar de Cholo, que era quien iba a ser efectivamente fusilado y finalmente se salvó gracias a que Héctor tomó su lugar. Se narra, así, la represión militar al pueblo peronista, y el inicio -fracasado- de la resistencia popular contra el régimen proscriptivo. Algo queda claro igualmente, si los ex frondizistas lo único que quieren es recibirse, los peronistas no son ex y dan la vida por su general.

Estas posturas presentes en *Dar la cara* expresan las relocalizaciones en torno del fenómeno peronista luego de 1955. De la escritura de *Los años despiadados* a *Dar la cara*

pasaron no sólo unos cuantos años, sino la represión militar de la Libertadora, la persecución política y gremial, la articulación incipiente aún de la resistencia y la traición del gobierno democrático hijo de la proscripción peronista. Explícitamente, el texto va a plantear que “después del ’55 las trincheras de siempre han cambiado mucho” (255). Estas palabras en boca del estudiante fascista Mendiburu luego de conocer que el militante Bernardo estaba a punto de traicionar a sus compañeros huelguistas, serán validadas desde otro sector ideológico en boca del intelectual peronista Sarregui (que suena a Hernández Arregui, o coloquialmente *hernandesarregui*):

Aquí no se trata de hacer valer derechos de viejo peronista -se había endurecido Sarregui aferrándose a su aspecto de maestro provinciano- Mérito suficiente en este país y mucho más en este momento y en un lugar típicamente liberal cómo éste (...) Pero sí quiero dejar establecido desde ya que me complace ver a hombres que evidentemente han militado en las líneas de cultura controlada por el imperialismo, invitar a un hombre como yo que ha hecho una especialización de esa denuncia... -Y Sarregui no se dirigía a los del escenario, sino que hablaba apuntando a la platea-. Demostrando que ciertos sectores provenientes del cipayismo intelectual se van acercando a una auténtica cultura nacional (285-286).

A partir de esta mención otorgada desde la perspectiva de un intelectual ubicado en la izquierda nacional la obra evidencia lo que en la política argentina ya era una realidad, el paulatino acercamiento entre peronistas y sectores de izquierda que habiendo militado en el antiperonismo antes de 1955 ahora se recolocan, releen el fenómeno popular y comienzan a constituir una nueva izquierda nacional, latinoamericana y plebeya.

En relación con las respuestas literarias de David Viñas al proceso frondizista, no podemos dejar de retomar la autorrepresentación que realiza en *Dar la cara*. Mientras Bernardo espera que su amigo Mariano lo haga entrar gratis a ver una película junto a Beto, observa un afiche sobre el próximo estreno de un film guionado por el propio David Viñas. Esto le da pie al personaje para dar su opinión sobre el autor:

Próximo estreno en esta sala: *El Jefe*. Dirección de Fernando Ayala y libro de David Viñas, leía Bernardo con aire aburrido. “David Viñas”. Él lo había conocido: los bigotes excesivos, un poco ridículos. (...) Viñas, sí, siguió Bernardo. Uno de esos veteranos que siempre daban la lata con eso del 45 esto y lo del 45 aquello. Bueno, hicieron lo suyo. Es decir, se habían hecho romper la cabeza para no comprender nada durante diez años. 1945-1955: diez años repitiendo lo mismo, inflándolo a un Mayor que escribía sobre filosofía y a una colección de viejos liberales que creían en la República española, el poeta Alberti y Haya de la Torre. “Pobres”. (...) Mucho 1945,

mucha Federación Universitaria y aires de veterano que palmea la espalda a los nuevos, pero que termina haciendo pamplinas para cine (94-95).

De este fragmento se puede destacar, ante todo, la crítica del personaje para con su autor por causa de sus posiciones políticas. El ataque es hacia un intelectual que no realiza un pensamiento crítico, que no actúa socialmente, que perdió su *vocería*; esa que pretende recuperar en *Dar la cara*, esa que el propio Bernardo recobró en el patio de la Facultad de Derecho cuando volvió a decir que no. Lo que Bernardo le critica a Viñas es no poseer lo que justamente es la más saliente virtud que le conocemos a este autor: la coherencia intelectual. Según el personaje de la novela, Viñas podría estar perdiendo este atributo porque *mucha Federación universitaria y aires de veterano que palmea la espalda a los nuevos, pero que termina haciendo pamplinas para cine*. Esa coherencia Viñas la va a reafirmar dando la cara, desde *Contorno* como redactor del último número, desde *Marcha* como crítico al gobierno con su escrito “La generación traicionada” y desde sus obras literarias. Por otra parte, la autocrítica sobre los posicionamientos del autor durante la década 1945-1955 permiten indicar una recolocación por parte del mismo respecto del fenómeno que hegemonizó esos años, el peronismo. Para Bernardo, Viñas *se había hecho romper la cabeza para no comprender nada durante diez años. 1945-1955*. Visto en perspectiva, por lo tanto, su posicionamiento pasado está caracterizado por la incompreensión ante el inédito proceso popular que tuvo delante de sí.

Pero, así como la historia política e incluso la personal son pilares del proyecto literario de Viñas, otra será la reflexión sobre la propia práctica literaria en esta misma obra. León Vera -mismo apellido que Antonio y Vicente, mismo nombre que el protagonista de su primer relato, “Los desorientados”, profundamente autobiográfico-, presenta la siguiente mirada detractora sobre los escritores argentinos:

León volvió a mirar todo ese patio: las mesas cubiertas con manteles a cuadros, los mozos que servían, el cuchicheo, las mejillas acaloradas (...) Eran los escritores de la Argentina, de su país. “Mis colegas”, se dijo. Los que manejaban palabras igual que él, los que tenían libros junto al suyo en las librerías o en alguna biblioteca. (...) Los testigos de su época, sus fiscales, sus mártires, sus jueces y sus guías. Comían, se sonreían, entornaban los ojos, fumaban, se repatingaban en sus sillas, se apoyaban la barbilla en la mano, cuchicheaban, se tiraban miguitas, se daban cita, se ponían de perfil. Se amaban. Sus colegas. “Una misma bolsa”. Los escritores: pensaban libros, los escribían, los corregían y los publicaban, leían libros, traducían libros, comentaban libros, amaban libros. Y hablaban como libros. (...) “Los escritores de mi país”, se dijo

León. Eran los que hacían lo mismo que él, los que más se le parecían, los que tenían el mismo sabor de boca. Eran él mismo.
-¿Qué hacés acá? -volvió a preguntarle Pelusa-.
-No sé -dijo León-. Francamente no sé (330-331).

Esta postura se convierte en autocrítica, ya que si bien establece una distinción al plantear que no sabe qué hace en un lugar como ése, esos personajes son *él mismo*, *usan palabras igual que él* y están todos *en una misma bolsa*. Son los *testigos* de su tiempo, o los *fiscales*, los *guías* o *jueces*, pero no los actores. Los que a lo sumo ganan discusiones mientras otros hacen la historia. Esta mirada sobre los escritores se refuerza una y otra vez a lo largo del relato. Luego de describir irónicamente la reunión de poetas donde no faltan ni el triste y nostálgico, ni la poetisa del amor, el hogar y la maternidad, ni el de la tierra y las esencias argentinas, ni el religioso, ni el de las efemérides, León planteará:

“Todos estamos en lo mismo”, se repitió. “Y nos parecemos o nos imitamos o todos resultamos ser la misma persona.” (...) Allí todos se reconocían con sus versos, sus tics y sus prejuicios; eran escritores, estaban más allá del bien y del mal de la historia, se reconocían y se unían en el arte. Todo perecería, todo podía desaparecer, pero la belleza sobreviviría inmoral e irrefutable (327).

Asimismo, también cuestionará las buenas intenciones de la escritura revolucionaria. El siguiente fragmento de *Dar la cara* muestra la crítica de Viñas hacia la denominada literatura social:

Había comenzado a recitar un muchachito nervioso que se amasaba las muñecas. Lanzó un grito levantando el brazo y apuntó a todos los que estaban sentados en esas mesas plácidos, soltando el humo de sus cigarrillos pesadamente, contemplando el humo y contemplándose entre ellos. Y habló de latas oxidadas y de aguas sucias de aceite y de los chicos enfermos y del malestar que su corazón sencillo sentía frente a tanta lata, tanta barriga hinchada y tanto camalote. León se revolvió en su silla.

Pelusa se volvió hacia él:

-¿Ésa es la poesía que te gusta?

Ese muchachito seguía hablando de las monedas doradas en la vereda y de una poesía inflamada y ardiente, y se había convertido en un ángel y levantaba un vuelo sentimental sobre ese patio, sobre el aljibe y sobre sus colegas. Hablaba de la revolución y se estremecía por el dolor; sobrevolaba lirios y primaveras y gorriones que piaban alrededor de sus manos: la pobre gente, la gente sencilla era buena porque no tenía baño, ni azotea ni canarios. Y León pensó que si esa era poesía revolucionaria, tan humanitaria, tan comprensiva y doliente, tan triste y llena de congoja, tan cristiana, él no tenía nada que hacer con todo eso (329).

Vemos cómo, nuevamente, Viñas utiliza la ficción para presentar estas posiciones estéticas. A su vez, la crítica a la intelectualidad de su tiempo no es meramente “literaria”,

sino que abarca lo político. Si por un lado lo hace, como vimos, rechazando la noción de una escritura panfletaria, donde lo social ingresa como algo ajeno e impostado a la escritura, otorgándole a ésta un mero carácter funcional -“no creo -dirá en otro pasaje Jáuregui, un personaje menor de la obra- que sea necesario escribir mal para hacer política en serio” (480)-, a su vez se observará en la manera en que estos intelectuales participan -o no- de la acción política nacional en términos organizativos: En palabras de Mariano Carbó, leemos:

[T]engo varios amigos progresistas que me enternecen el alma... Serios, mesuradamente optimistas, ponderados... Les dicen así: ponderados. No están en ningún partido político porque ellos se reservan como la mala conciencia de los otros... Creen en la perfección de las cosas, la historia trabaja para ellos, hablan sentenciosamente (490).

Mientras la denominada nueva izquierda comenzaba a gestar sus primeros intentos organizativos en los años en que se publica esta novela, se vuelve explícito que este comentario es un dardo dirigido hacia los propios compañeros de ruta por parte del autor. Existe una urgencia por actuar políticamente, y no sólo desde la narrativa. Es hora de poner el cuerpo, de dejar de ser sólo espíritu, que es lo que le cuestiona Mariano a Bernardo: “Tu tipo de hombre que piensa, que desprecia la carne” (19), algo similar a lo que a Porter le exacerbaba de Ferré.

El intelectual de izquierda, progresista, es una persona externa a los sectores populares en esa época. La pretensión de “salvarlos desde arriba” es la práctica que el propio León realiza en su intento de película experimental junto con Meyer y Mariano. Ellos deben “subir a una loma”, para, desde allí, ver el rancharío y filmar. Cuando bajan a intentar palpar desde cerca la situación, quienes allí habitan los rechazan y los sacan a pedradas. No quieren que se haga cine con ellos. El diálogo entre ambos sectores - intelectuales denunciacionistas y pueblo- es infructuoso. Los intelectuales van con su mirada, sus deseos y sus conclusiones. No escuchan y creen tener de antemano todas las soluciones. La respuesta es su expulsión del rancharío. La separación extrema entre intelectual y sectores populares. Como vemos, León, Meyer y Mariano, al igual que Rubén en *Los años despiadados*, el padre Ferré en *Un dios cotidiano* o Vicente Vera en *Los dueños de la tierra*, miran de lejos o de arriba las situaciones. Cuando la huelga está en su apogeo,

Bernardo se convierte solamente en un “testigo”, pues: “Él ahora se dedicaba a mirar” (254). El mirar está puesto como algo contrapuesto al hacer en este caso, mirar es espiar: “-Espiar: eso es lo que tiene que hacer el ojo -reflexionó Mariano-. Desde arriba, sin que lo noten, sin piedad” (365).

Dar la cara se detiene también en la actitud acomodaticia de un sector de la intelectualidad argentina, que con tal de lograr difusión subvierte sus valores y se acerca a los espacios que critica. Esto hará Sabul, quien intentará justificar su ingreso a *La Revista* planteando: “Yo no traiciono a nadie”, se dijo. Los de *La Revista* no sentían el país, pero había que publicar en alguna parte: ese poema en *La Revista*, algún ensayo en *La Nación* y ya se vería”. La cosa era empezar, hacer carrera a como de lugar:

Durante todo el año en el ejército había hablado de lo mismo; de los errores de los viejos, de su incomprensión frente a lo que ocurría en el país, de la pobreza de sus obras y de su falta de humanidad, de sus trampas, de sus pequeñas miserias. Y de su europeísmo. Sobre todo de eso. -Hay que ser intransigente con ellos, Bernardo. Intransigente. Pero Sabul había llegado a la conclusión de que así no se iba a ninguna parte. Había que utilizar lo que ya estaba hecho, basta de jugar a los jóvenes iracundos; eso era tan estúpido como usar chambergo o no bañarse para cumplir con la cuota de bohemia. Había que buscar otra salida, pero con habilidad. Alguna consigna que si resultaba ambigua o levemente roñosa permitiese apretar los dientes y mirar con insolencia (183).

Vemos que para Sabul la cuestión estaba en ser *hábil*, en dejar la *intransigencia*. En este aspecto, más allá de las posibles correspondencias entre este personaje y Héctor Murena que la crítica señala, parece la versión literaria del propio Frondizi. O, por lo menos, la asunción de la misma lógica. Sus críticas a *los viejos* son consideradas en perspectiva como *un juego de jóvenes iracundos*, algo *estúpido* que está en las antípodas de lo que planteaba Bernardo -que pide en su diálogo con Celia que se mueran de una vez-. No importa que esos viejos no comprendan lo que sucede en el país, ni su falta de humanidad, ni la pobreza de sus obras, ni el europeísmo que los caracteriza. Lo que importa ahora para Sabul es Sabul. La difusión de su obra. Y punto. Por lo tanto, que la haga junto a ellos es secundario. A su vez, claro está, comenzar a transitar un camino con aquella vieja guardia requiere dejar de lado la rebeldía:

Había que vivir en el mundo de las salvedades: trotar prudentemente, opinar apenas y sin alardes, escribir con cautela mirando siempre a los costados, aprenderse muy bien qué era la reciprocidad, conocer las jerarquías, los tics, los estrenos, las consignas, las editoriales más eficaces, los humores, los olores, las viejas rivalidades, las ansias, lo

que se podría citar, los traductores, las queridas y los librereros, los protegidos y los fracasos, las medallas y los asentimientos (184).

Esta es la antítesis del proyecto escriturario de David Viñas. Como Mariano retornando al regazo de su tío Basilio para realizar un cine comercial, lo que Sabul busca es entrar al sistema, y está dispuesto a dejar sus principios de lado para eso. Después de todo, pocas cosas resultan más eficaces en el ambiente artístico que un ex rebelde, un *enfant terrible* que cumpla con la burocracia y los requisitos necesarios, y que se cuide bien de no sacar los pies del plato:

Nada daba tanto prestigio en esos ambientes como ser iracundo. Pero ex: ex-iracundo, ex-Rimbaud, ex-comunista, ex hombre. Alguien que había pasado por el infierno y que podía hablar con familiaridad del Anticristo, las bajas pasiones, el advenimiento del socialismo, las catacumbas o Eva Perón (185).

Sabul ingresa a un lugar donde “flotaba un silencio de capilla. Un silencio, satinado, pertinente, cargado de un prestigio parecido al incienso, solemne, un poco sofocante, pero alentador” (186). Él, que pretendía ser el poeta de la tierra argentina, que hablaba de la influencia del Delta en la ciudad, pasa a convertirse en un habitué de las antesalas, donde “Ni se oía lo que pasaba en la calle. Ni un bocinazo, nada” (186). El lugar de la escritura para esa gente dista mucho del que David Viñas propugna en su postura intelectual, como señala el secretario de redacción de *La Revista*: “Todo esto -el Secretario señaló los papeles que se apilaban sobre la mesa, los libros- necesita tiempo para perder, todo el que usted quiera. Y nadie se preocupa por si se hace o no” (197). La literatura no es un trabajo, una zona sin extraterritorialidad, una faena como cualquier otra, tal como Viñas propondrá en diversas entrevistas. Por el contrario, es ocio y entretenimiento. No se trata de algo urgente y necesario, a nadie le preocupa si se hace o no, por lo tanto, es prescindente, o sea: un lujoso juego de inteligencia.

Pero la crítica en *Dar la cara* -o la autocrítica- no se da solamente hacia el ambiente de los escritores, sino que abarca a la intelectualidad en su conjunto y al estudiantado. En consonancia con lo que planteamos respecto de Sabul, Bernardo sostendrá al comienzo de la novela: “Estoy harto de ver a tipos como ustedes... como yo mismo. Aguirre los conoce -señaló hacia la cama-, que eran muy revolucionarios cuando estaban en segundo o en tercer año de la facultad, pero que cuando se trató de ubicarse y quedarse quietos se convirtieron” (39). Él mismo comenzará a desandar ese mismo camino que tanto critica,

pues: “Había que recibirse, encogerse, aguantarse, no abrir la boca durante un tiempo y que le dieran ese título” (49):

Ponerse entre paréntesis, encajarse anteojeras, él era Bernardo y se metía cosas dentro del cuerpo, todo lo que pudiera acumular para convencerse y sentirse resuelto. Ahí sobre la mesa, brillaba el Código: harto. Pero Bernardo Carman era un globo de nácar que continuaba vacío. Entonces se propuso un argumento en el que no creía: hay que pensar en el porvenir. El porvenir: los otros recibidos, con título, buena ropa y mujer, una casita californiana, los vecinos saludándolo y quitándose el sombrero: “Buenos días, doctor”. “Buenas noches, doctor”, enero en Mar del Plata, una fila de jubilados frente a la sucursal del Banco Nación, mejor cabeza de ratón que... Un pequeño auto, una pequeña esperanza, un pequeño Dios, un artículo necrológico en La Prensa. Tuvo ganas de vomitar (74).

Esos “¡Nenes de papá y mamá!... Revolucionarios a los veinte, panzones a los treinta... ¡Me recago!” (158); son, como en el discurso de León ante los escritores, él mismo.

Pero la producción literaria y el ámbito intelectual no sólo son vistos negativamente. Si en *Los dueños de la tierra* el periodista Borrero le dice a Yuda luego de que atentaran contra su imprenta que sólo le queda escribir un libro que denuncie la situación, en *Dar la cara* se asevera que escribir como si uno se vengara de alguien es la única manera no sólo de escribir en serio, sino de vivir en serio. Lo que Viñas critica aquí es otra cosa. Es la pose intelectual, la salvaguarda de la cultura ante la realidad social, la prescindencia del contexto, el individualismo y el liberalismo hegemónicos en el ambiente del que es o fue parte, -ya sea el estudiantil, el docente, el literario o, más abarcativamente, el intelectual-. Por eso, si para el organizador de la mesa redonda en la que participa León Vera resulta evidente la inutilidad de los intelectuales, León le saldrá al paso al postular:

De ninguna manera: una mesa redonda, como una clase o como cualquier otra reunión que participe de lo espectacular, puede ser inútil o no. Todo se reduce en última instancia a que los actores, el profesor o los melancólicos intelectuales argentinos, sepan llenar con algún contenido válido lo que hacen (284).

A eso se dedica la narrativa de Viñas, a llenar eso que hace de tal forma que no se convierta en una práctica inútil. La utilidad o no de la palabra depende del que la ejerce, ante quién la ejerce y por qué la ejerce, algo que desarrollará un año después en su libro de cuentos *Las malas costumbres*. De igual manera, el texto deja entrever la crítica no a la intelectualidad en general y en abstracto, sino a un tipo de intelectual. Si *La Revista* tiene

mucho de parecido con *Sur*, el emblema al que se ataca aquí es Victoria Ocampo. Así se expresa la doctora Telma, quien le practica un aborto a Pelusa:

Eso de intelectual -y se subió enérgicamente las mangas de la blusa- puede ser un malentendido. Porque para vos ¿quién es un intelectual? ¿Victoria Ocampo?... Bueno, si ella es una intelectual, yo no tengo nada que hacer con esa palabra (...) Pero, aunque yo no salga en los diarios, me considero una intelectual; que en este plano no es una mala palabra (389).

Como vemos, esta mirada ampliada de la intelectualidad que abarca a una doctora que trabaja sobre los problemas reales, en este caso, de las mujeres -el derecho al aborto- es la que se propone. La otra *versión* de intelectual -que se limita a personalidades como Victoria Ocampo- termina siendo *mala palabra*. Por eso el detenerse en el lenguaje aparece en reiteradas ocasiones en *Dar la cara* como algo incompleto para una transformación real de la sociedad y como contrapuesto a la acción represiva y militarista del gobierno. La palabra, sola, es inútil ante las armas. Como concluye Aguirre luego del fracaso de la huelga estudiantil:

[L]os comunicados a los diarios eligiendo cuidadosamente las palabras, lo que habían discutido. Todo eso le había resultado demasiado lúcido y enmarañado (...) los habían tolerado, eso era lo único cierto y ellos se habían tomado en serio (...) Habían estado discutiendo y gritando con un idioma inventado hasta que los adultos repararon en ellos y todo se había desbaratado (421).

Ante esto lo que se propone, como ha ocurrido en obras anteriores de Viñas, es la legitimidad de la violencia como un derecho de los de abajo ante la opresión constante de los sectores dominantes. Bernardo lo discutirá con Nacho:

-¿A vos te gusta?
-¿Qué, la guerra? -Bernardo se esforzó por concentrarse-. Te aseguro que no, pero en un momento dado no va a haber otra alternativa. Y no por mí ni por la gente como yo - se apresuró a aclarar echando el cuerpo sobre el código-. Sino por los tipos como Mendiburu... y por los que están detrás de él (69).

El fascista Mendiburu, de hecho, será quien maneje a la patota que destruya su habitación en la pensión en la que vive, y quien días antes lo golpee cuando Bernardo huya de la represión policial luego de su encendido discurso a favor de la huelga.

Si del lenguaje de esta obra la crítica señala que es elaborado técnicamente es porque cada personaje habla de acuerdo con su condición -el ciclista Beto en esta novela,

por ejemplo, se expresa en forma diferente al novel cineasta Mariano y al futuro abogado Bernardo-, y el propio narrador suele utilizar por momento frases coloquiales tomadas de los personajes que pueden llevar incluso a la deformación de palabras para adecuarlas a su sonido fonético. Como señala Roca: “Viñas sigue a Arlt en el uso de palabras y de una escritura fonética de voces exclusivamente porteñas. Un ejemplo de ello es el personaje de Beto en *Dar la cara*” (2007: 76). El coloquialismo -con sus necesarias repeticiones de palabras, sus interrupciones sintácticas, sus repreguntas, sus malentendidos- fomenta el espesor textual, aporta su grano de arena a la complejidad narrativa y genera, a su vez, una escritura que se va conformando por adición, pues, como indicáramos respecto de *Cayó sobre su rostro*, las palabras aquí también se suman mediante reiteraciones o a través de la profusa utilización del nexo coordinante “y”, del opositivo “o” u de la conjunción “por”:

“No, Beto, de ninguna manera Beto, yo solo, yo el único, qué se me va a poner a la par”, y Beto sentía el jadeo de ese Yorné y la gran puta madre y los ojos llenos de lágrimas y esto es por hacerte el loco, la tenés merecida -y la máquina de Yorné se le había puesto a la par -¡A la rueda van Cattani y Yorné!... Rueda con rueda señores y señoras- y los árboles de la pista giraban y las ruedas y los gritos de los costados y allá al fondo después de esa vuelta, el trapo largo con *Llegada* y hormigas que corrían hacia su bicicleta, hacia ese Yorné que se embalaba echando el cuerpo sobre el manubrio y me gana, guacho, me va a ganar, y no doy más y tener que dar más, hormigas y el sol y *Llegada*. Y me ganó. -¡Ganó Yorné, señores y señoras!... ¡Ganó Yorné por media rueda, señores y señoras!- y las hormigas se le echaban encima, frotándose con su sudor, pero más sobre el otro, y Beto tuvo que seguir hasta el fondo de la pista para detener su máquina (161-162).

Este fragmento sirve de ejemplo para dar cuenta del problema del narrador, del estilo indirecto libre, del monólogo interior o de la utilización de déicticos que hemos mencionado en referencia a otras novelas de Viñas, pero también ofrece una muestra sobre el coloquialismo de esta escritura. En esta breve escena aparecen tres voces diferentes: Al comienzo y entre comillas, el pensamiento de Beto, que luego se funde con el relato del narrador. Si queda claro en un comienzo que Beto está pensando en la cercanía de Yorné, ya no se sabe quién es el que dice “la gran puta madre, los ojos llenos de lágrimas y esto es por hacerte el loco”. A su vez, los que giran en el velódromo ya no son los ciclistas, sino “los árboles”, asumiendo el narrador el punto de vista del personaje, pero siempre sosteniendo la tercera persona. Cuenta desde afuera cómo se ve la situación desde adentro del velódromo, porque sigue siendo “su bicicleta” -la de Beto- la que está compitiendo palmo a palmo con su perseguidor. Por esto, luego, el pensamiento de Beto ya aparece sin

comillas “me gana, guacho, me va a ganar”. Finalmente, surge sin previo aviso el relato del locutor que señala que el que ganó fue Yorné. Pero también es Beto quien repite su propio nombre al comienzo de la cita -“No, Beto, de ninguna manera Beto”, en un claro uso del registro coloquial, el mismo registro que asumirá el narrador con los innumerables nexos coordinantes “y” a través de los que estructura el fragmento y que en esta breve cita son nada menos que dieciocho. La utilización de esta clase de procedimientos de escritura distancia a la literatura de Viñas del realismo tradicional, tendiente a mostrar los hechos en forma más directa.

Como en obras anteriores Viñas mantiene una serie de rasgos estilísticos que ya son parte de su individualidad en tanto escritor. Por ejemplo, la forma de narrar elidiendo todo lo posible los verbos o ubicando verboides en su lugar -“San Martín, cortarse las uñas cuadradas, las calles grises de Rawson, Kaiser, alazán, pobre viejo, que ya no daba más. Un millón de veces” (25)- o la saga de enumeraciones que van poblando sus relatos: “Los macabeos, Varsovia, el Aleph y los asombrados ojos de vaca de una muchacha sefaradí” (47); “Los círculos en el desagüe, algo parecido a un volcán jabonoso, un ruido sordo y un glup que absorbía el resto del agua” (81); “su padre: era un muerto, el pasado, el matrimonio, los domingos la matiné en el Taricco, su prestigio, la corona de flores que habían mandado por los municipales, la feria, una semana en Mina Clavero memorable, irrepitada y humillante” (318), las cuales se presentan también, como en *Un dios cotidiano*, a través de la proliferación de apellidos, en este caso, el último día de conscripción, lo cual alimenta la nominalización de los párrafos:

Carman, tipo cabal, aunque fuera judío; pero el Ejército en su nueva etapa ya no podía volver a esas cosas; Cattani, que no era mal chico, y Mariano Carbó que era todo un señor por su familia y por las camisas que se compraba en Roder’s, porque lo que se hereda no se hurta y, claro está, porque su tío salía en los diarios. Y Sabul y Velarde a pesar de su cara de mono viejo y Caamaño y hasta Espeche que soltaba un olor raro (...) Y Amperio y Calabro y Curbel (27-28).

Por otra parte, el coloquialismo en esta obra es llevado, cualitativamente, a un nivel superior que en las obras anteriores. Aquí algunos ejemplos: “Empujar, dos codazos, qué permiso ni permiso, avanzó Beto por el hall del cine. Que todos se hicieran a un costado, aire, pastafrolas, que yo tengo que hablar con Mariano, allá cerca de la boletería” (91); “- ¡Eso! -volvió a aceptar Pelusa como si estuviera en el rinsaid de un estadio y alzó el vaso en

dirección a Del Vito” (203); “Y las manos que oprimían ese fierro debían ablandarse un poco al subir otra vez el peralte y los riñones empujaban. ¡Han! Más y más, siempre más porque parar era dejar de ser campeón” (211); “-Es paruso de la casa -bostezó” (239) (el mozo ante Norma, cuando le pide ir al baño); “-¡Tres Bocas! -anunció el lanchero y el zuzú del motor se fue aminorando a medida que la lancha se arrimaba a la costa” (312); “Y se quedaron en silencio; su madre se había doblado sobre la máquina y sólo se escuchaba el trutrutru de la Singer y Dora bajó los ojos” (317); “Claro que lo mejor sería llamarlo a Carman y contarle todo el asunto, pero como el cusifay ese es más serio que bragueta de fraile, a lo mejor le da por ponerse a chillar y a decirme que soy un podrido y por ahí tengo que fajarlo” (320); “Mariano volvió a palmearlo y el Volkswagen arrancó. Por un rato sólo se oyó el zumzúm del motor” (321); “El Volkswagen arrancó y se fue alejando. Por ese lado no tengo ni medio, me conviene agarrar por el otro güin” (323); “Y miró hacia el otro costado de la playa: un murallón negro y el borde del río donde se iba amontonando como una balsa de juncos que olían a barro y hacían plofplof” (346). A su vez, Viñas continúa con la búsqueda de la palabra precisa “Él se sentía cohibido, bastante ridículo y feliz. *Abatatado*: ésa era la palabra” (97): “Cholo contemplaba todo eso con asombro. No. Con cierta borrosa expectativa” (164); al igual que con la escritura deíctica:

¡Allá, en el Sur! -señalaba el teniente Episcopo: Sí, en el Sur, en medio de esas calles anchísimas que desembocaban en los médanos que cercaban a Puerto Rawson achaparrado bajo un viento que enroscaba alguna mata y la hacía girar y dar tumbos sobre el pedregullo, contra algún poste del telégrafo o debajo de la vidriera del Bar Stokholm hasta llegar a esa playa desierta cruzada por un perro que trotaba entre algunos neumáticos viejos (21).

Todo esto permite ubicar a Viñas dentro de una línea de renovación del realismo en nuestro país, dando cuenta de que a cada nueva época le corresponden nuevas formas de expresión. Es decir, que los procedimientos y las técnicas son históricas, por lo que las transgresiones y las modificaciones formales no implican necesariamente un alejamiento del realismo, sino, en sentido *auerbachiano*, una nueva forma de percepción y de representación de la realidad.

En esta obra Viñas otorga un panorama general de la sociedad argentina de entonces, también retoma una serie de planteos concernientes al ejército nacional que se suman a los ya analizados en *Cayó sobre su rostro* y en *Los dueños de la tierra*. A través de

la figura del teniente Episcopo podemos apreciar la ideología castrense de manera explícita el último día del servicio militar obligatorio. El ejército es visto por sus integrantes como “la columna vertebral del país... Alerta sobre sí misma, alerta sobre el país, alerta de las instituciones” (22). Se trata de una organización que “no se limita al trabajo de un año ni en las fronteras tradicionales (...) porque el gran problema está dentro del país” (23-24). A través de esta serie de menciones se deja entrever ya cómo la Doctrina de Seguridad Nacional promovida desde Washington empezaba a calar hondo en la dirigencia militar argentina, algo que el autor desarrollará exhaustivamente en *Los hombres de a caballo*.

Como corolario, podemos indicar que esta novela presenta los avatares de una generación fracasada, traicionada, harta. Sus proyectos se incumplen. La película de Mariano no puede ni terminarse de hacer, la huelga estudiantil es derrotada, Beto no va a ir a Roma a competir en las olimpiadas, Bernardo no se recibe. Para Roca, esta continua decepción que se observa al pasar de personaje a personaje “los va desanimando a todos en su esfuerzo por independizarse y encontrar su propia identidad” (51). Sin embargo, tiene explicación, pues “se debe a que cada personaje busca una salvación individual en lugar de unir fuerzas y hallar soluciones que incluyan a la comunidad entera. Toda solución que se queda en lo meramente individual es una huida condenada de antemano” (51-52).

Roca plantea que en esta novela Viñas representa “una sociedad en ebullición que busca cambios pero sin propuestas claras de adónde ir” (123), una forma de caracterizar a la militancia social del año '58. Esto se explicita en las palabras de Bernardo Carman, quien “personifica la confusión que se produce en los primeros meses del gobierno de Frondizi” (126). Él sabe que la solución no está en irse a Europa, ni a su pueblo, ni recibirse. Entiende que ni Perón ni Frondizi son vías políticas adecuadas. Pero señalará ante sus compañeros: “Lo que pasa -se dijo- es que mi proyecto todavía no tiene nombre” (126). Viñas aquí, como en prácticamente la totalidad de su obra narrativa, no presenta una mirada optimista. Mira a su propia generación durante los primeros meses del gobierno de Frondizi y enfatiza la falta de perspectivas y la desazón que dominó en esos años. Sin embargo, el avance de Castro hacia La Habana, apenas referido en la novela, les permitirá encontrar un norte revolucionario prontamente. La generación está vencida, pero la frase final de la obra - “Buenos Aires es un vivac. Más allá está el campo de batalla” - recuerda que la lucha sigue.

El propio Viñas ha aludido a esta novela en diversos reportajes, y ha señalado que en ella pretendió “fijar el pasaje de una denuncia a una posición ideológica más coherente. De la simple negatividad a otro momento. Es el fin de las esperanzas pequeño-burguesas, la comprensión de que cierto cuadro político ya no puede dar más de sí (...) *Dar la cara* es la contraparte del *no te metás*” (VALVERDE: 114). No obstante, retoma los debates del campo intelectual que presenta esta obra ficcional. En el propio año 1962, apenas publicada la obra, propuso:

Te confieso que me da vergüenza tener que decir literariamente “doy la cara”; el único modo de darla realmente es en el plano de la acción política concreta. Hoy y aquí el compromiso literario no es más que la ilusión del compromiso. Ser revolucionario en literatura, y quedarse ahí, sólo en ese plano, es darse buena conciencia o hacer carrera literaria. Y no. La coyuntura histórica está exigiendo otros planteos. Y en mi caso se da como un desplazamiento de acento hacia la actividad política concreta. Por eso no voy a escribir más novelas. Paso al ensayo, al ensayo político, a la militancia (VIÑAS, 1962: 2).

Menos de un año después, la publicación de *Las malas costumbres* y en particular de la escritura en su solapa de los motivos por los cuales escribe, otorgará una respuesta a estas palabras, lo cual abordaremos a continuación. Sus posteriores novelas, *En la semana trágica*, *Los hombres de a caballo*, *Cosas concretas* y *Jauría*, por nombrar sólo las que ingresan en el recorte temporal que establecimos en esta tesis, también muestran su cambio de perspectiva en referencia a la afirmación realizada en el reportaje. Junto con su inserción aleatoria en organizaciones políticas y su paso al ensayo, la ficción no dejará de formar parte de su acción política intelectual. En ellas explicitará los debates de la época sobre el vínculo entre práctica estética y militancia y el rol del intelectual en procesos revolucionarios o de radicalización social y política.

Las malas costumbres

Las malas costumbres es el único libro de cuentos editado por David Viñas. Publicado en 1963, pocos meses después de la aparición de *Dar la cara*, contiene relatos pertenecientes a la época peronista y a los primeros años del posperonismo. En este libro podemos resaltar que la traición vuelve a ser un elemento presente, como muestra vasta nombrar el título de uno de los relatos de esta publicación: “Entre delatores”. Pero es

interesante comenzar un análisis a través de sus paratextos. En principio: la solapa. Lo que pretende en ella es brindar a los lectores su idea sobre el por qué de escribir en la Argentina, para qué y para quién hacerlo, que son las mismas preguntas, por otra parte, que se hace Jean Paul Sartre en *Escritos sobre Literatura (Situaciones I)*. Vemos entonces cómo el pensamiento del “bizco genial”, como Bernardo llama a Sartre en *Dar la cara*, continúa influenciando en su proyecto creador. Viñas parte por contextualizar su producción de acuerdo al espacio cultural, social y político en el que se encuentra. No concibe la literatura por fuera, o ajena, a su contexto, y propone:

Prefiero usar mis solapas (...) primero, para decir por qué escribo (por humillación y para salir de eso) Alguna vez dije que escribía por venganza, pero para salir de la humillación una literatura de venganza no puede ser arbitraria ni abstracta. Mi humillación está condicionada por vivir en un país ambiguamente humillado: la Argentina no es una colonia; es algo más equívoco: una semicolonía. Así mi humillación es compleja y la tensión por arrancármela se carga con una ambigüedad mayor. En segundo término cómo escribo: asumiendo esa situación de sometido, de esclavo (peor, esclavo a medias en tanto puedo actuar con cierta autonomía y crearme que no lo soy). (...) Escribir aquí es como preparar una revolución de humillados: opaca, empecinada, dura y cotidiana. O, mejor, casi opaca, casi empecinada, casi dura y casi cotidiana. Como vivo en un país semicolonial soy un semihombre y un casi escritor que escribe una literatura a medias. O lo que es lo mismo ¿Para quién escribo? Por ahora para los que tiene mi mismo sabor de boca. Es decir, ni especulo sobre un posible público populista ni me interesan los bienpensantes. Más claro aún, pretendo escribir para los cuadros. Y lo correlativo, ¿Para qué escribo? Muy simple. Para que esos posibles lectores que se me parecen contribuyan al movimiento que los arranque y me arranque de la humillación, para superar ese nivel de casi país que padecemos y para que nuestra literatura sea algo completo. Y para que yo, usted y los hombres de aquí dejemos de ser casi hombres para serlo en totalidad (SOLAPA).

David Viñas se presenta como un hombre humillado que escribe para dejar de serlo. La posibilidad de superación de ese estado en el que está envuelto se dará a través de la escritura. Pero no se trata solamente de la superación de una cuestión espiritual e individual, sino que se orienta hacia lo social y lo político. Luego de la traición frondizista, en los comienzos de los años sesenta la escritura parece ser la destinataria excluyente de esa esperanza. Es una forma de militancia, pues se escribe para preparar la revolución de los humillados. Esta postura comulga con los planteos que Valverde realiza en su investigación sobre el autor cuando postula que en su obra narrativa trata de rescatar la historia argentina para ayudar a crear la añorada síntesis que permita encontrar un camino a la liberación nacional. Así asume la producción literaria desde su funcionalidad política, y discute tanto

con el antiintelectualismo como con quienes pretendían dejar de lado la ficción para dedicarse al ensayo político. Más que una solapa estamos ante una declaración de principios y un programa estético-político. Estas palabras deben leerse no como la presentación de un libro particular, sino como la lectura política de la literatura que hace su autor y el motivo por el cual decide continuar escribiendo ficción, aún en momentos de enorme conflictividad social que requieren acciones concretas y directas. Según Viñas, la literatura puede *contribuir* a un proyecto de liberación. Su escritura está destinada a *preparar una revolución de humillados*, y dirigida a quienes tienen *su mismo sabor de boca*, a *aquellos que se le parecen*, es decir, a los intelectuales, sin especular con un *posible público populista*, reconociendo así uno de los principales argumentos de los antiintelectualistas, a saber: que con la literatura no se llega a grandes sectores de la población, por lo cual su eficacia política es ínfima. Pero él escribe para los *cuadros*, entendida la palabra en términos políticos, es decir, para los dirigentes. Esta solapa, por lo tanto, puede leerse como una respuesta que el propio Viñas se da a sí mismo, ya que unos meses antes, luego de la publicación de *Dar la cara*, había señalado que el compromiso literario no era más que una ilusión de compromiso y que por eso pasaba al ensayo político, a la *militancia*, ya que le daba vergüenza decir que daba la cara en términos literarios.

La evocación de esta solapa para con su obra anterior es evidente. Como hemos apuntado, también en *Dar la cara* había indicado que escribir como si fuera una venganza era la única manera de vivir en serio. Aquí especifica aún más esta noción al proponer que esa venganza no puede ser ni arbitraria ni abstracta -lo contrario es un trabajo sistemático sobre las cosas concretas, y hacia eso va la literatura de Viñas-. De la misma manera, si León criticaba a aquellos que se le parecían y que tenían su mismo sabor de boca, acá esos intelectuales -que aparecen exactamente bajo esos mismos términos- son llamados a que contribuyan al movimiento que los arranque de su propia humillación.

Las malas costumbres, a diferencia de *Dar la cara*, no se centra en el frondizismo, sino en la etapa previa, y si bien es de 1963, algunos de los cuentos allí presentados fueron escritos durante la época peronista. Por ello los personajes que pueblan los relatos de este libro serán parte de la dicotomía peronismo/antiperonismo. La imagen que da Viñas de esto es consecuente con la que se leía en *Contorno*: Se posiciona fuera de esta disyuntiva y critica tanto a ambos sectores como a la dicotomía misma. Como señala Valverde:

Según él [Viñas] -especialmente en la Argentina- hay una tendencia a dividir el mundo en dicotomías y a pensar en tesis y antítesis sin intentar nunca llegar a una síntesis. Sus novelas y cuentos pintan claramente esta tendencia nacional y nos demuestran cómo esta visión resulta en una percepción distorsionada de la realidad (200).

La propuesta de *Las malas costumbres* complejiza esta noción en referencia a los textos anteriores, y presenta cierta diferenciación en la visión que se otorga del movimiento peronista. El peronismo se verá como un fenómeno realmente popular, fundamentalmente a través de los cuentos “La señora muerta” -referido al velatorio de Eva Perón- y “El avión negro” -centrado en el posible regreso de Juan Domingo Perón al país- y se asienta en la propia foto del autor con una multitudinaria movilización detrás en la que se lee “Perón” y “CGT” en dos banderas en la parte final a modo de “firma” de la solapa.

En “La señora muerta” se narra el intento de un hombre -Moure- por conquistar una mujer en la fila del velorio de Evita. De hecho, se dice que él “había ido para eso” hasta allí. Si en un principio Moure logra su cometido y parte con una joven hacia un hotel alojamiento, nunca logrará concretar la situación debido a que los hoteles se encuentran cerrados por duelo, lo que provoca el siguiente diálogo:

-Hay que aguantarse -el chofer permanecía rígido, conciliador-. Es por la señora.
-¿Por la muerte de?... -necesitó Moure que lo precisaran.
-Sí, sí.
-¡Es demasiado por la yegua ésa!
Entonces bruscamente, esa mujer dejó de reírse y empezó a decir que no, con un gesto arisco, no, no, y a buscar la manija de la puerta.
-Ah, no... Eso sí que no -murmuraba hasta que encontró la manija y abrió la puerta-.
Eso sí que no se lo permito... -y se bajó (72).

El amor por Eva genera un no rotundo de la mujer perteneciente a los sectores populares que antes le había dicho que sí a ese hombre. Evita, aún muerta, es un límite, un no a todo lo que representa Moure. Esta joven peronista dice no, y ya analizamos lo que “decir no” implica en la narrativa de Viñas. Por otra parte, al igual que en el posterior cuento de Walsh “Esa mujer” y como vimos en *Los años despiadados*, aquí Eva Perón nunca es nombrada y, sin embargo, siempre está presente. Su figura, su impronta, el amor de todo un pueblo hacia ella, la prohibición a mencionarla -posterior obviamente al momento del enunciado pero no al de enunciación de este relato-, permiten este juego

donde la elusión explícita de un referente implica en sí misma una serie de rasgos que incluyen el cariño popular y la posterior persecución política.

“El avión negro” cuenta la leyenda de la vuelta de Perón del exilio y la proscripción justamente dentro de un avión de ese color. Los personajes de este relato son populares, dos campesinos, padre e hijo. Aquí los que dicen “nosotros”, a diferencia de otros relatos de Viñas, son los peronistas. Mientras el padre está preocupado por la sequía que arruina sus cultivos, el hijo escucha en el pueblo que ese día llegará el avión negro con su líder dentro y que aterrizará cerca de esos campos. Ambos entonces se disponen a esperar la llegada del *milagro* con ansias, esperanzados de que el presente cambie y todo vuelva a ser como fue con Perón en el poder: “El hijo se sentó con desgano. Había que esperar, mirar hacia arriba sin pestañear y llenarse los ojos con ese cielo lechoso” (131). El peronismo le da a los pobres lo que nadie le ha brindado, los sectores populares siguen siendo peronistas genuinamente. Pero lo que el peronismo propone es la espera de los de abajo por lo que puede llegarles de arriba, un avión con Perón o una gota de lluvia, que es lo que finalmente llega y genera la emoción del padre.

Pero a la vez, el peronismo es presentado como un régimen político autoritario que basa su dominio en la represión y el temor de los sujetos, lo cual queda de manifiesto en “Venganza”, donde se observa que quien no va a las marchas oficiales es despedido del trabajo, que en las mismas se toma lista y que la eficacia del régimen pasa por lograr que aún quienes están en contra de él o le son a priori indiferentes por temor o vigilancia terminen convirtiéndose en peronistas en la práctica o hagan todo lo necesario para que el resto así lo considere. Estamos ante un sistema controlador y autoritario que llega a todos lados, a tal punto que el protagonista de este relato -Molinari- no se anima a realizar un pequeña acto de resistencia ni siquiera cuando se encuentra sólo y encerrado en un cuarto del lugar en el que trabaja:

Se metió en uno de los cuartitos y cerró la puerta. A solas. Al fin. Una papilla escondida. Hundió la mano en el bolsillo para guardar el pañuelo y los dedos tropezaron con algo: un lápiz. Podía escribir. También podía vomitar. Nadie lo vería, ninguno se metería con él. Que no se metan conmigo. Allí dentro era definitivamente inviolable, una manchita opaca y resuelta. *Perón*, escribió en la pared. Nadie lo podía ver, estaba escondido, recuperado, casi duro. Se había recobrado. Molinari: él. Estaba solo. Podía escupir encima de ese nombre. También podía... Miró la puerta con desconfianza (62).

Si así culmina el relato, el comienzo es incluso más explícito. Molinari, un hombre que “no se mete con nadie”, a quien “no le interesa la política” (53) es interceptado por un grupo de seguidores de Perón. En una escena que, sin la crudeza del acto violatorio, remite por su autoritarismo a *Los años despiadados*, leemos: Molinari no tuvo tiempo de escabullirse./-¡Gritá Viva Perón! -el de la campera de cuero lo había agarrado de las solapas mientras toda esa gente lo iba rodeando- ¡Gritá Viva Perón, te digo...! -le exigía ese hombre- ¡Gritá!” (47). Finalmente, Molinari no tiene más remedio que aceptar y hacer lo que le piden los peronistas: “-¡Viva!/-¡Todo completo ahora!/-¡Viva Perón! -pudo chillar Molinari (...)/-¡De nuevo, bebito!/-¡Viva Perón!/-¡Más bajo, ahora!/-¡Viva Perón!.../ -¡Con los dientes apretados!/ -¡... iba Berón!/-¡Con todas las ganas!/-¡¡Viva Perón!!/ -¡Viva! -corearon los de atrás” (49). Recién ahí lo dejan en paz y comienzan a bailar entre ellos. Molinari, como Ruben y Ofelia en *Los años despiadados*, siente a la vez temor y atracción por todo eso: “Ese baile seguía: era algo brutal y atractivo; todos mezclados, dándose empujones, flojamente, con la ropa colgando como si les molestara y se la fuesen a arrancar o estuviesen deseando que se les resbalara hasta el suelo” (50). Luego de la coerción colectiva contra el oficinista de clase media para que grite por Perón, esa figura ingresa a su propio trabajo:

Después de esa tarde vio aparecer los grandes retratos en las paredes de la oficina. En la entrada y al subir al ascensor y en los pasillos. Esa figura marcial y sonriente no miraba hacia delante sino que dejaba revolotear sus ojos sobre los que trabajaban allí dentro: los protegía y se apoyaba en ellos. “Ganó” (54).

Es nuevamente la mirada de la clase media ante el peronismo. De este comentario: “Ahora se nos van a meter en todas partes -dijo y se descubrió reconfortado: era capaz de decir en voz alta algo muy desagradable-. Por todas partes” (52) a “Casa tomada” de Cortázar no hay demasiada distancia.

La figura de Perón se vuelve omnipresente, su retrato en todas las oficinas, el busto en el hall de entrada, su cabeza que se asomaba en cada hoja del calendario. De a poco Molinari debe comenzar a actuar como un peronista más. Primero le piden dinero para una colecta, luego debe marchar al frente de los empleados en una movilización, después, directamente es él quien debe pasar lista, “tenía que dar los nombres de los no asistentes: fulano, mengano. Era grotesco: señalar a los traidores. Descubrir a los que se escondían”

(58). Finalmente: “un día le anunciaron que debía hablar. Pronunciar un discurso a la hora de la salida” (60). Así, Molinari, sin serlo, es en los hechos un peronista más.

En este relato, en contraposición a “El avión negro”, Molinari habla con su mujer sobre “ellos” en referencia a los peronistas, diferenciándolos de un “nosotros” que construye con su esposa. Con las actitudes a las que es sutilmente forzado a realizar, el peronismo “manosea” a los hombres: “Soy un tipo manoseado”, se confesó mientras caminaba hacia el baño (...) una tierna cosita que había dicho que sí a todo” (61).

En síntesis, el peronismo es en este relato un fenómeno ambiguo, totalitario pero de raigambre popular, sufrido por los sectores medios pero sostenido por la esperanza de un pueblo que ve en el desarrollo de este movimiento la posibilidad de mejorar cualitativamente sus condiciones de vida. Para Viñas el peronismo es un fenómeno mucho más enraizado en la población que el frondizismo. Mientras éste, como señala Bernardo en *Dar la cara*, “no tendrá descendencia”, el pueblo trabajador de la Argentina espera con ansias el regreso de su líder político y llora la muerte de su legendaria esposa.

El protagonista y narrador de “Las malas costumbres”, por su parte, es un escritor argentino que vive de su trabajo como traductor y profesor. Es un intelectual típico, para quien la calle, ese “campo de batalla” que nombrara *Dar la cara*, es una aventura esporádica. El escritor prefiere la intimidad y el encierro de su departamento: “Ah, la calle: mucho mejor era esa habitación con la cama, la alfombra negra y mis libros” (18-19). Sus salidas se reducen a comprar comida y retornar al hogar. Este es el tipo de intelectual que Viñas rechaza, el liberal -a pesar de su izquierdismo- que queda expuesto cuando se produce la liberación de París:

La semana siguiente se produjo un acontecimiento que todos los espíritus libres del país estaban esperando: la liberación de París. París significaba muchas cosas para los argentinos: una cultura secular, el refinamiento, la tradición liberal, en fin, lo mejor que ha dado el espíritu (33).

Además de la inserción de lo político en el relato, es importante rescatar de este pasaje la manera en que es vista la situación desde la perspectiva de este escritor, encerrado en su casa salvo para festejar que su *faro cultural* -aquello que no tiene nada que brindarnos, según leímos en *Dar la cara*- haya sido liberado de la barbarie nazi. Él, tan preocupado por París, no se da cuenta del momento de Yipi, la mujer con la que vive, y al volver a su casa contento luego de los festejos en Plaza Francia descubre que ella se ha

tirado por la ventana y yace en la vereda. Se trata de un intelectual que, conmovido por las luces europeas, se encuentra absolutamente alejado de sus cosas más próximas.

Es importante también tener en cuenta que el intelectual es presentado como un trabajador que debe pelear por su salario en el mundo capitalista: “A la mañana había ido a la editorial a entregar una traducción, tuve que discutir un rato sobre cuánto me correspondería por línea, insistí en que el cálculo debía hacerse sobre lo traducido” (28). Esto, que será retomado fundamentalmente en *Cosas Concretas*, comienza a ser una constante en Viñas. Tomar la literatura como un trabajo más, la realización de un producto por parte de una persona que lucha por mejores condiciones de producción, salarios e inserción en el mercado. Los editores son los jefes, los escritores los que generan el producto. Por otra parte, en este relato encontramos una puesta en abismo de su escritura. Toda la obra de Viñas puede interpretarse como una continua reflexión sobre el propio escribir. Viñas quiere llevar el lenguaje al extremo, insta a decirlo todo, como el protagonista de este cuento: “Quiero decir todo, me repetía *Todo*: exprimirme como una naranja, chuparme, darme vuelta como un guante y arrancarme con los dientes el resto de la pulpa” (25). La escritura es presentada como una lucha con sus vencedores y vencidos:

Era algo en serio: o yo o mi libro. Uno de los dos tenía que vencer. Y era una especie de cuerpo a cuerpo (...) pecho contra pecho: yo y el papel en blanco, yo y las teclas de la máquina, yo y esas manchas de vieja hepática que aparecían, iban creciendo sobre el papel, se desplazaban sigilosamente y me hacían perder el equilibrio (25).

Cabe destacar que el protagonista quema la ropa de Yipi porque ella le prendió fuego el libro que estaba escribiendo. “Ahora estamos a mano” le murmuró Yipi cuando observó la situación (30). Así, si por un lado para el propio narrador escribir es expresarse por dentro, darse vuelta como un guante para mostrar la verdad que se esconde en nuestro interior, por el otro, para Yipi, no deja de ser algo que nos termina recubriendo de otra manera, como la ropa. Si la ropa es aquello con lo que uno se cubre, el libro también.

En cuanto al estilo del relato, observamos marcas semejantes a las novelas del autor, un narrador que no se complica en averiguar exactamente determinadas cuestiones, una escritura que escenifica las situaciones narrando la gestualidad que acompaña a los diálogos, dando cuenta de que no hay sentido completo con la mera función verbal y motorizando un efecto teatral o cinematográfico que es típico de Viñas y que se suma a la manera en que ve el propio narrador los acontecimientos:

[E]staba mirando una serie de diapositivos, el primero había aparecido bastante borroso, incómodo, y me esforcé por imaginármela mejor. Ya estaba: ella, de pie, desnuda y saliendo del tanque australiano cubierta de algas, bajo el sol, árboles al fondo, debían ser palmeras. Pero, no. En Luján no había palmeras. Eran casuarinas allá al fondo, y en el borde de esa especie de meseta del tanque australiano ella, gritona y asqueada, tironeándose de las algas que le cubrían el pecho (9).

De esta manera “cinematográfica” el narrador se imagina lo que le cuenta Yipi. Lo ve como una “serie de diapositivos”, al principio “borrosos” hasta que hace foco y puede observar con certeza. La búsqueda de precisión del lenguaje por otro lado, se observa aquí explícitamente: “Pensé Tiene unos ojos cómodos. También pensé Yipi tiene unos ojos donde uno puede chapotear. Y quise ser más preciso Yipi tiene unos ojos como tanques australianos llenos de vino. Así estaba mejor” (11-12). El narrador hurga en posibles metáforas hasta quedar conforme con una, nos va contando la manera en que llega a ella. No se le ocurre de golpe, no se trata de iluminaciones metafísicas ni de musas inspiradoras, sino que es un trabajo con el lenguaje, lento, de aproximación, de rodeo, de paciencia. Una faena. Otra característica propia de Viñas es la diversa y concomitante forma de narrar, el paso, por ejemplo, del discurso diferido al discurso directo, como en el siguiente caso:

Pasó a mis espaldas, me tironeó suavemente de la nuca, preguntándome Qué estás haciendo, pero no se quedó conforme cuando le dije que necesitaba escribir y que tratara de no molestarme. Después encendió la radio, yo le rogué que la bajara un poco y ella obedeció escuchándola con la cara pegada a esa caja verde. Por fin se resolvió a apagarla y me preguntó si tenía algo para leer.
-Todo lo que quieras -le aseguré vagamente y seguí con lo que estaba escribiendo (22).

Vemos que si toda la primera parte del diálogo está narrada indirectamente a través de una voz narrativa que describe la charla, al final aparece la voz directa del personaje y se genera un cambio de registro dentro de la escena de un momento a otro y sin previo aviso. A diferencia del relato anterior, “Tanda de repuesto” es narrado en tercera persona. El protagonista es un maestro de una pequeña ciudad de provincia: Ardao, quien es sometido al escarnio primero por el alumno Cuenca y luego por todo el pueblo. Corre el año '45 y las jerarquías se modifican. En la vida pueblerina llena de chismes se intromete la política. Si al intelectual burgués le interesaba París, Ardao será despedido en octubre del '45 por firmar una proclama pidiendo por compañeros presos: “Y cuando lo dejaron cesante por haber firmado ese documento donde se atrevía a pedir al gobierno por unos colegas a

quienes no conocía, allá por el mes de octubre del 45, sólo le dieron la oportunidad para despedirse de sus alumnos” (43). Finalmente, un detalle no menor es el cambio de registro narrativo, pues de la objetividad y la omnisciencia típica del escritor realista se pasa a una tercera persona del plural que lo incluye como uno más de ese pueblo, subjetivando su postura e incluyéndola en un “nosotros”: “Nadie averiguó mucho más ni sintió necesidad, porque a todos *nos* encantaba que alguien diera que hablar, sobre todo algo humillante o ridículo, así *nos* sentíamos mejor y hasta un poco más tranquilos” (42).

A ese relato lo sigue “Venganza”, al cual ya nos referimos, y luego “Entre delatores”, desarrollado en un ambiente militar, que narra la necesidad de un integrante de las fuerzas armadas -el capitán Ortega- de delatar a un superior -el Mayor Malter- ante el constante intento de éste por motivar a los oficiales a rebelarse contra Perón. Ortega escribe una carta denunciándolo, por lo que la escritura, en este cuento, se relaciona con la delación. Sin embargo, lo más relevante es cómo aquí Viñas logra dar cuenta de los movimientos hacia el interior de las fuerzas armadas que generaron diversas asonadas, como el fracasado golpe de estado de 1951 por ejemplo, al cual parece remitirse este relato, pues aún Evita está viva, como se entiende a través de las siguientes palabras de Malter: “- ¡Largá que ya no podés más... decíle a esos otros que las tenés llenas...!” -farfullando y con los ojos llorosos. -“¡Por ese imbécil y su mujer que nos mandan a todos!”- (79).

El ejército es presentado como una institución que “no estaba para los que funcionaban por su cuenta (...) El ejército no es una república” (81), esgrimiéndose la necesidad de la jerarquía, la verticalidad y el autoritarismo, tan notorios en cada momento en que los militares salieron de los cuarteles hacia las calles y extendieron su lógica interna a toda la sociedad.

Así como Ferré delata a Porter en *Un dios cotidiano* y como más adelante hará Emilio Godoy con Arteché en *Los hombres de a caballo*, aquí Ortega “traiciona” a Malter por decir lo que todos piensan y no se animan: “Especialmente le enfurecía que Malter dijera lo que todos sentían, que Malter se animara a soltar lo que le molestaba adentro cuando los demás se callaban” (78). Estos personajes se traicionan a sí mismos para seguir formando parte de un sistema en el que no terminan de creer pero que sin embargo les funciona para sostener sus vidas.

“El privilegiado” tiene la peculiaridad de ser narrado por una mujer, “Dora”, lo cual es poco común en la narrativa de Viñas. Desarrollado en un ambiente escolar al igual que “Tanda de repuesto”, el privilegiado es Olsen, un alumno que nos recuerda a Cuenca por su capacidad de someter a sus profesores. Si Cuenca lo hacía exclusivamente con Ardao, Olsen lo hará con todos.

Dora habla sobre aquello que le resulta insoportable. De eso trata gran parte del cuento en definitiva. Así, parece continuar los preceptos del Padre Ferré -otro docente- expuestos en *Un dios cotidiano*, escribir sobre aquello a lo que uno le tiene rabia. El primer párrafo consta nada más ni nada menos que de trece páginas y se refiere a la descripción de lo primero que Dora aborrece: la sala de profesores del colegio, los profesores y el director de la escuela. El segundo párrafo, bastante más breve, habla de lo segundo que le resulta insoportable: el aula y sus alumnos. Como es una costumbre en la narrativa de Viñas, lo político se inmiscuye a cada paso. En esta ocasión a través de los libros de lectura obligatoria en el colegio: “Cuando comenzaron las lecturas obligatorias de *La razón de mi vida*, recién entonces aparecieron sus sonrisas despectivas” (104). A partir de aquí, Olsen comenzará a acosar a Dora con fotos de Evita, preguntándole si la ama.

“El último de los martinfierristas” cuenta las peripecias de un viejo escritor vanguardista de los años veinte en la Argentina de los cincuenta. Olgar -tal es su nombre- es rechazado por los nuevos vanguardistas, que lo mandan “¡al museo, papito!” (125). Olgar le escapa a la política, si “hay lío en el centro” prefiere quedarse sentado en la plaza de su barrio. En ese momento se produce una escena grotesca en la que doce muchachos disfrazados cantan, recitan, bailan, muestran su sexo ante él en una performance que generalmente produce la huida de la gente. Pero Olgar se queda anonadadamente feliz ante esto y les dice que él se dedica a lo mismo pero con versitos. Los muchachos le piden que recite, pero terminan aburriéndose y se retiran. Olgar se queda solo, ya nadie lo escucha, si al comienzo los mozos de los bares lo dejan de lado y sus propios amigos y antiguos compañeros lo aíslan, ahora tampoco los jóvenes quieren escucharlo. Su tiempo fue otro.

Si en los bares que frecuenta se dedica a inventar historias, ante los jóvenes Olgar primero recita francés y luego un poema sobre la guerra civil española. Nuevamente, como el escritor de “Las malas costumbres”, la mirada puesta en Europa es un rasgo de un tipo de intelectualidad contra el que Viñas escribe.

En “Un solo cuerpo mudo” se narra la tortura a la que es sometido un militante comunista en una dependencia policial del país. El “bolche”, sin embargo, no delata a los suyos a pesar de los golpes recibidos. Cuando le abren la camisa tiene una estampita del Sagrado Corazón de Jesús, señal de los nuevos tiempos de la izquierda argentina. Este cuento expresa la situación de persecución y represión sobre el campo popular, muestra a los militantes comunistas como recios, duros, que no largan nada ni con tortura. Por otra parte, un diálogo entre los “investigadores” deja una cosa en claro: Romano le comenta a Ferreyra que “A los bolches se los puede golpear sin problemas” (140), es decir, que nadie desde el gobierno se opone a eso. Pegarle a los comunistas está permitido. A diferencia de la mayoría de los otros relatos, este cuento no especifica el momento preciso en que esta situación sucede, si durante el peronismo o con posterioridad a él. En este caso, Viñas parece insinuar que no hace falta especificación, o quizás, que no hubo demasiado cambio en este sentido.

Por último, “¡Viva la patria! (aunque yo perezca)” es otro cuento desarrollado en un ambiente militar, al igual que “Entre delatores”. En este caso se desarrolla en la Marina probablemente durante el inicio del conflicto entre Azules y Colorados, producido el mismo año de aparición del libro. El clima cotidiano se subvierte con delaciones, asonadas, con una fuerza armada dispuesta a ocupar las calles. Este cuento permite abordar también el selectivo coloquialismo de Viñas. Si por un lado apela a la forma fonética de pronunciar palabras como “yaz” (153), Niú Orlín (154) o Camán mai beibi y Norz Carolaina (167), por el otro en esas mismas páginas leemos que habla de Gillespie (y no Gilespi, como suena), Saint Louis (y no lúis) o Louisiana (y no lusiana).

Este volumen de cuentos contiene diez relatos, de los cuales dos se desarrollan en un ambiente escolar, dos en un ambiente militar -espacios comunes a la narrativa de Viñas-, dos despliegan una problemática intelectual a través del protagonismo en ellos de sendos escritores, dos tratan la raigambre popular del peronismo y otros dos trabajan el tema del autoritarismo gubernamental. En estos textos la política es omnipresente tanto a través de sucesos puntuales -la muerte de Evita, la liberación de París, octubre del '45- como en lo cotidiano -la lectura de un libro de texto en el colegio-. *Las malas costumbres*, si bien cuestiona al peronismo y a las instituciones militares, complejiza los análisis maniqueístas de la realidad socio-política argentina.

En la semana trágica

En la semana trágica (1966) es una novela que presenta una serie de peculiaridades en la escritura de Viñas. Se trata de una “crónica novelada” (12) que da testimonio de los hechos sucedidos en enero del 1919 en los cuales las fuerzas militares y paramilitares masacraron a más de 400 trabajadores en Buenos Aires. Alterna la narración de las acciones de un joven conservador de la zona norte de la ciudad de Buenos Aires -Camilo Pizarro- que decide sumarse a las guardias blancas para atacar a los obreros en huelga con la crónica del paro en la que incluso se citan los comentarios de los diarios porteños sobre los hechos. Si la primera parte reitera las características formales expuestas aquí de la ficción viñista, la segunda inserta en la obra literaria el lenguaje periodístico y preanuncia tanto *Puro Cuento* (1969) de Manauta como *Libro de Manuel* de Cortázar (1973).

El epígrafe perteneciente a Joaquín V. González, como sucede generalmente con este paratexto en toda la narrativa del autor, sintetiza lo que sucederá, tanto en aquel verano del '19 como en el '66 en que es publicada la obra: “Debo decir que en mi ciudad fermenta ya una crecida cantidad de pasiones colectivas que tienden a tomar forma, a tomar cuerpo”. De lo que se habla en este pasaje de González es de la creciente organicidad que toma la rebelión popular.

La novela tiene veinte apartados breves de “crónica” -algunos de una carilla, otros sólo de un párrafo-, donde se despliegan los sucesos desde el comienzo de la huelga hasta la vuelta al trabajo de los trabajadores de Vasena. Allí, sin necesidad de explicitarlo más que con su mera mención, se da cuenta del rol de los medios gráficos de comunicación -diarios y revistas- en la escalada represiva que motivó el asesinato de centenares de obreros, tanto *La Nación*, *La Razón*, *La Prensa*, *Caras y Caretas* como el socialista *La Vanguardia*. La obra presenta los pedidos y comentarios de los periódicos en pos del orden social a cualquier costo. Al segundo día del paro, el sábado cuatro, empieza la operación mediática: “Esto ya es guerra civil, no huelga, se alarman los diarios” (36); el domingo cinco de enero: “Tiroteos aislados en plena calle Labardén, denuncia *La Prensa*. ¿Habría que esperar que lleguen a la Avenida Callao?” (41); “Procedimientos anarquistas comenta *La Vanguardia*. Acción directa que a nada conduce y que provoca represalias” (50). El

lunes seis: “Ante la pasividad de la policía que ha vuelto a replegarse la empresa Vasena publica declaraciones en *La Nación* y *La Prensa*: la opción es entre ganar votos y el orden, dice uno de los diarios. Y el otro: el señor Yrigoyen ya no puede conspirar; su causa actual debe ser gobernar”. De este modo: “las apelaciones a la necesidad de mano fuerte se van convirtiendo en un coro” (61). Consecuentemente, del pedido de mano dura se pasa a la reivindicación de la represión cuando ésta llega a partir del martes siete, ya sea de parte de grupos parapoliciales como las guardias blancas y la Liga Patriótica: “La nueva generación ha salido a la calle a defender nuestras tradiciones (*La Nación*)” (71), como del propio ejército cuando a partir del miércoles ocho se hace cargo de la situación. El viernes los diarios plantean: “Dice *La Prensa*: Es función del ejército mantener la paz interior. Dice *La Nación*: El ejército debe estar siempre alerta para otras eventualidades como la que ha vivido el país” (94).

Pero esta forma de escritura, más ligada a una idea particular de testimonio que a la narrativa que Viñas venía desarrollando, se mezcla aquí con la novelización del accionar de las guardias blancas a través de las figuras de Camilo y del Goyo Larsen, quienes motivados por Federico, ingresarán a las fuerzas paramilitares a cargo de la Marina para reprimir la huelga y, de paso, molestar y asesinar a algunos judíos. Lo cierto, igualmente, es que Viñas aquí utiliza documentos de la época para narrar, y los vuelca en la novela. Junto con ello, refiere a modo crónica la rebelión popular y la represión gubernamental. Así, la relación entre novela e historia, presente en toda a obra de Viñas, se explicita. El propio Viñas en el prólogo de una reedición señala que quiso escribir sobre los sucesos de enero del '19 y de la Patagonia del 21 -cosa que hizo ocho años antes en *Los dueños de la tierra*- porque se trataba en ese entonces de “Dos franjas del pasado argentino borradas por la histórica canónica” (13). Más adelante, y en referencia a la misma problemática propone:

Salvo Rosas, muy distante ya y definitivamente condenado, parecía que en la Argentina moderna no se habían producido conflictos ni contradicciones. La trayectoria de nuestro país, por lo tanto, era considerada lineal, tersa y *naturalmente* progresiva. No existían heterodoxias ni sexo en la novela liberal. Los únicos crímenes sólo eran exabruptos tan barriales como desdichados (13).

Vemos que el objetivo no es estético meramente, pues con estas obras pretendía “comentar polémicamente la saga policial de lo que se podría llamar el *protofascismo* posterior a la primera guerra mundial” (13). La ficción es una manera de indagar en la

historia argentina, de cuestionar la historiografía -y la prensa- liberal, de poner el foco en aquello que era silenciado: las masacres de obreros, las rebeliones populares, el pensamiento heterodoxo.

Ante la radicalización del conflicto obrero en el sur de la ciudad, y debido a la dubitativa reacción del gobierno radical de Hipólito Yrigoyen respecto de las formas de reprimir a los trabajadores, las fuerzas armadas empiezan a organizar bandas de tendencia fascista -denominadas guardias blancas- para hacer frente por su cuenta a la crisis suscitada. En ese contexto surgen los “voluntarios”, chicos de clases altas en general, hijos de la oligarquía y de la flamante burguesía argentina, quienes reciben armas y movilidad en los círculos militares y en las comisarías. Uno de ellos será el estudiante de ingeniería Camilo Pizarro, quien en un principio duda en participar, pero es convencido por su cuñado Federico. Cuando Camilo le deja entrever a Federico que seguramente la policía podía hacerse cargo de la situación, éste le responde: “-Qué policía ni policía -estalló la voz de Federico como un chirrido-. La policía responde a ese... a ese señor que nos gobierna” (38). Como vemos, la intención de estas fuerzas era la de estar bajo mando militar, sin tener que rendir cuentas políticas. Ante la presunta pasividad y debilidad yrigoyenista, Federico dice:

- La cosa sigue, Camilo. Empieza con las huelgas, se castiga a uno, pero el mal sigue y sigue, y si no lo paramos nosotros...

-¿Nosotros?

-Sí, Camilito: nosotros -Federico se señalaba el pecho con el pulgar-. ¿O no se te ocurre pensar que después de las huelgas y de meterse en las fábricas van a venir sobre nuestro barrio? Esa gente no se queda de brazos cruzados; siempre quiere más y más (...) Si vos creés que una huelga es solamente el barrio de las fábricas como si fuera el fin del mundo, te sugiero que pienses qué le pasaría a Delfina si a éstos se les da por meterse en nuestras casas (39-40).

La hiperbolización del conflicto, a poco de la revolución rusa y ante la insurrección espartaquista alemana de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht en pleno curso, genera temor en los sectores dominantes, que se muestran dispuestos a todo con tal de liquidar al movimiento obrero organizado y finiquitar su propio miedo, por eso: “Hay que pararlos a éstos, se dijo Camilo (...) agarró la Smith-Wesson con ternura, la metió en el bolsillo y se la acomodó contra el cuerpo” (49). Camilo agarra su revólver y va a enfrentar a los huelguistas. Hay que pararlos antes que ellos lleguen a su barrio. Como vemos, Camilo sale

a luchar por algo que no sucede, es una especie de “guerra preventiva” la que inicia, pues si el reclamo es por jornadas laborales de ocho horas y el aumento de un peso salarial, en lugar de pretender que haya respuesta a eso fantasea el saqueo de su domicilio para justificar la represión. La relación entre estos grupos y los mandos militares es, como dijimos, estrecha. El círculo naval recluta gente para “cazar rusos” (51). El objetivo es *parar* a los obreros como sea, tal como leemos en el siguiente soliloquio de Camilo:

Pelear era parar a esos tipos. Seguramente el primero en avanzar sería uno de gorra, autoritario pero sin levantar la voz y con los pantalones de corderoy. A ese lo paro en seco. Lo mato, y Camilo se cerró de un tirón los cordones de los botines. Si meterse era violar, matar a uno de éstos era pararlos para siempre (44).

El odio y el miedo son pilares del accionar de las guardias blancas, los obreros son “hunos”, o “guaraníes” en la guerra de la triple alianza. Se trata de lo mismo. Frenar a “los otros”, a los sectores populares para sostener privilegios, como vimos en *Los dueños de la tierra*: “Los otros avanzaban por el lado del río: los hunos, con gorra y hablando guaraní. Matar era pararlos, matar era ganarles de mano en la violación” (48).

Pero Camilo y el Goyo no tendrán demasiada acción durante el relato. Patrullan la zona de Nueva Pompeya y Constitución, pero “Nada por allá, nada por el otro lado, las ráfagas de ametralladora se habían dejado de escuchar, la brisa le agitaba el pelo, un papel avanzaba dando vueltas por el medio de la calle. Nada, no había caza” (75). Cuando oyen disparos es “de lejos” (73). Si esta novela trata de las andanzas de dos civiles que se suman a las guardias blancas para cazar huelguistas y rusos, lo que vemos es que cuando éstos deambulan por la ciudad lo único que logran hacer es correr a un niño y quitarle su bandera, hacérsela orinar y que la pise, para luego quedársela como trofeo. Para colmo, cuando pretenden actuar de policías para frenar un presunto acoso a unas prostitutas en un bar, descubren que una de esas mujeres que se quejaban era en realidad su cuñado Federico vestido de mujer (84).

La imagen de los militares en este texto es similar a la que observábamos en novelas anteriores. Para el General Garmendía lo último bueno que hizo el ejército fue la guerra del Paraguay (46). Es decir, reivindica uno de los mayores genocidios perpetrados por nuestras fuerzas armadas en toda su historia. Al igual que lo piensa Camilo sobre los obreros, a los paraguayos había que pararlos, y matarlos era pararlos. No había otra alternativa. La salida es excluyente. Para que ellos *sean*, los otros deben dejar de existir.

Al igual que *Los dueños de la tierra*, esta obra presenta una serie de rasgos que permiten analizar la visión del radicalismo que presenta el autor. Como en la novela de 1958, lo que pretende marcar el accionar de Yrigoyen es la equidistancia entre ambos sectores en pugna -obreros y empresarios- aunque finalmente el gobierno termina de aceptar la participación militar en la represión del conflicto, tomando partido por una de las partes. Si “El sábado cuatro los dueños de la fábrica Vasena solicitan protección al Ministro del Interior de Yrigoyen, Doctor Ramón Gómez” (32); la respuesta será: “Nuestra norma es la equidistancia” (32-33). Aunque, en realidad: “a partir de ese momento ya no es la policía del barrio la que actúa sino el Escuadrón de Seguridad” (33), iniciándose así la escalada represiva que lleva a que el martes siete “El ejército se hace cargo de la situación” (71). Dos días después, luego de la salvaje represión sobre los cortejos fúnebres de los obreros:

El Ministro de Guerra anuncia que las tropas de Campo de Mayo están acuarteladas y que refuerzos de Río Santiago avanzan sobre la ciudad. Los acorazados Garibaldi y Belgrano arriban a Dársena Norte y apuntan sus cañones hacia el sur de la ciudad. Yrigoyen convoca a los hombres del orden comenta *La Razón*; la Liga Patriótica Argentina y la Asociación del Trabajo aplauden (89).

Por si todo esto fuera poco: “Elpidio González [Ministro de Guerra] (...) decide instalar su despacho en la comisaría veinte” (92-93). Así, gobierno, policía, ejército y grupos civiles fascistas se unen contra el movimiento obrero y provocan la masacre de enero de 1919. Como sucederá en 1921 y Viñas describió en *Los Dueños de la tierra*, el radicalismo pasa de la equidistancia a la toma de partido por mantener el orden social vigente a cualquier costo.

Sin embargo, desde los sectores conservadores la mirada sobre el radicalismo es absolutamente despectiva: “Muchas palabras misteriosas, mucho recibir a esas colas que te llevan la Plaza de Mayo, las viudas, las viejitas, las hijas de las viejitas” (60) pero “Basta mirar las armas con que cuenta el ejército: parecen policías de provincia. Y lo más grave es que cuando las cosas se le ponen espesas, tiene que pedirles por favor que lo saquen del pozo” (61). Camilo entiende que, por más populista que sea Yrigoyen, depende en última instancia del ejército para sostenerse en el poder y que a fin de cuentas, los necesita.

Es interesante a la vez la mirada sobre el gobernar. Para Camilo y el Goyo, se trata de una cuestión hereditaria. Algunos, los que “gobernaron siempre”, son los que saben hacerlo. El resto debe aceptarlo. Esa mirada profundamente antidemocrática, autoritaria,

ligada a ideas monárquicas y oligárquicas, es la que motiva la crítica de los sectores acomodados de la Argentina hacia el primer gobierno elegido por el voto secreto, universal (masculino) y obligatorio:

Es que no saben gobernar los radichas: nunca pudieron aprender y ahora lo uno que tienen son unos cuantos viejos carcamanes o maestros de provincia. ¿Vos creés que un maestro puede ser Ministro de Instrucción Pública? Ni frac sabe ponerse y si se la da por encajárselo parece un escarabajo. Se nace sabiendo usar frac como se nace sabiendo gobernar. Tu abuelo, tu padre; es lo que siempre escuchaste en tu casa. Se lleva en la sangre (...) y los radicales no lo saben porque no lo mamaron (59).

Que esta percepción no sea hegemónica es lo que Ofelia le recrimina a su madre en *Los años despiadados* ante el avance del peronismo.

En cuanto al estilo narrativo, hemos mencionado ya la particularidad de esta obra en cuanto a la existencia de diversos registros, el periodístico alternando secuencialmente con la narración del accionar de Camilo. Dentro de las escenas más “ficcionales” debemos destacar el cambio de perspectiva sobre el final del relato, cuando Camilo asesina al judío Pablo Zaid. Si hasta ese momento la narración transitó la tercera persona omnisciente que sigue la historia de Camilo, de pronto asumirá la mirada de la víctima, que observa el ingreso de dos integrantes de las guardias blancas -uno de “rancho”, el otro gordo y bastante más bajo- al bar en el que se encuentra jugando al billar: “Los de la guardia blanca: ya doblaron la esquina (...) los vio acercarse: la otra esquina, por el medio de la calle y eran dos. Uno que avanzaba con el paso decidido y el otro mucho más bajo y gordo” (89). Zaid sobrevivió a los pogroms de Vilna y termina asesinado por Camilo y el Goyo en ese bar de Buenos Aires. Camilo primero le ordena a punta de pistola a otro judío que le suba el cierre de la bragueta a Goyo, luego, por movimientos tras la cortina, ambos disparan y matan al mozo. Finalmente, el que cae es Zaid cuando les pide que se tranquilicen. Contar apoyado en la mirada de las víctimas le otorga a la escena un mayor dramatismo y promueve un distanciamiento ante el accionar de estos jóvenes porteños, además de extrañar el lenguaje y generar una focalización en la escena. Si *Cayó sobre su rostro* se iniciaba con una misma secuencia narrada desde diversas perspectivas, aquí lo que tenemos son distintas escenas, esos “dos hombres de la guardia blanca” que ingresar al bar y causan una masacre son Camilo y el Goyo, quienes nunca son nombrados más que por lo único que pueden describirlos los que están en el bar: estatura física, rasgos del rostro, forma de

caminar, actitud. Nada de lo anteriormente dicho en la novela -prácticamente la totalidad de la obra- cuenta aquí. Los que están en ese bar no lo saben.

La narrativa de Viñas se construye con un ritmo marcado por la puntuación. En este caso, la coma provoca un lento y constante crescendo que genera una dinámica textual que asemeja a un montaje cinematográfico:

Cleo, cuello, carne, un barro muy blanco, arena no, amasarla, deshacerla, y fugazmente recordó la estancia de Lavallol, glicinas, el porche, una luz violeta y la madre de Federico y Delfina sentada en otro sillón de mimbre con una colección de PBT al costado y Delfina que le recortaba la página de los versos y los iba pegando en un álbum. Ahí, Delfina -le señalaba. No; ahí te digo y después esa mujer repetía Entre los jóvenes, Capdevila me apasiona, pero no con un suspiro, sino como si fuera una orden (31).

Este pasaje contiene además la inclusión del discurso directo de la madre de Delfina, acotaciones del narrador, todo como parte del fluir de la conciencia de Camilo. El constante discurrir del pensamiento del protagonista es presentado como una deriva de imágenes que se van superponiendo una tras otra.

A modo de conclusión sobre esta breve novela, sirve la mirada de la crítica oriental Estela Valverde, quien señala:

La novela pinta otro conflicto durante la presidencia de Yrigoyen en que el orden social debe recurrir a la violencia para poder sobrevivir (...) El gobierno radical, confrontado otra vez con las reclamaciones del proletariado y la presión de la oligarquía, decide traicionar a los trabajadores para mantenerse en el poder (...) La novela está escrita desde el punto de vista de la clase alta a la cual Camilo pertenece. Viñas pinta su corrupción y la falta de conciencia social que prevalece en sus integrantes (...) Viñas novela otro momento clave de la historia argentina en que el ejército apoya los intereses de la oligarquía reprimiendo al proletariado y pinta muy de cerca la mentalidad de esa juventud argentina que participa como fuerza activa en la represión obrera. Estos jóvenes se autoerigen en defensores de las tradiciones argentinas, víctimas de una explícita xenofobia que desahogan especialmente contra los judíos, porque (...) ser judío en la Argentina de entonces era ser ruso y ser ruso era ser comunista (VALVERDE: 123-124).

Los hombres de a caballo

1824-1964 son las fechas emblemáticas que permiten instaurar una de las lecturas posibles de la novela *Los hombres de a caballo*, publicada en 1967. A través de una

estructura fragmentaria -con una multiplicidad de espacios en los que se despliegan las secuencias narrativas; una constante ruptura de la linealidad temporal mediante recuerdos o reminiscencias de los protagonistas y una prolífera utilización del *racconto* y la *analepsis*; un relato construido por una serie de narradores (en primera o tercera persona) inmersos en diversas coyunturas históricas, políticas y militares-, esta obra denuncia la transformación del rol de las fuerzas armadas argentinas a lo largo de la historia, y propone un itinerario que va desde el proceso de independencia sudamericano de comienzos del siglo XIX a las pretensiones de aniquilar a los nuevos movimientos políticos y político-militares surgidos en la segunda mitad del siglo XX.

Los años 1824 y 1964 remiten a dos sucesos históricos verídicos que pueden pensarse como símbolos de un ideario continental emancipador que va mutando hasta convertirse en su contrario. Dos momentos unidos por el nombre de una misma ciudad: Ayacucho; y por un mismo apellido: Godoy. La batalla de Ayacucho de diciembre de 1824 fue el combate que selló irreversiblemente la victoria sobre el colonialismo español en Sudamérica. El denominado Operativo Ayacucho de diciembre de 1964, por el contrario, representa el inicio de la sistematización de la represión dirigida por el Departamento de Estado de los Estados Unidos contra los movimientos populares de liberación en América Latina para afianzar su dominio en la región. Los ejércitos nacionales, que en sus orígenes luchaban por la independencia de sus pueblos, dan vuelta definitivamente sus fusiles y se instruyen para oprimirlos cada vez con mayor eficiencia.

El Ayacucho del siglo XIX adquiere en esta obra de Viñas un carácter épico, popular y libertador. Es relatado desde la perspectiva de José María Godoy, granadero a caballo de Buenos Aires, miembro del ejército libertador que cruzó la cordillera de Los Andes junto con San Martín en 1817 y que siete años después combatió en territorio peruano contra los realistas como parte de la división Córdova comandada por el General inglés Guillermo Miller. El segundo Ayacucho es menos célebre. Se trata de la intervención del ejército argentino en el simulacro de una operación militar antiguerrillera realizado en Chilcas, Perú, en el cual participaron además fuerzas de otros cinco países: Bolivia, Paraguay, Colombia, Venezuela y las tropas locales, todas bajo dirección del Coronel estadounidense Henry, veterano de la II Guerra Mundial. Este ejercicio de contrainsurgencia fue el primero realizado en forma conjunta por tropas oficiales de

diversos países del continente en el siglo XX, y es el que articula *Los hombres de a caballo* a través de la participación en él de otro Godoy, Emilio, Capitán de la caballería del ejército y tataranieta José María, quien se encuentra al frente de alrededor de dos centenares de jóvenes soldados argentinos.

¿Cómo llegamos de un Ayacucho a otro? ¿Por qué un ejército fundado para combatir en campañas libertadoras por diversas regiones de nuestra América se convirtió en este otro que actúa en 1964 sometido a los intereses estratégicos de los Estados Unidos? Sobre estos interrogantes gira el texto de Viñas en un constante ir y venir por esos ciento cuarenta años de historia que transcurren entre los dos Ayacucho.

La obra entrecruza tres niveles: el de una familia -los Godoy-, el de una Institución -el ejército- y el de un país -la Argentina-. Para comprender el paso de José María a Emilio hay que atravesar por numerosas secuencias que se van intercalando sin un orden previsible y que están referidas -además de las correspondientes a José María y, sobre todo, a Emilio- a Miguel, Luciano, Leandro y Marcelo; distintas generaciones de Godoy que actuaron en momentos clave de la historia nacional como integrantes del ejército.

El primero de los Godoy es José María. En los cinco breves fragmentos que protagoniza en la novela se destaca por características que no poseerá ninguno de sus descendientes: una entrega absoluta por la causa independentista, una cosmovisión americanista que lo lleva a dar la vida por la libertad en distintas tierras del continente, un ciclópeo sacrificio personal y un gran arrojo durante el combate. José María posee las cualidades de un héroe: pelea en Ayacucho sable en mano y cuerpo a cuerpo contra los realistas como miembro de un ejército popular y americano que en condiciones magras, sobreponiéndose al hambre y al frío de la campaña, ya había consumado, entre otras cosas, una de las mayores hazañas de la historia militar mundial, el cruce de Los Andes:

[E]jército que trepa la montaña. Ejército con idéntico olor, ejército con mulas, menaje reducido y varias banderas arrolladas, con muchas ganas de llegar al otro lado, juntando (como ser algún recuerdo de Calilegua, saliva, trovos o un desgarrón lechoso en el hombro y bajo el correa). Ejército rejuntado, ansioso, bastante moreno y benemérito, ejército planeado, veterano, sin pompa, minúsculo y americano. Ejército cagado. Buen ejército (VIÑAS, 1968: 76-77).

Ayacucho y cruce de Los Andes. Viñas vincula la fundación del ejército argentino exclusivamente con estas gestas de independencia sanmartinianas que llevaron a la

liberación de Chile y a la rendición realista en Perú. De esta manera, propone a las tropas nacionales como un factor fundamental para el proceso independentista continental. Pero el autor también se encarga de recalcar que esas tropas que conformaban ese *buen ejército* y que lograron llevar a cabo tales epopeyas eran *minúsculas, morenas, americanas, con olor a mierda encima y sin pompa*. Es decir, el Ejército Libertador de Los Andes es presentado, ante todo, como un ejército popular:

Tres mil hombres, cinco mil hombres, la mayoría de Cuyo que dicen pitía y él no entiende (“¡Op, op!”, y avanzan). Tres mil hombres parecen muchos, un ejército, por así decir, pero lo que son es Grimaldos y Fuentes el del labio leporino, y Atucha que ya no canta y Ferreyra avecindado en el Atuel y el otro, también Ferreyra pero medio herrero y Saturnino de nombre y de apodo El Mocho y Argüelles que va repechando esa loma y las breñas, reconocible de lejos por su poncho catamarqueño y desflecado, como si permanentemente le lloviera encima del cuerpo (75).

Esa caracterización de las fuerzas armadas se va a ir modificando paulatinamente con el transcurso de los años. Si José María formó parte de un regimiento constituido mayoritariamente por gauchos de provincia de *ponchos desflecados*, su hijo Miguel -que protagoniza tres secuencias en la obra- planteará que “a estos gauchos no hay quien los cure, hay que reemplazarlos” (112). Y es a eso a lo que se dedicará gracias a su función militar: a enfrentar al gauchaje y a perseguir a los que escriben “Biba Rosas” en las paredes de los pueblos de la Provincia de Buenos Aires. Esos gauchos, por su parte, tan parecidos a los que cruzaron la cordillera décadas atrás, ahora reciben a tiros a este soldado unitario hijo de un integrante de la campaña libertadora de América.

La participación militar de Miguel Godoy expresa a un ejército que se desempeña como fuerza de choque de sectores nacionales enfrentados. Lo que era una tropa libertadora se ha convertido en un factor de poder dentro de nuestras propias fronteras en medio de las disputas entre unitarios y federales. Esta función que cumple Miguel es la que continúan sus descendientes, y quizás éste sea el motivo por el cual en la estancia del padre de Emilio -Leandro- haya varios retratos suyos *con la patilla en “u”* y ninguno de José María.

Otro de los Godoy es el hijo de Miguel: Luciano. Su presencia en *Los hombres de a caballo* resulta imprescindible porque con él comienza a institucionalizarse una ideología militar con rasgos aristocráticos, fuertemente aliada con la oligarquía nativa, absolutamente conservadora, represiva y antidemocrática, características que se consolidarán y profundizarán dentro del ejército argentino a lo largo del siglo XX. Coronel de la campaña

del desierto encabezada por Roca, Luciano Godoy se destaca por perseguir a Namuncurá y por anexionar tierras un poco para la nación y otro poco para él. Lejos de retomar el camino independentista de su abuelo, pretende concluir el proceso iniciado por Cristóbal Colón en 1492 y barrer del sur a los pueblos originarios. La denominada campaña del desierto, como se sabe, fue “exitosa”. Años después del genocidio indígena, la Argentina poseía nuevas y enormes extensiones de tierra robadas al indio para explotar, y Luciano se había convertido en un *dandy* que frecuentaba los burdeles de París y en un pujante latifundista de la provincia de Buenos Aires. Su condición de coronel y hacendado contiene, en su sola figura, a los dos componentes de una alianza tan perdurable como aciaga para el desarrollo social del país en los años venideros: la establecida entre militares y terratenientes. Con él se revela un ejército profesionalizado que es el brazo armado del Estado nacional que organiza la generación del '80. El ejército funciona como una fuerza aliada con los sectores concentrados del capital nacional y extranjero; participa de los mismos negocios que el poder económico y político y tiene un carácter antipopular, características que ya notamos en *Cayó sobre su rostro* y en *Los dueños de la tierra*. Gauchos e indios son el enemigo, la mayoría de las veces indefenso, a aniquilar. Si años atrás Miguel Godoy muere degollado por una montonera federal allá por los antiguos límites provinciales de Buenos Aires, Luciano enfrentará a oponentes extremadamente debilitados y sólo se tendrá que preocupar por calcular los límites de su nueva estancia. Por otra parte, a mitad de camino entre su abuelo libertador y su nieto Emilio, Luciano connota el giro definitivo de los militares argentinos al haber participado de otro vergonzante genocidio perpetrado por nuestras fuerzas armadas: el de la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay del Mariscal Francisco Solano López.

El trayecto que propone Viñas continúa con el General Leandro Godoy, hijo de Luciano y padre de Emilio. Represor condecorado por su labor durante la Semana trágica, conspirador contra Yrigoyen desde el '28, golpista dos años después e interventor en Salta durante el gobierno de Uriburu, Leandro es uno de los portavoces de una doctrina antidemocrática que se hace explícita en las siguientes líneas:

Con el triunfo de Yrigoyen en 1916, anunció que se iba del ejército. “Todo va a empezar a pudrirse”, vaticinó. Los amigos le dieron la razón, pero le rogaron que se aguantase: “lo primero es la Institución”, argumentaban. Él acató a sus camaradas. Era de los pocos que iba para Coronel y presintió que apostaban a su mano (232).

Con Leandro Godoy emerge un ejército que ya no se dedica a extender las fronteras ni a permitir organizar una nación posible, sino que se vuelve a situar en el gobierno para procurar el retorno de las condiciones generadas en 1880, parcialmente interrumpidas en 1916. Las fuerzas armadas no responden al poder político del Estado, sino al de los sectores económicos dominantes que por motivo de la ampliación de los derechos democráticos logrados con la implantación del voto secreto y obligatorio habían perdido ese poder; y son un factor de coerción determinante en la realidad política argentina. Por un lado, entonces, la voluntad popular; frente a ella, las armas de las fuerzas militares del Estado.

Luego de Leandro llegamos a la generación de Emilio, pero entre ambos está Marcelo, su hermano mayor. Conspirador fracasado del '51, golpista exitoso en el '55, fusilador en la revuelta de Valle en el '56, Marcelo es un fiel continuador de las ideas de su padre y de su abuelo. Integrante del bando colorado en la disputa interna del ejército de 1962 -esto es, del sector más acérrimamente antipopular-, es expulsado de la fuerza producto del triunfo de los azules. Terminará suicidándose y cumpliendo con el vaticinio que años atrás había otorgado su padre: “los Godoy se iban del ejército como generales o cadáveres” (232).

Antes, durante y después de las secuencias que muestran el accionar de los antepasados del protagonista y, a través de éstos, del ejército argentino a lo largo de la historia, se desarrolla el mencionado Operativo Ayacucho en el que participa el Capitán de caballería Emilio Godoy.

Emilio es *el último de los Godoy* y permite cerrar el itinerario inaugurado por José María. Si su tatarabuelo cruza en mula las aún inestables fronteras nacionales para llevar el proceso independentista a otras regiones del continente, él -que hace su mismo recorrido, ya que de la Argentina viaja en un cómodo avión Douglas hacia Chile y de allí a Perú-, partirá al exterior para instruirse en el combate contra los nuevos movimientos de liberación surgidos en América Latina luego del triunfo de la Revolución Cubana.

Emilio es un personaje ambiguo, crítico del accionar del ejército pero incapaz de actuar en consecuencia. Por el contrario, termina delatando a su compañero Arteché por sus críticas constantes al Operativo y a la institución militar -de manera semejante a como Ferré delata a Porter en el colegio católico de *Un dios cotidiano*-, lo que motiva la expulsión de

éste de la fuerza. A pesar de su disconformidad y su hastío, Emilio se resigna a hacer carrera porque no vislumbra otra alternativa para él:

No tenés que olvidar que salir del ejército, abandonar el ejercicio cotidiano del mando o del cuartel, los camaradas, las órdenes y la jerarquía es perder para siempre lo categórico y las convicciones (...) Es como descubrirse sin carne. Vos tenés que entenderme: es quedarse sin cuerpo. Irse del ejército para nosotros, para mí, es como ser un alma en pena. Morirse Videlita. Mucho peor: vivir castrado (32).

Su posición como miembro del ejército y a la vez cuestionador del rol que lleva adelante otorga al relato una perspectiva crítica particular al mostrar las incongruencias del discurso y el accionar militar no sólo desde un enfoque ajeno al cuerpo sino incluso desde una postura perteneciente a las propias fuerzas armadas. De esta manera, a través de la familia Godoy Viñas historiza el rol del ejército a lo largo de la historia argentina y latinoamericana, a la vez que reflexiona sobre la ideología que lo respalda.

En esta obra se observa que aunque todos los Godoy que integraron el ejército fueron granaderos o miembros del cuerpo de caballería -o sea, todos fueron o son *hombres de a caballo*-, existen contrastes entre José María y sus descendientes, entre los cuales se puede establecer una continuidad ideológica desde Miguel, pasando por Luciano y Leandro, hasta Marcelo -continuidad que, como mencionamos, sólo será puesta en duda por Emilio, por más que ello no genere ningún tipo de acción concreta de su parte-. La distancia entre José María y el resto de los Godoy se evidencia por un lado en la situación ya expuesta de que José María pertenece a un ejército moreno, popular y americano. Por el contrario, casi un siglo y medio después, Emilio, ante la pregunta de una periodista norteamericana respecto de las fuerzas continentales que participan del Operativo Ayacucho, le hará la siguiente salvedad: “los argentinos no somos latinoamericanos (...) somos rioplatenses, que es otra cosa” (74). De aquel ideario de unidad latinoamericana que demuestran y promueven las tropas libertadoras en el siglo XIX a través de sus luchas por todo el inmenso territorio continental poco ha quedado a mediados del siglo XX.

En segunda instancia, la condición social de José María dista de ser semejante a la de los demás Godoy. En medio del cruce de Los Andes recuerda que cuando el General San Martín lo conoció, una de las primeras cosas que le preguntó fue si era hacendado, a lo que respondió: “a medias” (75). Esta posición de pequeño o mediano propietario de tierras, a lo que podemos sumar distintas descripciones posteriores sobre su vida en Buenos Aires que

se relatan en la obra, lo alejan tanto de su hijo Miguel -habitué de los salones literarios de Buenos Aires, quien se caracterizaba por su *andadura de señorito* y por competir con los franceses que visitaban Montevideo por el largo del frac durante el Sitio Grande-, como de su nieto terrateniente Luciano -que solía emborracharse en los cabarets parisinos durante sus vacaciones-, de su bisnieto Leandro -que luego de renunciar a la gobernación en Salta parte de viaje hacia Europa junto con su esposa en un viaje que durará meses-, e incluso de Marcelo y Emilio -de quienes se podría decir que tuvieron una vida acomodada a pesar de la decadencia económica que comienza a tener la familia desde mediados de los años '30-.

Por otra parte, cuando cruza Los Andes, José María observa vomitar a San Martín, que va delante de él sufriendo por ese clima de cordillera que le hace sangrar la nariz constantemente. En ese momento siente que su jefe es “un hombre como él” (77). La relación entre generales y tropa en los tiempos de la fundación del ejército libertador parece ser estrecha y funciona como la contracara del verticalismo de la institución militar de mediados del siglo XX que puede leerse en los comentarios del General Valeiras, jefe máximo de las tropas argentinas durante el Operativo Ayacucho:

Los generales estamos en el medio, mi general: arriba Dios o lo que usted quiera... No: si yo sé que usted no es creyente. -Ni ninguno de los de mi generación, general. -Pero, hacia arriba Dios y, allá abajo, la gente. Rezar y mandar... Es lo único que podemos hacer nosotros, mi general... (278-279).

Asimismo, si el Ejército Libertador de Los Andes una y otra vez se negó a intrrometerse en las disputas internas del país, en *Los hombres de a caballo* el General Valeiras nos ofrece una visión distinta del rol que deben tener las fuerzas armadas:

-Este sistema de los planteos no corre. No sirve, Godoy -siseó-. Es como dedicarse a pintar los domingos y feriados. Así no se hace pintura. Ni música. Ni nada. Y mucho menos política.

Ésa era la palabra, se estremeció Emilio. Truco, retruco y quiero. Que mostrara sus naipes. Basta de fingir, Gabriela.

-¿Qué política? -lo apuró

-La del Ejército -dijo el viejo cubriéndose el bigote con la mano (...)

-Había que aclarar qué entendemos por política del ejército mi general -dijo por fin desganadamente.

-Muy simple -manoteó el viejo con rapidez-. Que tenemos que pensarnos no como algo alternado sino como una cosa continuada. (...)

-¿No como grupo de presión?

-De ninguna manera. Un grupo de presión es algo contingente; el Ejército, no. Trasciende, estamos más allá. En nuestro país que es lo que nos interesa de cerca, y en cualquier parte. Ya nadie lo duda. Nos necesitan, como en otra época necesitaban a los

banqueros... o a los abogados. Y nosotros podemos reemplazar a los abogados, tecnificar la política y aliarnos con los banqueros, que van a estar locos de la vida... Por eso Godoy, hay que chapar -se sonrió el viejo campechanamente (...) Por eso no podemos manifestarnos a través de planteos. Eso está bien para los ganaderos unidos, o para los almaceneros unidos, o para los monos unidos. No para nosotros. El ejército es lo previo y lo permanente: antes de la nación y sustancia de la nación. No la última reserva, eso supone una concesión. En realidad, somos la única (41-42).

De esta forma se explicita la ideología que sostiene a esta institución y los fundamentos que rigieron sus actos en los acontecimientos sociopolíticos del país por lo menos desde 1880 en adelante, con sus continuos golpes de Estado y sus planes de gobierno de facto que, en el período de Onganía -tiempo de enunciación de la novela-, se postulaban a través de un proyecto a largo plazo. Como muestra basta el libro *Mi testimonio*, de Alenjandro Lanusse (1977). Allí uno de los generales que fuera presidente de facto en el período sostiene que el proyecto de la Revolución Argentina se proponía por lo menos estar 25 años ininterrumpidos en el gobierno, tal como lo indicamos en el capítulo 1. En este sentido, *Los hombres de a caballo* no sólo son los Godoy, sino también los líderes de la autoproclamada Revolución Argentina que motivaron uno de los tantos exilios de Viñas. No resulta fortuito, entonces, el vínculo entre el título del texto y el hecho de que tanto Onganía como Levingston y Lanusse -los tres presidentes de facto en el período `66-`73- fuesen integrantes del cuerpo de caballería. Además, el propio Viñas en una entrevista en la que responde sobre esta obra señala en referencia al personaje del Viejo Valeiras, que es “una mezcla de Onganía y Osiris Villegas, un gran gorila” (1967: 4).

Esta posición ideológica antidemocrática se observa también en Leandro Godoy. Por ejemplo, ante la humillación que decía sentir en cada octubre desde 1945, leemos:

Pero jamás dejó de pensar que el ejército volvería a reaparecer. “Volveremos”, auguraba: el ejército tenía que regresar; los estupendos caballos renacerían, y al galope tendido, aunque trajeran el lomo cubierto de ceniza. El país tenía que volver al ejército. “Si no, vamos al caos. Es la única alternativa...” ¿Cómo se te ocurre que podía dudar de eso? (1968: 367).

Del mismo modo, si en los años treinta Leandro Godoy fundamenta el golpe de Urriburu con su incredulidad en relación con los beneficios que otorgaría el sistema democrático, en los sesenta las palabras del General Valeiras evidenciarán la continuidad de esta línea ideológica dentro del ejército:

En lo que hace a las concesiones que se ha tenido que hacer al juego democrático... El proceso tiene una fecha indudable: 1916. Sí, mi general. Desde entonces el voto masivo ha sido factor clave. Sí, señor... Para tener en cuenta, para calmar, para convencer o, peor aún, para adular. Adular. Los gobiernos civiles se han visto obligados a tener en cuenta ese factor preponderante. Correlativamente: han perdido autonomía, autoridad y eficacia... Que venga alguien y me lo discuta. Casi siempre el deterioro ha sido total. Absolutamente. Los gobiernos civiles han dependido de ese factor en la medida en que han sido, o se han declarado, originados en el voto general. Su política, pues, ha estado desde su inicio condicionada... Con otras palabras: en todo gobierno civil de origen eleccionario se advierten ya, en potencia, los gérmenes de la demagogia... Depender de los votos. Las elecciones populares como base de la democracia. La opinión del pueblo. ¿De qué me hablan? Si con la televisión en la mano se les hace pensar cualquier cosa (179).

Pero este ejército represor, antidemocrático y antipopular no es solamente el argentino. Como señala el Coronel Henry, actualmente “la uniformidad del material -léase los ejércitos americanos presentes en el Operativo Ayacucho-, es prácticamente total” (104). Lo mismo descubren quienes observan el desfile militar por las calles de Lima luego del final del simulacro:

La marcha la encabezan los hombres de a pie; son pocos, doscientos: venezolanos, paraguayos, bolivianos y colombianos. Casi lo mismo. Con esos uniformes y esos cascos todos se parecen. Francis anota en su libreta: Todos los países de A. L. se han igualado: uniformes, cascos, el color. Ya no hay diferencias. Quieren que no haya diferencias para ser más eficaces (258).

El carácter continental del proceso encabezado por Estados Unidos está en marcha y requiere de la homogeneización de las fuerzas militares de América. Para eso, tal como se expone a través de las reflexiones del General Valeiras mientras observa el paso de la tropa peruana, no alcanza con la utilización de uniformes similares:

[E]sos hombres están en su propio país y en ningún momento han sentido el efecto del clima. Lo climatérico. Secundario pero clave. Los míos se ponen nerviosos. Hay que tener en cuenta esos desplazamientos de tropas. Comida distinta, desubicación, ansiedad. Enfrentamientos entre sectores nacionales de una fuerza conjunta. Esto es fundamental. Analizar e informar. Se solucionaría con una fuerza conjunta, permanente y de gran movilidad. ¿Institucionalizarla? Nosotros podríamos plantear la iniciativa. Resistencias... lógico. Pero polarización también. Que todos sientan que están en lo mismo. *Estamos en lo mismo*. Sabiendo que el enemigo es uno solo, el mismo, nos fortalecemos. *El miedo nos fortalece, caballeros* (256).

Este rasgo regional del proyecto político-militar representado en *Los hombres de a caballo* se manifiesta también en la reunión entre quienes comandan las tropas de cada país. Ante la evidencia de que en ese operativo las fuerzas armadas peruanas, por ser

mayoritarias y estar en su territorio, se llevarán gran parte del rédito político, se genera la protesta del líder del pelotón venezolano:

-[Q]ueremos tener nuestra oportunidad.

-No les faltará -intervino conciliador el boliviano Bosch.

El venezolano se volvió rápidamente en su asiento:

-¿Usted cree?

-No les faltará -insistió el coronel Bosch-. Y ése será el momento en que todas las vainas se las coman ustedes...

El Viejo volvió a intervenir:

-Yo espero que todos tengamos esa oportunidad.

El coronel Henry no alzó la cabeza:

Yo también lo espero, general.

-¿En cada país?

El coronel Henry dijo muy suavemente:

-Es nuestro gran proyecto (106).

En conclusión, si José María inició la estirpe militar de los Godoy, los ideales de la campaña libertadora que integró no tuvieron esa misma descendencia. Ya con Miguel el ejército se ha convertido principalmente en una fuerza destinada a dirimir conflictos nacionales internos. En la época de Luciano, pasa a ser el brazo armado de un sector social devenido en hegemónico y que organiza el Estado a su arbitrio. En el siglo XX, el ejército asume un rol aún más regresivo actuando permanentemente como grupo de desestabilización contra los gobiernos populares surgidos luego de la Ley Saénz Peña, genera continuos golpes de Estado y reprime todo tipo de manifestación u organización popular, tal como puede leerse en los apartados referidos a Leandro y a Marcelo. Finalmente, con su participación en el Operativo Ayacucho, Emilio parece retornar al sendero continental iniciado por José María pero posicionándose en el extremo opuesto de aquel al cumplir una misión militar represiva sobre movimientos populares americanos más allá de las fronteras nacionales. Así, el ejército argentino -a medida que se fue institucionalizando y aliando con sectores de poder- pasó de defender nuestra patria grande a ser una fuerza necesaria para esclavizarla detentando el mismo rol que aquellos que defendían el Virreinato a comienzos del siglo XIX; esos americanos “realistas” a los que José María venció en 1824. Quizás como expresión de esta situación, ni bien llega a Lima para el inicio del operativo, el General Valeiras es recibido por el Capitán peruano Lezama y ambos son vistos por Emilio como: “dos señores virreinales en medio de la pista” (59).

Ahora, si a mediados del siglo XX se oficializa el tutelaje militar estadounidense y los ejércitos nacionales ocupan el lugar de garantes de un orden social basado en la desigualdad y en la represión en medio de una situación de convulsión social continental que va adquiriendo un carácter revolucionario, cabe preguntarse entonces quién detenta el rol de fuerza armada libertadora en dicho contexto.

A raíz de este interrogante resulta esclarecedor el hecho de que el denominado *último de los Godoy*, Emilio, en verdad no sea tal, ya que tiene un hijo a quien llama José María. Es decir, Emilio le pone a su hijo el mismo nombre que tuvo *el primero de los Godoy*, a pesar de que su mujer deseaba llamarlo de otra manera. Emilio fundamenta su elección con estas palabras: “Y si mi hijo se llamaba José María era porque yo le pasaba lo que había quedado a nuestras espaldas, vinculándolo imperativamente a eso y hasta obligándolo a que lo continuase” (261). Se presenta, así, un itinerario militar que va desde los combates por la emancipación de América Latina a las pretensiones de aniquilar a las guerrillas y organizaciones populares nacidas en la segunda mitad del siglo XX. Las instituciones militares nacionales han pasado de luchar contra el colonialismo español a defender la política imperial de los Estados Unidos. Pero si éste es el trayecto de 1824 a 1964 descrito por Viñas en *Los hombres de a caballo*, también se manifiesta que el niño José María Godoy es *obligado imperativamente a continuar* el camino iniciado por el tatarabuelo de su padre, o sea, un camino revolucionario e independentista, el camino iniciado por aquel ya lejano ejército moreno, americano, popular, que trepó las montañas más altas del continente en busca de la liberación de la patria grande, un ejército sin pompa y bastante sucio capaz de vencer todo tipo de obstáculos y enfrentarse a las fuerzas que sostienen al sistema político dominante en pos de instaurar otro orden social. No hace falta aclarar a esta altura que en el momento de publicación de la obra, el año 1967, bajo el signo de su tiempo, esos ejércitos populares de liberación ya se estaban diseminando *como tábanos* a lo largo y a lo ancho de nuestra América...

Vemos que, así como *Cayó sobre su rostro* es una obra que muestra la consolidación de la patria oligárquica argentina y *Los dueños de la tierra* expresa el núcleo de la ideología radical, *Los hombres de a caballo* puede ser considerada una novela del ejército argentino, pues propone una reflexión sobre la visión política de las fuerzas armadas pero también desde las fuerzas armadas, en particular, a partir de las nociones que

el general Valeiras -máximo jefe de la delegación militar argentina en el Perú- quien realiza ante su grabador -a modo de notas para un supuesto futuro libro- una serie de comentarios actuales en su momento, aunque también las podemos encontrar en las declaraciones del padre de Emilio -Leandro- y en el propio Emilio. Para Leandro, lo que debe transformarse no es solamente el nombre del gobernante, sino el sistema democrático y republicano y en su lugar debe instituirse un régimen militar, tal como se observa en el siguiente diálogo que tiene con su hermano radical:

“No es Yrigoyen ni son las elecciones -replicaba mi padre-; no se trata de eso. Eso es un aspecto insignificante del problema”. “¿Y cuál es el problema?” “El problema -entonaba mi padre con un ademán paciente, volvía a detenerse frente a ese reloj con números romanos y un nombre de estación que podía ser Temperley o Beverly- es que todo el sistema no funciona más. “¿Y con qué quiere cambiarlo?” “Con un gobierno fuerte.” “Perfecto -admitía el Chango-. ¿Y quién lo va a sostener?” “Nosotros.” “¿Y quiénes son ustedes?” “El ejército” (12).

El Viejo Valeiras, por su parte, es un estudioso militar que sostiene análogas posturas. Él se cuestiona la subordinación castrense al mando civil. El siguiente párrafo, aunque extenso, permite indagar en las causas profundas que motivan la conducta de los militares argentinos entre 1930 y 1983:

Hasta ahora siempre he estado dispuesto a supeditar mi acción profesional a la política... Con mayor precisión: la actividad castrense a la civil. Es un criterio de especialización y de división del trabajo (...) Aún cuando haya, por lo menos, dos motivos en contra: el primero, que aparece como constante desde el comienzo de la organización de nuestro país como entidad autónoma y, el segundo, el que se puede comprobar desde el momento en el que el liberalismo, llevado a las últimas consecuencias que intrínsecamente presupone, debe conceder el voto universal... En el primer aspecto, la subordinación de los militares a la política civil fue siempre nefasta: San Martín respecto de los hombres de Buenos Aires en la coyuntura del cruce de los Andes y las campañas de Chile y Perú, la desdichada situación de Lavalle sugerida por los teóricos del unitarismo... Más cerca... Bueno, más cerca el fracaso de los planteos del general Uriburu en 1930 que se vieron perturbados por las concesiones que hubo que hacerle a los políticos... En 1955, una situación análoga protagonizada por el general Lonardi y sus asesores civiles. Contrariamente, la eficacia del general Roca a partir de 1880 o los éxitos parciales logrados por el general Justo entre 1932 y 1938 señalarían la vertiente opuesta... Roca uno; Roca dos (...) Nuestros mejores momentos. Prolongación y ajuste de esa línea como única salida (178-179).

Explícitamente señala que *la subordinación de los militares a la política civil siempre ha sido nefasta*, que contrariamente a ello, la época de gloria del país se dio gracias a la *eficacia del general Roca* -un militar de amplia trayectoria castrense en funciones

gubernamentales- y a través de los designios de la “década infame”, caracterizados, como sabemos, por el eufemismo de “fraude patriótico”. La salida es un gobierno militar que ofrezca algo concreto a la gente, pues: “la gente no tiene proyectos. Nadie los tiene ya. Hay que proponer algo concreto, claro, bien articulado. Como si fuera un organigrama. La gente se tranquiliza con organigramas: saben dónde tienen los pies, adónde deben llamar si se ponen nerviosos” (176-177). Eliminar la participación política de las mayorías e instaurar un gobierno de facto es la “única salida posible”, por eso cuando Emilio le plantea que es necesario indagar en las motivaciones profundas de los guerrilleros para llevar a cabo la lucha revolucionaria, es decir, analizar las causas sociales tras el conflicto, Valeiras le responde que eso llevaría años, muchos años, y que no tienen ese tiempo. La salida es la represión y la dictadura (114-115). Nuevamente, estamos ante el proyecto de la Revolución Argentina liderada por Onganía.

Valeiras no es presentado como un aventurero militar en busca de poder. Es un teórico castrense que da clases sobre las “maniobras de rodeo y objetivos estratégicos del comunismo internacional” al resto de los generales de las fuerzas armadas americanas. Describe la situación mundial contemporánea en torno al peligro marxista. Analiza los éxitos y fracasos del comunismo y divide el período que va desde 1922, con la conformación del “frente marxista” luego del triunfo bolchevique en la guerra civil pos revolución de octubre del ’17, hasta 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana, en cinco etapas. Demuestra su conocimiento sobre zonas geográficas tan dispares y heterogéneas como Yugoslavia, Indochina, VietNam, Laos, Camboya, Malasia, Indonesia, Irán, Filipinas, Birmania, Grecia, Corea, Irak, India, Kerala, Tíbet, entre 1941 y 1960; habla de la ruptura chino-soviética, compara la URSS quince años después de su revolución y a China en la misma situación, pero con sus particularidades en cada caso, e indica que desde 1959 se está en la fase en la que se disputa la hegemonía mundial entre un occidente capitalista y cristiano y el marxismo. Luego se concentra en la realidad americana en la que está inmerso y llega a la paradójica conclusión de que la revolución castrista le vino bien a la contrarrevolución comandada por los Estados Unidos:

Subrayar: La revolución de la isla hasta el momento ha movilizadísimo mucho más a la contrarrevolución. Nos ha obligado a actualizar nuestros métodos. Catalizar... aglutinar... Título posible o idea a desarrollar: agilización y modernización del ejército por incidencia del proceso revolucionario. Estímulo y respuesta -se oprime las cejas

hasta provocarse dolor-. Conveniencia de focos revolucionarios para actualizar nuestras posiciones. Ver ortodoxos (180).

En un análisis que integra los distintos aspectos del problema, Valeiras estudia también la situación particular de la Argentina, dice que poco le servirá al ejército nacional el operativo en el que están en ese momento porque la situación en el país es diferente al resto de América, ya que la lucha se dará fundamentalmente en las ciudades: “La cosa allá se va a dar en las ciudades, Buenos Aires, Rosario, Córdoba. Quizá Tucumán. Las ciudades. No se olvide. Allí está el problema. Por lo menos, el nuestro. Por eso, este ejercicio, a nosotros nos aporta bien poco” (119).

Con todo esto vemos que Valeiras, según una revista estadounidense de ese año 1964, “el futuro presidente de la Argentina”, repetimos, mezcla de Onganía y Osiris Villegas ambos en plena actividad en el 1967 en el que el texto se publica- es un avezado analista de la lucha de clases, un cuadro político de envergadura de la contrarrevolución. No es un salvaje y torpe militar que apela a la violencia para maniatar el deseo libertador de las mayorías oprimidas. Es un hombre que actúa en consecuencia con la gravedad en la que se encuentra el sistema social, político y económico que defiende. Así, por ejemplo, analiza a Illia y lo enmarca en el contexto geopolítico americano:

El presidente responde en sus características generales a los políticos de la democracia cristiana. Se muestra mesurado y pretende ser ejecutivo. Bien informado: estadísticas y precisión. Poco guitarreo. Ver Apra, revolución mexicana y batllismo uruguayo. Postulaciones y agotamiento del socialismo reformista de América Latina. Nominalismo político y contenidos reales... Buen capítulo para mi libro: nominalismo y realismo. No está mal. Anotar. Vargas en Brasil desde 1930 al 54 como posible paralelo y síntesis en la Argentina en ese mismo período: Uriburu, Fresco y Perón. Bien. A nivel latinoamericano se postula como única salida posible: modificaciones y desarrollo; permanente balanceo entre los sectores conservadores que lo han apoyado y los grupos más activos. Verificar fenómeno en Venezuela: Caldera; Chile: Frei... (82-83)

Por otra parte, estudia también las potencialidades de la política continental. Ante el avance comunista y el auge guerrillero, Valeiras advierte la necesidad de una fuerza militar conjunta conformada por los ejércitos nacionales de cada país americano. Como expresamos en el pasaje ya citado referido a la uniformidad de las tropas contrainsurgentes, la lucha debe darse de manera unificada:

La homogeneidad es un componente a tener en cuenta -dice rápidamente como si se hubiese demorado quedándose detrás de sus propias palabras-. Indispensable, si se quiere, pero en el proceso de organización, convocatoria y realización ha ido prevaleciendo de manera exclusiva hasta convertirse en el fundamento único... (177).

Finalmente, si expresamos que Emilio observa a Valeiras y a Lezama como “dos señores virreinales”, el texto difumina a través del pensamiento de Valeiras las diferencias entre este general y Pizarro, el conquistador imperial del Perú:

¡Pizarro! Ése soy yo, exclusivamente yo y no otro y tener la convicción de que en cualquier lugar es algo que me corresponde a mí solo. Él tiene que haber pensado así, sino no se explica. Todos ellos tienen que haber... Yo, Pizarro y mi cuerpo sólido. Mis manos; Pizarro. Mis piernas firmes sobre la tierra: Pizarro y mis ganas o cualquiera de mis gritos. Pizarro: yo soy esa palabra y por esa palabra todos me conocen (...) Esa tiene que ser la clave: quiero ser Pizarro a la mañana, necesito ser Pizarro al salir de la plaza, ser Pizarro al mandar y al sacudir mi espada en el aire o sobre cualquier cosa dura que se me oponga. Ser Pizarro es ganar y para ganar hay que empecinarse en lo mismo, repetirse todos los días lo mismo, no olvidarse en ningún momento de uno mismo (273-274).

Yendo a una mirada más institucional en torno del ejército, observamos que es visto por sus propios integrantes como lo más sólido y permanente de la nación, llamado a aparecer cuando el régimen burgués se desmorona. Así lo plantean tanto Emilio -“Empecé a explicarle [a Sonia] que era militar (...) sentí que me apuraba a demostrarle que estaba insertado en algo tan sólido y permanente como la Pirámide de Mayo: yo era una especie de monumento nacional y eso debía darle garantías” (23)- como Leandro Godoy y Valeiras:

El ejército es previo al país por lo tanto nosotros podemos situarnos en un plano más allá de lo inmediato... Si todo se viene abajo, lo único que se rescata somos nosotros; por eso tenemos la obligación de estar preparados para hacernos cargo de todo cuando los elementos transitorios fracasan (43).

El radicalismo, por su parte, es sinónimo de fracaso: “Radicalismo: la solemnidad y el fracaso juntos” (63), señala Emilio al recordar cuando en una ocasión visitó a su tío en la cárcel. Más allá de haber sido en su momento el partido más grande la Argentina, los radicales nunca lograron imponer su doctrina y terminaron tironeados entre la ideología liberal-oligárquica y la popular, posteriormente peronista:

Cuando murió Yrigoyen, fuimos juntos: [el Chango] me llevó al departamento de su amiga que vivía en la avenida Callao. Y desde el balcón me señaló esa columna de hombres que avanzaba lentamente. Tenía un sordo orgullo al señalar *¿Ves, Milo? Llegamos desde el Congreso a la calle Córdoba. Somos muchos los radicales. El*

partido más grande del país. Pero nos faltan cojones, y se cubría la cara con la mano (14-15).

Vinculando este texto con el pensamiento de izquierda de entonces, expresa sus transformaciones políticas. Si ahora la guerrilla es el enemigo máximo del Estado burgués y ciertos “pecé” son vistos amigablemente por los mandos militares, también los antiguos referentes de la izquierda pierden peso. En una de las charlas de Emilio con Videla leemos en referencia a Alfredo Palacios: “¿No era el maestro de ustedes acaso? ¿Ya no? Era hora...” (232). Respecto de la izquierda más en particular, según Valeiras los defensores del *status quo* poseen dos grandes ventajas, la “fatiga” que provoca la militancia cotidiana y la división de la izquierda. Si por un lado: “La revolución es profesión de jefes. Como el marxismo. Anotar: marxismo filosofía de jefes. Y todos no nacen jefes. La gente se fatiga de ser revolucionaria. No aguanta todos los días...” (83). Por el otro: “Anotar: divisiones en el seno de la izquierda. División e impotencia... Si el otro no es homogéneo es mucho más fácil metérsele dentro: entrarle, hacerle un entre, desgarrarlo y profundizar la brecha que presente” (275).

Al igual que en textos anteriores de Viñas, se repite -apoyado en la mirada militarista, elitista y antidemocrática del ejército- el tópico del “mirar desde arriba”. En diversas ocasiones durante el relato observamos una actitud semejante, tanto a raíz de comentarios de Sonia respecto de Emilio, quien parece sobrevolarlo todo: “Sos la República Argentina, Emilio, y nos contemplás como si fueras un pájaro”. “Siempre quise ser un pájaro” (226); como en dichos de Leandro Godoy repetidos por Emilio en referencia a la caballería militar: “Recordó las veces que había mirado desde arriba del caballo: *Todos los hombres del arma miramos desde arriba del caballo* -decía su padre-; *es lo que nos han metido dentro de la cabeza* (288).

La circularidad temporal es otra constante en Viñas que aquí se encuentra. Siempre vista en forma negativa:

Había salido de Buenos Aires, pero tenía que volver a Buenos Aires. Una especie de bumerang que había sobrevolado los Andes y que ahora debía regresar. Gabriela, mi casa, mis objetos, mi tranquilidad, mis dientes, mi honor, mi hermano, mi uniforme, mi madre, mis palabras, mis amigos, mi carrera, mi cuerpo. Para siempre. Qué horror (356-357).

Siguiendo la poética del autor, la importancia de la escritura es propuesta de diversas formas, por un lado, si Leandro Godoy determina fundar un periódico para mellar la imagen de Yrigoyen, su hermano, el Chango, en los años treinta “se compró un diario (...) Todo para denunciar al jefe de su partido: *Este Marcelo es una palangana* repetía.” Por otra parte, cuando Emilio delata a Arteche por su actitud, Valeiras le pide que le pase un informe “por escrito” para poder actuar ante esa situación. La palabra escrita es necesaria para la delación. Aquí también notamos una semejanza entre la denuncia de Emilio sobre Arteche ante el General Valeiras y la del Padre Ferré sobre Porter ante el Padre Director, y a la del cuento “Entre delatores”, de *Las malas costumbres*:

-Tengo que hacerle un planteo, mi general (...)

-¿Qué ocurre, Godoy? -dijo juntando las manos. Como si fuera a iniciar una plegaria. Emilio se demoró antes de hablar.

-Se trata de Arteche, mi general -dijo Emilio secamente-. Del capitán Arteche.

-¿Qué le pasa a ése?

Entonces se decidió a decirle todo. Pero desde el comienzo, desde la salida. El bar en el aeropuerto, desde que había empezado a hablar en Lima, y también en Chile, de su risita intolerable, de su voz de ocarina. Después que se abrió el sobre con las instrucciones, de las cosas que murmuraba cuando el Viejo estaba hablando. ¿Para esto vinimos al Perú? La impresión que *me* hacía de que le colgaba cartelitos en la espalda, que eso no podía seguir -Destruye todo, mi general. Necesita destruir... -que los otros oficiales lo oían y ya comentaban (309).

La denuncia de Emilio no era solamente contra Arteche, sino en defensa propia. Si los Godoy salían del ejército como generales o como cadáveres y él dudaba del rol del ejército, su vida estaba en juego. Así piensa su hermano Marcelo, que se suicida cuando no logra su reincorporación, y así piensa Emilio, que no sabe hacer otra cosa que formar parte de esa fuerza. El problema que surge en Emilio es que Arteche piensa cosas similares a las que él piensa. Arteche lo lleva al límite y lo traspasa, porque no sólo las piensa, sino que las dice, las hace públicas, y así lo obliga a decidir. Por eso:

Con cada palabra que agregaba, Emilio iba sintiendo que se alejaba de Arteche. Lobos, los vascos, una madrugada y cierto arenal, de lo que tenían de parecido o, por lo menos, de las cosas iguales que habían pensado (...) Era alejarlo, distanciarse de Arteche, de una cosa pingosa, de lo más parecido que tenía Emilio (310).

En definitiva: “Hice eso porque era un peligro para la institución, papá. Pero Arteche le contestaba mirándose al espejo: -hiciste eso porque era un peligro para vos. Un conjuro, Edmundo: o vos o yo. Era cuestión de vida o muerte” (356).

Continuando el análisis de este texto en referencia con la escritura, debemos señalar que en reiteradas ocasiones los personajes de Viñas se pasan páginas intentando dar con una palabra o frase exacta para describir un suceso que han vivido, o una sensación que han experimentado, y que, generalmente, la encuentran. Pero también cabe destacar que el lenguaje muchas veces no termina de definir las cosas, por eso uno de los giros expresivos más utilizados por Viñas es el “como si”: “El viejo lo contempló un instante con sus ojos descoloridos; los entornó apenas *como si* quisiera recordar una fecha o algún apellido complicado” (32); “Emilio hizo un ademán *como si* se espantara el vuelo de un insecto” (67). Por momentos las descripciones se aproximan, no son del todo certeras pero dan una idea de las cosas, dicen lo que el personaje parece, *lo que su cabeza o las copas de los arbustos podrían semejar*. Las palabras significan, representan las cosas concretas, son cosas concretas -“La camioneta avanzaba a toda velocidad y eso le reanimaba: correr, atacar, cuerpo a tierra todo el mundo, que cualquier palabra se convirtiese en algo concreto” (117-118)-, pero no siempre, o por lo menos, no todas las veces. Viñas nos deja la duda, nos presenta la potencialidad y las limitaciones de las palabras. Hay en Viñas una búsqueda constante de precisión del lenguaje respecto de “lo real”:

Emilio se recostó en el asiento y pensó Buenos Aires se parece a una tropilla de alazanes. Pero no, por qué así. Entonces volvió a calcular: Buenos Aires es una cabeza de animal. Eso sería en un mapa o por los ojos alucinados de aquel alazán, y tampoco lo dejó conforme. Buenos Aires, desde el aire, es un cuero sucio de caballo. Eso no estaba del todo mal y sintió un estremecimiento en la nuca (26).

De la misma manera, leemos en Valeiras: “El oficio de ser militar: genio y artesanía. No. Espada y cuartel. Tampoco. La audacia y lo cotidiano. No, no. Ya me va a salir” (141). Existe el firme propósito en esta narrativa de “Desmontar cada una de las palabras que había usado toda la vida” (120). Frases como esta última que presenta el texto, remiten a la autorreferencialidad del mismo, a la puesta en abismo de la escritura de Viñas en el relato, otra constante de la que podemos brindar más ejemplos como estos: “Le entusiasmaba usar esas palabras: un párrafo solemne y lúcido y, de pronto, zas: un alegre eructo” (42); “Para que no piensen que hago digresiones inútiles” (48) y “Me empeñaba en ser minucioso, sin perder ecuanimidad, pero haciéndole sentir que era capaz de tener opiniones propias” (92). Esta búsqueda de precisión recorre a los principales narradores del texto. Al respecto cabe destacar que si bien la novela posee dos narradores fundamentales,

tiene varios más. Uno en tercera persona omnisciente que cuenta el presente de Emilio y el Operativo Ayacucho, y otro que es el propio Emilio dialogando con Videlita, donde el primero le rememora toda su vida pasada. El narrador en tercera persona ofrece un desarrollo temporal lineal. Comienza a contar desde el momento en que Emilio es pasado a buscar por su domicilio para dirigirse al aeropuerto y tomarse un avión en misión militar secreta, y termina con su regreso a la casa, donde se entera del suicidio de su hermano. Se lleva adelante en el presente narrativo. La narración de Emilio, en cambio, está conformada con interrupciones temporales. Son recuerdos del protagonista, su pasado y el de parte de su familia. En este sentido, la estructura es similar a la de *Cayó sobre su rostro*, aunque no correspondan los tipos de narrador, sí la temporalidad de los mismos y la alternancia.

Pero el problema aquí es más complejo. El narrador en tercera persona cuenta también la vida de los otros Godoy, la de José María, la de Miguel, la de Luciano y la de Leandro, y en ellas se inserta voz de esos personajes, la propia narración por parte de ellos de los acontecimientos que vivieron, otorgando sus puntos de vista, sus formas de expresión, sus tonos e ideologías. Además, este narrador presenta similares rasgos a los ya reconocidos en el estilo de Viñas, por ejemplo, siendo un narrador omnisciente que conoce hasta los pensamientos de los personajes, por momentos no puede ofrecernos una mirada cabal de los hechos. Por otra parte, se inmiscuyen en él pasajes narrados por el soldado Durán (299-300), por el teniente Donofrio (315 a 319) y, también por el general Valeiras.

El estilo narrativo de *Los hombres de a caballo* ofrece una alternancia constante en la que la descripción de detalles y sucesos frena la narrativa una y otra vez junto con las digresiones y el fluir de la conciencia. Se genera así un clima particular a través de la escenificación de lo narrado. Como ejemplo podemos ahora rearmar un pasaje ya citado aquí con motivo del rol del ejército, pero sin las elisiones realizadas en su momento:

-Sí, mi general -dijo Emilio y comenzó a sentir el cuerpo del Viejo del otro lado de la mesa. Sí: eran dos jugadores de naipes; se espían, tratarían de adivinar qué tenía el otro, pero hasta ese momento las únicas manos que se habían movido tenían las venas más gruesas y las palmas traspiradas: eran las de ese hombre que se frotaba la camisa entreabierto mostrando el pecho canoso.

-Este sistema de los planteos no corre. No sirve, Godoy -siseó-. Es como dedicarse a pintar los domingos y feriados. Así no se hace pintura. Ni música. Ni nada. Y mucho menos política.

Ésa era la palabra, se estremeció Emilio. Truco, retruco y quiero. Que mostrara sus naipes. Basta de fingir, Gabriela.

-¿Qué política? -lo apuró

-La del Ejército -dijo el viejo cubriéndose el bigote con la mano.
Emilio apoyó los codos sobre la mesa: en esa cabina hacía calor. O sería el humo que todavía flotaba alrededor del tubo de luz. Su padre se había quitado la salida de baño y se había puesto de pie; después respiró hinchando el pecho y contemplando a las mujeres que hablaban con su madre bajo ese toldo. Una bandera roja flameaba al final de la playa, pero él corrió por la arena, se detuvo un momento al borde del mar y se zambulló. Al rato apareció del otro lado de la rompiente alzando un brazo y quitándose el pelo que le caía sobre la frente: ¡Vení! -lo llamaba. ¡Vamos! La política: le costaba hablar de eso; Emilio lo sabía y el Viejo lo miraba desde el otro lado de la mesa como urgiéndolo: Yo, él. Nos parecemos. Es lo que voy a llegar a ser. Mi general, mi maestro, mi cadáver, mi estatua. Y Chile y el avión y el dichoso sobre y Marcelo allá en Buenos Aires. Y Emilio calculó que después sentiría más dolor en las sienes y en los músculos del cuello:
-Había que aclarar qué entendemos por política del ejército mi general -dijo por fin desganadamente.
-Muy simple -manoteó el viejo con rapidez-. Que tenemos que pensarnos no como algo alternado sino como una cosa continuada... (41)

La importancia de la gestualidad y de la corporalidad resulta evidente. Emilio habla sintiendo el cuerpo del General Valeiras, sus manos de venas y gruesas y transpiradas del otro lado de la mesa, cubriéndose el bigote, manoteando las palabras que le tira Emilio, quien se apoya en sus codos, con sus sienes doloridas y la tensión de su cuello. No hablaban solamente, esos hombres se espiaban como jugadores de naipes, y en ese vaivén hay incluso espacio para la digresión, para el fluir de la conciencia de Emilio desde el sofocante calor de la cabina del Douglas hasta un día de playa en familia en el mar de Buenos Aires. La palabra, el cuerpo y la mente conjugadas en un breve fragmento.

Por otra parte, todas las secuencias de la vida pasada de Emilio son un diálogo entre él y Videla, un viejo compañero de armas que fue expulsado de la fuerza por “insubordinación ante tropa armada” (232) -motivo por el cual el propio Viñas fue expulsado del Liceo Militar- y que ahora es un intelectual, escritor y profesor que lo oye y toma notas de las cosas que dice. Gran parte del relato es un diálogo entonces, pero prácticamente nunca aparece la voz de Videla, salvo en una ocasión que, en cierto sentido, preanuncia la futura novela de Viñas, *Cosas concretas*:

-Bueno... Sí, Emilio: pensaba que me pediste que te escuchase; pensaba que de alguna manera... -No digas “de alguna manera”, Videla: es una forma de achicarse. -Sí... y pensaba que me mostrás tus miserias como si yo no las tuviera, y que me ponés en una situación de ventaja. -Provisoriamente, Videlita: después te voy a exigir las tuyas... (364).

Efectivamente, *Cosas concretas* tratará, entre otras cosas, de los avatares y miserias de la intelectualidad porteña de los años sesenta. Del diálogo, por lo tanto, casi con exclusividad sólo leemos las palabras de Emilio, incluso sus respuestas a preguntas presuntamente realizadas por Videla, pero que no son puestas en la novela: “No sé si marzo o abril Videla, pero siempre a comienzos del otoño; los llamados eran de mi madre y mucho más próximos, como lastimeros pero enérgicos y cerca de la galería que daba al sur. ¿Te das cuenta?” (11); “¿Sacás notas? ¿Qué: es por la mala memoria o por...?” (29); “¿Volvés a anotar lo que te digo? Pero después no lo adobes a tu gusto... No; no me digas que no: si yo los conozco a ustedes... (99); “Mendoza fue su primer destino. Sí, Videla; no me discutas” (144); “En el Círculo de Armas, junto a la cabecera aparecía el embajador de Inglaterra... No, Videla: éste. ¿Qué entendés por cabecera vos?” (232).

A su vez, se presentan constantes enumeraciones heterogéneas -“Cabales, Energía, Gravedad, Esencia, Gabriela, Amorcito, Harto” (120); o “Yo trepado a una acacia, tratando de despegarme de los dedos esa resina: un gusano cristalizado, miel y una polvareda hacia Lobos y alguien llamándome desde los galpones” (11); la sustentación de una escritura déictica: “Emilio se apoyó contra una columna: *allá* iba el Viejo, al fondo del salón, más *allá* de *ese* grupo de oficiales de uniformes verdes había una puerta abierta con una cortina pesada” (70); repreguntas y confusiones propias del lenguaje oral: “-Frío en Bahía Blanca, ¿no?/-Bastante -cabecea el Viejo./-¿Y en Nahuel Huapí?/-Mucho más frío/-No... -se sonrío flojamente el coronel Henry- ¿Si hay buena pesca?” (335); coloquialismos: “Cuícuí” (89) en lugar de temor, y, ligado también a la oralidad, diversos pasajes de la construcción narrativa a través de frases enlazadas mediante nexos coordinantes como “y”:

Y por fin Miller ordena ¡A la carga! Es ya la señal de combate. Y los caballos y él se lanzan hacia delante, sobre los godos, contra los otros en medio de la polvareda que retumba y un picazón en el paladar y los alaridos. Coágulo y bragueta y un solo clarín que lo aturde excitándolo y lo alivia. Hacie los de enfrente, contra los que cuidaban las costas -sablazo-, contra los que mandaban las Audiencias y las prosapias, sablazo. Y ese infante, gallego, abre mucho la boca, los ojos, eructa o grita Por favor, un chorro negro le estalla en el hombro, suelta el fusil, se bambolea y se arrodilla. Y contra los que tenían derecho a llevar el palio en Corpus Christi, rienda y sablazo. Otros ojos: Que los cierres, cabrón. Y contra los que hablaban en otro acento o, a veces, en latín, sablazo. Y contra los que creían haber descubierto América -el morrión que se ladea- y sablazo. Galopando. Y contra los que impedían entrar esos libros, sablazo, y sablazo. Metal, mi Dios, me meo, grumo y jirones. Otros ojos muy blancos. Me diste. Tomá. Galopando. Y contra los que se paseaban con bastón acariciándose el chupín (el

morrión que se le cae, qué importa), sablazo. Y sablazo contra esa bayoneta, enviación, una garganta abierta, sorda y arranco. Galopando. Y contra los obedientes y sus tratos y contratos y corporaciones, otro sablazo. Y contra los que los habían prohibido, dientes apretados, algo que cruje, grasiento, blanco, yugos, revienta y sablazo. Sin asco. Sin ver ojos ni oír gritos ni olor. Y contra los que siempre habían mandado y ya no servían, mi hombro me arde, sus monopolios, estrías, picante y más y más y sablazo. Y contra los que habían venido de afuera y ordenaban, sablazo. Hundir, abrir, desgarrar, Cádiz, acre, despojos y galope y sablazo. Y otro más. Desgarrando esa cara. Y contra los que se tenían que ir y se resistían, sablazo y sablazo y sablazo. Y contra los bandos y la demora y las regalías y las sonrisas y las usuras y los desdenes y los Blandengues y las espaldas y las reconvenções y los seguros para siempre y los bribones y las rutinas y las miradas desde arriba y las distancias y los perversos influjos y las aduanas y los feligreses y lo duro y qué va a ser duro y las menguas y los distintos. Sablazo y sablazo. Galopando y jadeando. Y a matar. Desgarrándolos libre y aterradamente (130-131).

Valverde encuentra que con esta obra emerge ahora claramente y se confirman sugerencias hechas por Viñas en novelas anteriores: “la historia del país ha sido en sí la historia de los militares y no hay ninguna indicación de que este molde vaya a cambiar en la Argentina moderna” (VALVERDE: 141). Eso proponen obras como *Cayó sobre su rostro* y *Los dueños de la tierra*, eso afirma *Los hombres de a caballo*. Claro que, como indica Roca, a través de esta última novela se “describe al ejército desde adentro, guiándose por los ojos del protagonista” (136). Por eso se señala que ésta es “la” novela del ejército en Viñas, por lo menos hasta la aparición de *Cuerpo a cuerpo* en 1979. Se trata de la transición entre un Ejército libertador y otro “que se convierte en gendarme del Cono Sur” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1967: 6) cuya práctica no se rige por un interés presuntamente nacional ni por la independencia del país sino por “los vínculos que existen dentro de la actual estructura económica de la Argentina entre el Ejército y el capital, tanto nacional como extranjero” (6). La historia y el presente -el proyecto de la Revolución Argentina gobernante desde 1966- se conjugan aquí de manera notable. El pasado permite dilucidar lo que sostiene ideológica y prácticamente el rol de las fuerzas armadas tanto en nuestro país como en el resto de América Latina.

Cosas concretas

Cosas concretas es la novela más disruptiva de las escritas por David Viñas en el período que estamos analizando. Publicada en 1969, año y medio después de la muerte del Che Guevara en Bolivia y un año posterior al congreso cultural de La Habana, esta obra

contiene una serie de características que la unen a ambos hechos. Se trata de un texto que recorre la problemática intelectual y política de la izquierda como ninguna otra hasta entonces de las escritas por el autor, y lo hace con una complejidad narrativa y una experimentación también inéditas, extremando recursos y procedimientos que Viñas ha venido utilizando en textos previos.

El libro se abre con una serie de paratextos que, como en toda la obra del autor, otorgan una síntesis no solamente de la novela sino también de su ideario estético. Antes del inicio de la novela tenemos una dedicatoria y el infaltable epígrafe. La dedicatoria es “A mis viejos camaradas de CONTORNO”, postulado que cobra particular importancia si tenemos en cuenta que *Cosas concretas* es una novela sobre la intelectualidad argentina - fundamentalmente la porteña- de los años cincuenta y sesenta. El vínculo de *Contorno* con la temática de la obra permite corporizar parte de aquellos personajes que deambulan por esta obra. El epígrafe, por su parte, es un fragmento censurado del himno nacional argentino -“(y a sus plantas rendido un león)”- y podemos vincularlo con el proyecto estético de Viñas de utilizar la narrativa como un discurso que discuta con la historiografía oficial y permita ofrecer otras miradas y otras voces sobre nuestro pasado.

La estructura de la novela, como sucede en *Los hombres de a caballo*, consta de una serie de apartados que se alternan sin un orden lógico y van conformando desde lo fragmentario la totalidad narrativa. Sin embargo, este procedimiento aquí está llevado al extremo y no genera una ordenación final, sino que describe un caos. Cada secuencia arranca con una imagen extraña para la novelística: una chapita de cerveza Quilmes, el dibujo del hombre calvo con clavos en su rostro de las aspirinas Geniol, un boleto de colectivos, una estampilla, el tres de espadas de la baraja española, el reverso de una moneda. *Cosas concretas* en definitiva, que preludian las palabras de cada apartado cuyos nombres son “Aftosa y los antropófagos”, “Cuerpos y biografía”, “Contrapelo”, “Diasporah”, “Barlovento”, “Por matarifes”. Si bien todos los fragmentos se refieren a un espacio intelectual, urbano y de clase media, cada uno de ellos es relatado por diversos narradores, provocando un monumental estallido del punto de vista. En reiteradas ocasiones, incluso, no sabemos durante gran parte de un relato quién es exactamente el que habla. Viñas no nombra al narrador o, si lo nombra, lo hace por un apodo o por el apellido

cuando anteriormente sólo nos había dado el nombre del personaje. Así, nos dificulta el conocimiento sobre quién habla y nos obliga a una lectura atenta y paciente.

En esta obra protagonizada por Lorenzo -un intelectual de izquierda- se convierten en narradores fundamentalmente el protagonista pero también Nacha, Edi, Drago, Pola y Kleitmann. Por otra parte, el paso de primera a tercera persona en el narrador es constante y sin previo aviso, enriqueciendo la multiplicidad narrativa del texto. Por ejemplo: “Lorenzo se incorporó y le tiendo el vaporizador” (26); “Y volvió a reírse desflecadamente cuando Lorenzo le frotó entre las piernas y hasta me señala una manga para que me la arrolle” (28); “La imagen que había sentido borrosa se le aclaró hasta que Me hizo doler las sienes” (37); o más extensamente:

Se bajó la malla, se ajustó el sombrero de paja, hizo un bollo con los libros, el pantalón, el cuaderno y la remera y se largó a correr hacia arriba. Casi me caigo, medio me torcí un tobillo, se lo frotó un poco haciendo equilibrio, se agarró de unas matas que sobresalían entre dos camas, Caupolicán, y pasó a otra de dos plazas apoyándose en un barrote que rechinó, hizo otro esfuerzo y Llegué: la playa allá al fondo, los proletarios de mi tierra uníos, tomaban sol, se tostaban, jugueteaban con una pelota, transpiraban (295).

Pasajes como estos se multiplican por toda la novela y le dan un carácter peculiar a la estructura narrativa, caracterizada por la pluralidad de voces que se va superponiendo unas a otras sin aparente orden. En este sentido podemos abordar también una de las formas más recurrentes de narración que da el relato: el diálogo del cual sólo obtenemos una mirada y que nunca terminamos de saber si es efectivamente un diálogo o un soliloquio -recurso que también ya hemos visto en *Los hombres de a caballo*-. “Debajo de unas acacias; alguien había prendido el motor y el caño del tanque australiano soltaba unos chiquerazos de agua. No; no había tábanos. Sol. No; tampoco: nadie me espiaba. Andaba con malla de baño y botas altas” (19); “Vos estabas, no me digas que no. Estabas. Un caserón, jardín, algún gato y hortensias, y un tipo que exhibía su barba reciente y varios tomos esotéricos de Henry Miller” (21).

Otra propuesta de su narrativa es la utilización del monólogo interior o fluir de la conciencia. Los personajes piensan y la narración se disgrega siguiendo esos pensamientos y, por lo tanto, saltando de tema en tema teóricamente en forma arbitraria. Hay incoherencia en el texto. Se representa una mezcla de cavilaciones sin concatenación lógica y se quiebra absolutamente la narración realista tradicional. Por ejemplo:

Se había pegado una ducha. Menos mal que la puedo aguantar fría y cuando el agua volvió a salir, toqueteé los papeles, esas anotaciones. Kleitmann pasa de una cosa a otra sin agotar nada. Kleitmann se frota con las cosas. Kleitmann y la ósmosis. Kleitmann y el borde de los dientes; allí es donde lo siento. “Yo sé que gusto”, le había dicho. Volvió a toquetear los papeles, pero los toqueteó de paso. No me agarran, no me pego y Otegui es un lindo apellido para un personaje (El cajero del primer empleo que tuve cuando entré a la facultad, aseguraba que era súbdito de Su Majestad Británica, nacido en Alejandría, una foto con las pirámides al fondo; Ése soy yo; Ése; El tercero de la derecha; se quejaba de hemorroides...) (139).

El monólogo interior genera una exacerbación lingüística que en este caso -como en tantos otros a lo largo de la obra de Viñas- se suma al cambio de narrador de primera a tercera persona en una misma oración sin previo aviso -aquí, por ejemplo, pasa de “Se había pegado una ducha” a “toqueteé los papeles” para retornar a la tercera persona: “volvió a toquetear los papeles”-. El rasgo hipotáctico del estilo viñista cobra en *Cosas concretas* mayor notoriedad, pues existen párrafos de hasta ocho páginas en donde el narrador debe apelar a una múltiple cantidad de recursos, generándose de esta manera una escritura que funciona por adición y que incluye procedimientos disímiles que dificultan la lectura y la comprensión:

Calculó Voy a entrar en la ciudad de noche (y del otro lado de la ventanilla, mi padre me hace unos gestos interrogativos y desmesurados: señala mi valija. Que si he puesto unas tabletas de Saridón. Que no tengo que quitarle los ojos de encima. Yo le digo que sí con la cabeza. Que si me siento mal o si anoté la dirección de tía. Yo le digo que sí. Él se señala la boca: si tengo hambre, que cuide de no pasarme los labios, o si lo oigo. Lo oigo. No lo oigo. Solamente siento que las gotas de sudor me bajan por el costado del cuerpo como pulgas metálicas. Y mi madre permanece alejada del tren, rencorosa y casi sentada sobre unos tarros de leche abollados y enormes. Pienso: parecen de papel plateado, del que usan en los envoltorios de los chocolates. Pienso que son falsos, que si apoya con todo el cuerpo, van a terminar de arrugarse. Pero ella alza la cabeza y mira hacia el fondo del andén como si previera una tormenta, aunque las tormentas en mi provincia no aparecen por ese lado. Entonces alza la cabeza y parpadea: cielo bajo, cielo untado con tintura de yodo, adverso cielo y su cabeza recupera a algún antiguo agricultor de Pomerania con la perplejidad o el terror frente a todo lo que se anuncia desde arriba y entre truenos) (70).

Si el espacio es netamente urbano -toda la novela transcurre en Buenos Aires-, el tiempo, a diferencia de otras obras de Viñas, es lineal. Sucede en la contemporaneidad del autor y se refiere estrictamente al presente de enunciación. No hay racconto ni flashbacks aquí. Por otra parte, continúa utilizando enumeraciones marcadas por su heterogeneidad semántica como las siguientes: “Iría, ido, yendo, permanganato, Nepal” (9); “La cátedra de

Berlín, Renania y la sinusitis” (324); tan comunes en su obra, también la repregunta -“Linda –murmuró. / -¿El agua? / -Ahá” (28); “-¿Cómo era su padre? / -¿Mi padre? / -Le insisto en que no repita las preguntas. Por favor” (326); el coloquialismo, ya sea mediante palabras deformadas fonéticamente como por ejemplo: “Cáuboi” (11) / “Puta, putona, putita (...) putastrona” (15) / “Jólivud” (60) / “güisky” (61) / “Tualé” (79) / “Oquéi” (83) / “Estríptis” (222); o a través de pasajes como el siguiente: “Yo te he visto franelear, mascarita, en un zaguán o dentro de un Peuyó estacionado en alguna parte, seguramente entre árboles, un letrero destinado a pescadores y el estampido de los yets que arrancaban hacia Montevideo” (15).

Pero lo más relevante para nosotros es que estas experimentaciones, continuidades y rupturas estilísticas, confluyen con discusiones políticas trascendentales y explícitas. *Cosas concretas* es la obra que relata con mayor profundidad los debates intelectuales de la generación del sesenta que aquí hemos esbozado en el primer apartado. Esta novela aborda la problemática de la cultura de su época y, también, la coyuntura política del campo revolucionario, todo lo cual, como vimos, fue preanunciado en *Los hombres de a caballo* en el diálogo de Emilio con Videla. Partidos tradicionales, nueva izquierda, guerrilla, nacionalismo popular, existencialismo, radicalización de sectores eclesiásticos, el mapa completo de la izquierda de los años sesenta forma parte de *Cosas concretas*.

En esta obra, escribir o actuar son vistas como actividades excluyentes, sobre todo para Edi Bilbao, un intelectual que deja Buenos Aires para combatir en una guerrilla:

Y allí estaba Edi en medio del grupo; eran cinco y se parecían: sonriendo, unas cartucheras cruzadas y una metralleta en la mano, el que estaba en la punta fumaba una gran pipa. *No soy el único; Somos muchos: por todas partes hay. Él ya está con nosotros y nos sentimos mejor. Él sí sabe de estas cosas. Y aquí estoy, mi viejo; ya estaba harto de palabras. No me gustan las palabras. Al menos, como se usan ahora* (235).

La letra cursiva indica las palabras de Edi en una carta dirigida junto con unas fotos a su amigo Lorenzo, personaje principal de la obra. Lorenzo, por su parte, continúa utilizando las palabras de la manera en que no le gustan a Edi, pues es tentado por el director de una revista -Kleitmann- para que escriba sobre su antiguo colega devenido guerrillero “-¿Te le animarías? / -¿Qué? / -A escribirla, mi ángel... A ellos le viene bien y a nosotros nos mueve el caldo” (235) -. Lorenzo acepta a cambio de dinero -“Cada nota,

como arreglamos al principio; cien lucas” (236)- mientras Edi deja las palabras por un proyecto de liberación en el que pierde su vida. Esta situación permite la aparición en el cuerpo del relato de los debates de la intelectualidad latinoamericana de los años sesenta:

Es el único que se salva y nos justifica porque lo empezamos a mirar recordando que tenía todas las cosas miserables de cada uno de nosotros (...) Pero fue capaz de despegarse. *Eso es lo importante* (...) y dijo Yo; Yo no aguanto más; Yo me voy (*Adiós loquito*); Yo, señores, me cago en todos ustedes. Y no sólo No; no únicamente dispuesto a arrasar con todo eso que le habían metido adentro y lo hacían parecido a su padre, a mí casi siempre o a Drago cuando se toleraban o al mismo Kleitmann o a los maestros que recitaban a Kant y a los que hablan en lunfardo o tienen hongos en la planta de los pies (...) *Se arrancó, Drago. Pegó el salto, Kleicho*. Se nos fue, nos dejó atrás, se convirtió en otro. El umbral. *El salto cualitativo, Drá*. (“No Dios. Arcángel. Que no se olvide: despegando de nosotros, pero con nuestra misma piel, con el mismo barro en los zapatos. Hombre, Edi. Hombre formidable, Edi; único, Edi. Pero hombre como vos y como yo: te envidio, pero no me desprecies. No me olvides, Edi: yo te he visto desnudo y sé cómo se te sacude el esternón cuando empezás a toser”) Y ahora, de una manera u otra, empezábamos a apostar a él. Él andaba suelto y empecinado por cualquier parte: estoy aquí. No. Va a aparecer por allá. Tampoco. Y teníamos que seguirlo porque se parecía a nosotros y nos justificaba; el único que nos hacía vivir; sentíamos que vivíamos con él o él vivía por nosotros o lo que nosotros no nos animábamos. *No es difícil, es cuestión de dejar todo y venirse. Uno se olvida de muchas cosas, hasta del nombre: yo ya no soy Edi. O sí. Porque también soy Rolo, Arbasi, Chango, por las noches Sabino, Huáscar cuando me toca ir de vanguardia y Amelio si me mandan a reconocer un vado* (263-264).

Lorenzo envidia a su amigo por haberse animado a sumarse a la guerrilla, es *el único que se salva*, es *hombre*, y más: *hombre formidable, único*, porque Edi *pegó el salto cualitativo*. Es como él, Lorenzo, pero a su vez se despegó de la gente como él. Personas como Edi justifican al resto, a los otros, a los que no están allí y que por su pasividad empiezan a depender de él -por eso le ruegan: *no me desprecies, no me olvides-*, *apuestan por él, lo siguen*, porque es la única manera en que se sienten vivos -*el único que nos hacía vivir-*. Este tipo de comentarios destacan a aquel que *dejó todo* y fue a luchar, a diferencia de quienes, teniendo sus mismos ideales, se quedaron escribiendo en revistas y haciendo números sobre cuánta plata les corresponde por libro, por nota o por traducción:

Él hace todo lo que yo no me animo a hacer (“Yo estoy de este lado y quiero pasar del otro”. ¡Salte! Mi escritorio-ventana-calle. ¡Salte! Quiero pasar al otro. Papel-quiero-Edi. No, mi Lore querido: usted se me queda ahí; Piensa cosas bonitas; Junta libros formidables; Le saca punta a su lápiz; Lee o relea o no relea nada si se le frunce; Recibe a jovencitos inquietos, hace girar el mapamundi y les señala un punto sobre el Ecuador; Se compra un bloc con quinientas páginas en blanco; Se hace el humillado; No se hace el humillado; Junta todos los papelitos que tiene por ahí dispersos; Hace un diagrama con los capítulos o lo que sea y quiera hacer; Le quita la funda a su Olivetti

(...) Fuma un cigarrillo o espía a las vecinas de enfrente; Escribe Talonario, Chivec, gliptodonte o pobrecita. Marcia se perdió en la Costanera cuando paseaba con Pablito; Borre o hágala desaparecer o marquesa si se le ocurre. Pero papel-teclados-dedos-yo quiero –áp-del otro lado, Edi: eso sí que no). Porque él demuestra que la cosa no acaba aquí; me ha desbordado. Ojalá no le pase nada. *Cuidáte, loquito*. Hermano. El mejor de nosotros. El más delirante. Pero por vos nos salvamos. Cuidáte. Me cagás y me hacés sentir no tan miserable. Mi viejo Edi. Querido. Yo (221).

Como vemos, la distancia entre lo que Edi hace y lo que hace Lorenzo es abismal. Edi se juega la vida, combate, es capaz de dejarlo todo -hasta su nombre- por un proyecto revolucionario. Lorenzo, en cambio, *junta papelitos, piensa cosas bonitas, se compra un bloc de hojas en blanco, diagrama su próxima obra, le saca punta al lápiz, lee y relee o no lee nada*. Da lo mismo. *Se “hace” el humillado o no se hace el humillado*. Edi hace lo que Lorenzo no se anima, cruza la frontera de la clandestinidad y de la acción directa. *Desborda* la literatura. Lorenzo sabe que la única *salvación* está ahí, pero no pasa de lado. A la vez que Edi se despega de sus antiguos compañeros porteños, en éstos, por lo menos en Lorenzo, se genera un proceso de identificación. *Usar* la palabra, para Lorenzo -como para Edi- es ponerle el cuerpo, y poner el cuerpo no es otra cosa que combatir. La decisión de Edi motiva en Lorenzo repensar su propio accionar:

Yo soy ése. Me parezco a ése. Ése fue mi hermano (...) Él es Edi. Edi Bilbao y yo Lorenzo. Él es él, y yo pude ser ése (...) Él se ha puesto de pie; “Se ha resuelto nada menos que a tomar la palabra por todos, a hacer uso de la palabra”. Necesito oírte, Edi. Por favor, hablá bien alto, no tartamudees, Edi. No te dejes interrumpir, Edi. Te acechan, Edi, no te olvides. Te lo repito, no te sientas Dios, Edi. No te olvides que si te despegaste de mí y de nosotros y de todas nuestras indecisiones, caries, fantasías, tíos y coartadas, tenés algo de nosotros. Eso antes tenía que irritarte y fuiste capaz de salir. Ahora, esa espesa y vulnerable carne de todos los días, te puede ser útil. Adiós, loquito. (...) Y sigo caminando por una calle que se llama Talcahuano (264-265).

Usar la palabra empieza a ser una actividad colectiva -*tomar la palabra por todos*- cuando el que la esgrime es parte de un proyecto emancipador, lo que se contrapone con la noción individualista del escritor que llevó hasta ese momento adelante Lorenzo y que finalmente volverá a tener sobre el cierre de la novela, ante la muerte de Edi y su fracaso como redactor.

Lorenzo, como dijimos, nunca da el “salto”. Si por momentos denotativamente cuestiona que Edi no le haya avisado de su decisión porque quería irse con él, el texto todo el tiempo nos está recalcando que las de Lorenzo son sólo palabras. Si por un lado dice: “¡Esperáme, Edi! Pongo todas las cosas en la bolsa y ya salgo; Dos minutos y ya estoy; Ya

mismo” (118), enseguida continúa: “Fijáte que no me entra el cepillo de dientes (Mis dientes: la encía enrojecida justo en el medio de los incisivos y vos sabés que los incisivos que yo tengo son demasiado combados y un espacio de piel les crece por debajo...)” (118), en lo que es el comienzo de una serie de excusas que lo llevan a plantear la necesidad de quedarse varias semanas en Buenos Aires antes de partir para dejar sus cosas arregladas. Finalmente, dirá: “(‘Menos mal que está lejos, menos mal que se fue. Adiós, Edi. No creo que vaya. Es mejor que no vaya. Yo ya no puedo ir. Salváte. Salváme’)” (174). Situación similar se repetirá posteriormente, si en un comienzo leemos: “Si me hubieras avisado con tiempo yo me hubiera ido con vos. Si vos sabías que yo también estaba harto; por lo menos tan harto como vos. *Más allá de Humahuaca. Sea*” (207), luego volverán las excusas, siempre necesita más tiempo, nunca podrá desprenderse de su vida cotidiana para iniciar un camino nuevo, nunca podrá “dejarlo todo”. Estos irs y venires de Lorenzo son parte de las contradicciones de toda una generación que apostaba a la lucha revolucionaria pero no terminaba de convencerse de su rol en ella.

Si arrancan siendo “doce” o “quince” (209), al poco tiempo la organización político-militar de la que Edi forma parte parece desarrollarse y las noticias resultan auspiciosas:

Ya eran varias las fotografías y el titular cubría toda una página: avanzaban, se les habían sumado varios, eran más, iban ganando. Bajaban desde una loma, bebían en el borde de un río, arreaban ganado. Siete rifles, una mula sin albardas, el mapa de esa zona cubierta de rayas y varios nombres en quechua. Pretendían cercarlos y ellos se escabullían. Se reían de los catecismos y la puntería. Que no los agarren, pensé (219).

Todo esto provoca no solamente un creciente optimismo, sino incluso -nuevamente- cierta envidia en quienes, como Lore, no se animaron a sumarse al movimiento guerrillero ubicado “más allá de Humahuaca”:

Había desaparecido. Edi, entre otros. Edi y los que se le parecían. *Uno más entre otros, Lore*. Golpear y desaparecer. Dar duro contra cuerpos y no fantasmas. Eran las ventajas de la guerra: él y ellos de un lado sintiéndose invulnerables y justos y dando hacia delante; todo lo que tenían enfrente eran enemigos, cuerpos para matar y el bien los asistía (-¿*Vos también los envidiás?*). Yo sí: yo sí (220).

Envidia que crecerá cuando llegue “Él”, de quien la crítica ha postulado que se trataría del propio Che Guevara, líder de la guerrilla que años atrás estaba precisamente “más allá de Humahuaca”, en Bolivia: “Lo esperábamos a Él y ya está con nosotros (...) Él sabe mandar, pero ya nos vamos pareciendo: hasta en el olor. Desde una legua nos huelen”

(314). La veracidad de esta opinión crítica obviamente es secundaria, pues no se trata de una obra que pretenda referenciarse en una experiencia guerrillera concreta y particular. Lo que Viñas hace aquí es comparar la lucha revolucionaria con la acción política de la izquierda y con el rol de la intelectualidad. *Cosas concretas*, de este modo, y en consonancia con la simpatía de Viñas hacia Cuba y con la postura cubana posterior al Congreso intelectual de La Habana de 1968 que considera revolucionario en América Latina a quien inicia la lucha armada, toma partido por los guerrilleros. Esta novela es una declaración política: los que no se suman a la lucha armada en ese contexto se quedan a mitad de camino. La muerte del Che, junto a tan solo un puñado de hombres en Bolivia siendo él un ícono mundial, generó un mea culpa fundamentalmente en los sectores medios urbanos de América Latina que llevó a una aún mayor radicalización política. En la Argentina, de hecho, las principales guerrillas de nuestra historia surgen o se consolidan entonces (FAR, ERP y Montoneros). La novela, nuevamente, es utilizada como parte de una militancia política, aunque para ello Viñas no necesitó construir un panfleto, como hemos visto en relación a la experimentación narrativa de esta obra.

Volviendo a la especificidad de *Cosas concretas*, observamos que Lorenzo, desde Buenos Aires, le exige: “Cuidáte, Edi. Cuídense. Te amo. Mi viejo. Hermano. Viejo lindo. No aflojes. Te lo pido por lo que más quieras” (314-315). Sin embargo, el final ya se conoce a esta altura, Nacha ingresa al lugar donde Lorenzo se encuentra y le dice: “-Lo mataron, Lorenzo (...) Eran los últimos y los únicos que podían hacer eso” (356-357). Es el fin de la esperanza. Murieron los últimos, los únicos, los “salvadores”, murieron aquellos a los que se “apostaba”, lo cual motiva la pregunta de Lorenzo a Drago del final del relato: “-¿Estamos liquidados, no?”.

La respuesta de Drago, como sucediera en el final de *Dar la cara*, es igualmente alentadora. La derrota es un hecho, pero la lucha continúa o, como señala la novela de 1962, si la noche es un vivac es porque luego está el campo de batalla:

Por primera vez Drago alzó la cabeza y lo miró apenas; después contempló esas nubes bajas, se estremeció como si alguien lo hubiera tocado en la nuca y se quitó los anteojos: dos marcas más blancas le quedaban sobre las mejillas. Tenía unos ojos desamparados, estrías sobre el blanco y los lacrimales enrojecidos y secos. -No -dijo y se apretó los lacrimales; volvió a alzar la cabeza lentamente contemplando el brillo del sol sobre ese edificio de metal y entornando los párpados -No -repitió-. Te aseguro que no. Es el verano (366).

Como en el cuento de Walsh “Un oscuro día de justicia”, el esperar la salvación “desde afuera”, el apostar a uno o a un grupo de personas para que nos otorguen la “liberación”, es puesto en cuestión con este tipo de posicionamientos. Asimismo, cabe destacar que en *Cosas concretas* si bien la izquierda es la depositaria de las únicas esperanzas posibles de transformación social, fiel a la postura heterodoxa del autor aquí se enfatiza el cuestionamiento hacia las organizaciones partidarias. La obra distinguirá entre la labor política de la lucha armada y la de la izquierda nacional. A través del personaje de Pablo Drago, el texto criticará a los antiguos revolucionarios que con el pasar de los años fueron convirtiendo sus convicciones juveniles en abdicaciones políticas. Esto dirá de antiguos “camaradas”:

Repasamos a los viejos camaradas con encarnizamiento (...) Mirabello que había sido el más agresivo de nuestra camada: rubio, socarrón y en las asambleas se sentaba en los bancos de la izquierda para denunciarnos desde allá aludiendo a su dureza y a su capital acumulado en dos generaciones: su padre, viejo hombre del partido; él, su único hijo, lo prolongaba ratificándolo en un perfeccionamiento necesario y feroz. Todo de su parte: la historia, los magnos libros, la disciplina. Además estaba por casarse (“Fue el primero de nosotros”) y ya aludía a su hijo como a una especie de prolongación dinástica irrefutable (...) Me lo encontré hace unos meses: ahora anda con una modelo; me confesó que siempre le habían gustado los perfumes, viajar en la SAS, aspira a un auto (por ahora un Renó), chaleco, Rolex y una beca en alguna universidad (“Del Norte”. Así dice) Usaba bigotes y se los cortó: la desestalinización, Lore. Trabaja en una agencia de marquetin, se especializa en encuestas, ceremonias y en sociología de Parsons. “Ustedes son del siglo XIX”, me dijo. También me palmeó con un gesto paternal (32).

La mención a la “desestalinización” y al “partido” permite inferir que estamos ante miembros y ex miembros del PCA. No se trata, como se verá, de una cuestión personal de Mirabello, sino que esto sucede en general con quienes años atrás decían luchar por una transformación social:

Después venía el otro sólido, irrefutable de la época: una voz aflautada (“No; no lo quiero disminuir por eso”), mucho barrio, más allá del Maldonado e implacables citas. Todas: una ristra y jamás se trucaba; más que abrumarnos, nos aturdía. Con la misma consistencia defendía esa poesía: los conventillos, atardeceres, la gente buena, el arrabal y los chicos de la vereda, algún barrilete o canario y las madres panzonas y honestas. -“Entonces, yo me sentía un corrompido delante de él”. Se ha hecho religioso; me lo descubrí en una iglesia cerca del Congreso: iba subiendo la escalera y ya llevaba los ojos bajos, un rosario y una corbata, Lo chisté; trató de eludirme; hizo como que no me veía (32).

Drago continúa con su lapidario inventario de antiguos camaradas que con el tiempo pasaron a ocupar puestos en agencias de marketing o estructuras religiosas conservadoras. Los antiguos dirigentes revolucionarios hoy son cuadros que defienden el régimen imperante. Si uno trabaja en una agencia que incita al consumo y otro es parte de la iglesia, no faltará quien directamente se dedique a hacer dinero sin necesidad de mencionar cómo:

Otra vez me chistaron desde un auto; me paré: era un brazo tostado, el tintineo de una pulsera: Yenny, ¿te acordás? Insultaba a los profesores, encaraba a la policía, mordisqueaba un durazno que sacaba de la cartera y siempre andaba de impermeable blanco. Quería ser la primera en recibir las balas (...) *yo me dediqué a hacer plata. Es buena la plata. A mí me gusta la plata.* (34)

En síntesis, Drago muestra de esta manera en qué quedó aquella generación que enfrentó al peronismo pero nunca logró, ni siquiera en la izquierda, superar la ideología liberal:

Me paseo muchas veces a lo largo de una calle; generalmente los sábados por la mañana y me los voy encontrando como en una parada militar: calvos, derrotados, gerentes o altivos, aluden a sus antiguas sabidurías para demostrarme que están al día; alertas, erectos. Si caminan un poco conmigo, fingen y se hacen los diestros, los no entregados, los ágiles, los vivos. (34-35)

No podemos dejar de lado al respecto que el propio Viñas un año después de la publicación de esta novela comenzará a codirigir el periódico cultural del PCR, escisión del PC, de tendencia maoísta. Las críticas de Drago a los antiguos camaradas pueden pensarse enmarcadas en su defensa del guevarismo y en su vinculación con el maoísmo. Asimismo, el propio Drago es caracterizado siempre con anteojos oscuros, metaforización más que evidente de su falta de claridad en la visión, algo que Viñas cuestionaba en términos políticos de las organizaciones populares nacionales. Como si esto fuese poco, las actitudes políticas que se entreen en el siguiente diálogo de Drago con Lorenzo muestran las limitaciones de una izquierda que no hace pie en ningún lado: “-Necesito que vengas a una manifestación (...) Necesitamos que te dejes agarrar” (192-193), le dirá el primero al segundo. La búsqueda de una victimización. Provocar un hecho político para ser noticia al ser reprimido, ubica a esta izquierda en un lugar ajeno a la lucha social real de la Argentina. En cuanto al “partido”, señala: “Allí dentro nos acostumbraron a eso desde pendejos: consignas, héroes, verticalidad, trenzas rubias o pechos descubiertos” (32). Además:

Seguían los odios frente a los demás grupos: minuciosos despanzurramientos, despiadados (“Muchos caciques y poca tribu, Pola”). De una anécdota o de un error se tornaba la gloria; se paladeaba, se exhibía, se enroscaba como una voluta. Los únicos sabios y santos eran los del propio clan. El resto: la imbecilidad, la ignominia, la falta de futuro, las torpezas, la grosería, la ignorancia. Castrados. Prolongados y feroces despanzurramientos de todos contra todos (163).

Esta crítica es la misma que el General Valeiras en *Los hombres de a caballo* define como una de las cosas que salvan al continente de la revolución socialista. La desunión de la izquierda permite el fortalecimiento de las derechas y les otorgan más tiempo para organizar la defensa del estado liberal, republicano y burgués. A su vez, si para Valeiras, el marxismo es una ideología de jefes y no todos pueden ser jefes, aquí se habla de “mucho cacique”. La idea es similar. Todo esto provocará en Hoyian, el intelectual que siguiendo la tradición cultural argentina, decide irse a París, la siguiente reflexión:

¿De la izquierda? No me gusta, Lore. Será porque nunca han tenido nada. Será porque son muy pocos y todos se dan codazos para quedar en la primera fila. No sé. Será porque se pasan la vida vigilándose entre ellos. Pero a mí me hieren. Me asustan. Piensan bien. Son los más sólidos. Pero me dan miedo, Lore (269).

La izquierda se ubica “por encima” y “afuera” de los sectores populares, y ahí radica su principal debilidad. Esto se observa en los siguientes dos pasajes de *Cosas concretas*. Primero, cuando Lorenzo rememora las luchas pasadas junto a Drago, indica:

Nos instalábamos en alguna de las inexistentes colinas de Buenos Aires a contemplar el infinito y los barrios, señalando las zonas donde la ciudad se arqueaba entre la bruma y algún parque en que no ubicábamos (...) [Drago era] Un Moisés eficiente, narigón y porteño. Sí. Pero no sabía qué iba a pasar cuando bajara de la montaña: ni romper las tablas de la ley ni mesarse la barba, más bien tendría que disputar con otros profetas (“Muchos caciques y poca tribu, Lore”) (203).

Por otra parte, Pola, la periodista que llega del interior a Buenos Aires y entrevista a Lorenzo, también recuerda sus momentos de militancia política señalando su imposibilidad por insertarse en las barriadas populares:

Más adelante empecé a asistir a un trabajo con otros y a impregnarme de una serie de palabras que por mucho tiempo las usé a tarascones: entrismo, oportunismo, sectarismo, amiguismo, seguidismo. Era nuestra jerga, nuestras claves, nuestro reconocimiento recíproco. Y cuando salíamos a caminar por los barrios para vender una revista que sacábamos, brotaban otras dos por lo menos: timbrear y barrialismo (...) me embarraba, me enardecía, hablé con obreras que me contaban de sus hijas o de James Bond; yo las he escuchado esforzándome por apasionarme: una cama, alguien que se moría, La meningitis, señora, la necesidad de un lugar en el cementerio. Era

cuando me enternecían y deseaba sentirme como ellos (“Pero es más fácil cambiar de sexo que de clase”). Y siempre me trataron como a una niña aunque me embarrase hasta las corvas (162).

Pola debía esforzarse para apasionarse con las obreras. A pesar de enternecerse con la pobreza llega a la conclusión de que es más fácil cambiar de sexo que de clase. Es la crítica a una izquierda pequeño-burguesa, de clase media, universitaria, que pretende dirigir al movimiento obrero sin conocerlo, y quiere entonces arriarlo, persuadirlo. A fin de cuentas, Pola nunca dejó de ser vista por las obreras como “una niña”. El hiato entre esta izquierda y los sectores populares nunca logró ser eliminado. En palabras de Portantiero, por tomar un analista nacional aunque la base de este pensamiento se encuentre, como vimos, en Gramsci, la división entre intelectuales y pueblo es una de las características del proceso político contemporáneo que observa Viñas.

Igualmente, cabe mencionar que Pola tenía como gran inspiradora a “una socialista alemana que habían fusilado cerca de Dusseldorf” (163), es decir, a Rosa Luxemburgo. De la misma manera, el texto habla de un personaje, Calasanz, que “con vocabulario de soviets y gran admirador de Lunacharsky, se empeñaba en denigrar a sus viejos camaradas que habían permanecido en el partido oficial” (146), y del vínculo entre comunistas y cristianos -“Otra vez [Drago] me pidió que lo acompañara a una entrevista; tenía que encontrarse con unos curas jóvenes” (204)-. Estas marcas, junto al desarrollo guerrillero, explicitan el surgimiento de la nueva izquierda. El método (la guerrilla), los referentes (Luxemburgo pero también Simone de Beauvoir³⁹, Sartre, Nizan⁴⁰), las críticas al partido oficial y el siguiente pasaje de reivindicación de Silvio Frondizi, nos prescinden de mayores comentarios respecto de la adhesión de los personajes a la nueva izquierda argentina y latinoamericana:

Daniel me puso en contacto con uno de sus profesores; hermano menor de un presidente de la república y parecido a Groucho Marx (...) (fue el primer tipo que les habló de la historia con cierta coherencia y sin ademanes: les daba té y una clave que podía abrir, al menos la puerta principal) (161).

³⁹ En el afiche ése (era una toma del castillo de Chambord) les escribí con lápiz para los ojos “Todas las mujeres de mi generación leen a Simone de Beauvoir. Salvo las cretinas”. Fue la época en que empecé a yirar por la izquierda como ciertas palabras: nivel, concretizo, clivaje, desinformar. Entonces se usaba mucho Autenticidad (20)

⁴⁰ Jurábamos por Sartre y devorábamos a Nizan; éramos los empresarios de la juventud y la enarbolábamos como un privilegio (33).

En medio de todo esto, el imperialismo avanza inexorablemente, y eso Drago lo observa con desesperación, es necesario, por lo tanto apresurarse:

“Pero avanzan, Lore”: eran implacables: muchas veces habían esperado al pie de las fronteras, agazapados, pacientes, cubiertos de matorrales o de diestros embajadores. “Siempre un paso adelante, Lore. Siempre. Hace más de cien años de eso” (...) Otras veces habían desnudado las armas y ruidosamente se habían largado hacia delante desgarrando ceremonias, la carne de cualquiera, los protocolos y las murallas. “Pero hoy ya no hacen ruido; son otros los procedimientos: becas, afiches, encuestas sutiles, See how her blouse was atarched up”. Panamá y concilios (...) “No quiero que me tengan Lore; no nos tienen que tener, Lore” (92).

Como vimos en el primer apartado de esta tesis, el antiimperialismo es uno de los ejes que articula a la nueva izquierda. Precisamente ésta será la principal denuncia de Drago durante todo el relato. Al pasaje anterior, podemos agregarle el siguiente a modo de ejemplo:

(“Al único más o menos inquietante, lo mataron. Son implacables, Lore. Viejos cazadores endurecidos: ya no les queda ni el morrión de pieles, ni los abedules alrededor ni el olor a zorrino o a piel recién curtida. Pero tienen su rifle, Lore. Implacables son. No de gran puntería, pero les abunda la munición”) (...) Y lo mismo te hachan una secuoia de cuatrocientos años que se liquidan a un presidente por la nuca. Ni a un pulcro liberal egresado de Harvard aguantan. (94)

A su vez, la denuncia a los Estados Unidos posee una problemática muy actual para la época, como lo era el intento de universidades y fundaciones norteamericanas por cooptar intelectuales de América Latina, en lo que fue una hábil estrategia política. Al respecto, Drago enfatiza:

Hace poco se llevaron a un profesor de historia -tosió Drago-. Dos generaciones de historiador. Imaginate. Se lo llevaron por dos mil al mes. Gran contrato: les sale nada. Yo lo vi y le dije No te vayas. No había caso. Él me contestó que se quería ir a un lugar donde pudiera trabajar tranquilo (...) ya hay trescientos médicos nuestros, en una ciudad de allá. No sé cuál. Ni me interesa. Y por menos de dos mil. En lote se los van llevando -Drago se apoyó un dedo sobre una encía y la apretó hacia abajo-. Es el expolio. El expolio -repitió (168-169).

Para Drago la única solución es vincularse con sectores internos. El movimiento hippie y el que centraba su política en la reivindicación afro serán las esperanzas de este personaje que no asume la lucha guerrillera como salida posible. En cuanto a los afrodescendientes, dirá: “Creo que es la única táctica. Hoy por hoy, la única: hacerlos estallar por dentro (...) Que revienten. Aliarnos con los negros. Los negros es la cosa. Los

negros” (172); y en cuanto a los hippies: “Si los que salían por los caminos, los nietos o qué sé yo de los que habían apelado a los bosques, se ponían de nuestra parte. Si pudiéramos hablar con ellos” (93).

Pero no todo es negativo respecto de la izquierda. Basta comparar la grotesca movilización peronista de *Los años despiadados* con el siguiente fragmento de una movilización de la izquierda argentina para observar la cercanía de Viñas con los movimientos políticos anticapitalistas:

Sólo se trataba de seguir avanzando por esa avenida húmeda, enarbolando las banderas y cantando. Era suficiente mirarnos para conocer toda la historia de cada uno: entre nosotros éramos transparentes y eternos. Drago se aprobaba sin arrogancia; él nos había hecho así. Me tomó de la mano, yo lo besé y por primera vez no me sentí mirado ni flojo ni en puntas de pie ni esforzadamente viril. Teníamos a la historia de nuestra parte, éramos los jóvenes, la piel sin amenazas, el mundo era viejo y se nos iría rindiendo con que sólo marcháramos en línea recta (202-203).

La izquierda, por otra parte, es la que “dice no”, tópico constante en Viñas, aquí defendido por el dirigente Pablo Drago: “*Hay que decir no, Lore*” (92), y más extensamente:

Se apoyaba en varias palabras o las iba escurriendo de su boina estrujada: Humillación era la que más repetía. Y después No: no a los que habían amenazado con avanzar por esa avenida, no a los que nos habían enseñado a ser pertinentes y caminar en puntas de pie frente a los grandes muertos y los tabernáculos, no a los que nos habían hecho creer que diciendo cultura o Racine (“O algunas palabras por el estilo”), hacíamos brotar árboles como con un conjuro. (“Los maestros: qué risa. A lo sumo, honestos cocineros de salsas ajenas”). No a la magia y no a la resignación. No a todo (202).

La resistencia, entonces, es la izquierda. Además, si la crítica a la izquierda existe, el nacionalismo popular también es cuestionado en *Cosas concretas*:

También estaban los que habían descubierto a los caudillos y las montoneras y a toda costa se querían identificar con ellos; su desdén por los doctores, su descaro al atar los caballos frente a la pirámides, sus tacuaras vibrantes y santificadoras, las polvaredas de La Rioja. Pero alguna vez se le ocurrió preguntarles por qué, si habían sido vencidos, los tomaban como grandes santos (“Le dijeron algo de la raza, la tierra, El fracaso purifica, y el pueblo”). Eran misas negras, venganzas, ritos complacientes y agrios, desquites. Los que mandaban y dominaban el país eran unos torpes, vendidos, gordos, demasiado complacientes y ellos sabrían hacer brotar ese pasado sacro y humillado. Con sus cabalgaduras, entre crines y alaridos (164).

Por último, esta novela no se priva tampoco de otorgar una mirada de dos de los últimos presidentes argentinos, Perón y Arturo Frondizi. Respecto del primero, lo sitúa en

su exilio madrileño y destaca su poder de seducción y su capacidad para reposicionarse en la historia de acuerdo a sus necesidades presentes:

En Madrid estuve con el Hombre: me habló de su jardín, me paseó del brazo y me fue señalando sus prodigios. Seduce a cualquiera, exagera como si no existieran archivos ni memoria, lo elogia a Mao (haciendo ciertas salvedades), asegura que le manda consejos a De Gaulle, lo justifica a Nasser (o se sonríe de él), paternaliza con Castro (del que se dice precursor) (...) Yo le dije Toda nuestra generación fue peronista. O anti, precisó él, lo que viene a ser lo mismo (60).

Sobre Frondizi, *Cosas concretas* retoma el leit motiv de *Dar la cara*: la traición desarrollista (281). Justamente, aquí la novela hace mención al texto de David Viñas “La generación traicionada”. Genera así un vínculo entre Lorenzo y el propio autor del libro. Si el narrador indica que aprendió a no apostar a la mano de nadie, su visita al General Perón y su *apuesta* a la guerrilla en la que participa Edi hacen dudar de tal aprendizaje.

Pero como toda obra de Viñas integra discursos sociales contradictorios presentes en su época, enriqueciendo el sentido de la obra y permitiendo abordar la ideología de su tiempo desde múltiples perspectivas, notamos también que si bien en *Cosas Concretas* se acentúa la primacía de la acción guerrillera sobre la literaria, asimismo se plantea que: “Cuando una literatura se elige crítica, no puede detenerse” (227), estableciéndose una función para la denuncia. Precisamente, la escritura es otro de los ejes fundamentales que recorre esta novela, como no podía ser de otra manera en el contexto intelectual en el que se sitúan los militantes izquierdistas de *Cosas concretas*. Si Viñas construye en cada uno de sus textos algún personaje que le permite debatir el rol de la escritura y/o del intelectual, aquí prácticamente todos los personajes serán escritores, periodistas, o editores.

El protagonista, Lorenzo, se pasa la novela entera en una tensión que no logra superar entre tomar la literatura como un oficio más del mundo burgués -un medio para adquirir dinero- o como una práctica pública contestataria que pueda aportar a un proceso de liberación social. Ambas posturas se grafican continuamente en el texto. Por un lado, sostiene en reiteradas ocasiones reflexiones como ésta: “Necesito estar cubierto mientras escribo eso, Kleicho. Tres, cinco meses. Soy lento: vos sabés. -Pero ¿qué es la guita para vos: un techo? -No es por arriba que la siento; más bien te diría que por delante la palpo. - ¿Un escudo? -Más o menos; una armadura, digamos” (105). La relación entre literatura y dinero es una constante en la mirada de Lorenzo. Cuando Pola lo interroga sobre el lugar

donde guarda sus ahorros, Lorenzo le responde: adentro de los libros. Los libros le sirven como “billetera” (44). Y ante otra pregunta de la misma periodista (“¿Le pagan por lo que escribe?”), dice: “-Sí. Claro: vivo de eso. Y me irrita cuando no me pagan. Y discuto para que me paguen más y por adelantado. Te diría que me siento en la feria: pichuleo. Me encanta pichulear” (125). Como vemos, la labor del escritor profesional está lejos aquí del espiritualismo de la ideología liberal, de la mágica montaña o de la torre de marfil. En la mirada de Lorenzo, el escritor está inmerso en una serie de relaciones de producción en las que tiene que luchar por su salario, como cualquier trabajador. Asimismo, luego de que Kleitmann lo contrata para escribir en su revista, señala:

Tengo que escribir sobre Kleitmann. Cien lucardas. Pago el ventilador Phillips, dos meses de alquiler, varias postales en colores para mis amigos del Pakistán, una camisa celeste que descubrí en la vidriera de Ranny`s y un pasaje a Valparaíso. Escribir, pagar, rajar. (136-137).

Escribir, entonces, es un medio que permite subsistir en el mundo capitalista en el cual Lorenzo vive. Es una labor como cualquier otra, que sirve para hacer dinero, consumir objetos, buscar confort. Con los libros, Lorenzo guarda plata y paga cuentas. Punto. En ese sentido puede leerse su siguiente frase:

Hoy quiero sentirme un consumidor, un ciudadano de la ciudad, un hombre de la calle, uno más, uno sin demasiados privilegios y penetrado por todos los mensajes publicitarios: blando, inerme, transido de llamados y ofertas, un hombre de la segunda mitad del siglo XX (166).

Pero la literatura en Lorenzo también aparece como un gesto crítico, una postura alternativa a la dominante en el circuito cultural masivo, tal como expresamos en el pasaje citado respecto a la literatura crítica. Sin embargo, esta otra posibilidad es mostrada generalmente como intentos frustrados:

-¿Pero con la novela no se siente omnipotente?
-Sí. Omnipotente, pero también impotente... No sé. Con una novela uno está metido en su casa, toma un vaso de leche, hace buchec con leche, se recorta los pelos de las cejas, endereza los cuadros, imagina el ejército del general Grant si se le da la gana o a Bolívar sobre el Chimborazo y lo tiene enseguida. Es Dios. Y uno no es Dios. Nadie... Como si hiciera sacudir los dedos: chás, y ahí está. Pero en la cabeza (...) Me sospecho qué me van a decir: cuestión de procedimientos. Uno tiene trucos, pero no bastan. Ruido de guante, como dicen los boxeadores... Y uno no quiere utilizarlos. Siente vergüenza o malestar en la boca del estómago... Todo para que el pasaje entre Quiero

un ejército de cien mil tipos y que estén en una hoja rayada por palabras, sea instantáneo (122-123).

La literatura no alcanza para transformar la sociedad, para luchar por el poder. Entonces, escribir con esa intención le resulta a Lorenzo cuanto menos incompleto si se quiere ser parte de un proceso revolucionario. No alcanza con “imaginar”, hay que “actuar”. Este debate, presente en el congreso cultural de La Habana de 1968, exacerbado en las filas de la izquierda luego de la muerte de Guevara en octubre de 1967 y que tiene también en la Conferencia Tricontinental de 1966 y la OLAS de meses antes de la muerte del Che otros dos momentos culminantes, emerge en *Cosas concretas* de manera explícita y directa. La tensión entre la práctica intelectual y la participación política activa como militante revolucionario cruza la vida de Lorenzo una y otra vez en la obra:

-¿Y más allá de eso?

-¿De la omnipotencia?... Me caigo

-¿Cómo?

-Es el momento en que me caigo de la literatura: porque si con los cien mil soldados en el papel o fingidos en la escenografía con un dispositivo que lo proyecte en una pantalla o lo que sea, funciona de inmediato, siempre se imagina. Se imagina. Yo quiero algo más corporal. Y un paso más es caerse de ese borde filoso que uno maneja.

-¿Qué borde?

-El que por momentos hace sentir la impotencia de lo que uno escribe (...) Y cuando le digo Yo vacilo, es porque oscilo de la omnipotencia de chasquear los dedos o de apretar varias teclas de la máquina y de contar cien mil soldados, a sentir que todo es un juego. Una impostura... Son los momentos en que me siento mal. Que quisiera hacer ¡han! Con todo el cuerpo y pasarme al otro lado. Pero ahí está mi límite; vuelvo a caer de este lado (123-124).

El otro lado es Edi. La guerrilla. La lucha revolucionaria en su máxima expresión en aquel contexto. El mayor compromiso posible. Pero Lorenzo, como Viñas, vaya coincidencia, nunca cruza ese borde, siempre amaga pero termina cayendo del mismo lado, lo cual hace entrar al intelectual en permanente contradicción, pues es consciente de que revolucionar una sociedad requiere de otras acciones además de escribir literatura, sobre todo en un contexto donde la batalla antiimperialista estaba en su apogeo y se consideraba posible una transformación estructural de toda América Latina. La lucha era ahora. Entonces, está bien imaginarse cien mil soldados, a Bolívar en el Chimborazo o al General Grant, pero Lorenzo busca -necesita- algo más “corporal”, o, para decirlo con el título de este libro, ansía cosas concretas, entre las cuales no incluye a la literatura, lo cual se evidencia en la distinción entre Edi -o la guerrilla- como “cuerpo” y Lorenzo, a lo sumo,

como “voz”: “Usted es la voz, si es algo; ellos el cuerpo, Lore” (286). Escribir en aquel contexto, como repetirá en *Cuerpo a cuerpo* ya en el exilio, es “esquivar el bulto” a la acción política: “-¿Y por qué sigue escribiendo? / -Porque presiento que es lo único que puedo hacer. No sé. Uno escribe porque es cobarde. Yo escribo porque es más cómodo (...) Escribir es una apuesta. ¿Está claro? Armar una trampa y esperar muy pacientemente a que la presa caiga” (125). La literatura se relaciona con la cobardía y la comodidad, dos características antagónicas a las de la lucha armada, que se destaca por el coraje de quienes enfrentan a ejércitos establecidos armas en mano y las difíciles condiciones de vida en selvas y montañas.

Más dramáticamente, esto se subrayará ante la pregunta de una niña que lo encuentra con su cuaderno en las playas de Quilmes: “-¿Qué hacés vos? / -Nada -se excusó Lorenzo-. Escribo” (288). Ese “nada”, ese “no hacer” con el que Lorenzo caracteriza a su práctica intelectual cuando está intentando realizar la nota sobre la acción guerrillera en la que participa Edi para la revista de Kleitmann, da una toma de posición ante los debates en curso hacia finales de los años sesenta y que aquí hemos analizado oportunamente. Para ser revolucionario, para actuar políticamente en pos de la transformación social, hay que hacer la revolución, militar, participar activamente en la lucha de clases poniendo el cuerpo. El resto es hacer “nada” en ese contexto. Con la literatura no alcanza. Y Viñas lo dice escribiendo una novela.

Escribir, en definitiva, es continuar apostando por la soledad en un momento de apelación a las multitudes de América a ingresar al proceso revolucionario. Elegir la literatura es aislarse del pueblo, que no lee literatura: “Permanentemente me da vueltas; Yo solo, la gente; yo escribo, pero dónde está la gente. Se me escurre. No existe. Yo tampoco existo” (122). Estas elucubraciones de Lorenzo problematizan el rol del intelectual en un proceso revolucionario, y cuestionan el sostenimiento de un patrón cultural que se pretendía incólume, es decir, ajeno a las transformaciones estructurales de la sociedad que en teoría incluso muchos de quienes conforman ese “campo” defendían.

Sin embargo, Lorenzo, para escribir, necesita ser estimulado “desde afuera”, es decir, desde la sociedad: “-¿Necesita que lo estimulen desde afuera? / -Creo que sí” (179). La literatura no es algo meramente interno, íntimo, personal. Escribir es insertarse en las problemáticas sociales, o por lo menos ese es el intento de escritores como él. Por eso,

también, Lorenzo busca afanosamente escribir sobre la guerrilla como una manera de quebrar esa tensión entre práctica intelectual y acción política. Pero fracasa:

Tengo que quererlo, secreteó. Si hago algo sobre Edi, tengo que quererlos. Es necesario que los quiera. Imprescindible. Son ellos; en ellos reside la cosa. A partir de ellos. Pero Lorenzo no sentía nada. Nada. Son tus límites, Lore. Cierto, pero por lo menos, corresponde que los estime. Entusiásmate, Lore. Pero no lograba que la piel se le estremeciera ni que la saliva se le solidificara como un bolo alimenticio. Vamos, viejo; no seas tan indiferente: Mirálos más de cerca, comprendélos. Pensó que tendrían que gustarle. Proletarios. Nada. Pueblo de mi patria. Y nada. Ni piel de gallina, ni burbuja que le subiera por la garganta. Allí estaban, estirados bajo el sol, chapoteando en el agua del borde de la playa o caminando como si dieran vueltas alrededor de una plaza. Son el pueblo, se repitió, de entre ellos tiene que salir la fuerza de la historia. Son como yo, tienen la posibilidad de ser mejores. Y, nada (285).

La distancia entre el “deber ser” que Lorenzo pretende autoimponerse y lo que realmente le pasa luego de pensar el asunto es grande. Lorenzo “tiene” que querer a los guerrilleros, “necesita” que así sea. Debe “entusiasmarse”, “estimarlos”. Eso es “imprescindible”. Sin embargo, luego de su reacción inicial, no siente nada, ni emoción ni simpatía. Nada. Son sus “límites”. Su indiferencia, tanto hacia los militantes revolucionarios como ante la familia obrera a la que observa entreteniéndose en un balneario de Quilmes es total. El “sujeto de la historia” según el marxismo no le provoca absolutamente nada. Valverde señaló al respecto que “Lorenzo se queja de su incapacidad de comunicarse o identificarse con el proletariado. A pesar de estar dispuesto a abrir el diálogo le es imposible superar su ideología de clase media y termina despreciándolos por su tosquedad” (237). El fracaso de los intentos de vincular a intelectuales y pueblo se observa también en el siguiente pasaje de la novela respecto, precisamente, de los trabajadores descansando frente al río en el conurbano sur:

Miró hacia el lado del agua y descubrió unas piernas con várices. No te inquietes, Lore: no seas marica. No me inquieto; tengo que volar. Es una madre del pueblo, Lore: ha tenido hijos, los ha parido, los ha cuidado de pie durante muchas noches: nono, nononó. Les ha dado de mamar por eso tiene las tetas como una mona vieja. Es una mujer de pueblo, Lore. Yo la entiendo, compañera, créame que estoy dispuesto a quererla, su marido, sus hijos son mis camaradas, pueden serlo por lo menos y yo los agarro de los brazos y avanzamos hacia el futuro. Pero las várices, esas tetas caídas. Pobrecito: *Qué sería de vos sin inodoro, alcalzelzer, alicate y ducha caliente*. Sí, Drá, sí: pero trato de acercarme, quiero hablarles, estoy dispuesto a abrir el diálogo, a cuchichearles mi roñosa sabiduría de libros, intercambiarla por su profunda sabiduría de vida, Vaivén, integrarme, debo *Salvarme, Edi*. Pero caminan torcido, tienen los

tobillos pesados, y sobre todo gritan sin necesidad. Me aturden; están más jodidos que yo. Mucho más. Los amo. Los necesito (286).

Lorenzo comprende lo que los gramscianos plantean, que el intelectual se vincule con su pueblo-nación; o lo que plantean los existencialistas: que el intelectual se comprometa con su pueblo (Por eso el: *Sí, Drá, sí: trato de acercarme, quiero hablarles, estoy dispuesto a abrir el diálogo, a cuchichearles mi roñosa sabiduría de libros y a intercambiarla con su profunda sabiduría de Vida.*) La integración de ambos sectores. De eso se trata. Pero en la práctica cotidiana no es tan fácil para Lorenzo como en los libros (de nuevo: sus “límites”). Los sectores populares *camina torcido, tienen los tobillos pesados, y sobre todo gritan sin necesidad. Me aturden.* Tienen vérices y las tetas caídas. Mientras tanto, Lorenzo no puede pensar su vida *sin inodoro, alcalizante, alicate y ducha caliente.* Con el voluntarismo no alcanza. La unidad de intelectual y pueblo, imprescindible para construir una nueva hegemonía política, requiere de otro tipo de integración a la cual Lorenzo es incapaz. Su generación, la generación traicionada de finales de los cincuenta a causa de Arturo Frondizi, es diez años después una generación fracasada que no logra integrar su teoría con una práctica política eficiente. Si en el '59 a la generación de intelectuales críticos los albergaba una profunda desilusión por las decisiones de Frondizi en el gobierno, casi una década después el asesinato del Che les causará similares sentimientos. La obra se publica, sin embargo, justo en el preciso momento en que comienzan a desarrollarse fuertemente las organizaciones revolucionarias en la Argentina.

Esta novela también contiene, como gran parte de las anteriores, una crítica al eurocentrismo de los intelectuales argentinos. En este caso, encontramos esta postura antiliberal en las palabras de Hoyian:

Siempre nos dijeron Esto es el centro del mundo; “(Desde el tímido Belgrano, pasando por ese viejo robusto y arbitrario que era Sarmiento hasta llegar a la gente de la Revista”). Venir aquí y santificarse; Venir aquí, el templo; Conseguirse estigmas en las manos y exhibirlas desde lejos o al regreso gangoseando Cómo te va o Cómo siguen ustedes pero en galo y ser acatados por los que creen que el mundo tiene ombligo (...) no tiene ombligo y mucho menos ahora; tripas tiene o flujos que le salen por cualquier punta inesperada y violenta (232).

Un prócer como Belgrano, uno de los principales dirigentes de la revolución de Mayo, artífice de nuestra independencia y creador de la bandera nacional, es nombrado como uno de los fundadores de una tradición intelectual que llega hasta la

contemporaneidad de Lorenzo, en los años sesenta del siglo XX. Ver en Francia el faro que ilumina la cultura occidental, quizás una nueva Atenas. Hoyian, sin embargo, discutirá estos preceptos defendiendo la existencia de un mundo multipolar, pues el mundo “no tiene ombligo y mucho menos ahora; tripas tiene o flujos que le salen por cualquier punta inesperada y violenta”. Este “mucho menos ahora” y la mención de la “violencia inesperada” están dando cuenta de las profundas transformaciones del tercer mundo, esas “puntas” por las que salen los flujos de las tripas del mundo. América, Asia y África. Regiones donde los movimientos de liberación no dejan de multiplicarse.

Quiero por un momento retornar al tema de la reflexión sobre el propio proceso escriturario, al cual podemos desplegar a raíz de la importancia que cobra un objeto, en este caso, el mapa, para un personaje que no conoce la ciudad y ansía descubrirla. Efectivamente, en diversas ocasiones durante el relato Pola insiste en la necesidad de partir de un mapa para acceder a un mayor conocimiento sobre Buenos Aires:

Un mapa de la ciudad me voy a comprar: apoyando el pinche del compás sobre la casa de mi tía iría marcando círculos concéntricos; de dos cuadras al comienzo, absorbiendo la estación del ferrocarril y los bordes de la plaza al cabo de una semana. Y avanzar, tantear, dominar mi calle, el barrio y, por fin, la ciudad (71).

Pola quiere comprar un mapa de la ciudad para ir conociéndola. El mapa le otorga una idea de totalidad, pues en él está la ciudad entera. Así, puede recorrer las partes –calles- de Buenos Aires partiendo de la totalidad de la ciudad -a la que accede gracias al mapa-, enmarcando esos fragmentos por los que transita en un conjunto. Esta aparición del mapa presenta cierta similitud con la noción de realismo: la idea de que es imprescindible partir de una noción de la totalidad para conocer las partes, por más mínimas que sean, como por ejemplo, la casa de la tía. La totalidad es lo que permite darle un sentido a los fragmentos dispersos. Por otro lado, tenemos la noción de representación: el mapa muestra la totalidad de la ciudad -de la ciudad real- pero desde una representación –escala-. Es verosímil pero a la vez muestra el artificio. Con un mapa alguien puede familiarizarse con una ciudad, “conocerla”, pero a la vez no confunde eso con la ciudad real, todo lo cual se asimila con la noción de nuevo realismo que propugna el autor: Dar cuenta de la realidad y una idea de totalidad mostrando el artificio.

Por último, no podemos dejar el análisis de esta obra sin remitirnos a la autorreferencialidad que expresa respecto de la novelística del propio David Viñas. En un

momento de la entrevista que le realiza Pola a Lorenzo éste cuenta que escribió años atrás sobre un hecho de violación que sufrió de niño, lo cual está narrado en la novela *Los años despiadados*. Indica que ha escrito sobre eso pero modificando nombres y ambiente, estableciendo un tipo de vínculo no mecánico ni directo entre escritura, realismo e invención. Leemos en *Cosas concretas*:

-¿Otra humillación?

-Sí, fue en el barrio; en mi barrio.

-¿Qué barrio?

Floresta... Eran tres. Tres o cuatro. No recuerdo. Lo que sí tengo muy presente es que yo lo adulaba al que mandaba. Alguna vez escribí sobre eso. Yo le había regalado un reloj y un barómetro [situaciones descritas en *Un dios cotidiano*] (...) Me violaron. (...)

-¿Qué le hicieron?

-Me desnudaron; solamente las medias me dejaron

-¿Le pegaron?

-Sí; también: en la cara.

-¿Usted se defendió?

-Al principio. Mordiéndolo. Pero después, no; eran cuatro. (...)

-¿Dice que lo escribió?

-Sí; pero todo cambiado: uno hace como con los sueños: mezcla, desplaza, inventa, retoca.

-¿Le divierte mentir?

-Sí. Pero eso no es mentir. Uno miente cuando gana algo o se salva. En ese caso, no; todo pudo haber ocurrido. Y en realidad, no fue en Floresta sino en Barracas, al lado de una fundición (96 a 98).

Como plantea Isabel Santos, *Cosas concretas* es una novela que verifica el fracaso del ideario de la izquierda crítica de los años sesenta luego de la muerte del Che en Bolivia. Expresa el “momento de ajuste en la posición de Viñas en la relación entre discurso de la literatura y su concepción de la historia” (53). Con esta obra, el autor problematiza los límites del discurso literario a través de una serie de personajes que giran en torno de la profesionalización de la palabra y sus múltiples usos. Escritores, periodistas, editores, poetas son quienes pueblan *Cosas Concretas*. Por ello dijimos ya que ésta es la novela de la intelectualidad en Viñas. Si *Dar la cara* se centraba en gran medida en ella, aunque también en los sectores populares pretendiendo otorgar un friso general de la sociedad de finales de los años cincuenta, aquí enfatizará aún más su mirada respecto de los intelectuales de la izquierda argentina y su vinculación con la política emancipatoria nacional y continental. Ambas novelas, sin embargo -*Dar la cara* y *Cosas concretas*- son

reacciones frente a golpes políticos de envergadura, la traición Frondizi y el asesinato de Guevara, momentos de desorientación, desilusión y búsqueda de alternativas. Como indicamos, el final de ambas obras es coincidente: a pesar del fracaso, la lucha continúa.

Jauría

Jauría (1971) es la última novela de David Viñas de este ciclo histórico 1955-1976. Se trata de una obra que narra la huida de Simón luego de asesinar a Justo José de Urquiza en el mismísimo Palacio de San José donde el triunfador de la batalla de Caseros vivía. Simón es perseguido por una partida de siete hombres con perros -“Ya lo buscan, Simón. Lo van rastreando, Simón: Y son siete (34)”- y mientras va escapando en un constante galopar por Entre Ríos, sólo y sin rumbo luego de que quienes lo enviaron a matar al General -en particular “don Ricardo”, que no es otro que el caudillo Ricardo López Jordán- lo traicionen, el texto recoge su pensamiento y paranoia , alternándolos con los momentos pasados entre el propio Simón, lugarteniente de Urquiza durante largas décadas, y el líder del litoral. En palabras de Estela Valverde:

[*Jauría*] Narra un episodio ocurrido en 1870. Nuevamente una novela histórica concienzudamente investigada que denota un profundo conocimiento de los hechos: los antecedentes del asesinato del General Justo José de Urquiza, presidente de la Confederación argentina. Se trata -de acuerdo a fuentes históricas- de la historia de Simón Luengo, quien dirigió la partida que tenía la misión de asesinar al general Urquiza en su palacio de San José el 11 de abril de 1870 (VALVERDE: 168).

De esta manera, ingresan en el relato hechos históricos concretos como el triunfo de Urquiza sobre Rosas, sus cambios de perspectiva política que generaron que sus antiguos camaradas de armas de poncho y alpargatas empiecen a ser desplazados por hombres de frac y funcionarios porteños, el pacto de Pavón, la guerra del Paraguay donde Urquiza forma unidad con Mitre, es decir, con Buenos Aires, y lleva a su ejército hacia el lado contrario -en todo sentido- al que lo llevó en Caseros con el fin de vencer al Mariscal Solano López. Como se observa, las traiciones de Urquiza fundamentarían su muerte. Pero junto con ello se recorre la vida privada de este personaje y de Simón, quienes conforman un triángulo amoroso con la prostituta Arminia, la preferida de Simón que pasa a ser la elegida del General, siendo éste uno de los motivos del asesinato. Así, lo político, lo

público, y lo personal, se entremezclan en esta novela y llevan a su máxima expresión el interés de David Viñas por vincular historia y biografía.

Jauría muestra cómo las provincias que vencieron militarmente a la ciudad terminan sojuzgadas por el puerto. Las armas, a esta altura, son menos importantes que la diplomacia, algo que los funcionarios y estancieros porteños saben realizar muy bien. Asimismo, puntualiza el malestar de diversos sectores del *interior* argentino por esta situación, de la que consideran principal responsable a Urquiza, tanto por el pacto de Pavón en medio de una batalla que se estaba ganando como por su participación en la guerra del Paraguay, donde incluso se encarga de vender prisioneros paraguayos como esclavos a un general brasileño (VIÑAS, 1984: 195).

Sin embargo, Viñas hace ingresar un elemento más que será el principal detonante del asesinato: el triángulo amoroso, que tiene tanto o mayor incidencia en la historia que las batallas, los acuerdos y las traiciones de índole política. En distintos momentos de la novela se mezcla en Simón la idea de una venganza a causa de la traición política -una manera de hacer “justicia”- con el tema de Arminia -ligado a cuestiones estrictamente personales y pasionales-, de quien el General llega a tener un hijo y le pide a Simón que sea el padrino.

En cuanto a lo político, dos de los tres apartados de título “Motete” permiten ir siguiendo el deterioro de la relación entre Urquiza y Simón a causa del acercamiento del primero con los representantes porteños. Urquiza venció con las armas al puerto, pero políticamente fue “ganado” por los funcionarios de Buenos Aires que poco a poco fueron transformando los proyectos políticos del General hasta el antagonismo que significa desde la perspectiva federalista la Guerra del Paraguay. Urquiza pasó de enfrentar a la presunta “civilización” con la guerra a Buenos Aires que le pide el enviado de Corrientes, Montiel, antes de Caseros -“La guerra, mi General -Montiel hablaba rápidamente-. La guerra contra la ciudad que nos acogota a todos. Que nos asfixia, mi General. Los ríos, mi General. El río, por lo menos. Que no nos capen los ríos. Eso queremos” (28)-, a convertirse en un agente contra la “barbarie” gaucha, india y paraguaya. Ahora Urquiza usa perfumes europeos, construye su propio palacio, comercia con prisioneros, es uno de los mayores terratenientes del país y se rodea de funcionarios de frac mientras Montiel es brutalmente asesinado, algo que Simón recordará en más de una ocasión durante su huida.

Estos hechos son mostrados como una nueva “traición” realizada por un dirigente político hacia sus seguidores, continuando la tradición literaria viñista que podemos observar en *Dar la cara*. El rol de la dirigencia nacional es puesto en cuestión. El padre del pueblo, el que según el liberalismo liberó a Buenos Aires del totalitario régimen rosista, es denunciado como un traidor. La literatura, en este caso, le permite a Viñas debatir con la historiografía oficial, apoyarse en sectores del revisionismo histórico pero a su vez sostener una postura propia lograda mediante una detallada investigación.

Lo cierto es que, aunque se excusa en declaraciones políticas, Simón se decide a matar a Urquiza cuando éste saca a Arminia del prostíbulo y le pone una “casa” para su solitario disfrute (167-168), tal como se lee en los apartados titulados “Tertulias”, dedicados a expresar las voces de los habitantes de Entre Ríos respecto del triángulo amoroso entre Arminia, Urquiza y Simón.

Si bien en su análisis minimiza la razón sentimental del asesinato que a nuestro entender la novela enfatiza, es importante la lectura de Pilar Roca en relación con el eje de esta tesis. Así como es verificable que el triángulo amoroso es un motivo de quiebre de la relación entre Simón y Urquiza y promueve en el primero la idea del asesinato, también es cierto que no se trata de un ataque “pasional” solamente, pues Simón fue al Palacio de San José dirigiendo una partida de hombres -secundado por el Pardo y Lucas, otros dos antiguos camaradas de armas de Urquiza- enviados por otro general: Ricardo López Jordán. Es decir, Jordán aprovechó el malestar de Simón para con Urquiza a causa de Arminia para llevar adelante un asesinato político. Por eso, Roca plantea sobre el personaje principal: “Simón, en *Jauría*, se convierte en la víctima propiciatoria de un complot ajeno cuando mata al general, ante quien no ha podido definirse durante los años de apoyo incondicional. A partir de una frustración personal llega a ser el gestor de una venganza política” (ROCA: 52). A partir de esta lectura es que Roca prescinde del rol de Arminia y se centra en la cuestión política:

La acción del general en un primer momento estaba inspirada por un deseo de extender la entrada de riqueza mediante el comercio por varios canales, abriendo un tráfico más barato por el cauce del Paraná (...) La claudicación de Urquiza no es debida a su cansancio, según Viñas, sino a su codicia y a su vocación de poder, por la que se vende abandonando su proyecto que es el que le ha puesto donde está. Se convierte en terrateniente y sus hombres se ven traicionados por la prostitución del Viejo. La venganza se convierte en un acto de justicia (ROCA: 111-112).

La obra se divide, como *Cosas concretas*, en diversos apartados que se alternan sin orden fijo y responden a las distintas perspectivas de la historia que se van configurando en el texto. Pero, a diferencia de la novela anterior, en este caso con los fragmentos sí se configura una totalidad que da un sentido unívoco al relato. La secuencia que da título a la novela, “Jauría”, cuenta la persecución a Simón luego de que éste asesine a Urquiza y es la única relatada en tiempo presente. Otra secuencia se denomina “Hipotenusa” y trata desde el primer encuentro entre Simón -hombre enviado por la provincia de Córdoba para establecer una alianza contra Buenos Aires- con Urquiza, hasta el triunfo de las provincias sobre Rosas en Caseros. “Tertulias” se centra en comentarios de la gente del pueblo sobre el triángulo amoroso de Urquiza, Arminia y Simón, “Motete” mayoritariamente describe cómo los nuevos funcionarios rodean al General. “Enroque” se circunscribe a la “traición de Urquiza” desde la perspectiva de Simón y marca el momento en que el General deja de pelear contra el puerto, pacta con Buenos Aires y participa de la guerra del Paraguay. Esta última sección muestra cómo Urquiza se va amparando definitivamente en funcionarios provenientes de la capital, cómo transforma sus costumbres y se somete a los designios de los que teóricamente fueron vencidos y que de esta manera continúan digitando la vida de las provincias. Gente de frac azul, gente que no había visto Simón en su vida, maneja ahora el tesoro y los papeles de la Confederación Argentina. Montiel y Simón quedan relegados. El General quiere paz y construye el Palacio.

Temporalmente, “Jauría” presenta una linealidad continua, mientras que el resto de las secuencias corresponden al pasado y explican el por qué de la actual situación de enunciación, establecen quiénes son Urquiza y Simón y el motivo del asesinato, además de contextualizar la situación política del país a través del enfrentamiento entre el puerto - Buenos Aires- y las provincias. El texto, como mayoritariamente observamos en la literatura de Viñas, va de un presente hacia el pasado que lo explica. En este caso, a partir de un crimen político se narra toda la historia que lo antecede. Pero esta historia dista mucho de la “oficial”, recoge las voces de los sectores populares -que van planteando los verdaderos motivos por los cuales Simón mató a Urquiza- recoge la propia voz de Simón, el verdugo vencido y traicionado, recrea, incluso, la mirada de la prostituta Arminia. A su vez, esta historia está configurada a través de constantes interrupciones temporales, pues el presente del asesinato de Urquiza y posterior fuga de Simón es quebrado continuamente

con escenas que remiten a diversos sucesos de la historia política y personal en el que estuvieron inmersos ambos protagonistas, para culminar en el mismo lugar en que la obra comenzó: Simón y su partida ingresando al Palacio San José y divisando en la galería a Urquiza momentos antes de asesinarlo. Este final muestra más explícitamente que ninguna otra obra el carácter circular que Viñas le da a la historia argentina. Todo lo que contó a partir del asesinato de Urquiza termina nuevamente en el asesinato de Urquiza. La sección “Jauría”, que era la única que estaba narrada en presente, acaba en el mismo lugar en que se inició. Si la novela finaliza con el siguiente pasaje:

Acariciar un arma es como palparse abajo: ahí está, va cargada, pesa y me tranquiliza, Simón. Fierro tibio, es parte de mi cuerpo, me han humillado. Voy a matar.
Simón sofrena su ruano. Chito. A cien metros o un poco menos se recorta el portón del Palacio; hacia el fondo, el camino bordeado de álamos, el jardín, la guardia, el edificio iluminado. Otros cien metros. O menos. Un poco menos.
-¡El General! –murmura el Pardo y señala.
Cierto. Como si tal cosa: en la galería del Palacio. Sentado en un sillón y fumando con otro tipo que no conoce, está el Viejo (VIÑAS: 249).

No podemos dejar de recordar que el comienzo había sido exactamente el mismo:

Acariciar un arma es como palparse ahí abajo: ahí está, va cargada, pesa y lo tranquiliza, Simón. Fierro, tibio, es parte de su cuerpo. Me han humillado, soy macho. No es fácil matar.
Simón sofrena su ruano. Chito. A cien metros o un poco menos se recorta el portón del Palacio; hacia el fondo, el camino bordeado de álamos, el jardín, la guardia. Hay ruido allí, sí, y el edificio iluminado. Otros cien metros. O menos. Un poco menos (9).

Como planteamos ya en este trabajo, la traición es aquí, como en todo Viñas, fundamental. Urquiza traiciona a los suyos al hacer propia parte de la política porteña contra la que se había alzado en armas, Simón traiciona a Urquiza al asesinarlo cuando para éste era prácticamente un “hijo”; finalmente, los que envían a Simón a matar a Urquiza -e incluso sus propios compañeros de partida- lo traicionan a Simón y lo obligan a escapar sin rumbo fijo con la finalidad de que él solo sea quien pague por el asesinato. La traición es lo que motiva todas las acciones del texto -debemos sumar aquí el sentimiento de “traicionado” que siente Simón por Arminia, por más que el General nunca se percate de ello-, lo que genera la actitud de Simón, la persecución y la acción novelesca.

Por otra parte, encontramos en este texto otro pasaje que sostiene un eje articulador de todo su discurso: la ruptura de los binarismos. En este caso, la aparición de Carrizo, el único que convive unos días con Simón en su fuga, permite plantear este tema:

Una vez peleando por las provincias contra el Puerto. Y otras veces, a la inversa: así uno aprende de todo, Simón. Que no hay malos y buenos; infierno y cielo: no. Que todo está mezclado: ni hay infierno entre los indios, ni hay cielo entre cristianos. O, si usted prefiere, don Simón: un cielo indio y un infierno cristiano. Un cielo con el General y otro con el Puerto y *no se necesita ser cura, don Simón* (197).

A su vez, cabe subrayar la particular similitud entre la descripción de la batalla de Caseros en esta obra y la de la batalla de Ayacucho en *Los hombres de a caballo*. En Viñas, la guerra a la Ciudad de Buenos Aires perpetrada por las Provincias Unidas merece escenas que remiten instantáneamente a la gesta libertadora continental, a la lucha americana contra el imperialismo español. Por un lado, la focalización en la espera de los soldados en el momento de iniciado el combate, el ansia por pelear que se narra en José María Godoy en *Los hombres de a caballo* tiene su parangón en Simón: “Y desde el otro lado de esa hondonada sin yuyos también se han largado los colorados. Nosotros debemos esperar. A la izquierda. Esperar, Simón. Aguantarse” (104). Pero, fundamentalmente, resulta equivalente la descripción de la lucha en sí misma, en particular a través de la palabra “sablazo”. Ya hemos citado extensamente el fragmento de *Los hombres de a caballo*. Aquí incluiremos el de la batalla de Caseros de *Jauría*:

Y los sablazos no paran: a abrirlos, a entrar en esa gente que se defiende. Qué son: hombres que se nos ríen: rajarlos, Simón. Que se oponen a que yo y mi gente avance sobre esa Ciudad blanqueada y perversa: sablazo y sablazo, Simón: abrirlos. A entrar en esa boca jugosa que se llena con lo que nos saca a nosotros. A sablazo a meterse en su panza. Al gañote, a abrirla, mala hembra. Puta sucia. Bocaza. Que se abra. Ese infante punzó estira la boca, espantado y se me arrodilla. Ciudad yegua: sablazo. Que revienta. Sablazo y sablazo: pulpa y sandía y tragona de todo. Más sablazo sobre esa otra cabeza cubierta de paño que ya mana un jugo espeso. Brama. Que breme. Sablazo y que se raje. Ciudad con macho vestido de rojo. Ciudad taponada. Ventosa. Que se abra. Colorada, pulposa, sanguijuela, chupona. Sablazo y desgarró. Y que vomite todo el jugo que nos vino extrayendo. Mamona, puro jugo de otros. Abríte: sablazo. Otro sablazo y puedo ir sintiendo que si yo mismo me abro o lecho con un guascazo de macho caliente y patriota y provinciano, de adentro y con sed atrasada: otro sablazo. Que muestran dientes y un párpado y lengua y hasta la garganta rosada. Sablazo. Ahora roja y hasta caliente. Déle, simón. El General te mira. Golpea por Él. Sentí su sudor en tus sobacos, Simón. Y sablazo para llegar a esa grandísima yegua que sólo se ha dejado montar por un hombre, un viejo rojo. Sablazo y sablazo, Simón. Del otro lado. Jadeando. Frenando el zaino. Palpándome: varios lados machucados. Tengo olor

a fiebre. Yo mismo me huelo. Y una pluma pegada en la costra de sudor y algo pringoso que se le ha formado sobre la cara (106).

A nuestro entender, poniendo el énfasis no en la caída de Rosas -cuestión que prácticamente no es abordada aquí- sino en la lucha entre las provincias y el puerto, la equivalencia dramática entre Caseros y Ayacucho es otra declaración política -de historia política- del autor. Las provincias americanas enfrentan al puerto cosmopolita, europeizante, culturalmente occidental. Los gauchos, los indios, los paraguayos, contra un tipo de colonialismo impuesto desde una capital que mira a Francia y viste frac.

En cuanto al estilo del texto, esta obra carece de la experimentación narrativa que observamos en *Cosas concretas*, pues aunque continua utilizando múltiples procedimientos como el monólogo interior, el discurso indirecto libre y el soliloquio, la estructura resulta más tradicional y los recursos se enmarcan en una totalidad de sentido. La mayoría del tiempo Simón está sólo. Es su huida. Sin embargo, no para de hablar, nos cuenta lo que hace, se lo cuenta a Montiel, al General, a él mismo. Aquí unos ejemplos:

Corre el lobuno. Lobo, lobito. Que no se llegue a mancar. Porque es de fierro y apenas si necesita que le afloje las riendas y endereza solo. Siempre para adelante: con el cogote estirado, boca abierta, galope liso y las orejas hacia atrás. Como si yo le exigiera que se tirara desde una barranca al río. Uno se zambulle en medio de lo oscuro. En una mujer. Arminia o quien sea. O en el agua, Simón. Zambullirse en una mujer. Sí. Soy un caballo y me zambullo en lo negro, Simón.

-¡Zanjón! -grita enronquecido y apretando las rodillas.

No sé. Por qué grité eso: no sé. No hay nadie. Ni árboles ni esos bultos enormes parecidos a las parvas que amontonan los colonos catalanes (...)

-¡Cabrón!

Eso era lo que quería gritar. Cabrón. Otra vez: Cabrón. Soy un padrillo. Cojudo soy. ¡Cabrón! Y el lobuno apenas si alza las puntas de las orejas. Podrían ser de vidrio de tan puntiagudas. Filosas.

-¡Cabrón!... ¡Cabrón!

Te volteamos al suelo, cabrón. Carnero gordo. Viejo. Te quedaste ahí tirado mientras ese portugués golpeaba las manos llamando a no sé quién (32-33).

Toda la sección “Jauría”, la más amplia de la novela, está narrada siguiendo el patrón de un diálogo imaginario del perseguido Simón -semejante al de Emilio Godoy con Videla en *Los hombres de a caballo-*, que de esta manera nos cuenta lo que va haciendo, lo que observa alrededor, lo que intuye de la partida que lo sigue y lo que inventa producto de su endeble situación mental en ese contexto. “Tertulias” y “Enroque” también tienen una estructura dialogada, aunque allí sí los diálogos son reales y están expresamente descritos.

Jauría es, en cierto sentido, una novela histórica, con los personajes ahora sí asumiendo el nombre de la persona históricamente real. Pero aquí Viñas no se centra en la historia de Urquiza, ni en la batalla de Caseros o la guerra del Paraguay, tampoco en sus últimos años recluido en el Palacio San José. Lo que se cuenta es la vida de Simón, su verdugo, y lo que se sabe de Urquiza es en relación con este personaje.

3.1.3 Cosas concretas. Una poética como militancia

En este subcapítulo me propuse examinar la producción ficcional de David Viñas a partir de un abordaje analítico de aquellos ejes relacionados con su escritura que permiten repensar las relaciones entre literatura y política establecidas en el período 1955-1976 en la Argentina. De este modo, pretendí determinar vínculos no mecánicos entre el uso -y ruptura- de procedimientos narrativos y un cuestionamiento radical de los ámbitos cultural y político nacionales. Para tal fin, me basé en la novelística publicada por el autor en el lapso temporal establecido, que consta de nueve textos novelísticos, a los que sumé su libro de cuentos *Las malas costumbres*.

Los principales debates de los años sesenta -respecto de la necesidad de una transformación radical de la sociedad, el carácter de una revolución, las reflexiones en torno de los sucesos políticos que acaecían a nivel local e internacional, las propuestas de las diversas corrientes ideológicas en boga por esos años, la búsqueda de una nueva cultura y de prácticas preformativas sobre el devenir social y humano, el interés por promover una literatura que rescate la experimentación provocada por décadas de vanguardismo a la vez que se ancle en la realidad material- han tenido en Viñas un constante partícipe. Pero siempre, aún en los debates más eminentemente “políticos”, ha actuado en tanto intelectual, esto es, apelando a la producción artística y a la intervención crítica como actividades imprescindibles dentro de la lucha por una sociedad más justa e igualitaria, e incluso convirtiendo aquellas discusiones en material de sus producciones narrativas, cuestionando su oficio desde sus novelas, siendo su generación -y él mismo- objeto de crítica y autocrítica en cada texto, y marcando las potencialidades y a la vez las limitaciones de la práctica escrituraria a la hora de realizar un aporte para el cambio social.

Si una obra literaria instituye una representación resultante de operaciones procedimentales que dan cuenta de imaginarios relacionados con un espacio-tiempo, Viñas buscó asumir desde sus textos una ligazón entre especificidad literaria y proyecto político comunitario tomando a la narrativa como un espacio plausible para analizar -y desenmascarar- la ideología de los sectores dominantes de la Argentina a lo largo de su historia. Así, pretendió repensar los sucesos del pasado nacional desde una perspectiva antagónica a la historiografía liberal, debatir en clave política su presente y promover polémicas en torno a los motivos que llevaron al país a un estado de dependencia.

El autor de *Los dueños de la tierra* pretende que su práctica literaria *actúe* en el contexto en el que emerge, fundamentalmente en relación con los debates políticos, sociales y culturales de los que ella misma, como producción cultural, participa. Viñas explicita la siempre existente relación entre texto y contexto, impugna la evasión, la neutralidad y el equilibrio. Si borra los límites establecidos para los distintos tipos de ejercicio escriturario - para él, narrar ficción es hacer crítica, y viceversa- a la vez los acentúa a través de un minucioso trabajo procedimental desplegando en su obra artística técnicas provenientes de distintas corrientes estéticas que si bien, como señala López, pueden vislumbrarse en sus textos críticos, no tienen allí el desarrollo que presentan en su novelística. Literatura, historia y política no son espacios con fronteras difusas para Viñas, sino partes de un mismo territorio que se alimentan mutuamente, pero ello no conlleva a una falta de especificidad en sus diversas construcciones escriturarias.

Si en entrevistas de la época el autor fluctúa entre posiciones antiintelectualistas - “El intelectual argentino no sirve concretamente para nada. En este momento uno tiene la sensación de que no pasa de ser una cosa decorativa” (VIÑAS, 1960: 16)-, comentarios que amparan en forma excluyente la labor crítica -como el ya citado: “el compromiso literario no es más que la ilusión (...) Ser revolucionario en literatura, y quedarse ahí, sólo en ese plano, es darse buena conciencia o hacer carrera literaria (...) no voy a escribir más novelas. Paso al ensayo, al ensayo político, a la militancia”-, y otros que destacan la importancia de la ficción -“No águila a lo Víctor Hugo ni profeta lugoniano. Pero tampoco lo contrario, declarar que la literatura no sirve para nada. No. Ni águilas ni lombrices: hombres... hombres entre los hombres. Cuestionando todo, permanentemente. Claro, a uno mismo en primer lugar” (1973: 87)-; para fijar una posición menos equívoca al respecto

podemos destacar que hasta que la censura fue cerrándole paso, Viñas no cesó en la publicación de textos narrativos y desarrolló una práctica concreta dedicada fundamentalmente a la escritura de novelas y relatos breves que motivó una decena de publicaciones en el período. Si en los años cincuenta se conocieron cuatro novelas de su autoría en años sucesivos, en los sesenta publicará cuatro más -a lo que debemos sumarle los relatos cortos aparecidos bajo el título *Las malas costumbres* y diversos cuentos que formaron parte de revistas culturales y compilaciones-, y en los setenta *Jauría* (1971), a la que podemos agregar *Cuerpo a cuerpo* sobre el cierre de la década y ya desde el exilio. Resulta evidente que: “Para Viñas la literatura se constituía en un medio de construcción de una realidad material cuyo lenguaje sólo podía encontrar su pleno sentido insertándose en las coordenadas espacio-temporales de donde brotaba” (ROCA: 45).

Asumir el contorno, como una vez resaltó Valverde, era para Viñas indagar en él, conocerlo para apropiárselo y estar en condiciones de modificarlo. Es por esto que su propuesta literaria se asocia a la de la crítica expresada en las páginas de *Literatura argentina y realidad política* y en sus textos de corte estrictamente histórico. “Su doble vertiente de historiador y literato le llevó a desarrollar un pensamiento que incluía ambos aspectos en un solo objetivo: encontrar un espacio propio para una nueva literatura que fuera respuesta coherente a su entorno inmediato” (ROCA: 24). En diversos textos y a través de distintos géneros, implanta los mismos preceptos, los cuales aborda de manera diferencial en cada caso. Crítica y literatura resultaron en él dos herramientas con las que pretendió estudiar la ideología de los actores sociales de la argentina a lo largo de la historia y actuar políticamente en su contexto. En términos sartreanos, lo que le interesaba era el hombre *en situación*.

La literatura por dentro. ¿Qué narrar?

La obra narrativa publicada por Viñas es por demás extensa en el período `55-`76, e incluso abrumadoramente superior si la comparamos con la producida luego de la vuelta a la democracia en la Argentina, a partir de 1983⁴¹. Cuanto más radicalizado su contexto y mayor fue su participación pública, más profusa ha resultado su labor artística. La fecunda obra de Viñas durante el transcurso de fragosas batallas culturales y de encarnizadas luchas

⁴¹ Desde 1983 a 2009 publicó sólo tres novelas: *Prontuario* (1993), *Claudia Conversa* (1995) y *Tartabul* (2006).

políticas entre los cincuenta y los setenta nos permite establecer la valoración que este autor le otorgó a la *ficción*. En estas producciones se observan distintas constantes, como por ejemplo la denuncia de todo tipo de autoritarismo y del rol de la oligarquía en el país desde su constitución en clase dominante, el fracaso y la traición como tópicos de nuestra sociedad y la trágica circularidad de los procesos históricos de la Argentina. Viñas remarca el vínculo perenne de las fuerzas armadas locales con los sectores hegemónicos, cuestiona a los partidos políticos más importantes del país -UCR y peronismo- en los cuales el pueblo históricamente delegó su representatividad, e incluso critica a la izquierda partidaria. Problematisa el rol de los intelectuales en la política nativa y la eficacia de su militancia, a la vez que destaca la desigualdad y la injusticia generadas por el orden social vigente desde 1880 en la Argentina y las consecuencias de ello para los sectores populares -explotación, pobreza, persecución, asesinatos en masa-. Pero las características más salientes de su narrativa resultan ser la estrecha relación entre escritura, historia y política; y la reflexión - desde los propios textos- sobre la producción literaria; es decir, una vuelta de los relatos sobre sí mismos que resulta poco usual dentro de la estética realista tradicional conocida en el país hasta entonces. Esto en Viñas lleva al cuestionamiento de ambas instancias, lo que podemos denominar la historia política y, también, la escritura, que se convierte en materia y referencia a la vez y de la que no están exentas la perspectiva sartreana ni la influencia de la nueva narrativa norteamericana.

Respecto de la vinculación con la historia, ésta no aparece como mero telón de fondo o escenario espacio-temporal de la trama, sino como una manera de indagar sobre los motivos que llevaron al país a la situación presente. Por eso en los textos de Viñas la historia siempre es narrada en clave política. Viñas insta a reconsiderar los acontecimientos en los que emergen los antagonismos sociales, sobre todo a través del rol que ha cumplido la oligarquía nativa en la conformación de las desigualdades existentes en el país. Debemos señalar, a su vez, que no se trata de una selección aleatoria de hechos, sino de un hurgar - meterse- en aquellos instantes donde se plasmó con mayor crudeza la lucha de clases en la Argentina. El propio autor nos indica sobre alguna de sus obras:

Yo diría que el elemento temático más inmediato de esta serie de novelas (*Cayó sobre su rostro*, *Los dueños de la tierra*, *Los años despiadados*, *Dar la cara*, *Hombres de a caballo* y *Cosas concretas*) intenta narrar lo que considero momentos clave de la

historia moderna. De la Argentina que surge como resultado del gran proyecto liberal-burgués: el país que se va articulando, creciendo, llegando a su apogeo hasta entrar en crisis y sobrevivencia entre 1830 y 1930. Entre Roca y los límites de la conciencia liberal (VIÑAS, 1962: 62).

Para cotejar la exactitud de estos planteos basta con enumerar sumariamente los temas que aborda su literatura. Desde el epígrafe que abre su primera novela, *Cayó sobre su rostro*, hasta el final de *Jauría*. Hemos descripto ya cómo su primera novela tendrá como trama estructurante la vida de Antonio Vera y que mediante su figura se narra la organización definitiva del Estado oligárquico argentino según los designios de la generación del ochenta. El peronismo dominará las calles de su segunda obra publicada, *Los años despiadados*. En *Un dios cotidiano* se detendrá, en cambio, en el asfixiante clima ideológico de los años treinta sostenido por el catolicismo vernáculo a través de sus espacios institucionales de enseñanza. La política yrigoyenista, por su parte, será en lo que Viñas indague en *Los dueños de la tierra*, novela que trata sobre los fusilamientos de la Patagonia durante el año 1921, lo que se convirtió en una de las mayores masacres de trabajadores de toda la historia argentina. En este texto Yuda, la mujer de Vicente Vera, funcionario radical enviado por Yrigoyen a mediar en el conflicto entre obreros y estancieros e hijo del hacendado roquista Antonio Vera, protagonista de *Cayó sobre su rostro*, da una imagen del radicalismo de los años '20 que permite concebir las posturas que llevaron al criminal desenlace de la huelga de peones rurales en el sur argentino. Aquí también sus dardos serán dirigidos a la doctrina de equilibrio y neutralidad, esta vez del radicalismo en tanto cabeza de Estado.

Viñas continuó la misma senda durante la totalidad de su obra literaria haciendo de ella algo así como una condición de escritura. De este modo surgieron obras tales como *Dar la cara*; donde problematiza la traición del gobierno de Frondizi vista desde un grupo de jóvenes intelectuales en el que reconoce con sentido autocrítico los errores de su generación. Con *En la semana trágica*, novela corta que gira en torno a la masacre obrera de 1919, Viñas denuncia la articulación entre jóvenes de clase alta y el propio ejército argentino para reprimir a los trabajadores y cuestiona el papel de la prensa a la hora de difundir los acontecimientos. *Hombres de a caballo* da cuenta de las operaciones militares conjuntas de los ejércitos latinoamericanos bajo dirección de los Estados Unidos contra los movimientos guerrilleros, en lo que es una expansión de las reflexiones estético-políticas de

Viñas hacia todo el continente. Los ejércitos destinados a emancipar a sus pueblos dan vuelta sus fusiles y se organizan para oprimirlos. En esta obra se focalizará plenamente en la institución militar. Se representa allí la ideología que sostiene a esta institución y los fundamentos que rigieron sus actos en los acontecimientos sociopolíticos del país durante el siglo XX. *Cosas Concretas* recreará los debates intelectuales de la época, particularmente en la izquierda latinoamericana, y *Jauría* (1971) abordará el asesinato de Urquiza y la posterior huida de Simón, su verdugo, que acusa de traición al general entrerriano por pactar con Buenos Aires luego de triunfar sobre ella. En *Las Malas Costumbres*, por su parte, había compilado una serie de relatos -algunos publicados previamente en revistas culturales, otros inéditos, que representan la etapa peronista.

En todas estas obras, Viñas se encarga de incluir personajes que de un modo u otro se encuentren en la necesidad de reflexionar sobre el propio acto de escritura, su (in)eficacia social y sus modalidades posibles.

La narrativa de Viñas puede considerarse, a la vez que una reflexión heterodoxa sobre la historia nacional y una crítica sobre la función del escritor -y por lo tanto, de la escritura-, un método de intervención política en el presente de la narración. La literatura pasa a ser una forma discursiva que le permite recorrer los hechos clave de la historia argentina denunciando los mecanismos políticos e ideológicos que los sustentaron. Así, será a través de los relatos ficcionales que analizará los procesos políticos de la realidad nacional con un objetivo definido que, por más que se concrete desde la narrativa, está alejado de un mero interés estético: “Tenemos que informar sobre determinados tipos de cosas. Que la gente tenga conciencia histórica, sepa quiénes son, de dónde vienen, qué pasó. Hecho de una manera sistemática, y eso tenemos que priorizarlo” (VALVERDE: 105). En comentarios como éste Viñas explicita qué decide narrar según su proyecto político-literario, y establece los argumentos que sustentan tal posición, como lo había expresado en *Contorno*:

Hoy -en el tiempo que le toca vivir a nuestra generación- ya no se puede decir que los otros tengan la culpa. Hoy la culpa es de todos. Y es necesario escribir y vivir como culpables. Sin ventajas porque los otros son todos. (...) Los otros somos nosotros mismos. De ahí que no se pueda escribir de cualquier cosa, sino de esto, de todo esto, porque a nadie se le puede transferir esta tarea (VIÑAS, 1954: 16).

Contra el discurso histórico, contra la oligarquía y los sectores sociales dominantes, contra el pensamiento liberal, contra la neutralidad abstracta, contra las instituciones que sostienen el orden social -el ejército, la escuela, la iglesia, la prensa-, contra el maniqueísmo y el dogmatismo y para denunciar las traiciones políticas y personales, Viñas utiliza la novela.

Dijimos que así como la historia política es uno de pilares de su proyecto literario, el otro lo será la reflexión sobre la propia práctica literaria. Cada novela abre un proceso sobre sí misma. ¿Sirven las palabras para llevar adelante un proyecto emancipador? ¿Alcanza con la denuncia escrita? Eso se preguntan las obras de Viñas, que de esta manera deliberan sobre el proceso de escritura: “Mi narrativa es un proyecto de cuestionamiento de la cultura burguesa. O si preferís, de mi propia formación. Una manera de pensar contra mí mismo. O una forma de verbalizar lo que menos me gusta de mí mismo. O, en otras palabras: una forma de cuestionarme” (VIÑAS, 1972: 61). Las novelas de Viñas son un enjuiciamiento a sí mismas y a su autor. Y así como critica la *evasión* de los escritores liberales, también rechaza las producciones de aquellos que toman a la literatura como mera propaganda política. Viñas enfatiza la imposibilidad de dar un mensaje directo con la literatura, a lo que denomina como utópico. Para él, narrar es cuestionar. No dar soluciones, sino plantear problemas. Planteará: “Dar un mensaje es dar soluciones... el escritor accede, sí, a los grandes temas, a los grandes problemas. Pero, ¿dilucidarlos, solucionarlos para los demás cuando son un enigma para él mismo? Me parece una ingenuidad...” (VIÑAS, 1957: 11).

Así como en múltiples entrevistas y textos críticos sostuvo esta clase de posturas, en su obra encontramos propuestas semejantes. Sus textos se encargan de construir personajes escritores, periodistas, estudiantes, cineastas y hasta generales que quieren publicar sus memorias. El hecho es que en cada uno de ellos hay un momento en que alguno de los protagonistas reflexiona sobre la práctica escrituraria, en una puesta en abismo de la obra en sí, y de su propio oficio de escritor.

En relación con la problemática de la escritura, *Cosas concretas* resulta una obra fundamental en la que se relatan los debates intelectuales de la generación del sesenta. Escribir o actuar son vistas como actividades excluyentes. *Dar la cara* sostiene lineamientos análogos. Si la actitud de Edi en *Cosas concretas* subraya la necesidad de

pasar a la acción directa, aún para los intelectuales, la charla entre Nacho y Bernardo en esta otra obra remarca la inutilidad de la disputa intelectual por sí sola:

¿Te gusta ganar las discusiones? -Nacho no se detenía en su trabajo-. ¿Eh?... ¿Te gusta?

-Y, es lo único que podemos ganar -dijo Bernardo-. Durante mucho tiempo nos convertimos en especialistas de eso -y tuvo ganas de hablar sin ninguna piedad de sí mismo y de los tipos que se le parecían-. Especialistas en ganar discusiones mientras los otros hacían lo que se les daba la gana (VIÑAS, 1975: 75).

Vimos también cómo en esta misma obra, León presenta una mirada detractora sobre los escritores argentinos. Pero la producción literaria no sólo es vista en forma negativa, por el contrario, su narrativa ofrece contraposiciones sobre su posición respecto del oficio literario y vuelve realidad su planteo de que un escritor *no otorga mensajes* ni ofrece *soluciones*, sino que simplemente *accede* a los *grandes problemas*. En *Cosas Concretas* plantea que: “Cuando una literatura se elige crítica, no puede detenerse” y Lorenzo por momentos considera posible un proceso de identificación con el guerrillero Edi -*usar* la palabra de forma colectiva como manera de poner el cuerpo-. En *Los dueños de la tierra*, cuando Carrero halla su imprenta destrozada sólo atina a plantear que podría escribir un libro para dar a conocer lo sucedido y romper así el cerco del poder. En *Dar la cara* se asevera que escribir como si uno se vengara de alguien es la única manera de vivir en serio. Finalmente, en *Un Dios Cotidiano* leemos una reflexión sobre la escritura brindada por el maestro de un colegio católico, el Padre Ferré, que se vincula con la escritura de Viñas: hay que escribir sobre aquello a lo que se le tiene rabia.

Los ejemplos son variados y aquí sólo hemos tomado algunos como muestra. Pero al respecto no podemos dejar de mencionar la solapa de *Las malas costumbres*. Allí Viñas asume la producción literaria desde su funcionalidad política. De esta manera, si como señala el final de *Dar la cara* que “Buenos Aires bajo la noche era un vivac”, y “Más allá, empezaba el campo de batalla”, en la preparación de la lucha social un lugar fundamental lo ocupa la escritura a través del pensamiento crítico y la denuncia, desde el ensayo y la crítica, pero también desde la ficción.

Una nueva búsqueda narrativa ¿Cómo narrar?

Si escribir ficción es *preparar una revolución de humillados y contribuir a un movimiento* de liberación nacional que nos permita superar la condición de país *semicolonial* que padecemos, si Viñas hace de la práctica literaria uno de sus principales - sino el principal- espacio de participación en la lucha social a través de una revisión de hechos históricos, un análisis de la ideología de los sectores dominantes y una reflexión sobre el propio proceso de escritura; sus planteos girarán, entonces, en torno a cuáles serían los recursos narrativos acordes a tales objetivos, ya que el propósito político y cultural debe complementarse con lo específico de la práctica literaria:

Lo realmente prioritario en la Argentina y en América Latina es la política. Es la revolución. La producción literaria se ha convertido cada vez más en una faena como otras, sin privilegios, sin extraterritorialidad. Lo que no que no quiere decir que se olvide lo específico de ese nivel. No. Pero la literatura no se agota en lo específico de la literatura. Está claro (VIÑAS, 1971: 24).

En Viñas, autonomía y heteronomía estéticas no son conceptos excluyentes, sino complementarios. La literatura no es “la hermana menor” de la historia ni una simple forma de ilustrar -figurar- conceptos teórico-políticos o sucesos históricos, sino una práctica discursiva con características propias que posee la potencialidad de ofrecer un espacio de reflexión sobre los grandes problemas de la sociedad, por eso la búsqueda de Viñas será la de generar una literatura que sea congruente con la situación cultural y social específica de su tiempo y con un proyecto que supere lo meramente estético, pero que a la vez lo incluya. Habiendo general acuerdo en la crítica en ubicar sus textos dentro de una matriz realista, nuestro interés aquí será indagar en los cuestionamientos que establece el autor en referencia a la literatura existente hasta el momento -la anterior y la contemporánea-, ya que si por un lado embestirá contra el escritor liberal burgués por su presunta literatura de *evasión* ante la realidad, no será menos crítico con los literatos “sociales” o “de izquierda”, a los que acusa de contenidistas y de caer en la producción de textos que no superan el estadio de la propaganda política. Para Viñas ambas posiciones se encuentran perimidas. La nueva realidad necesita de una nueva clase de realismo.

La literatura de Viñas es considerada realista por su raigambre en la historia argentina y en los sucesos socio-políticos de América Latina contemporáneos a su escritura, por estar fundada sobre los cimientos de su propia biografía y por sostener los fundamentos

tradicionales de este problemático género, como por ejemplo: producir una literatura preocupada por un referente, atenta a su entorno concreto y a sus transformaciones, y con una visión crítica de aquello que narra, pues lo que se busca es conocer la realidad con la intención de poder transformarla. En lo estrictamente estético, podemos mencionar los principios de representar la realidad de la manera más fidedigna posible, confeccionar de manera verosímil los acontecimientos que se relatan -lo que conlleva a la eliminación de todo elemento fantástico o maravilloso, algo que otras poéticas realistas de entonces problematizarán-, efectuar un análisis riguroso de aquello que dice representar, hacer un minucioso uso de la descripción -sobre todo de los espacios y las fisonomías-, suscitar un registro lingüístico, cuanto menos, tendiente al coloquialismo -sobre todo en los diálogos, pero también en los narradores-, llevar a cabo una compleja construcción de personajes para que éstos no terminen siendo meras funciones textuales, poniendo énfasis en formar el carácter, el temperamento y la conducta de los mismos y así darles una carnadura mayor; establecer un vínculo mediato entre personajes y contexto económico y social para que se conviertan en exponentes más o menos creíbles de un momento histórico, de una clase o de un oficio (lo que Lukács llama *tipos*), y tratar problemáticas sociales de importancia.

Además, dentro del realismo más tradicional hubo una predominancia de la linealidad temporal y narrativa en pos de una intencionalidad de lograr textos fácilmente comprensibles por parte incluso de un lector no avezado -esto quiere decir también que la propuesta realista no fue la principal generación de experimentalismos estéticos, por lo menos durante el siglo XX-; a lo que podemos sumar la hegemonía de un narrador en tercera persona omnisciente que organice -y centralice- el relato, y un estilo simple que atenúe en extremo la mediatización que establece toda forma de representación. Estas últimas características son cuestionadas, como vimos, en la poética viñista.

Pero más allá de estos postulados cardinales, la práctica literaria de este autor pregona un alejamiento de las nociones *liberales* del arte, entre las que incluye ciertas tendencias del realismo. Para que una literatura pueda resultar un aporte a una transformación cultural no alcanza con que se admita realista, tiene que dismantelar, ante todo, la lógica del discurso de la novela liberal. Lo que se señala es que con la idea de *equilibrio* y de *neutralidad* “la praxis de una literatura de cuño liberal consagraba el escapismo y la evasión” (ROCA: 44), y que esas nociones estaban sostenidas por un interés

ideológico en mantener un orden social anacrónico y desigual. Ante eso, va a contraponer la acción de un intelectual obligado a tomar partido en los sucesos que vive y narra, y que declame una posición de denuncia y ruptura del orden vigente. De nuevo, un intelectual *comprometido* y un hombre *en situación*:

El paradigma para evaluar su narrativa será ético. En determinados casos, el producto literario se vuelve necesariamente abrupto, violento y poco de acuerdo con el consenso estético de las letras tradicionales, porque de lo que se trataba era de cuestionar, precisamente, los principios o juicios de una estética concreta, la liberal-burguesa, que imperaba desde hacía un siglo (ROCA: 53).

Por lo tanto, el ataque al liberalismo no se producirá sólo en términos políticos concretos -vinculación con organizaciones revolucionarias, denuncia de los exterminios y traiciones realizados en nombre del progreso-, e ideológico -desenmascarar los fundamentos de tales acciones-, sino también en lo que a la literatura se refiere, porque el escritor burgués no sería otra cosa que una expresión particular de su clase:

“No innovar” y “status quo” son las dos figuras jurídicas a las que se alude con frecuencia. Es el equilibrio que se ha instaurado con Roca después del 80. Y el “estilo equilibrado” define la escritura de los *gentlemen*: que los alaridos que llegan del pasado no perturben; que ese viento que empieza a resoplar del otro extremo no se filtre ni haga vacilar lo que por definición es inestable. “Cada vez menos nos parecemos al resto de la América española”, escribe Cané en 1895. “Nuestros conciudadanos no se dejarán sobornar por los resplandores de la comuna de París”. Es Pellegrini el que habla (...) En este “recinto” las palabras deben adquirir, ante todo, inercia: densidad de objetos, neutralidad de plantas o de “gemas” y para eso nada mejor que el ademán que las oprime hasta exprimirles agresividad. Inmóviles, sirven para decorar; sobre los escritorios de Cané o de Wilde se amontonan piedras extrañas, amaestradas (VIÑAS, 1971: 32).

Otro eje que rechazará del escritor liberal es su espiritualismo, al que rotula como producto de su *colonialismo cultural* hacia Europa, para lo que debía necesariamente alejarse de lo concreto, la “bárbara materia” que era el espacio real donde vivía -América- en busca de la abstracta “cultura universal”. Viñas, en detrimento de estos planteos, será el escritor de las *cosas concretas*. Sus personajes deben palpar las cosas de cerca, inmiscuirse en ellas para acceder a algún tipo de conocimiento. Los títulos mismos de sus novelas nos permiten ejemplificar dónde pone el acento este autor, algo en lo que ya se había detenido la mirada crítica de Nicolás Rosa. Lo material será explícitamente parte de los mismos, y si

el *cuerpo* -materia por excelencia en nuestra especie- llega a designarse por duplicado en uno de ellos publicado con posterioridad al tiempo que toma nuestra tesis -*Cuerpo a cuerpo*-, no resulta extraño que en las denominaciones de sus novelas se encuentren nombrados el *rostro* -y lo que es lo mismo: la *cara*-, la *tierra* o los *hombres de a caballo*, todo en señal de cacería -*Jauría*- de esas *cosas concretas* que Viñas pretende abordar con su escritura por momentos *trágica y despiadada* ante *dios y dueños* y ajena a las *buenas costumbres*.

Ya pasó la hora del presupuesto romántico respecto del lugar privilegiado del escritor y la excepcionalidad de “las letras”, pues, como hemos citado anteriormente, para Viñas *la actividad literaria se ha convertido cada vez más en una faena como otras, sin privilegios, sin extraterritorialidad*, y por eso hay que situar a la literatura en el lugar que ocupa dentro del complejo sistema social en el que está inmersa, en la realidad material concreta. Esta narrativa legitima el derecho a la violencia de los de abajo ante la opresión de los sectores dominantes, reivindica el odio y el resentimiento como impulsores de acciones que desemboquen en una verdadera liberación. Contra la evasión, el ludismo, el equilibrio y la neutralidad; fija el compromiso, la responsabilidad, la desmesura y la toma de partido del escritor. Si para que deje de ser puro espíritu la producción artística debe converger con las cosas concretas, si para que abandone el equilibrio y la neutralidad hay que comprometerla -politizarla- con su *contorno*, para que no sea mito hay que historizarla. Historia, política y literatura se articulan también en este aspecto.

Pero planteamos que la actitud crítica de Viñas no sólo se lee en referencia con el escritor liberal, sino también con los autores de literatura “social” por utilizar la producción literaria como herramienta política, difuminándose así lo específico del hecho artístico. Se trata de un tipo de arte que va hacia la literatura en busca sólo de lo que encontraría más eficazmente en otros discursos como el del ensayo, el manifiesto político o la propaganda revolucionaria. Estas son las razones por las que respecto del Grupo de Boedo dice: “Pena y ensoñación. Pietismo y fantasma en que se desdobra la teoría humanitarista de una izquierda penetrada de liberalismo” (66). La literatura liberal y la “social” serían dos caras de una misma moneda, después de todo: “Boedo no queda tan lejos del centro” (66).

Viñas desmonta la literatura preexistente y articula una poética en la que integra procedimientos y perspectivas en los que notamos ciertas continuidades del realismo pero

también sumas rupturas que le permitieron ir erigiendo una escritura particular, como la inserción entremezclada de períodos del pasado y del presente que quiebran la secuencia tradicional de modo que los acontecimientos dejan de tener una perspectiva puramente lineal obligando al lector a recomponerlos a partir de una narración sugerente antes que explícita. La intercalación de secuencias de distinta temporalidad es la forma de estructurar el relato en *Cayó sobre su rostro*, *Hombres de a caballo*, *Cosas concretas* y *Jauría* -las tres últimas, sin un orden fijo además-. Junto con este procedimiento, que es parte del inconfundible estilo de Viñas, podemos mencionar entre sus rasgos más notorios el estallido que realiza del punto de vista. Hay en sus textos una absoluta tensión y lucha entre los personajes respecto de la percepción de los acontecimientos y en los propios diálogos entre ellos. Un texto jamás es un entramado armónico, sino un conflicto que genera una multiplicidad de configuraciones y luchas, y esto emerge en la narrativa de Viñas. Por consiguiente, se genera una complejidad narrativa y de legibilidad -que se entronca con la disrupción temporal, muy abrupta por momentos- más ligada a la literatura de experimentación que a la realista tradicional.

Viñas presenta las escenas desde diferentes personajes, lo cual se relaciona con la ausencia -o la copresencia- en sus textos del típico organizador de los relatos realistas: el narrador omnisciente, el cual es puesto en cuestión de múltiples formas en estos relatos. Estas novelas varían la posición desde la que se va describiendo un hecho, no se narra con una mirada desde arriba, sino desde cada personaje, estableciéndose una red de perspectivas que fundan una realidad textual fragmentaria, dinámica, caótica y heterogénea, al estilo de un montaje fílmico, o de un mosaico o rompecabezas que el lector debe ir armando pacientemente. En estos textos muchas veces no hay un narrador, sino varios, en primera persona a veces, y en otras en tercera, que incluso se van combinando. Pero aun en la mayoría de los casos en que aparecen narradores en tercera persona, éstos suelen asumir la perspectiva de uno de los personajes, por lo que sólo pueden conjeturar lo que sucede con otros. El narrador en tercera persona de Viñas suele utilizar el estilo indirecto libre, como hemos analizado en referencia al comienzo de *Cayó sobre su rostro*, con lo cual identifica su mirada con la de uno de los personajes de la obra. La utilización de este recurso la podemos notar en prácticamente la totalidad de las novelas de Viñas, y no es llamativo que esto ocurra, ya que este tipo de narrador complejiza la perspectiva narrativa.

Otra propuesta de su literatura es la utilización, cada vez con mayor frecuencia y soltura a medida que va publicándose su obra, del monólogo interior o fluir de la conciencia. Los textos representan una mezcla de cavilaciones de los personajes sin concatenación lógica que quiebra de este modo la narración realista tradicional. La proliferación de la palabra que promueve esta técnica se vincula muchas veces con el cambio de narrador en una misma oración sin previo aviso. Este procedimiento entra en consonancia con otra particularidad del estilo de Viñas: La materialidad otorgada a las palabras. Viñas hace visible el lenguaje, lo densifica al extremo, lo violenta y lo crispa, lo cual está en las antípodas del lenguaje llano del realismo tradicional, que apela a la economía del lenguaje y es más proclive a considerar la *transparencia* de las palabras, a través de las cuales, como si fueran un vidrio, podríamos *ver* los hechos concretos. Viñas, en cambio, se queda en las palabras, parece que se regodea con ellas, las merodea, las roza, las toma para volver a utilizarlas. Las mira de lejos y después de cerca. El lenguaje en Viñas incluso hace olvidar el referente, nos quedamos simplemente en él.

Una de las consecuencias de esto es una tendencia a la escritura hipotáctica. Si bien toda la obra de Viñas presenta ejemplos al respecto, quizás la más evidente tomada de conjunto sea *Cosas Concretas* -aunque si nos remitimos más allá del momento al que se aboca nuestra tesis, debemos agregar *Cuerpo a cuerpo* y *Tartabul*- donde el autor forja párrafos de hasta ocho páginas, incluso algunos apartados constan solamente de un extenso y complejo párrafo que desarticula totalmente la sintaxis. Viñas lleva el lenguaje al extremo, lo insta a decirlo todo, tal como pretendía realizar el escritor que protagoniza su cuento “Las malas costumbres”. Y para decirlo todo, las palabras se concretizan, son tomadas como objetos. Recordémoslo una vez más: “contar era tocar” se dirá en *Los dueños de la tierra*, y en *Los años despiadados* Rube fija su atención en la inscripción que presenta una de las valijas de su madre: “*Madrid-San Sebast. La te estaba raspada, pero Rube adivinaba el borde del mar, alegre mar*” (VIÑAS, 1967: 11). Las palabras ya no sólo van hacia lo concreto, como postulamos al advertir las críticas de Viñas al espiritualismo de la literatura liberal o respecto del detenimiento de Kohan en el carácter deíctico de las palabras en su narrativa, sino que *son* cosas concretas que se tocan, se raspan, se buscan, se pierden, se poseen o no se poseen. Son palpables. Referentes. Toman *cuerpo* y, al ser a la vez la materia de un punto de vista ya resquebrajado, son abordadas desde distintas

perspectivas por los personajes y reasumen así su polisemia, lo que también podría considerarse como un recurso específico de la narrativa destinado a combatir la neutralidad y el equilibrio. Desde esta posición es que Roca afirma: “En Viñas nos encontramos con un lenguaje duro, agresivo y desequilibrado que quiere desvincularse de cualquier posibilidad de ser ambiguo, neutro e inofensivo” (ROCA: 76).

Para que no sea inofensivo, para dejar de lado la noción de inutilidad del hecho artístico, se tiene que concretar la potencialidad crítica de la palabra en relación con su vinculación con el referente -más allá de ser ella misma en reiteradas ocasiones, el referente-. En relación con esto volvemos a mencionar el señalamiento de Kohan respecto de tomar la narrativa de Viñas como si todas las palabras fuesen deícticas, es decir, que posean la capacidad de señalar las cosas hasta alcanzarlas, asumiendo en cada caso una significación concreta dependiente de aquello a lo que se refieren -o sea, siendo polisémicas-. Entonces, el engrosamiento del espesor textual, la mayor densidad que tienen las palabras, que en una primera lectura podría parecer que *aparta* al texto del referente, termina en realidad *aproximándolo* gracias a la nitidez y la contundencia del detallismo y a la capacidad de la palabra por significar.

Por otra parte, hemos descrito cómo los personajes de la narrativa de Viñas buscan tercamente la palabra o frase exacta para señalar un suceso o una sensación. Expresamos que si bien generalmente la encuentran, muchas veces no logran definir las cosas y deben apelar al giro expresivo “como si”. Si las descripciones, por lo tanto, *se aproximan*, no pueden ser todo lo certeras que el narrador lo requiere. Esas son las limitaciones y las potencialidades de la palabra que nos evidencia la obra de este autor.

A todo esto se agrega su trabajo sobre la oralidad, presente tanto en el coloquialismo de sus narraciones como en su metódico trabajo sobre los diálogos y los soliloquios de sus personajes. Viñas integra los opuestos, no hay maniqueísmo ni dicotomía, sino síntesis. El coloquialismo -con sus aristas en cada caso particular, como la repetición de palabras, las interrupciones sintácticas, las repreguntas, los malentendidos, la deformación del lenguaje a causa de la fonética, la profusa utilización de nexos coordinantes a la hora de narrar o describir un hecho- reafirma la densidad de los textos y genera una escritura que se forja por adición. Estas obras se constituyen a través de *capas de lenguaje* que se superponen y en las que debemos añadir la heterogeneidad que suelen presentar sus enumeraciones, las

cuales en reiteradas ocasiones son además nominalizadas -elidiendo el uso de verbos por ejemplo, o intercalando nombres propios- en busca de la mentada materialidad.

Lo antedicho se entremezcla con pasajes que podemos postular como tradicionales dentro de una escritura realista, “objetivos”, omniscientes, con la inserción permanente de una serie de frases o sintagmas cuya única operatividad narrativa es remitirnos a un referente externo y promover un “efecto de lo real”; o la continua escenificación de las situaciones que se narran -a través de la descripción de la gestualidad, las fisonomías, el ambiente, etc.-. Así Viñas construye una poética peculiar a partir de un estilo narrativo heterogéneo.

Como mencionamos respecto del análisis de *Dar la cara*, todo esto permite ubicar a Viñas dentro de una línea de transformación del realismo en la Argentina. Su literatura evidencia que cada época requiere de formas de expresión originales que puedan abordar estéticamente las nuevas formas de percepción y de representación de la realidad. Existe en este postulado un vínculo -ya señalado por Martín Kohan- respecto a la noción brechtiana del realismo en Viñas, pues al problematizar en las propias obras literarias los posibles modos de narrar, al hablar en su escritura sobre la escritura misma, se produce un proceso de repliegue del texto sobre sí mismo y un *distanciamiento* -antítesis del “efecto de lo real” barthesiano- que otorga al realismo una vía alternativa de producción literaria respecto de su tradición previa, la cual se caracterizaba fundamentalmente por pretender dar cuenta de los hechos con la menor mediatización posible y con la presunción de mostrarlos “tal cual son”, esto es, prescindiendo de la percepción del artificio estético para priorizar un efecto cognitivo. Viñas en este sentido, promueve un *realismo extrañado*, parece decirnos que un texto realista, si debe ir hacia la verdad, debe comenzar asumiéndose y problematizándose como tal, como texto. Brechtianamente: mostrar el artificio. Si miente su condición, ¿qué queda para su referente?

Por eso en sus obras se presentan escenas autorreferenciales. Éstas no sólo se establecen mediante una continua vuelta de las palabras sobre sí mismas, sino que incluso se explicitan en el relato a través de la repetición de personajes en distintas novelas al estilo balzaciano -como observamos en *Cayó sobre su rostro* y *Los dueños de la tierra* con la presencia de Vicente Vera en ambos textos, a lo cual podemos incluir *Dar la cara* para armar una trilogía de los Vera, Antonio protagonizando *Cayó sobre su rostro*, Vicente Los

dueños de la tierra y León formando parte de *Dar la cara*, y también en la repetición de un mismo hecho en *Los años despiadados* y en *Cosas concretas*. En un lado, la violación de un niño, en el otro, el comentario sobre el hecho y su escritura previa-. Asimismo, el propio autor David Viñas es cuestionado por un personaje de una obra suya -en *Dar la cara*- por su labor como guionista de cine comercial.

Viñas busca -y a mi entender, lo consigue- entroncar una forma de escritura con una posición estético-política nutriéndose de diversas influencias, procedimientos provenientes de disímiles estéticas, relatos históricos, procesos políticos, experiencias personales y familiares, polémicas contemporáneas a su escritura, debates grandilocuentes y chismes cotidianos. Y logra hacerlo sin caer en el siempre acechante mecanicismo, pues practica una coherencia entre el *cuestionamiento de una realidad social* -para lo cual pretende modificaciones estructurales del sistema político vigente y participa en diversos espacios gremiales, políticos y culturales desde su lugar de intelectual-, *el cuestionamiento del propio campo intelectual* -para lo cual pelea por establecer nuevas formas de vinculación del escritor con la sociedad, rediscutir la función del intelectual en la “modernidad” y promover la producción literaria dentro de un proyecto emancipador-, y *el cuestionamiento de la literatura* en sí misma -para lo que instituye, al interesarse por su contorno, una continuidad con ciertos preceptos realistas, pero a su vez una ruptura con otros y con las que denomina formas propias del discurso liberal-.

Viñas lleva adelante un proceso escriturario en el que se vinculan especificidad literaria, situación cultural y proyecto socio-político. Así, proceso histórico, escritura y técnicas narrativas sufren en su obra debates, replanteos, intentos de transformación. Y si la literatura por momentos se mira para adentro, lo hace para reconocerse como parte de un todo que la supera y la incluye. Su *contorno* conforma lo que ella misma es.

3.2 La narrativa de Haroldo Conti

3.2.1 Ese loco vagabundo

En este subcapítulo se va a profundizar en las miradas críticas previas a esta tesis respecto de la narrativa del autor nacido en la localidad bonaerense de Chacabuco. En *El mundo de Haroldo Conti* (1969), Rodolfo Benasso [seudónimo del escritor y militante

Rodolfo Matarollo] incluye una de las obras de Conti -*Sudeste*- dentro de una tradición literaria que contiene al *Martín Fierro* de José Hernández y los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga. Lo que uniría a estos textos sería el desarrollo común del eje de la soledad:

Pocas veces, desde nuestro poema mayor, el *Martín Fierro*, una novela épica hacía de la soledad su tema (...) El *Martín Fierro*, los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga, *Sudeste* de Haroldo Conti, son momentos de una épica sin jefes, donde la soledad no es jerarquía sino ausencia, no proviene del mando, sino del abandono (BENASSO, 1969: 13).

Desde entonces, la soledad es considerada una marca registrada de la narrativa contiana en su conjunto. Benasso también comenta en reiteradas ocasiones en este libro -el primero totalmente dedicado a este autor- los vínculos de esta obra con la nueva novela estadounidense, “desde Faulkner a Kerouac, desde Thomas Wolfe a Carson Mac Cullers o John Updike” (16), a la vez que reseña su coincidencia con la literatura del italiano Cesare Pavese: “Los bogadores de Conti tienen la mirada en un pasado ilusorio, como aquel futuro, de algún modo, mágico -como todos los que sitúan en el pasado la edad dorada-, y él los trata como si los hubiera perdido, un poco a lo Pavese, con distancia” (16). En el mismo sentido, “las novelas de Pavese, como las de Conti, no son críticas, sino enunciativas, no son sátiras, son revelaciones” (28). A la vez, ambos autores -Pavese y Conti- comparten desde su perspectiva la construcción de mundo y de los personajes en sus textos literarios:

En las historias de Conti -como en las de Pavese- todos los personajes viven en el mismo mundo. A diferencia de la novela collage, donde se representan diversos planos de realidad -propaganda, noticias periodísticas, reportajes, citas literarias, canciones, marcas de fábrica, distintos niveles de lenguaje, invenciones idiomáticas- esta narrativa busca la exploración unitaria de una veta del universo, una perspectiva independiente, desligada y vuelta mónada, microcosmos. Tampoco para esta forma de narrar importa la reproducción de un modelo tomado de la vida. Más bien organiza y propone a la vida un mundo construido según las leyes de necesidades internas (27).

Encontramos en esta mirada sobre la obra contiana preceptos divergentes de lo expuesto anteriormente sobre Viñas, algo que abordaremos más en detalle en nuestro análisis de la narrativa del autor de *Mascaró*. Incluso, entre las textualidades que relaciona Benasso con la literatura de Conti no se le escapa la novelística latinoamericana de su tiempo referenciado en el “boom”, en particular obras como la de García Márquez, de la

cual a su vez la diferencia, pues ambas novelísticas: “muestran que la narración lineal no está agotada, que puede servir a propósitos diferentes y casi opuestos” (17).

Entre las peculiaridades por las que transita la literatura de Conti, señala “la proposición de otros tiempos a más del sucesivo, los tiempos circulares, paralelos, el eterno retorno, las secuencias regresivas, las indeterminadas”, a lo que caracteriza como: “algunos de los montajes de la nueva novela” (17) presentes en la narrativa del autor. Ideológicamente, señala que esta literatura es antirrepresiva y propone al bandido como poco menos que un vengador social:

En las narraciones de Conti autor y lector se identifican con los enemigos del orden: hay asco a la represión y sus métodos -*Cinegética*- y se añora un mundo de valientes -*Como un león es un nuevo Sueño de los héroes*-. Las complicaciones del viejo en el contrabando -*Todos los veranos*- y las del Boga en el mismo asunto, son formas recurrentes de la mitología del río, hechos fatales en una situación dada, por inevitables e inútiles, a la vez gloriosos (22).

Por eso los personajes de Conti suelen ser “outsiders”, es decir: “el marginal, que a veces se segrega y funda un poco su propia colonia -*Silvestre* y sus borrosos amigos en *Alrededor de la jaula*- es casi fatalmente un vagabundo, y un vagabundo es casi fatalmente un solitario” (38). En definitiva, Conti puebla su obra de “antihéroes” que “dejan que los otros se repartan el mundo, viven experiencias secretas en lugares recónditos” (31) y suponen una “subcultura”. Son “seres de acción, reflexivos, tratan inútilmente de innovar, para perder pronto impulso, dispersos, siempre atraídos por lo ausente” (31).

En cuanto al lenguaje de estos relatos, lo caracteriza como de un “ascetismo narrativo” que “conduce a un discurso parco y conscientemente controlado; asimismo supone el rechazo de las múltiples tentaciones propuestas por el fantástico y siempre creciente arsenal del barroquismo literario” (27). Debemos subrayar que este análisis, publicado en 1969, es anterior a la aparición de *Mascaró, el cazador americano*, y *La balada del álamo carolina*, textos que, como veremos, ponen en cuestión esta caracterización. De esta forma: “mientras toda una corriente narrativa multiplica sus recursos formales, otra se desnuda cada vez más de los suyos” (28). Esa otra es la de Conti, obra en la que domina un “tono de suprema tristeza” (29) y donde “la subjetividad recupera su prestigio” (33). Otra característica que Benasso observa en este autor y que posteriormente gran parte de la crítica retomarás es que “Haroldo Conti (...) mira los actos

concretos, la anónima destreza de los hombres, con ojos no velados por las deformaciones profesionales del escriba; el resultado es la ausencia de presunción y envalentonamientos ante los inermes personajes” (34). La atención hacia lo concreto es para este crítico: “una de las formas en que la época se vuelve contra el ceremonial, es también una manera de subversión: Si un narrador se ocupa del modo como un viejo corta juncos en el Delta, está diciendo que eso es significativo” (34).

Por otro lado, en los textos de Conti se encuentran en continua tensión las figuras de autor y personaje, quienes se superponen y se distancian una y otra vez: “hay momentos en que el autor los acompaña y en otros todo autor se retrae. Hay pasajes donde ambos sentimientos -los del personaje y los del el autor- corren paralelos, uno más visible y el otro encubierto” (16), lo cual “es frecuente en la novela cuando mezcla lo lírico y lo narrativo en una trama indisoluble” (16).

Benasso privilegia las formas indirectas en que Conti asume lo político en su literatura, eligiendo el cuento “Como un león” -“el relato de la villa miseria de Retiro, sugiere mejor las relaciones de poder implícitamente, por el progreso interno de la trama” (38)- o la novela *Alrededor de la jaula* antes que “La causa” -“donde las revoluciones populistas se suceden, los amigos desaparecen en el término de una noche bajo el gigantesco golpe de puño de una dictadura militar sudamericana” (38)- para graficar la forma en que este autor instaura el vínculo entre práctica estética y acción política.

Más de tres décadas después, en 2002, Hugo de Marinis publicará *La historia empuja: la obra narrativa de Haroldo Conti y su contorno*, texto al cual nos referimos brevemente a la hora de caracterizar la peculiaridad de la narrativa de los años sesenta y setenta. Este crítico destaca entre aquel *heterogéneo conjunto de intelectuales progresistas* que contribuyó a una transformación estética y a la búsqueda de nuevos modos de articulación entre escritura y política precisamente a Haroldo Conti. En aquellos años el escritor de Chacabuco “se encontraba en plena producción creativa, incorporaba a su vida la militancia gremial en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), y la política con su incorporación al Frente Antiimperialista y por el Socialismo (FAS)” (DE MARINIS, 2002: 14). Pero De Marinis no encuentra en el PRT “una praxis de acercamiento concreto hacia los intelectuales, ni de asignación específica de tareas culturales o artísticas a ellos como conjunto de personas con necesidades particulares” (42), por lo que la labor literaria

contiana, más allá de su militancia política, no debe relacionarse con las posturas de dicha organización. Más allá de poder problematizar esta aseveración -como veremos que hace Nilda Redondo-, De Marinis establece una serie de características generales del universo creativo de Conti que a nuestro entender esta tesis tiene que recuperar. Muchas de ellas muestran a un autor a contramano de sus contemporáneos, incluso de aquellos políticamente progresistas o revolucionarios. Por un lado, ante una literatura predominantemente urbana en su tiempo -como hemos visto respecto de la narrativa de Viñas-, “uno de los atributos más atractivos en la narrativa de Conti está inscrito en la búsqueda de una especie de esencia vivencial en el individuo, proveniente de las regiones del interior de la Argentina” (57), hecho en el que también se detiene Victoria Cohen Imach al incluirlo entre los escritores de la periferia. Por el otro, al igual que leeremos en el análisis de Eduardo Romano, la obra contiana se distancia de las posturas narrativas más desarrolladas en su tiempo ligadas a la experimentación estética y el vanguardismo. Hablando de su última novela, De Marinis postula:

Como en las ficciones anteriores de Conti, *Mascaró* se retrae de las propuestas y gestos vanguardistas: las rupturas sintácticas, las transgresiones espacio temporales, las dolorosas y discursivamente sofisticadas disquisiciones filosóficas y existenciales de estudiantes, profesores e intelectuales (sólo para citar algunos de los rasgos que sobresalen entre los escritores vanguardistas) no aparecen en este texto ni en los anteriores. Lo cual no indica tampoco que *Mascaró* esté presentada en forma de escritura rígida o esquemática. Los recursos y fuentes de los saberes populares, la elasticidad no maniquea de los personajes, lo genuino de discursos y jergas del margen, entre otros elementos, desmienten cualquier cargo de simplicidad que se quiera imputar a la novela (337).

Otra de las características de su narración, fundamentalmente de su novelística, en la que repara es en el carácter lineal de su escritura, tanto en los aspectos espaciales como en los temporales, lo cual “posibilita al receptor de la lectura un reconocimiento específico de los hechos narrados, práctica diferenciada de otras metodologías de avanzada llevadas a cabo por unos autores jóvenes contemporáneos de Conti e influenciados por distintas corrientes vanguardistas” (59-60). Asimismo: “Conti es un narrador que se abstiene de nombrar referencias históricas concretas y menos aún las que conciernen al presente de la escritura” (260), por eso si bien: “En sus ficciones se pueden decodificar aspectos del contorno social e histórico” (260), en absoluto esta relación debe interpretarse como algo lineal, pues “su aproximación al hecho literario la realiza en el nivel de las sugerencias,

tomando el detalle o la ocurrencia minuciosa que, por otra parte, es en muchos casos lateral al acontecimiento histórico significativo” (260). Así: “Si hay denuncia deberá ser sutil porque en su narrativa no se privilegia la truculencia desmedida o la desesperación propia, inevitablemente tangible esta última en la voz del carenciado” (58). Todo lo cual hace de Conti un autor peculiar aún dentro de la intelectualidad de izquierda. Respecto de sus personajes, señala la prioridad que le da a los pueblerinos, los marginales y a los vagabundos:

[S]us marginales están provistos de una humanidad, cuanto menos, abarcadora, y aunque fracasan de manera parcial en casos y en forma definitiva en otros en el logro de sus objetivos, muchos de ellos llevan consigo una curiosa voluntad de búsqueda, impregnada de inocencias y también de lo trascendente (...) Estos personajes pueden ser provincianos, inmigrantes de países limítrofes, habitantes que penan en las misérrimas poblaciones de emergencia o en soledades deambulantes y desplazadas de la ciudad inmensa y transformada para ellos en jungla de cemento informe y despiadada. Particularmente de estos grupos se observa en los provincianos la captación de la sencillez no como el equivalente de una mirada simplista sobre su carácter sino en oposición a la velocidad vertiginosa, constante y consuetudinaria a la que se ve expuesto el ser humano ciudadano. Conti ofrece una visión diferente a la del gracioso y torpe pueblerino (58-59).

Por esto: “Los personajes funcionan y existen a un ritmo menos intenso que sus contrapartidas los metropolitanos y hablan poco y más pausadamente que ellos” (59), destacándose “la consustanciación de ellos con la tierra (o el agua) y su paisaje, su vida interior y ese afán incontrolable por la peregrinación o el vagabundeo”, todo lo cual los dota de “una dimensión distinta y desprejuiciada muy particular, al tiempo que les otorga la magnitud necesaria para su incorporación sin detrimentos dentro de la cosmogonía de la emergente propuesta para la reformulación de una estética literaria nacional” (59). En definitiva, remarcará: “son individuos de transición, soñadores, con trabajos modestos, dolidos en sus conciencias, que se albergan por lo general en rincones sin luz, húmedos, diminutos, escondidos y a apreciable distancia de los opulentos de la urbe” (250).

Por último, De Marinis divide la obra contiana en tres etapas que si bien no expresan quiebres profundos permitirían producir una cronología sobre su escritura siguiendo determinados parámetros. La primera comienza con “La causa” en 1960 y continúa hasta la colección de cuentos *Todos los veranos*, de 1964; la segunda se inaugura con el volumen *Con otra gente* y la novela *Alrededor de la jaula* y se desarrollaría hasta la publicación de “La espera” y “Con gringo”, cuentos de 1972 no compilados en libros. La

última abarcaría sus dos publicaciones de 1975, *La balada del álamo carolina* y *Mascaró, el cazador americano*. Como mencionamos, esta división, en lo sustancial, no pretende mostrar una transformación radical en la obra contiana en sus diferentes etapas, ya que el crítico evalúa que “en la forma de presentar sus ficciones y de enfrentarse a los motivos por él elegidos (...) su aproximación en toda la obra es regularmente congruente”. Por el contrario: “se trata de una operativa subdivisión cronológica puesto que lo que nos incumbe el autor lo sigue abordando, con matices, de la misma manera abarcadora, es decir, a través de su indagación en la cultura de la marginalidad.” (167) La diferencia está en que si en la primera etapa predomina una temática marítima y/o pueblerina, en la segunda se observa un deslizamiento hacia lo urbano que focaliza en la exclusión que sufren quienes habitan los perímetros de la gran ciudad. Si bien esto resulta evidente, no podemos obviar que “Conti se resiste a abandonar el motivo del pueblo del interior al que revisitará con nuevas energías creativas en *Mascaró* y en *La balada del álamo carolina*” (168). A su vez, en la última etapa que contiene a estos últimos textos el autor presenta una politización más explícita.

Quien justamente centra su trabajo en la politización contiana es Nilda Redondo en *Haroldo Conti y el PRT: Arte y subversión* (2004). Si para De Marinis el vínculo del autor con la guerrilla marxista es aleatorio a la hora de abordar su narrativa, para Redondo será el tema estructurante de su estudio. La propuesta de la crítica pampeana es la de “recuperar parte del debate ideológico-político y cultural que tuvo su momento de auge en la década que va de 1960 a 1976” (REDONDO, 2004: 12-13) y ahondar en los principios narrativos, culturales, éticos y políticos del autor en cuestión, relacionándolos con su contexto de producción. Si bien observa una serie ineludible de vínculos entre los textos de Conti y su participación en el PRT -en particular respecto a *Mascaró*, aunque no solamente-, la autora indagará también “una zona polémica entre el pensamiento y la obra de Conti y los objetivos del FAS, frente político-social hegemónico por el PRT” (13). Para esto, analizará la relación de Conti con dicha organización, examinará el papel que se le atribuye a los intelectuales en el proceso revolucionario latinoamericano así como también las distintas concepciones del arte, la literatura y la cultura que se presentan en la época, a la vez que problematizará los nexos entre vanguardias artísticas y los procesos políticos, sociales y económicos. Finalmente, profundizará su estudio sobre la obra narrativa del autor

argentino en relación con su contexto social, sus posicionamientos políticos y sus influencias literarias.

Respecto del Partido Revolucionario de los Trabajadores, propondrá que “fue una de las experiencias más interesantes de lucha revolucionaria intentada por una organización política de la Argentina [que] supo nutrirse de las experiencias más variadas del marxismo y se caracterizó por la adopción de la tradición guevarista en sus aspectos éticos” (28), y destaca el carácter “antifoquista” del PRT ya que esta organización, allende apelar a su brazo militar -ERP-, “considera que la lucha armada no debe hacerse de manera aislada sino combinada con el trabajo de base en los más diversos frentes de masas” (108), incluso, remarca que “fue el único grupo que no se constituyó en organización político-militar sino que diferenció las guerrillas armadas de la organización política que las dirigía” (108). Este dato no resulta menor para señalar los posibles vínculos de un escritor ligado a la organización a través de su movimiento civil.

Esta es la organización a la que Haroldo Conti se integra durante los últimos años de su vida, más allá de las evidentes distancias entre la concepción estética del autor y los postulados artísticos del PRT, partido que “expresaba en el discurso de sus principales referentes una concepción de la literatura y el arte más ligada al realismo socialista y a un concepto utilitario y positivista en el sentido de que el abordaje y la producción de textos literarios u otros productos artísticos debían servir a la causa de la revolución” (13), la autora leerá la recreación de los rasgos anteriormente descritos en algunos de sus textos.

Esta organización, además: “dio mucha importancia a dos documentos producidos por el Che Guevara: El socialismo y el hombre en Cuba, publicado en *Marcha* en 1965, en Montevideo y Mensaje a la Tricontinental, publicado en abril de 1967” (126). Respecto del primero de estos textos, emblemático para el pensamiento revolucionario latinoamericano de mediados del siglo XX, Redondo busca profundizar su mirada y su vínculo con la participación intelectual y estética de Haroldo Conti al plantear que:

En “El socialismo y el hombre en Cuba” el Che desarrolla la concepción de que el comunismo no es el resultado del desarrollo de las fuerzas productivas materiales, sino que para que exista debe trabajarse a la vez la configuración ético-moral de un nuevo tipo de subjetividad: el hombre nuevo (...) la liberación que se persigue tiene que ver con la creación de un nuevo ser centrado en sí mismo, no alienado, descentrado, dominado, controlado por otro. (...) En este texto habla de la necesidad de la construcción de un nuevo tipo de intelectual y establece las distancias tanto del

consumismo capitalista como de la burocratización “realista” del estado socialista (126).

Redondo postula que Conti es una expresión de su tiempo en el sentido de que en él encuentra una confluencia de diversas corrientes filosóficas e ideológicas que generaron fuertes rupturas con la tradición artística, intelectual y política preexistente, desde aquellas vinculadas al cristianismo, la ética kantiana y el existencialismo hasta el anarquismo, el antiinstitucionalismo, y las vertientes revolucionarias del marxismo, específicamente el guevarismo y la Revolución Cubana. En sus obras: “La ciudad ruinoso, contaminada y babilónica es vista por él como opuesta al río “sin sombras ni veladuras” (171). Esto se expresaría de forma evidente en *Sudeste*, donde “el progreso aparece vinculado a la ciudad, al ruido ensordecedor que no significa, al consumo que sólo deja vacío” (78). En resumen, Redondo propondrá que Conti: “Tiene la convicción de que el desarrollo material se produce a partir de la dominación de los pueblos. Lo que es progreso para unos es retroceso para otros”, lo cual “es compatible con concepciones de la temporalidad superpuestas: la modernidad encima de los pueblos fantasmas” (171-172).

La autora es muy crítica de las lecturas previas sobre la obra de este autor. Señala que “se observa una tendencia en la crítica a fragmentar su producción en etapas” (16) que desde su concepción no registra la unidad de la obra narrativa contiana: “Así, las etapas serían la existencialista y la revolucionaria, en la que se iguala lo *auténticamente vivido* con el existencialismo, y lo revolucionario con lo *panfletario* (16). Desde su concepción, en cambio: “las vertientes existencialistas y cristianas que configuran el primer Conti, confluyen en una nueva expresión estético-ideológica, en el momento en que el autor se incorpora al PRT-ERP” (16). En el mismo sentido, destaca que si “uno de los aspectos que tratan de negar de Haroldo Conti es su pertenencia al PRT-ERP” (22), la realidad es que: “Conti expresa su pertenencia al FAS en la *Crisis* N° 16, de agosto de 1974. Seguramente que no hallaremos una ficha de afiliación de Haroldo Conti al PRT, sobre todo por el carácter clandestino de esta organización, en particular en el período en que él se integra, luego del `70. Pero formó parte de él” (22).

Pero el trabajo de esta crítica centra gran parte de su esfuerzo en estudiar la estética de Haroldo Conti, a la cual caracteriza como tan comprometida y revolucionaria como “anti-realista”. Para ella, la concepción literaria del autor “está alejada totalmente del

didactismo, del realismo, del realismo socialista o realismo crítico” (54). Para Conti, “el arte es el dominio de la pura libertad”, y “no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo” (54), por lo cual vincula su obra con tendencias libertarias. De hecho, señalará que a medida que Conti avance en su proceso creativo, “la dinámica de la libertad, de la búsqueda permanente de ella, el deseo del vuelo, de la iluminación (“Ad astra”, “Otra gente”) se profundizarán” (76), y que si esa libertad es frustrada en *Sudeste* finalmente se llegará “a la idea de la subversión y del arte como su instrumento, como máximo forma de consagración de la libertad”, lo cual se expresaría en *Mascaró* (76-77).

Recuerda que Conti ha cuestionado el realismo en diversos momentos de su vida de forma explícita, y así fundamenta que el autor: “No comparte la teoría del conocimiento material-objetivista” propia de los defensores de la ortodoxia estética socialista: “Ya en 1969, en entrevista que otorga a Rodolfo Benasso expresa que no comparte el realismo literario porque no cree que exista una realidad externa a la cual la literatura calca, *una exterioridad inmóvil y coherente, perfectamente recortada en el tiempo*” (167). Redondo, igualmente, aclara que “sin embargo su ética, estética y principios político-sociales son libertarios y revolucionarios”. En sintonía con estos parámetros, piensa que la subjetividad “pesa con primacía por sobre la objetividad”, lo cual se evidencia en *Mascaró* con “la idea del *engaño a los ojos* del Quijote, es decir, el concepto de que una misma materialidad puede cambiar de sentido según la perspectiva que se mire” (167-168). Por otra parte, en contraposición a la linealidad -ligada a la noción de progreso- y verosimilitud realista en torno de la temporalidad, en Conti:

La concepción del tiempo es a veces circular, del eterno retorno; considera que hay momentos excepcionales de iluminación que contienen la eternidad, y que en esos el pasado se superpone con el presente y se anticipa el futuro; esta diversa concepción del tiempo también altera la concepción del espacio, que se torna relativa y como una categoría temporal más (168).

De esta forma, el autor de *Sudeste* y *Mascaró* “Rechaza la perspectiva del realismo en todas sus variantes como asimismo la idea de un arte revolucionario en el sentido político del término, porque considera que la producción artística excede la voluntad y de alguna manera la conciencia del creador” (172). Se observa, por lo tanto, que “Estas concepciones están vinculadas a una visión de mundo en la que lo racional no tiene la

preeminencia, dado que lo afectivo es determinante” (173). En este sentido, la escritura de Conti resultaría tan comprometida y revolucionaria como ajena al realismo.

Pero si abordamos las lecturas críticas sobre Conti, debemos plantear que ha sido inestimable el aporte de Eduardo Romano respecto del análisis y difusión de su obra, tanto en *Haroldo Conti: Mascaró*, donde distingue una continuidad narrativa desde *Sudeste* hasta su última novela, como también en las compilaciones *Sudeste-Ligados (Edición crítica)* y *Haroldo Conti, Alias Mascaró alias la vida*⁴², donde reúne una heterogénea y profusa cantidad de artículos críticos respecto de su obra. Uno de los ejes que transitaría Conti desde su perspectiva es el de “la lucha de la memoria contra el tiempo”, problemática “arraigadamente existencial” (ROMANO, 1986: 6). Romano señala la íntima conexión entre el contexto histórico-social y la narrativa en su escritura; sin embargo, subraya que esta vinculación está plagada de mediaciones a través de recursos ficcionales que diferencian su narrativa de la de los demás escritores relevados aquí, debido a que su obra tiende “a concertar los probables referentes con una generosa dosis de imaginación y fantasía”(17) que en algunos casos se acercaría al grotesco a la vez que no respondería desde su visión a la del realismo. Este crítico señala también que Conti despliega un lenguaje poético “inusual” para un escritor comprometido, influido por textos de la narrativa contemporánea europea como los de Joyce, Proust y Virginia Wolf, poco comunes en autores de tendencia social, y rescata la figura del vagabundo como rasgo a partir del cual el autor cuestiona la vida y la temporalidad urbana moderna mientras ofrece alternativas vitales ligadas a otra forma de relacionarnos socialmente y con la naturaleza.

Al igual que en nuestro estudio, en su ensayo “Escritura y política en Haroldo Conti” que prologa *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida* (2008) advierte en la narrativa de Conti un modelo para analizar la relación entre el acto de escribir y la intervención política. De su formación temprana destaca el tomismo y el existencialismo tanto de tendencia cristiana como sartreana. Ya en los primeros textos del autor -el manuscrito *Ligados* y el relato “La causa”- observa las futuras características generales de su literatura, como por ejemplo el dilema entre los proyectos y la acción real, lo cual formará parte de los ejes que articulan su novela *En vida*. Propone a *Ligados* como “una usina de la cual desprendería

⁴² Su emblemático análisis de *Sudeste* “De lo mítico a lo documental” será abordado en un Anexo de este Apartado.

progresivamente algunas unidades” que conforman otros textos narrativos posteriores como *Sudeste*, “Marcado” y “Todos los veranos”. En su introducción a la edición crítica de *Sudeste-Ligados* agrega incluso que algunos ejes del manuscrito cobran renovada importancia en su novela *En vida*.

La exactitud de cada referencia en su obra evidencia para este crítico un interés por el trabajo manual, por las “recomposiciones de lo concreto” y por la invención, todo lo cual lo relaciona con Roberto Arlt y con Horacio Quiroga. Asimismo, la recurrencia en la figura del “homo viator” y la abulia vagabunda resulta una constante en sus textos, aunque por momentos se concrete solamente a través del deseo -a veces frustrado- por navegar o simplemente partir. Romano destaca al respecto las influencias de la literatura anglosajona, en particular la de Melville, Conrad, London y Hemingway, aunque no olvida la herencia de los narradores argentinos reformistas, en particular de Roberto Payró.

Conti expresaría entonces una continuidad pero a la vez una ruptura respecto de la tradición literaria nacional al ensamblarla con otras corrientes artísticas. Quiebra la linealidad del reformismo pedagógico y del realismo tradicional emparentando su obra con la nueva narrativa estadounidense como la de Faulkner y Dos Passos y con la de Cesare Pavese. Destacar al autor italiano no resulta aleatorio para Romano, pues su influencia en Conti -como lo había señalado Benasso- es para este crítico fundamental. Indica que en los relatos del italiano existe una “fusión del tiempo y las cosas” (17) y un protagonismo “del ritmo y la recurrencia” que Haroldo Conti hará propios.

En su lectura, Romano incluye también entre los rasgos “específicos” de Conti la utilización permanente de diversos modalizadores, sus hallazgos metafóricos y el reiterado uso del pronombre “uno”, que le sirve para hallar un punto de intersección entre el que habla y el que es hablado -algo que también expresó Benasso-, elementos que el novelista desarrollará a lo largo de su narrativa. Otra constante es la sensación de frustración y fracaso en que estos textos desembocan, emociones vinculadas a posicionamientos políticos y a elementos contextuales. Por esto sostiene que “la dimensión política estuvo siempre presente desde sus inicios” en la narrativa contiana, “desde La causa en adelante”, en lo que considera “un derrotero que culminaría en *Mascaró, el cazador americano*” (19). Vemos que este crítico lee la obra en clave política. Por último, también destaca la incidencia del cine en Conti, al extremo de presidir su perspectivismo narrativo. (20) En “Algunas

maneras de leer a Haroldo Conti” (1999) Romano expresa lineamiento semejantes a la hora de observar la articulación entre literatura y política en el autor. Partiendo, nuevamente, de “La causa”, expresa:

Filiable dentro de la tradición reformista, tan significativa dentro de nuestros escritores liberales (del Alberdi de *La Moda* a los izquierdistas del 40, como Barletta o Verbitsky, para no pasar del segmento en que tal presencia estructuradora es más nítida), “La causa” implicaba una censura manifiesta contra la vida pueblerina aletargante y contra la política criolla maniquea: blancos y amarillos, símbolos arquetípicos de conservadores y radicales, se suceden en el gobierno sin provocar mayores modificaciones. Contra ese formulismo esquemático se mueve todo lo que Haroldo escribe luego (...) hasta su última novela sobrevive la preocupación por transmitir determinado mensaje inequívoco y por eso se produce la politización -y, por ende, metamorfosis- de los componentes del circo protagónico de *Mascaró*, oblicuamente señalada por el que cuenta la historia (1999: 127-128).

La postura de analizar la obra de Conti como un desarrollo que puede entenderse como una totalidad es una característica de este autor, que no observa en *Mascaró* una transformación radical de su narrativa, sino modificaciones dentro de un patrón común. A su vez, ubica aquí también el trabajo literario del autor de *Sudeste* en las antípodas del vanguardismo, lo que ya expresamos al describir la lectura de De Marinis:

Su lenguaje literario es sabiamente poético, en razón del carácter de sus metáforas. Las mismas son todo lo contrario de las rupturas propiciadas por el vanguardismo y que algunos pretenden convertir en sinónimo mismo de lo literario. Esta escritura, al contrario, no busca sorprender; más bien devuelve a ciertas traslaciones o cruces semánticos parte de su dinámica connotativa perdida. Restaura el valor sémico de ciertas aglutinaciones verbales en nuevos contextos. El mejor ejemplo, al cual me voy a limitar, es el de la llama de la vida (130).

De esta manera: “Conti consigue resucitar para la literatura argentina actual un cúmulo de asociaciones arraigadas en la memoria colectiva (...) Un trabajo que supone especial sensibilidad para captar y revivificar el imaginario colectivo” (133). Por eso lo síndica como uno de los propulsores literarios de la construcción de una cultura popular. Asimismo, establecerá como parentesco intelectual fundamental de su obra la narrativa de Bernardo Kordon, en particular por la figura del “vagabundo” -“Ese vagabundo nos da la pista, a mi ver, de dónde se inserta una de las valencias fundacionales de su escritura: la narrativa de Bernardo Kordon” (133-134)- y de la utilización continua del motivo del viaje.

Similares propuestas leeremos en su “Estudio filológico preliminar” de *Sudeste-Ligados* (2008) en referencia a los linajes contianos. A Hemingway -por desplazar total o casi totalmente el relato al diálogo y que el lector esté obligado a recomponer acciones o intenciones poco explícitas a partir de voces incluso no del todo reconocibles ni identificadas- y a Pavese -por su recuperación teórica y aprovechamiento literario del mundo mítico y de los tiempos rituales- agrega aquí la influencia del islandés Haldor Kiljan Laxness, cuyos protagonistas son “hombres independientes” (XXXVIII), a su vez que “para ambos [Conti y Laxness] la sucesión ceremonial de las estaciones pauta todos los ritmos vitales y el vocablo “desolación”, seguramente por razones etimológicas, les aflora en pasajes claves” (XXXIX).

María Pía López realiza en “Viajes al país del pueblo. Notas acerca de las novelas de Haroldo Conti” (2001) una lectura de la narrativa del autor a través de su mirada sobre lo popular y sus implicancias políticas. Para López: “Esa idea, la de viajes al país del pueblo, sintetiza la literatura de Haroldo Conti. Una literatura que en sus páginas va delineando, trazo a trazo, los contornos imprecisos, complejos y violentos de lo popular”. (335) Su propuesta crítica, por lo tanto, se asemeja a las ejercidas décadas atrás por Eduardo Romano y por Aníbal Ford, como veremos durante el análisis de los textos narrativos del autor. Sin embargo, en su texto observamos particularidades que ameritan nuestra detención en él.

Por una parte, postula un “tono” peculiar en las novelas de Conti que ella denomina “de comprensión”. Es decir, “no hace el gesto del intelectual indignado por los padecimientos o las enajenaciones ajenas, ni comparte el ademán del ternurismo por otro que inspira compasión. Ni mirada horrorizada, entonces, ni palmada protectora en la espalda” (335). En lugar de estas posibles respuestas ideológicas: “ni la indignación ni la euforia son tonos de la escritura de Conti. Por el contrario, su estilo es el deslizamiento, la descripción pausada, el dejarse llevar por el ritmo de las palabras -como por el ritmo del río, o las huellas de la calle-” (335), lo cual provoca que: “frente a lo popular -al pueblo, como entidad abstracta que se corporiza, que se hace carne, en personas, actitudes, lazos- su actitud predominante es la de un tipo de comprensión que exige la suspensión del juicio” (335). En resumen: “La comprensión de la que estamos hablando -la comprensión como tono de la escritura- sólo es posible desde un reconocimiento en el otro, de la identificación

de una igualdad fundamental que suspende la distancia” (336). Por ello en la literatura cotidiana “no hay exotismo, sino pausada descripción de las experiencias” (336). Esto es, no se observa crítica ni elogio “externo”, desde una mirada desde arriba o por fuera de los personajes, sino que incluso sus narradores se posicionan en un lugar de *semejanza* con ellos, sin juicios de valor ni interpretaciones intelectuales de los hechos. Esta postura sobre lo popular generaría en sus novelas lo que López llama “efecto de autenticidad” y que poco se diferencia del concepto barthesiano de “efecto de lo real”:

Efecto que provoca su escritura: el efecto de autenticidad. Si la literatura es ficción, la ficción es -se ha dicho ya incontables veces- el terreno de las representaciones o de las invenciones, y buena parte de su capacidad de generar placer radica en el modo en que despliega esos artificios como tales, volviéndolos evidentes o sutiles, haciendo de ellos elogios de la invención o simulaciones de lo real. Los procedimientos narrativos son las operaciones por las cuales una ficción puede ser creída -puede ser vuelta verosímil- o puede ser disfrutada. Pocas obras, sin embargo, logran la apariencia de estar más allá de las operaciones narrativas, la apariencia de poner en suspenso las propias mediaciones implicadas en la escritura. (...) En *Sudeste* este efecto tiene una intensidad mayor que en sus otras novelas: la literatura parece adherirse a lo real; las palabras parecen limitarse a solicitar la visibilidad de las cosas; y la escritura parece renunciar a sí misma como artificio (336-337).

La autora profundizará esta idea al señalar que “Conti procede con el mecanismo de la adherencia: se pega a lo que narra, es lo que narra. Esa adherencia provoca lo más interesante de su obra en relación a la política: el poner de manifiesto lo popular como existencia alternativa y diferenciada” (337). Allí se encuentra lo sustancial de Conti para esta socióloga. Desde su lectura, el autor no describe ni narra lo popular meramente, sino que lo politiza, o mejor dicho, ofrece una mirada política sobre lo popular que significativamente resulta única en su tiempo. Lo popular es lo alternativo al *status quo*. Es lo contrahegemónico, y la utilización de este concepto gramsciano no es aquí casual, ya que López apelará a los escritos del militante italiano para interpretar la obra de Conti desde una propuesta menos restrictiva de lo que comúnmente denominamos política:

Para Gramsci no había hegemonía política sin dirección cultural y moral, esto es, sin generalización de una concepción del mundo, sin conversión de los valores de una clase en valores de toda la comunidad. El sentido común es, para el comunista italiano, la forma disgregada, no sistemática, de la cosmovisión predominante. Por ello la lucha política, la disputa por la hegemonía es, al mismo tiempo, disputa por las interpretaciones, las significaciones y los valores sostenidos por las mayorías (339).

Conti presentaría en sus relatos una serie de valores, interpretaciones y significados aferrados fuertemente a lo popular como opción a la vida en la sociedad capitalista. Allí radica la rebeldía y la militancia -el actuar político- de las novelas del autor. Si: “Pensar la política de un modo menos restrictivo, permite explorar la politicidad de las obras culturales, que no necesariamente aparece en un primer plano, ni es visible en evidencia” (339), López observará en los textos de Conti, fundamentalmente en sus tres primeras novelas -*Sudeste*, *Alrededor de la jaula* y *En vida*- un grado de politicidad peculiar en la narrativa de la época muy superior incluso al de su texto presuntamente más “político”: *Mascaró*. En sus palabras:

Las primeras novelas de Haroldo Conti son intensamente políticas en este sentido: ponen en cuestión los valores hegemónicos, y colocan como foco el respeto a las experiencias populares que funcionan como sustrato de una rebeldía que no necesariamente se traduce en desafío a las instituciones estatales (340).

Por esto la *comprensión* de los actos de los personajes populares incluye “una reivindicación de esa experiencia, como momento valioso de la sociedad” (340). De la misma manera, sus personajes quiebran “el sometimiento a las disciplinas, particularmente laborales”. Como corolario:

Conti delinea la existencia de sus personajes, que en tanto se manifiesta como posible, en tanto es descripta sin condena ni éxtasis frente a su rareza -más bien todo lo contrario: es narrada como forma de vivir adecuada a los ritmos y a los modos naturales de la vida-, se convierte en proposición de otros valores. Que si es evidente que son valores subalternizados, no es exagerado suponerlos contrahegemónicos. Me refiero a esa otra noción del tiempo que aparece en esta novelística, o al valor de la lealtad y el encuentro entre amigos, la amistad como forma de relación, más importante o más fundante que las instituciones sancionadas legalmente -como el matrimonio o la paternidad-, la renuncia al trabajo y el anhelo del ocio (340).

Podríamos hablar de la defensa de un “derecho a la pereza”, para decirlo con palabras del cuñado de Marx, Paul Laffargue, como una constante de los personajes contianos, una de sus características fundantes. Por eso López plantea que: “En la hechura misma de los personajes hay una crítica: al menos contra la absolutización de los valores burgueses, contra su predominio y su erección en estrados de enjuiciamiento” (340), y esa diatriba está narrada a partir de proponer otra forma posible de vida. Así: “Lo popular aparece, de este modo, como lo subalternizado, lo atravesado por los valores hegemónicos,

pero también como aquello que no ha sido plenamente avasallado en su autonomía, en su peculiaridad. Y este es el sentido más interesante al que refiere la idea de pueblo” (340-341). Lo popular es un espacio (aún) de resistencia cultural, entendiendo la cultura como los usos y costumbres de un pueblo, sus formas de vida, sus prácticas sociales, su ética y sus valores, esas a veces “formas mínimas y autónomas de experiencia” que son “rastreadas” por la literatura contiana: “literatura de los *rebeldes primitivos*, o de la rebelión en su estado de otredad sin sistematización” (341).

Pero si esto es lo que observa de la obra temprana de Haroldo Conti, diversa será su lectura de su última novela. López dirá que en *Mascaró*, si bien se presenta una obra “transitada por una optimista vocación por la rebeldía popular”, a la vez “se distancia, fuerza a sus personajes, los exige, y apela a operaciones narrativas que diluyen el efecto de autenticidad” (337). Esto sería consecuencia de dos elementos que ingresan en esta etapa de su narrativa: “Uno, la *contaminación* de la escritura de Conti con los entusiasmos del realismo mágico. Dos, la politización creciente y escasamente capaz de pensar la cultura en su especificidad, en su peculiar confluencia con la política misma” (338). La politización de Conti -en el sentido de su acercamiento y finalmente ingreso a una organización política revolucionaria- fue en “desmedro” de la “originalidad y la productividad de su literatura” (338). Conti, que viene de una producción narrativa de “apego a lo que relata, de esa ilusión de operar sin mediaciones (...) se va volviendo permisivo con los giros lingüísticos y metafóricos de la narrativa latinoamericana del momento” (338) y pierde su propuesta narrativa primigenia. *Mascaró*: “Es la novela, entonces, sobre el mundo de las ficciones, en la que la escritura se distancia de lo que relata y se vuelve saltimbanqui, juguetona, alusiva. Alude, no se pega. Pretende conmover o enseñar, antes que comprender” (338). Esto es: se posiciona ante lo popular como ante una ajenidad a la que observa y no como una experiencia que comparte.

Otro tema en el que se centra es en el del vagabundeo. Estamos ante “la actitud de quien se deja llevar” (341). Para López: “El vagabundo podría pensarse como la negación viviente de la universalidad de una organización social, una forma de vida, alguien que renuncia, se niega, o huye” (341). Los personajes de Conti simplemente: “transitan: por el río -en *Sudeste*-, por las calles porteñas y la costa -*En vida*, “Como un león”-, por el campo y por el aire -en relatos de *La balada del álamo carolina*-, por un mundo sin definiciones

precisas, a los saltos de pueblo en pueblo -en *Mascaró*-” (341). Es decir: “eluden la quietud. Sin embargo, no se podría decir que eligen transitar, o cultivan su propia inquietud. Más bien, es como si se dejaran impulsar por algunos ritmos, o por el llamado del camino, o por el fluir del río. Como si asumieran en ese dejarse ir, un destino” (342).

Estas características presentes en la obra de Conti resulta para los personajes, desde esta perspectiva crítica, una “ética”, ya que: “Implica una forma de entender el mundo, una relación con él y un estilo de vida, implica valores, normas, experiencia en relación a esos valores. Es en esa ética donde late, creo, una forma intensa de la insubordinación popular” (343). Sin embargo, López deja constancia de que en su propuesta “No todos los vagabundos son iguales” en los textos de este autor, y promueve la existencia de un camino que va desde la inacción del Boga a la práctica política de Oreste en *Mascaró*.

Por todo lo antepuesto, concluye que Conti es “un narrador del pueblo”, y lo es en todos los sentidos que se le pretenda dar a esta frase:

[U]n narrador de las historias de su pueblo de provincia, un narrador de aquello que distingue a los sectores populares, un narrador de aquello que deseaba fuera el pueblo como símbolo y figura de la política, un narrador, también, que no escribía desde un afuera sino desde un mundo de experiencias compartidas (343).

Lo popular como tema de ficción, como caracterización de un sector social, como intencionalidad de que eso se convierta en una forma de resistencia política, como parte integrante de un todo en el cual el propio autor se incluye. Entonces, Conti: “Merece que se lea su obra en la clave de una reflexión crítica sobre las formas de narrar lo popular, y de la incorporación misma de esos escritos a la cultura popular” (344). López enfatiza a su vez en el carácter formal de los textos contianos, pues: “Los relatos de Conti sorprenden, salvo excepciones, por la austeridad que los tiñe y les da forma” (344). Asimismo: “En tanto narración sobre el pueblo no deja de alertarnos sobre las contradicciones que ella misma conlleva, ni anunciar que exige un tipo de forma, esta que hemos supuesto la forma de la comprensión, o de la escritura apegada, adherida a lo que relata” (344).

Morello-Frosch comienza su artículo “Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti” (2008) estableciendo no solamente la validez sino incluso la necesidad de los análisis contextuales, ya que: “La producción de textos está sujeta a condicionamientos externos que incluyen la historia y la cultura del momento que las produce”. Destaca la

necesidad de complementación entre dicha clase de estudios y los que se delimitan al propio campo literario, pues: “las obras literarias funcionan como códigos significantes que se insertan en un discurso más amplio que opera no sólo sincrónicamente, sino diacrónicamente, dentro de una tradición específica” (839). Por esto, apelará tanto a vincular los textos del autor con su contexto de producción como a observar sus diálogos con la tradición literaria argentina y con la narrativa de los años sesenta. Respecto de esto último, discute con la crítica que suele estrechar la obra de Conti con la de Arlt sin problematizar tal vínculo. Si bien acepta la existencia de ejes comunes que recorren a ambos autores, define que:

Al revés de los personajes de Arlt, los personajes de Conti no sueñan con ser inventores, ni revolucionarios, ni traidores. No planean, para bien o para mal, ruptura, sino que quieren abrir jaulas, reparar barcos encallados; vale decir restaurar el curso de lo detenido, facilitar nuevas partidas, que al nivel del relato resultan siempre frustradas por el dictamen de la historia en vigencia (845).

Por otra parte, sus novelas serían algo así como antisarmientinas, en el sentido de que “Si la imagen que Sarmiento evoca del *Facundo* es la de la civilización invadida por la barbarie, en Conti la violencia viene a incidir en lo natural y continuo, para engrillar a estos aprendices de navegantes que sólo pueden defenderse deshistorizándose” (845), es decir, aquí la “civilización destruye lo natural, lo *bárbaro*”. A su vez: “En contraste también con la imagen común del posperonismo de que los centros habían sido invadidos por la población móvil del interior, Conti hace crónica de la imposibilidad de escapar a la agresión que generan los centros civilizados” (845). Vemos entonces que su obra se diferencia incluso de la propia narrativa de su tiempo, y no solamente por su mirada sobre los márgenes, o por el vínculo centro-periferia, sino también por su carácter lineal:

El mismo carácter lineal de las narraciones de Conti, muy a contrapelo de las prácticas narrativas del momento, puede verse no como práctica anacrónica, sino como modo de hacer refuncionar un género en desuso. Pues *Sudeste* se convierte en un cuaderno de bitácora de un navegante que se desplaza, más o menos a la deriva, sin llegar a puerto alguno. Los episodios son contiguos -en el narrar y en el espacio- y su elemental continuidad la provee el suceder de las estaciones y las crecidas; vale decir el tiempo medido en categorías extrañas al hombre como actante. Un bogar sin destino y sin meta, este tipo de diario narra no lo que el protagonista hace, sino más bien lo que le acontece, y sus reacciones. No ocurre esto en *Mascaró*, donde la narración de una travesía por el desierto se da como una serie de funciones circenses y viajes, en un tiempo determinado; vale decir espacio y jornadas articuladas por la actividad

transformadora de los personajes, saga (humorística) de un grupo circense que crece por asociación y afinidades (840-841).

Morello-Frosch realiza una paradójica interpretación de la obra contiana en referencia a su vínculo y distancia de los textos del autor de Chacabuco con los “relatos de aventuras”. Por un lado, sobre el Boga expresará: “sus actividades, limitadas a proveerse de alimento observando los ritmos estacionales y fluviales, no constituyen aventuras, ya que no hay plan, ni búsqueda, ni inquietud por descubrir nuevas fuentes de recurso” (843). En sintonía con tales planteos, descarta la hipótesis -presente también en parte de la crítica- de que este texto pueda enmarcarse en una “utopía” de la vida en la naturaleza: “aquí hay dolor, peligro e irrupciones en un existir que se reitera en su ahistoricidad sin lograrla por completo. Pues será la presencia inevitable de otros marginados -los contrabandistas- la intrusión decisiva que ponga fin al vagar del Boga” (843). Pero por otra parte, en “La ficción de Haroldo Conti: cartografía y utopía” (2008), publicado en el mismo volumen que el ensayo anterior, postula que tanto *Sudeste* como *Alrededor de la jaula* y *Mascaró* tendrían características similares que las emparentarían, precisamente, con el relato de aventuras:

Tres de las novelas de Haroldo Conti podrían considerarse narraciones de aventuras: *Sudeste*, *Mascaró: el cazador americano* y *Alrededor de la jaula*. Estas obras tratan principalmente sobre las peripecias de un personaje solitario en un medio específico: el Delta en *Sudeste*, el desierto del sur en *Mascaró*, y las orillas del Gran Buenos Aires en *Alrededor de la jaula*. Si bien el quehacer de los personajes pareciera dominar la historia, el discurso narrativo se centra muy directamente en establecer el periplo geográfico y social en que se mueven. No es lo que hacen sino dónde lo hacen lo que da sentido al narrar, vale decir cómo se relaciona el sujeto en su comunidad, su entorno, su historia pasada y su posible futuro. Mejor aún, es en esta limitada experiencia del individuo donde también se revelan las condiciones dispersas que lo gobiernan. Sin caer en nativismos ni en regionalismos, Conti da voz e historia a aquellos que no han tenido conciencia de una ni otra, a aquéllos aquejados o en peligro de caer en una alienación extrema, en un estado de total o parcial desposesión. Y serán estos seres en casi total carencia, los que van a ejercer un acto de exploración de espacios que consistirá en resituar un paisaje no nuevo, sino renovado; no por exótico, sino por no visto antes, a menudo marginado o devaluado por el centro que ejerce el poder. Se trata, entonces, de una restitución de lo marginal y lo parcial como tal (627).

Más allá de la ambigua mirada crítica que podemos incluir en un posicionamiento similar al de Romano respecto a considerar la obra contiana como envuelta en tradición y ruptura en un mismo movimiento, vemos en este pasaje una serie de rasgos que nos interesan en particular. Por un lado, la unidad observada en la obra del autor desde su

primer texto al último, más allá de la diferencia escrituraria en ambos, asunto ya mencionado por Romano y que cuestiona las lecturas que -como veremos más adelante- posicionan a *Mascaró* como un quiebre absoluto en el autor. Segundo, el hecho de que no sea lo que hacen sino dónde lo hacen lo importante en esos relatos, lo cual se relaciona con el vínculo del sujeto con su comunidad, su entorno, su pasado y su devenir. Tercero, el alejamiento de la obra de Conti del nativismo y del regionalismo a pesar de centrarse en gran medida en el ambiente. Cuarto, el otorgar voz a seres marginados y, en esa decisión, restituir el valor de lo marginal, que sólo es tal observado desde un centro predeterminado. Esto permite -y esta lectura entra en consonancia con la de Romano también aquí- “volver a ver” los mismos objetos con una mirada “renovada”, repensar nuestro espacio y nuestras relaciones sociales cotidianas, y hacerlo, además, desde los propios márgenes, lo cual será de particular importancia para una lectura política de la obra de Conti sin caer en pintoresquismos ni intentos miméticos.

Morello Frosch aclara que no se refiere solamente a la temática de los textos, sino: “a las estrategias discursivas que conforman una temática casi familiar: viajes, aventuras, tareas nimias”, todo lo cual asegura la “supervivencia” de los personajes. Es decir, rescata la narración de “lo ex-céntrico en el sentido social de la palabra, visto desde el punto de vista del que lo vive como lo diario, lo central” (628).

No es por lo tanto una propuesta mítica ni utópica la de Conti. Está aferrada a la historia, ambientada concretamente en un espacio que juega su pasado y su presente, y posee una perspectiva política. Si los personajes buscan “deshistorizarse” y aislarse como forma de supervivencia, esas intenciones fracasarán rotundamente:

La localización de la acción [en *Sudeste*] es en sí indicativa de una toma de conciencia que es anterior al enunciado de la novela: la presencia de las orillas, literal y metafóricamente, y de los marginados que las habitan. No es ésta la única obra de Conti que se localiza en la periferia, lo que sí es nuevo es que Conti da cuenta de la ubicación de esta última adosada al centro; y, por tanto, apunta a su obligatoriedad en un mundo que requiere marginados para explotarlos y los repele cuando son carga explosiva. La ficción de Conti evidencia así los disloques que produce la acelerada industrialización de un país dependiente, específicamente la Argentina, en los años sesenta, y de los efectos sociales concretos de dichas rupturas (841).

En el mismo volumen compilado por Romano, Julio Premat otorgará en “Un mundo de ilusiones. Cine y realidad en *Sudeste*” una lectura particular sobre la narrativa de Conti

desde más de un punto de vista. Por una parte, se centrará en la relación de esta escritura con el cine. Por la otra, la ligará, en disonancia con los planteos de Romano y de Redondo, con la experiencia realista. Respecto de la relación entre la obra de Conti y la técnica cinematográfica el autor la relaciona con la importancia del mirar en sus novelas:

El Boga mira. Como Milo en *Alrededor de la jaula* y Oreste en *En vida*, mira el cielo y el río, la gente y los barcos, la luz y la noche. El narrador transcribe -cuenta-minuciosamente esa larga observación, sus aceleraciones, pausas y sorpresas; el resultado es una novela de aprendizaje, *Sudeste*, en la cual el conocimiento no deriva de una serie previsible de pruebas y fracasos, sino de una actividad pasiva, prolongada hasta el agotamiento de la vida del protagonista: la contemplación (662).

Mientras recalca una serie de rasgos ya analizados por la crítica -como la pasividad del protagonista-, Premat centra su análisis en el rol de la mirada para comparar esta estructura narrativa con la de una cámara cinematográfica:

Los “grandes ojos de pez moribundo” del Boga, la curiosidad de Milo que no hace más que “mover los ojos de un lado a otro y observar las cosas con atención” y la “manera especial de mirar” de Oreste inscriben la mirada como un tema central en la obra de Conti. (...) la mirada es un instrumento para cambiar de edad, para integrarse en el mundo adulto, y una manifestación de melancolía y nostalgia por lo que ya no está, un intento de grabar en la retina la mayor cantidad posible de imágenes, un desesperado esfuerzo nemotécnico para detener el paso del tiempo. (...) Este aspecto temático, que apenas esbozamos, tiene amplias correlaciones en la construcción del texto, en la medida en que la escenificación de la observación y los recursos empleados para narrarla ponen sobre el tapete una cuestión crucial en toda ficción, a saber, el tipo de relaciones que la representación establece con lo representado (662-663).

A raíz de esta observación, encuentra que toda la obra de Conti se sostiene sobre dos “ilusiones”: la fílmica y la referencial, unificando la relación de su literatura con el cine como un medio de construcción de un nuevo tipo de realismo:

Las obras de Conti se vinculan al mundo por medio de dos ilusiones, de dos fértiles engaños. El primero concierne a la entidad que observa, el foco de la visión, gracias al cual la fábula es posible (espectador, *voyeur*, o reflector, como se quiera): el funcionamiento de su mirada frente a la realidad contribuiría a introducir una metáfora cinematográfica, es decir, a insinuar, detrás de las monótonas palabras de la literatura, la presencia de una cámara, de una pantalla, y de la expectativa de un público. Del otro lado de esta *ilusión fílmica*, y como su correlato más inmediato, se encuentra una forma de realismo, o sea la suposición de que el espacio desplegado delante de la “cámara” corresponde a un espacio real, perceptible y conocible, presupuesto de una *ilusión referencial* que domina la poética de Conti en sus primeras novelas (663).

Premat advierte que la influencia del cine se presenta en Conti también mediante otros rasgos, como por ejemplo “la idea de montaje insinuada por la distribución de la acción en fragmentos narrativos, o secuencias distintas que, entrecortadamente, narran la historia” (668) y “el rol del movimiento, no sólo descrito en sí, sino tratado como una materia para medir las variaciones y las alucinaciones de la visión” (668), a lo que suma “las redundancias y de los detalles superfluos de las descripciones” y la preeminencia del presente por sobre el pasado (668):

Al igual que la cámara, incapaz de esconder lo que está allí, frente a ella, el narrador, encadenado a los principios de la focalización, no puede evitar la repetición y la enumeración. La exhaustividad -ilusoria- de dichas descripciones alude a la exhaustividad -verdadera- del cine. (...) Por último, se podría interpretar en este sentido la irrupción circunstancial pero recurrente, del presente en novelas situadas en el pasado, como si dejándose llevar por la descripción de una imagen el narrador perdiese el control de la distancia temporal que lo separa de lo narrado. Ahora bien, el presente es el tiempo del comentario, opuesto al pasado, tiempo del relato (668).

En el cine, recuerda Premat, es común “esa inmediatez, ese sucederse en la actualidad, en una exacta contemporaneidad”, pues “toda película renueva su cronología en el momento de su visión, su pasado sucede siempre ahora, ya que la proyección pone en cero los relojes y las medidas de tiempo, y narra, interminablemente, el regreso de un nuevo presente” (669). Este “efecto de lectura” se debe al “aprovechamiento de las consecuencias que la aparición de una nueva forma de representación y de narración ha tenido en la percepción” (669). Conti es, para Premat, un típico escritor *después del cine*. Esta *ilusión fílmica*, por lo tanto, produce un realismo actual del cual Conti es un referente:

La ilusión fílmica implica una ilusión referencial: el espacio visible, que las palabras evocan, debe corresponder a un espacio “material”, ya que el ojo-cámara ha podido, alguna vez, captarlo. Una ilusión referencial, o sea la existencia previa del universo como condición indispensable para que las palabras que lo narran formen un relato. Conti proclama: “Al comienzo, era la realidad”, en virtud de lo cual habría, en su poética, una dimensión realista (671).

El crítico hace la salvedad de que al hablar de realismo lo entiende como “una práctica literaria que parte de una voluntad de representación directa de la experiencia del escritor, y de la posibilidad de erigir el edificio ficcional a partir de una observación del mundo” (671). Esto da por sentado la propuesta de escribir “siendo fiel a las sensaciones que los paisajes y los acontecimientos suscitan en el observador. (...) La sistematización y

la aspiración a la objetividad están ausentes en Conti” (671). Este enfoque subjetivo lo alejaría del realismo tradicional. Pero, aunque subjetivo, el realismo en Conti es inexcusable desde esta lectura, ya que el autor, dirá Premat, busca “comprobar la existencia de las cosas, su presencia ineludible” (672).

Asimismo, en la utilización de determinados recursos narrativos que en un comienzo Premat vinculó con la estrategia cinematográfica de la literatura de Conti, este crítico observa la búsqueda de un “efecto de lo real” al estilo en que lo describe Barthes, llegando así, por otro camino, al mismo lugar que María Pía López:

Sudeste, la historia de una iniciación dinámica centrada en la observación, es, también, una historia de objetos. En el mundo poco “civilizado” del delta del Paraná, esas cosas que algún día alguien fabricó son una prueba de la correspondencia entre lo narrado y la realidad. El relato de la vida del Boga está mechado de descripciones -minuciosas y recurrentes- de barcos, motores, escopetas, o de verdaderos catálogos de objetos que, en una fluctuante metonimia, significan a la vez a los personajes y *ese mundo ancho y ajeno* en el que los hombres viven. (...) Cuando no se trata de objetos ejemplares ni útiles, sino de menudencias que a ojos vista se sitúan en una especie de exceso del texto, o que, literalmente, ni tienen ningún sentido, no “sirven” para nada, se está produciendo lo que Roland Barthes llama *effet de réel*: así es como la abundancia de detalles superfluos, cuya misión es la de denotar sin intermediarios lo real, no hace más que, sin decirlo, significarlo. En todo caso, los objetos serían una prueba tautológica de la existencia del mundo ficcional como mundo real, según el principio de que el mundo real tiene la cualidad de bastarse a sí mismo (673).

Miguel Goloboff, por su parte, estudia en “Concentración y expansión de núcleos poéticos en *Sudeste*” (2008) una serie de peculiaridades que Conti, desde su perspectiva, repite en otros textos, por lo cual cobran un carácter general en el cual adscribe su poética. Como hemos comprobado que es recurrente en la crítica, Goloboff comienza su trabajo estableciendo un explícito punto de coincidencia entre el escritor de *Sudeste* y Pavese a partir de la frase del autor italiano “Narrar es monótono” que Conti haría suya en su escritura. Así:

[E]l río, las islas, el viento, el barro, los botes, las lanchas, el barco, el transcurso casi imperceptible del invierno y del verano, las horas muertas como los peces moribundos, y la pasividad de los seres... toda esa quietud que rodea y contiene lo esencial, admite apenas un leve movimiento de tiempo que se repite, que no surca, que no avanza, pero que deja huellas. Desde ésta [*Sudeste*], su primera novela, siempre será así en los relatos de Haroldo Conti (...) El moroso desenvolvimiento de sus narraciones, la humildad del tono, su anunciada falta de originalidad y de grandeza temática en historias que “no significan un carajo para nadie, (son) un montoncito de verdadera

tristeza”, muestran un modo muy especial de aproximación a la materia narrativa. Una insatisfacción que acompaña las idas y vueltas de héroes cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni siquiera importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado; gente que “va y viene en un tiempo que jamás se consume” (686-687).

Todos estos rasgos que despliega Conti en su narrativa son tan propios de él como del autor italiano. Para Goloboff, en Conti: “Las conjunciones disyuntivas, las frases indirectas, los reflexivos, la progresiva incorporación y preponderancia de interpretaciones poco seguras, siguen acentuando el carácter dificultoso de la relación entre el narrador y su materia” (687). Este tema será el que abordará mayormente el crítico. Al respecto señalará que en los textos de Conti: “No hay posesión del objeto a través de la palabra, porque se siente que el lenguaje mismo es dudosamente fidedigno, es impropio y que todo significado -más que revelarse- se oscurece tras el velo del signo” (691). Esta situación se observa, ante todo, en la voz narrativa:

El narrador no dirige; reacomoda permanentemente y sistemáticamente la perspectiva y, cuando parece estar afirmando algo definitivo, la imagen le resulta de nuevo vacilante, y la cierra con otro cuestionamiento que matiza, irónicamente, su propia dificultad, su distancia, su desconfianza en el poder representativo de la palabra (687).

Como vemos, pareciera ser una mirada que cuestiona implícitamente la propuesta de Premat, pues, contrariamente a lo que aquel sostenía, postula que la obra de Conti, antes que promover una ilusión referencial, explicita que la referencialidad es una ilusión. Por más que “la descripción de lugares, de personas, de estados de ánimo, la descripción temporal, siempre proceden de una única visión” en la obra de este autor, “tampoco se trata aquí de una visión segura, monolítica, que tendería a dar representaciones adecuadas de los objetos, sino de la vacilante interpretación que emana del centro de radiación del relato. Una interpretación que elude, evoca, valora y opone espacios” (689). Esto se da de dicha forma porque “Es evidente que el narrador duda hasta la raíz, y reniega de las cualidades significadoras del signo, y que, por eso, lo somete al constante bombardeo de un generalizado movimiento de corrección” (691). Sin embargo, Goloboff no se encuentra tan lejano a Premat, pues señala: “parece claro, también, que ese ataque pretende, en definitiva, hacerlo más transparente, más servicial, más útil, para significar mejor en su limpieza, en su pobreza, en su ausencia de toda pretensión” (691). Por lo tanto, según Goloboff, Conti - como indicamos nosotros en referencia a Viñas-, más allá de problematizar las limitaciones

y potencialidades de la palabra en relación con un referente, en última instancia “Cree posible, entonces, recuperar un signo perfectible para una realidad aún representable” (691). Esto es, propondría un nuevo tipo de adscripción al realismo.

Goloboff ha escrito también “Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara”, artículo publicado en la revista *Nuevos Aires* en diciembre de 1972. Más precisamente, éste parece ser el texto original y más extenso de lo que después el mismo autor publicará como “Concentración y expansión de núcleos poéticos en *Sudeste*” en la edición crítica de *Sudeste-Ligados*. El artículo transita por los mismos ejes que el anterior, y gran parte de las mismas citas textuales se presentan en ambos textos. Aquí se expone más sobre: “ese tono desenfático, desposeído, insatisfecho de los relatos de Conti” (3), y en el hecho de que: “No son solamente los protagonistas los que no saben a ciencia cierta qué dan o qué reciben o qué actitud deben asumir ante una situación dada; es también el narrador quien, en lugar de suplir el vacío, por el contrario, lo ahonda y duda con ellos” (4). En toda la obra contiana Goloboff encuentra “una desconfianza en la realidad que se inventa porque se desconfía del mismo discurso que pretende representarla” (5). Por eso señala que el narrador tiene un punto de vista más dentro de la obra, como cualquiera de los personajes, sin asumir el liderazgo de los relatos. Esto es: “El narrador se interioriza en una visión, la visión *con* el personaje, que es la que en el relato más conviene a la ambigüedad” (6), lo cual ya Romano había señalado al plantear que la utilización del pronombre impersonal “uno” es una peculiaridad típica de la escritura contiana. Escribir, entonces, en la mirada de Conti de la literatura que propone Goloboff, es entrar en un terreno de incertidumbres, pues la palabra oscurece. Sin embargo, la continua búsqueda de precisión deja observar una lejana posibilidad de aproximarse a los objetos a través de la palabra, es decir, Conti -según este crítico- más allá de exponer las limitaciones de la palabra para representar, también propone sus potencialidades. De manera diversa, podemos agregar nosotros -esto es, con distintos procedimientos literarios-, este autor parece coincidir en su propuesta estética con la ejercida por David Viñas.

Si bien de carácter más anecdótico, no resulta desestimable la compilación de entrevistas y artículos breves realizada por Néstor Restivo y por Camilo Sánchez titulada *Haroldo Conti, biografía de un cazador* (1999), edición corregida y aumentada de *Haroldo Conti, con vida* (1986). Se reúnen allí una serie de textos pertenecientes a familiares,

vecinos, amigos, compañeros de oficio y de militancia y críticos literarios que permiten indagar en temas importantes para nuestro estudio como la relación entre literatura y política y el problema de la representación gracias al aporte realizado por personas que lo conocieron en diversos momentos y facetas de su vida, desde su última compañera, Marta Scavac, sus antiguos vecinos de Chacabuco, Maruca Cirigliano y Cacho Barrientos, o su tía Haydeé Lombardi, hasta Gabriel García Márquez, David Viñas, Eduardo Romano, Juan Sasturain o Aníbal Ford. Asimismo, este libro recoge una serie de comentarios del propio Haroldo Conti respecto de la literatura que nos fueron de suma utilidad.

Particularmente nos detendremos en el trabajo de Aníbal Ford, quien destaca que: “aparte del perfil literario Haroldo tenía un perfil cinematográfico, documentalístico, de cronista, que estaba en desarrollo y en paso al periodismo” (FORD, 1999: 141). Subraya en su obra la: “picaresca, su humor, su uso de retóricas del siglo pasado” (143), todo lo cual lo ubicaría en un espacio peculiar y difícilmente encasillable. Pero lo más relevante que señala como característico del autor es que lo considera: “un enorme receptor de lo concreto, de lo cotidiano, de la vida popular. Un receptor afectivo y crítico” (144). En sintonía con la propuesta que disemina Eduardo Romano por diversos artículos referidos al autor de *Mascaró*, Ford postula la construcción de una literatura de raigambre popular como uno de los más evidentes rasgos de la obra narrativa contiana. Esto es:

Quiero decir que muchas de las cosas en las cuales se detenía Haroldo son pequeñas o marginales para la cultura dominante, pero no para lo que debe ser una cultura para la liberación nacional. Y ubico aquí también esa lectura de la cultura que Haroldo propone en zonas de *Mascaró*, esa salida de los textos consagrados para perderse en textos marginados, manuales de correspondencia del siglo XIX, viejas recetas de cocina, afiches y técnicas circenses, historias de faros y técnicas marítimas, crónicas de pueblos (146).

Como vemos, Ford, como lo harán Romano y López, lee lo popular en Conti en términos netamente políticos, es decir, en un sentido contrario al pintoresquismo. Su obra, desde esta perspectiva, retoma lo popular para sindicarlo como elemento constitutivo de un hecho literario y de una cultura nacional en contraposición a nociones “cultas”. Ford ubica a Conti en la vertiente “que elabora lo político a partir de la vida concreta, de la reflexión sobre las aspiraciones, las frustraciones, las broncas que vemos alrededor, frente aquellas que parten de las ideas universales, de lo abstracto, de las teorías” (145). De esta manera, su

narrativa explora “identidades, memorias, saberes, relaciones que están en la misma base de la política” (145).

Otro vínculo que menciona es el de la literatura de Conti con el trabajo cotidiano y con la invención. Aquí también Ford se detiene en el carácter político y contextual de esta elección cotidiana:

Es que Haroldo tenía una especial preocupación por un aspecto de nuestra historia social que es totalmente marginado, el de la historia del trabajo, las tecnologías, las invenciones (...) donde miles de inventores se frustraron, como el personaje Basilio Argimón, del cuento “Ad astra”, así como se frustró la Argentina industrial. Y como también son los caminos, los viajes, otro centro de la literatura que se lee mal, como algo aventurero y marginal, cuando está trabajando en el centro de un país marcado por las distancias, por la no integración territorial, por las constantes migraciones internas (145- 146).

Ford señala que habría quedado trunco un pasaje en el autor que lo llevaba a estrechar los vínculos de su obra con la de, por ejemplo, Rodolfo Walsh, en el sentido de caracterizarla a través de sus “cruces entre documentación, literatura, historia y periodismo. (...) Ese Conti del final, que mientras se despegaba lentamente, nostálgicamente del mundo de *Mascaró*, se abre hacia nuevas búsquedas” (142).

Por último, Fernando Rosemberg realiza en “Los cuentos y novelas de Haroldo Conti” (1972) una breve síntesis de la trama de cada uno de los cuentos y novelas del autor publicados hasta 1971. Expresa que Conti “pertenece al grupo de narradores argentinos que se dieron a conocer en la década 1955-1965”, es decir, los que “vivieron con particular intensidad y desconcierto los sucesos políticos y sociales determinados por el triunfo del régimen peronista”, quienes “Manifestaron luego, casi todos, un vivo disconformismo ideológico que se tradujo en el tratamiento realista de asuntos relacionados con la situación social y política del país” (513). Sin embargo, destaca la particularidad de su narrativa dentro de este conjunto de escritores al resaltar que: “La obra de Conti se distingue por un lirismo tenue que atempera la realidad. Por otra parte, más que los temas relacionados con la vida política o social le interesan los conflictos de la conciencia individual” (521).

En su análisis de “La causa” a *En vida* enuncia una serie de rasgos que constituirán la poética cotidiana. Establece la excepcionalidad del primer relato debido a que posee características fragmentarias y una simultaneidad temporal. Ya con *Sudeste*, encuentra

constantes que se repetirán en el conjunto de la obra del autor, como el desarrollo lineal de la acción, el ritmo lento, un punto de vista que oscila ambiguamente entre la objetividad, la omnisciencia y la identificación directa con el protagonista y un tono que fluctúa entre lo lírico y lo coloquial. En otros relatos, como “Otra gente” observa la problematización del tema del punto de vista. Bien lejos de la pretendida “objetividad” realista, una misma realidad puede verse desde dos ángulos diferentes y provocar conclusiones disímiles. La realidad se ve siempre desde un lugar determinado, desde una subjetividad, que influye en el sentido que se le otorga a los sucesos.

3.2.2 Contar... contar cosas **“La causa”**

Si bien aparece publicado en 1964 en el volumen *Todos los veranos*, “La causa” recibe una mención en el premio *Life* de 1960, concurso al cual su autor había enviado el cuento, por lo que lo tomamos como el primer texto narrativo que Conti presenta en sociedad. A diferencia de lo que observaremos en su obra posterior, aquí nos otorga una sátira política explícita y una estructura fragmentaria que quiebra la linealidad narrativa que será luego uno de los principales rasgos de su escritura. Conti realiza aquí una crítica que abarca incluso a la izquierda, lo cual marca un perfil ideológico que el autor irá profundizando con el paso del tiempo. Por otra parte, la violencia estatal y paraestatal es descrita en forma directa.

La historia se desarrolla en un alejado poblado denominado Rinconcito, que pertenece al país Indiana. Sabemos que queda en América Latina, por lo que a través de este texto y la elección de nombres no verificables en un lugar concreto, el autor nos da una mirada de carácter continental, algo similar a lo que hará, bajo formas absolutamente diversas, en su última novela: *Mascaró*, donde encontraremos un ambiente americano y pueblerino, una alta dosis de humor -presente a su vez, como veremos, en “La causa”- y una postura política que se evidencia.

La estructura del relato, dijimos, es fragmentaria. Se divide en 31 apartados que son protagonizados por diversas personas o grupos de personas: Romita centraliza las secuencias 1, 12, 18, 22, 26 y 28; el “grupo de los intelectuales desencantados” los

segmentos 2 y 15. Luego parte de ellos se unirán a una célula insurreccional y protagonizarán el 19 y el 23. Los fragmentos 3, 6, 8, 13, 16, 20 y 31 se focalizan en “El viejo”; el Coronel se presenta en el 4, el 7, el 17, el 21 y el 25; los obreros en el 5, el 14, el 24 y el 27; el General K en el 10 y el 12; el pueblo en el 9 y el 29 y el Coronel J en el 30. Éste es un rasgo que marca la excepcionalidad de “La causa” dentro de lo que será la posterior obra conjunta de este autor.

Así, sin una perspectiva unívoca y sin un orden previsible, el narrador representa una especie de catálogo de los diferentes actores sociales en la vida política del pueblo, a la cual caracteriza como una continua circularidad dirigida por dos partidos que no se diferencian prácticamente en nada: los “blancos” y los “amarillos”, a lo que le sigue la flamante ascensión al poder del General K luego de un golpe de Estado y su caída a manos del Coronel J en una nueva asonada militar. Enmarcando esta situación aparecen la figura central de Romita y “El viejo”. El primero es un solitario viajante de comercio y un militante popular, el segundo un campesino. Romita inicia el relato y “El viejo” lo culmina. La presencia de “El grupo de los desencantados” le permite abordar el tema de la intelectualidad, la del Coronel, profundizar en la satírica representación de los militares, la de los hermanos Salamanca en una mirada sobre el mundo político de los trabajadores, y la de parte de los intelectuales -junto con otros sectores- en la lucha insurreccional.

Vemos que a través de una heterogeneidad de voces y personajes unidos por un territorio común se articula una historia a modo de “collage” o “rompecabezas” narrativo, cuyos fragmentos dispersos deben ser ordenados por el lector para armar la anécdota. Notamos que nos encontramos ante un recurso formal que si bien no será retomado por Conti más adelante, sí ya era transitado por muchos de sus contemporáneos a través de la influencia, fundamentalmente, de la nueva narrativa estadounidense, tal como habíamos señalado -con un estilo literario diverso- respecto a la novelística de Viñas.

Siguiendo tales parámetros el crítico argentino Hugo De Marinis vincula este texto de Conti con la obra de John Dos Passos. En referencia a este tema estimamos pertinente a su vez centrarnos en la posición de Eduardo Romano, quien indica que con esta estructuración textual Conti aborda un tema político de manera explícita pero alejándose de la propuesta realista tradicional. Esta noción *heterodoxa* del vínculo entre práctica estética, acción política y representación de lo real sí será algo que, desde otras peculiaridades

formales, el autor continuará en toda su carrera literaria posterior. La ruptura que promueve este relato se establece mediante la fragmentariedad del texto, la cual quiebra la linealidad del “reformismo pedagógico” y del “realismo tradicional” para Romano, y emparenta su obra no sólo con la de dos Passos, sino también con la de Faulkner, Steinbeck, Sinclair y la nueva narrativa estadounidense en su conjunto.

A raíz de esta lectura, el crítico profundiza el *quiebre* del realismo en Conti, lo cual observa en la desaparición del narrador omnímodo, pues la voz narrativa en “La causa” se va resquebrajando en Conti en una serie de unidades que es necesario reconstruir. Este perspectivismo niega cualquier ambición totalizadora propia del realismo tradicional. De esta manera, “La causa” se organiza “desde múltiples perspectivas a las que el lector accede a través del montaje” (ROMANO, 2008: 16), uno de los tantos recursos cinematográficos que retomará Conti en su literatura. Así: “El lector está obligado, ante ese despliegue, a separar, conectar, tomar y retomar ciertos hilos que van configurando el sentido, todo lo cual le otorga una mayor participación” (17).

Romano centra el análisis en el contexto de producción de este relato. Destaca que Conti comienza a escribir en momentos de gruesos debates en torno del problema del realismo y de la representación, hecho en el cual nos hemos detenido en el capítulo 2 de esta tesis. Este crítico enfatiza la polémica Lukács-Brecht y la frondosa vida cultural de los años sesenta en la Argentina, motivos por los cuales no se sorprende ante los intentos del escritor por problematizar la representación en sus textos:

“La causa” anuncia, pues, el derrotero que supone escribir innovadoramente y potenciando, por eso mismo, el mensaje enviado, sin contraseñas, a un lector para nada sumiso, cómplice, complaciente (...) su posición permite ser enmarcada, a su vez, en toda una ola de marxismo europeo opuesta al dogmatismo soviético. La que, de diversa manera, asumían Roger Garaudy, Henry Lefebvre, Galvano Della Volpe, Carlo Salinari, en el plano teórico, y numerosos artistas, entre los cuales quiero destacar a Cesare Pavese (17).

Esta lectura se inserta de manera directa en la propuesta de esta tesis. “La causa” expresa, desde nuestro punto de vista, el comienzo de un intento narrativo por intervenir políticamente en la realidad social a través de la literatura, y, además, hacerlo de forma *innovadora*, ajena a la propuesta realista tradicional. Conti pretende un cambio en la estructura textual y le agrega a ello un humorismo que provoca, junto con la ironía y la sátira, un tono que se aleja de la solemnidad y la objetividad -aunque no del todo de cierto

afán demostrativo-. Por todo esto es que Romano vincula el acto de escribir de Conti con una forma de intervención política.

En sintonía con una propuesta narrativa vinculada a su contexto -y el uso de la parodia en este caso (que requiere para su existencia de dos figuraciones: la original parodiada y al parodiante) resulta particularmente significativo al momento de analizar el vínculo entre texto y referente-, a una acción política y a una forma de representación de lo real, este cuento contiene rasgos estilísticos que articulan lo político ya mencionados en referencia a la narrativa de David Viñas, como por ejemplo una escritura deíctica y fragmentaria, una mirada circular de la historia política nacional que no encuentra forma de eludir esa dinámica y un cuestionamiento a las estructuras binarias y a su evidente corolario: el maniqueísmo. El comienzo del texto ya establece una característica que Conti, al igual que el autor de *Los hombres de a caballo*, hará propia: “Mucho antes, *un poco más allá* del almacén del turco Absi, es decir, dos leguas antes, divisó sobre la llanura chata y desolada, hacia el noroeste, la torre de la iglesia de Rinconcito” (CONTI, 2009: 101). Ese “más allá” tiene la misma funcionalidad que la deixis de Viñas, pues no responde a una referencia textual previa. Por otra parte, la circularidad histórica es manifiesta a través de una repetibilidad inmodificable:

Rinconcito se dividía en blancos y amarillos. Los blancos gobernaban en Rinconcito y en el resto de la República. Habían gobernado siempre y no se les ocurría que pudieran hacer otra cosa. Los amarillos, en cambio, hacía medio siglo que estaban esperando hacerlo en lugar de los blancos (103).

Esta misma rueda política se expresaba socialmente a través de los de “arriba” y los de “abajo”, allende las diferencias partidarias: “Juanita tenía razón. Siempre iba a haber blancos y amarillos. Siempre se iba a ser una u otra cosa. Y los que estaban abajo cambiaban de nombre para volver a encumbrar a los que estaban arriba” (163). El texto presenta otros ejemplos de esta circularidad: los hermanos Salamanca mueren reprimidos de similar manera a inicio y final del relato por parte de las fuerzas militares durante sendas huelgas y tomas de fábricas; el Coronel J ocupa el lugar que había usurpado antes el General K para hacer exactamente lo mismo que aquel, como deja verse con el comienzo de su discurso al pueblo. Éste, a su vez, no es más que una masa informe que de la misma manera en que se dirigió a Rinconcito en el apartado 9 para vivir a K, irá en el 29 a vivir a J. Por último, los matones del cercano pueblo de Piedrabuena hacen el mismo trabajo

represivo para el bando que esté temporalmente en el poder, matan y amedrentan para los blancos a pedido de los amarillos, luego lo hacen para el General K y finalmente cumplen las órdenes del Coronel J. El texto, desde tal perspectiva, podría adolecer de cierto fatalismo y promover una visión pesimista. Sin embargo, notaremos que da una posible solución, una salida distinta que puede hacer que la historia no siga repitiendo cíclicamente sus miserias, aunque aquí solamente esté enunciada. Para verla llevada a la práctica habrá que esperar hasta *Mascaró*.

El cuestionamiento permanente al binarismo, al maniqueísmo que era entonces -a raíz de los debates entre peronismo y antiperonismo- tan propio de la cultura política nacional -y que, como vimos, forma parte del interés estético de Viñas-, lo encontramos en la descripción que realiza el cuento de “blancos” y “amarillos”. En “Algunas maneras de leer a Haroldo Conti”, Romano señala:

“La causa” implicaba una censura manifiesta contra la vida pueblerina aletargante y contra la política criolla maniquea: blancos y amarillos, símbolos arquetípicos de conservadores y radicales, se suceden en el gobierno sin provocar mayores modificaciones. Contra ese formulismo esquemático se mueve todo lo que Haroldo escribe luego (RESTIVO SÁNCHEZ, 1999: 127-128).

Hugo De Marinis coincide al remarcar que: “La enunciación no simpatiza con la burocracia *amarilla* (radicales, peronistas, militares), ni con la corrupción *blanca* (conservadores, militares)” (DE MARINIS: 104), presentando alternativas que no se enmarcan en dichas posturas. Además, le resulta evidente que: “en este cuento no se presenta una dualidad rígida entre dos polos opuestos distanciados lo más lejanamente posible uno de otro. Por el contrario, en lo que a historia se refiere, las fuerzas contendientes se tocan y trastocan en más de un punto” (104). El binarismo político no sólo esconde las demás alternativas que puede presentar una sociedad, sino que es una estafa tras la cual el poder nunca cambia de manos.

Al igual que la obra viñista, el texto es crítico absolutamente de todo, tanto del poder político como de la oposición y los militares, pero también de la izquierda, los intelectuales y los sectores populares. En cuanto al poder político, ya indicamos que los blancos gobernaban siempre y los amarillos ocupaban el rol de opositores, lo cual no era más que una pantalla, pues: “No eran partidos de principios. Simplemente, uno gobernaba y otro no gobernaba” (CONTI: 103). Por esto:

Los blancos habían dado al país gobernantes. Buenos y malos gobernantes. Los amarillos le habían dado tribunos, mártires, conspiradores, maestros, arquetipos y una buena cantidad de muertos de hambre. En 1931 se dividieron. En 1935 se subdividieron. En 1943, cuando ya no se reconocían, volvieron a unirse en un Frente Único. Fue una alianza conmovedora. “Amarillos, sobre todo.”

Aquel fervor alcanzó a Rinconcito. Se iba a librar la gran batalla. Lema de los amarillos: ¡Pueblo! Lema de los blancos: ¡Pueblo!

Los amarillos habían organizado un gran acto para el último día de la campaña. Los blancos, en cambio, hicieron lo de siempre: un kilo de asado, un litro de vino y diez pesos.

Había un palco, y un enorme letrero amarillo, y un camión con altoparlantes. Y mucha esperanza (104).

Resulta evidente el vínculo de la caracterización de esta disputa con la que en la Argentina históricamente habían realizado conservadores y radicales primero y conservadores -junto con los radicales- y peronistas después. De hecho, como verificó De Marinis en su estudio, los años aquí brindados responden a una cronología precisa de la Unión Cívica Radical (101-102), a la vez que las características del General K que luego presenta el relato se vinculan con la mirada sobre el presunto autoritarismo del régimen peronista por parte de la intelectualidad de esos años. En este aspecto hay coincidencia general de la crítica. La pampeana Nilda Redondo ha señalado que la permanencia en Rinconcito de “dos partidos de alternancia, uno con un mayor componente de sectores populares, pero iguales desde el punto de vista de las políticas que aplican estando en el poder” (104) sería una parodia de la oposición entre radicales y conservadores, o la que posteriormente se suscita entre radicales y peronistas. Para Eduardo Romano: “el general K y la ola popular (...) resulta una parodia de la ascensión del peronismo, por encima de las disidencias entre blancos y amarillos” (ROMANO: 16), y para Redondo en este cuento el peronismo está representado en “los amarillos y su líder, el general K” (REDONDO: 113). El vínculo de K con los amarillos se da mediante la figura de Romita, ya que si bien nunca se expresa que K sea “amarillo”, sí se sabe que Romita lo será siempre, a la vez que milita en la causa de K. El régimen de este General “Está caracterizado como una maquinaria de control y a su vez de engaño al pueblo” (113), lo cual la autora relaciona con la mirada de la intelectualidad progresista sobre el primer peronismo, algo que analizamos ya en relación con la obra de Viñas. En palabras de Redondo, los opositores “progresistas” del peronismo consideraban que este movimiento era una trampa más del capitalismo para colocar todo en la ley y el orden (REDONDO: 113), y su estructura de poder: “se extiende por los

sindicatos adictos al régimen, un aparato represivo estatal y paraestatal que aplasta toda forma de oposición, ya se exprese en el terreno de la cultura y el arte o entre estudiantes y obreros (113), rasgos que “La causa” incluye dentro del régimen del General K. Pero, a su vez, si por un lado se presentan “escenas de censura, represión y violencia directa”, éstas se alternan en el cuento con “los planes que beneficiarían a los pequeños chacareros” (115). El estado benefactor es la otra cara del gobierno.

Por último, De Marinis observa que así como existirían peculiaridades que asemejan al General K con Perón: “habré de reconocer que la referencialidad podría fugarse a una representación de la visión de la enunciación en cuanto al generalizado autoritarismo militar argentino -que en el texto lo encarnan los “blancos”- o a cualquier gobierno tiránico de América Latina” (DE MARINIS: 103), para lo cual los nombres de Indiana y Rinconcito, como hemos mencionado, funcionan a la perfección. El texto, por lo tanto, refleja diversas realidades y asume múltiples referencias.

Conservadores, peronistas, radicales, militares. Formas de la alternancia de los sectores dominantes en el poder más allá de los cambios de gobierno o de régimen - democrático o de facto-. Los de arriba siempre eran los mismos, como siempre eran los mismos los de abajo. Pero la circularidad histórica y política que asume el texto puede quebrarse. Este cuento no otorga alternativas concretas pero enuncia la emergencia de un posible camino, pues si bien “Romita era amarillo, es decir, un agrio y un resentido, y también un pobre” (CONTI: 104), este representante de los sectores populares tiene conciencia de su identidad social, la cual no se deduce de su posición política del momento:

Romita comprendió entonces una cosa. Estaban los de arriba y estaban los de abajo. Él era de abajo. No porque fuera amarillo. Fuera lo que fuere, blanco o amarillo, estaba condenado a ser de abajo. Eso sucedía en Rinconcito, sucedía en la República y posiblemente, aunque él no alcanzaba a ver tan lejos, sucedía en el resto del mundo (105).

Ser consciente de esa fatalidad, como lo era su mujer, Juana, lo lleva a depositar por un momento sus esperanzas no en los gobernantes ni en la oposición, sino en el propio pueblo: “Había algo en la gente, por debajo de blancos y amarillos. En esa pobre y callada gente dispersa sobre la tierra./Con eso se iban a poder hacer mejorar las cosas./Y eso esperaba” (105). Si bien en un primer momento es sólo un pensamiento, ya que a la llegada

del General K al poder se convierte en un ferviente defensor de su *causa*, sobre el final del relato, cuando la farsa de K ya es un hecho, Romita retoma aquella enseñanza:

Romita devolvió la pick-up, ensilló el breque y volvió al campo más solo que nunca.

Pero no estaba vencido.

Iba a empezar de nuevo, desde el principio, sin nadie por detrás que lo justificara y luego lo traicionara. No iba a hablar en nombre de nadie lejano. Iba a hablar en su propio nombre, que era la voz de la tierra (164).

La enseñanza de la historia permite generar un pensamiento crítico que otorgue herramientas para transformar el porvenir. Esta situación se relaciona directamente con los últimos párrafos de la obra, protagonizados por El viejo y su hijo. Aquí Romita llega a la conclusión de que no puede confiar en otras fuerzas que las propias. Ya no necesita un líder que lo justifique y luego lo traicione. No iba a poner más la cara por los demás, por los de arriba. Sólo iba a hablar por sí mismo, por la voz de la tierra en la que habita. Mucho más explícito aún es El viejo, quien ante el enésimo rechazo de un crédito para poder tener su tractor, le dice a su hijo: “-Bueno, hijo, creo que, después de todo, vamos a tener que arreglarnos solos” (166), palabras que son refrendadas por las nuevas generaciones, ya que el hijo le responde: “-Eso, padre (...) tenemos que arreglarnos solos” (166). Cuando los trabajadores, los peones rurales, los pobres de la tierra, puedan responder por sí mismos, dejen de esperar a un líder que le solucione la vida y comiencen a actuar en nombre propio; cuando dejen la pasividad aletargante y se conviertan en activos y verdaderos sujetos sociales, ahí sí la circularidad histórica detendrá su rueda y se abrirán nuevos rumbos. Esta lectura, similar a la que podemos realizar del posterior texto de Rodolfo Walsh “Un oscuro día de justicia”, se presenta en este primer relato contiano, cuando aún las organizaciones populares carecían de una institucionalidad propia, con la resistencia peronista que no terminaba de consolidar su estructura y la nueva izquierda que recién comenzaba a nacer sin lograr sistematizar sus incipientes experiencias. Una cosa deja en claro igualmente este texto: No hay salida en el sistema, ni siquiera en la izquierda tradicional y el sindicalismo existente. Hace falta algo nuevo. La solución aún es difusa, pero se sabe que debe nacer y que no vendrá de lo que ya existe.

Así, la última escena de “La causa” explicita una enseñanza política crucial para los sectores dominados y permite abordar la politización del relato desde una perspectiva novedosa que confía en lo popular como pocos productos intelectuales de la época. Ese

aprendizaje, el dejar de esperar al líder y el hacerse cargo de los problemas desde una perspectiva autónoma culmina el cuento y deja abierta la historia hacia un porvenir diferente. Claro está que también puede leerse de la perspectiva de los sectores medios desencantados con el frondizismo, en particular si tenemos en cuenta la extracción social del propio autor. Los sectores medios, la “generación traicionada”, tienen que generar sus formas de participación política y dejar de confiar en las instituciones y dirigentes que ofrece el sistema. Mientras tanto, el poder sigue su rueda. Al final del relato: “La octogésima quinta revolución había triunfado en Indiana. En términos personales: para entonces, J había liquidado a K” (161).

La crítica a las fuerzas armadas también es una constante en este cuento. Se parodia su ambición de poder a través del desubicado Coronel que “no tuvo suerte”, pues llegó temprano a una revolución que fracasó y tarde a la que triunfó. El único interés de los militares es lograr poder político y buenas relaciones con los Estados Unidos para que les envíen financiación. En su caracterización de las fuerzas armadas el texto reafirma la explicitación de la violencia, de la represión, de los asesinatos, todo lo cual no será luego -salvo en *Mascaró*- un rasgo precisamente contiano.

En cuanto a la represión, se presentan diversas escenas que la muestran de manera explícita, por ejemplo, la muerte del negro Salamanca atropellado por un tanque militar en medio de una toma de fábrica y el asesinato de sus compañeros. Situación que se repetirá con su hermano y otro conjunto de trabajadores posteriormente. Los intelectuales también sufren la violencia estatal y paraestatal, el día de estreno de una nueva versión de la “Ondinadegiraudoux” en el Teatro Íntimo (TI): “la MC (Milicia Cívica), grupo de choque de la JK, irrumpió en mitad del segundo acto” (128), y allí: “molió a palos a los espectadores, destrozó las ciento cuarenta y seis prolijas butacas del TI y prendió fuego al escenario, mientras los *muchachos* cantaban a voz en cuello *La J de K*” (128), situación que cuenta con la complicidad de los medios de comunicación: “Al día siguiente, *La Opinión* reproducía una foto ambigua del elenco estable del TI, con este pie de grabado. *Un grupo de degenerados provoca un escándalo de proporciones*” (128-129). Por otra parte, se asesina a Marcelo (“estudiante crónico y dirigente de la FU. Estaba por la Reforma” -107-) y se reprime su propio funeral, donde cae detenido Hernán -una ya antigua “joven

promesa” de la literatura-, quien posteriormente es torturado luego de que el temible Coronel J le pida su adhesión al régimen. Cuando Hernán se niega, J señala:

-Piénselo, de todas maneras. Voy a darle la oportunidad de que lo piense. La oportunidad consistía en el “método”. “El método” era un invento para intelectuales. Hernán fue introducido en una celda limpia y espaciosa. Era tratado con consideración. Podía leer, podía escribir. Buena comida, buena cama. Pero de pronto, sin plazo fijo, a hora inesperada, irrumpían en la celda unos hombres increíbles que lo molían a palos. La escena era breve e intensa. Entraban y salían. El resto del día, el resto de la gente parecía ignorar esa escena. El guardián se mostraba extrañado. El oficial inspector (no siempre era el mismo) bajaba apresuradamente, hacía preguntas, daba excusas, impartía órdenes. Alguna confusión... era lamentable... iba a investigar... insisto en mis excusas... Y de pronto, otra vez (132-133).

También asesinan a Fernando, un editor de revistas literarias, aplicándole la “ley de fugas”: “Fernando fue sacado de la celda en la madrugada. Eran cinco, en total. Abrieron una hoja del portón y les dijeron que se fueran. Cuando estaban en mitad de la calle, los barrieron con una ráfaga de ametralladora” (134). Esta es la verdadera cara de un régimen que se presenta como “benefactor” del pueblo y anuncia diariamente promesas de mejoras sociales pero que es sostenido a través de la represión obrera, la censura -recordemos el cierre de la editorial de Fernando antes de su encarcelamiento y muerte-, la tortura, el asesinato, la coerción -Pablo es despedido de su trabajo por no adherir manifiestamente al General K- y la violencia generalizada por parte de las fuerzas del Estado. Asimismo, la existencia de un “método” propio para torturar intelectuales habla del rol que este sector social comenzaba a tener en la lucha política de entonces.

Los militares, así, se convierten en la base real de un gobierno tiránico y poseen además una relación estrecha con el mundo empresarial, como se enuncia al describir el ascenso de Palomeque, quien: “No sólo estaba en camino del Ministerio de Guerra, sino que controlaba la mayor parte de las acciones de la Indiana Trading Co., importación, exportación, representaciones” (113). También la relación ejército-Estados Unidos es estrecha, tal como se expresa en los millones de dólares en “ayuda militar” que ese país otorga a todos los regímenes latinoamericanos, incluido el de Indiana. Como si esto fuera poco, las fuerzas de seguridad tienen la ayuda de “matones” llegados de Piedrabuena, quienes en reiteradas ocasiones aparecen en el relato vendiéndose al mejor postor y son los que terminan asesinando a Romita.

Vinculado con la mentira gubernamental sobre mejoras sociales se incluye con una constante dosis de humor la crítica a las entidades financieras del país a través de los comentarios del viejo en relación con su imposibilidad para conseguir un crédito con el cual adquirir un tractor. Luego de las excusas que le dan en el banco para no otorgarle el préstamo, dice: “Lo único que saqué en claro es que para tener cualquier cosa hay que empezar por ser rico... hasta para tener un crédito”.

“La causa” muestra, así, las dificultades de los sectores populares para acceder a herramientas de trabajo. Sólo los ricos pueden hacerlo. Para Romano, las dificultades para adquirir el tractor del par de campesinos y las luchas que se suscitan en Rinconcito dan cuenta de la crisis económica y política del momento, esto es, de finales de los años cincuenta. En ambos casos, el pueblo siempre es traicionado por el poder militar, gubernamental y financiero, que conforman una unidad antipopular.

Pero particularmente importante es, para este trabajo, la crítica que se observa en este texto para con la izquierda existente en Rinconcito. Por algo El viejo, su hijo y Romita sacaron la conclusión de que deben arreglárselas solos y que la única esperanza está en el propio pueblo, no en las organizaciones que dicen representarlos. Eso incluía no solamente a los gobiernos de turno, sino a los sectores presuntamente revolucionarios que hablaban en su nombre y a los sindicatos. La izquierda de Rinconcito no logra convertirse en una alternativa real de poder ni representa a los trabajadores. Se divide entre aquellos ya definitivamente convertidos en el ala izquierda del estado burgués, los que pretende realizar acciones desproporcionadas destinadas al fracaso y los que, sujetos a su propia impericia, buscan algún muerto propio para hacer política. La izquierda, entonces, en el mejor de los casos, no pasa de buenas intenciones. Los jóvenes de la “JJSS” (siglas que remiten al lector a las de las Juventudes Socialistas), por ejemplo, se complacen ante la represión y el asesinato de un compañero:

Marcelo había tenido una gran satisfacción con el último mitin de las JJSS. La policía no sólo los había molido a palos, sino que los había hecho tragarse los volantes y borrar las leyendas de las paredes con las yemas de los dedos. Hubo un muerto. Un estudiante, naturalmente. De manera que entre entierro, marcha del silencio, actos de desagravio y funerales cívicos había obtenido una valiosa colección de magulladuras. En particular aquella cicatriz sobre el arco superciliar izquierdo que le sentaba tan bien (CONTI: 127).

Como hemos señalado ya, rápidamente será el propio Marcelo la víctima no solamente de los militares, sino de esta línea de acción. Para Nilda Redondo, Marcelo es “el prototipo del militante de la izquierda liberal, defensor de la reforma universitaria del 18, socialista o comunista, estudiante-artista, de la oposición al gobierno peronista” (106). En torno de este personaje hay una aguda sátira a la forma de hacer política de la izquierda tradicional. La dirigencia partidaria, a su vez, se complace en generar discursos altisonantes y denuncias que quedan en la nada, sin perspectivas de transformación de la sociedad:

Ahí estaban, metidos en el viejo local de la Unión Socialista Libertaria, declamando cosas imposibles que habían leído en alguna parte, invocando sin discriminación de ninguna especie a Proudhon y a Marx, a Kropotkin y a Sorel, cuando en realidad, su “*élan révolutionnaire*” no pasaba de cierto empaque en el gesto y esa sombría dignidad de la “minoría consciente” en un pueblo del interior, sin otra perspectiva que languidecer y morir (CONTI: 145).

Los nombres de los teóricos del marxismo y el anarquismo conforman para estos “popes” de la izquierda poco más que un “*élan revolucionario*” que no logran hacer encarnar en su propia realidad social ni en sus cuerpos, por eso declaman “cosas imposibles”, un ultraizquierdismo que se contenta consigo mismo pero sin capacidad de acción. Principistas abyectos, estos dirigentes están en un local ya “viejo” que no responde a los bríos que necesita la nueva época, se conforman con ser la “minoría consciente” y no tienen otra perspectiva que “languidecer y morir”. Se trata de una izquierda que trasplanta consignas sin tener en cuenta su lugar en el mundo ni su lucha contemporánea. No logran interpretar su propia realidad. No usan al marxismo o al anarquismo como herramientas, sino como biblias. La revolución en ellos nace muerta, es cosa del pasado, repetición de lo que alguna vez se ha hecho, nunca creación heroica. Todo esto nos recuerda las fulminantes críticas de la nueva izquierda al marxismo ortodoxo y al reformismo socialista.

Existen también los que pretenden dar “un golpe de efecto” con actividades insurreccionales pero sin trabajo de masas previo, lo que convierte al grupo político en poco más que en carne de cañón cuyo único fin es convertirse en víctimas de una masacre en manos de las fuerzas de seguridad en pos de un futuro que no pasa de una lejana probabilidad: “El resultado inmediato iba a ser diez o doce tipos acibillados a balazos. Pero ellos calculaban más lejos. En estos casos, los tipos no cuentan” (149). Para ellos también, entonces, “la causa” no tenía en cuenta a los sujetos concretos. Era un ideal sin

materia. Esta salida, aunque parezca heroica, sólo debilita a las propias fuerzas y fortalece a las del enemigo, por eso Hernán dirá:

Señores, no es que tenga miedo. Es que no entiendo. Acabo de despertar. Esto no tiene ni pies ni cabeza... además, tengo miedo... un miedo elemental... y ese miedo mío es un agua oscura que me revuelve el estómago, que me afloja los pies... otro además: hay dos argumentos definitivos, de carne y hueso... pero entonces ya no tengo miedo... es solamente una inmensa compasión (151).

Por último, los gremios van a la huelga sin perspectiva de victoria, sin generalización de la lucha, solos, de a una fábrica por vez, contra el ejército. Los representantes del campo popular ya no creen ni en lo que dicen. Las consignas dejan de ser síntesis de reclamos reales y se convierten en slogans vacíos, en “literatura de asamblea y de plenarios. Literatura de muertos de hambre”. No hay posibilidad de transformación social con estas direcciones políticas y sindicales. El fin de la huelga en Rinconcito es la muerte de los trabajadores que tomaban la fábrica. Lucha heroica, no hay dudas, pero a la vez gratuita. El problema no está en morir sino en cómo se muere. Estos sectores fracasan rotundamente y toda acción parece inútil. Mueren también los que pretenden tomar el cuartel, mueren Marcelo y Fernando, muere Romita. Se muestra la inutilidad y la tragedia de esta clase de izquierda. Esta mirada negativa de las fuerzas existentes exige una nueva forma de organización política de los sectores populares. Hace falta una nueva izquierda. “La causa” lo deja entrever. Por todo esto, compartimos con Nilda Redondo que en este relato se observa:

[U]na incredulidad importante ante cualquier intento de cambio político-social que se plantee como tal desde organizaciones partidarias o sindicales (...) La clase obrera es una mera enunciación. No es una portadora real del cambio social. La lucha política aparece como un sinsentido en la que *la causa* es una cínica manipulación de las personas (REDONDO: 104).

Redondo deduce de esto una embrionaria posición política que decantará años más tarde en la integración de Conti al PRT-ERP (109), propuesta organizacional de la nueva izquierda que pretendía generar un movimiento político de masas y una estructura partidaria novedosa que articulaba la lucha armada con otras formas de resistencia popular y participación ciudadana, y para quienes la clase obrera no era el único sujeto revolucionario. Si bien nos parece excesivo vincular ambas situaciones -la construcción del relato en 1960 y la adscripción de Conti a la organización político-militar marxista entrados

los años setenta-, sí nos resulta pertinente la mención de los rasgos ideológicos que presenta “La causa” en relación con la necesidad de articular políticamente una nueva izquierda en Argentina y en América Latina, objetivo que tuvo en el PRT-ERP una década después a su principal exponente nacional. De esta forma, en el relato se puede encontrar un “escepticismo ante los clásicos partidos de la izquierda argentina -Socialista y Comunista-” (198) a la vez que una “crítica a los grupos aislados del pueblo” (198) y una necesidad de articular una nueva propuesta política para los sectores populares.

Los intelectuales, por su parte, tampoco se salvan de la crítica. Conti profundiza su postura sobre el campo en el que comenzaba a insertarse. Si Romita y los sectores de izquierda por lo menos participaban en su comunidad en pos de su vínculo con el pueblo, el mundo de Pablo, licenciado en Humanidades, era, ante todo, el propio Pablo, es decir, poseía una actitud egoísta y autorreferencial que formaba parte de las críticas de diversos sectores hacia la intelectualidad de la época:

Este era el mundito de Pablo: Ante todo, el propio Pablo.

Había egresado de la Facultad de Humanidades en 1946. En ese momento se creyó dueño del mundo.

Yo soy Pablo Grieben...

Un cosmos. ¡Miradme!

Luego el mundo se había reducido notablemente. Cuatro años después era un discreto fracaso. No era como cualquiera, pero vivía como cualquiera (CONTI: 106-107).

A Pablo, “treinta y cuatro años. Amante esposo, padre ejemplar... ¿Qué le quedaba por hacer? Nada. Seguir en el juego”. Y eso hace. Intenta acomodarse, hacer carrera, recibirse e insertarse en el sistema. Como por momentos intentará Bernardo en *Dar la cara*, de David Viñas, o Lorenzo en *Cosas concretas*. Ante una sociedad que se hundía y requería compromisos, él se encierra en su propio interés. Sin embargo, cuando el régimen K le solicita adhesión, se niega y es despedido de su trabajo estatal. Nuevamente, como Bernardo, dice “No”. Pero Pablo, a diferencia del protagonista de Viñas, es políticamente inerte, aunque no se convierte tampoco en escriba del poder. Asimismo, representa al escritor antagónico a Conti. Es el que pretende escribir no las pequeñas cosas de los pequeños hombres, sino los grandes temas, por eso dirá: “Me parece deshonesto escribir sobre lo que no entiendo, sobre lo que no siento... pero, ante todo, no veo que se pueda escribir nada sobre tu minúscula mala suerte... Decididamente, estaba lejos eso. ¡Oh, los grandes temas!” (130).

La crítica del narrador es al campo cultural en general. Junto con Pablo, otros intelectuales conforman “el grupo de los desencantados”, entre ellos el ya mencionado dirigente estudiantil Marcelo, el joven escritor Hernán, el editor Fernando -“promotor de minúsculas celebridades”-, Ciro -“director de un teatro vocacional, el Teatro Íntimo, una salita coqueta en el subsuelo de una confitería elegante” (107)-, Nita, que “tenía un coche sport y un *sabueso de Artois* que se llamaba Dasein. Chocaba regularmente una vez por mes y, aparte de eso, no hacía otra cosa” (109) y Ana -“Primero había sido la amante de Pablo. Luego su mujer” (109)-. El lugar de encuentro del grupo era el Teatro Íntimo, el cual, como ya vimos, será destruido por la Juventud Kaísta luego de que se nieguen a incluirse en la nueva sociedad de teatros independientes creada por el Gobierno K.

Si Marcelo es asesinado, Nita responderá a esa violencia estatal con un “Canto Epilodal”: “Gusanos absolutos /frecuentan tus pupilas/y acuñan en su anverso/enigmas bifocales, etc.” (134), texto que, según nos dice irónicamente el narrador: “Algunos años después, algunas muertes después, cuando otros usufructuaran la sangre de otros, figuraría en una insobornable *Antología Poética de la Resistencia*”. La sátira, como vemos, es constante. De esta forma, tenemos un grupo de artistas que “configuran un pequeño grupo de *extraviados en sus cositas*, aislados de la sociedad, pero con una potencial capacidad de percepción de la realidad más profunda” (REDONDO: 105), potencialidad que algunos de ellos comenzarán a desplegar luego de pasar por la experiencia de la tortura.

Por otra parte, en el contexto general que describe el texto, los sectores populares son una masa informe para el narrador de “La causa”, tal como se lee en la caracterización del pueblo que allí se realiza. Ante el triunfo del General K, el pueblo va a vivarlo:

Llegaron del Norte, del Sur, del Este y del Oeste.
Traían su viejo rencor y su más vieja esperanza.
Llegaban ahora, en este momento, pero no estaban en marcha desde hoy o desde ayer,
sino desde el fondo del tiempo.
En realidad, la mayor parte había sucumbido en esta marcha -no quedaba el más leve
rastros de su dolor, de su humillación, de su fracaso- y los que llegaban ahora, llegaban
para ser burlados nuevamente.
Irrumpieron en la plaza como una ola gigantesca, una ola de rostros oscuros, sin
nombres, que se hamacaba con sombría pesadez. Alguien, de nuevo, les iba a decir:
Pueblo (121-122).

Luego, el General K es derrocado por el Coronel J, ante lo cual los sectores populares realizan exactamente el mismo procedimiento, ahora para apoyar al nuevo líder:

Llegaron del Norte, del Sur, del Este y del Oeste.
Venían con sus banderas, y sus letreros, y sus gritos.
Marcharon a través del día y de la noche.
En carros quejumbrosos, en camiones desvencijados, en trenes de carga.
A pie.
Acampaban en los caminos y luego proseguían la marcha, alentados por el hambre y la esperanza. Con sus banderas y sus letreros y sus gritos multiplicados por diez, por cien, por mil (165).

No hay mirada crítica, balance político ni perspectiva propia. El pueblo, desde esta lectura, va a la saga de líderes carismáticos, va esperanzado, de manera genuina, dispuesto a ser traicionado una y otra vez. No posee demandas particulares. No hay postura clasista. Lo único que el pueblo hace ante el discurso de sus líderes es “rugir” (122). Esta mirada se relaciona más con una posición antipopular propia de la intelectualidad en relación con el seguimiento de los trabajadores a Perón que a una descripción histórica, ya que, justamente, esa lealtad no fue reemplazada en los trabajadores argentinos por otro líder en aquellos años sesenta, por el contrario, se multiplicó. En resumen: si bien “no hay un tono gorila y desprecio de clase por parte del narrador, como puede verse en cuentos como ‘La fiesta del monstruo’ de J. L. Borges y A.B. Casares”, en el cuento de Conti “El pueblo es representado como la patria postergada y a la espera, que va ingenuamente a vivir a Perón” (REDONDO: 117) en una mirada no exenta de prejuicios. Por esto Romano sostiene que “La causa” presenta una mirada peyorativa de los sectores populares, cuestión con la que - si bien es explícita por momentos- no terminamos de coincidir debido a la mencionada propuesta política que puede leerse con toda claridad al final del relato.

Más allá de la peculiaridad de este extenso relato en la obra contiana, hay en “La causa” una serie de características que se repetirán en otros relatos contianos. Por ejemplo, la soledad, el vagar y el silencio son tres ejes que recorren “La causa” y serán rasgos que definan la escritura de Conti en toda su obra. Romita, por ejemplo, uno de los pocos personajes con cierta carnadura del cuento, es un hombre solitario que por su trabajo y su militancia no para de viajar: “Con lo poco que le quedaba, Pedro Romita compró el breque y se dedicó a la solitaria profesión de tendero ambulante. Un día salía hacia el sur, otro hacia el norte, otro hacia el este, otro hacia el oeste” (CONTI: 105). Muy a menudo no tenía otra compañía que su caballo patizambo y uno de los diarios del pueblo una vez le dedicó una nota en la sección “Viajeros”. Por todo esto De Marinis indica que: “Es justamente

Romita el que más se parece al típico personaje contiano -solitario, marginal, y envuelto en un velo de melancolía y candidez” (114).

Mas esa soledad buscada y necesaria para Romita, requiere también de la comunión. En principio, de su familia: “en medio de aquella soledad, había una casa, y una cocina encendida, y un grupito tan insignificante como Rinconcito, que esperaban por él” (102). A su vez, en Hernán sentirse acompañado, ser parte de un grupo, le da un sentido nuevo a su vida. Al salir de la tortura y continuar la lucha con mayor compromiso, se lee: “lo importante era que no estaba solo. En estos casos, uno cree que está solo, que es el único que aprieta los puños en los bolsillos y se traga su rabia. Pero había otros que hacían exactamente lo mismo” (141). La soledad del hombre común como rechazo a la absurdidad de la vida cotidiana en la sociedad de masas por un lado, pero también la necesaria confraternización con los iguales para sostener un proyecto liberador. No hay salida individualista, aquí, y cuando la hay, fracasa. El texto remarca, en definitiva: “la enorme soledad de la gente común frente a quienes esgrimen cualquier clase de autoridad, influencia o poder” (113). Por eso la salida está en la unión de los iguales.

El silencio también es fundamental en toda la obra contiana, incluso en “La causa”. Se presenta a través de la figura del campesino. Siempre este rasgo aparece en sus segmentos: “Permanecieron un rato en silencio” (117); “Comieron en silencio, separados por la lámpara de kerosene que zumbaba entre los dos” (120); “Estuvieron otro rato en silencio (120)”. Esta actitud se contrapone con la de los dirigentes políticos y gremiales, que lo único que hacen es hablar.

En cuanto a la construcción de los personajes, salvo Romita y, en cierta medida, El viejo, observamos que son figuras “genéricas” que en ocasiones ni tienen nombre propio, son siglas o, como mencionamos, “el viejo”, “el hijo”, etc. Pero aún muchos de los que tienen nombre no pasan de un perfil esquemático con el que se pretende dar un pantallazo de la sociedad. Los personajes representan a los distintos actores sociales.

Si bien no profundizaremos en este tema porque excede los marcos de esta tesis, debemos mencionar que este texto se caracteriza por una continua utilización de la ironía, la parodia y el grotesco, características que, por otra parte, será común en toda la obra del autor aunque mediante una gradualidad distinta. Algunos pasajes, de hecho, los podemos vincular con los de *Mascaró*. Por ejemplo, el siguiente acto del Coronel bien podríamos

adjudicárselo al Príncipe Patagón o al enano Perinola, como veremos a la hora de analizar dicha obra:

El coronel sacó fuerzas de flaqueza (o más bien de todo lo contrario) y con una espectacular convulsión de sus noventa y ocho kilos, acompañada por un espasmódico aleteo de sus brazos, ejecutó un estertoroso ejercicio respiratorio del tipo “torácico superiore”, según la clasificación del manual de Wronski y Vitone sobre “voce, mímica e truccatura” (136-137).

Otra característica que luego Conti va a continuar, aunque también con transformaciones evidentes, es la ambientación pueblerina de sus historias. Rinconcito es un pueblo perdido en medio de un país americano y allí transcurre el relato. La uniformidad espacial se combina entonces con la fragmentación narrativa. La vida en ese ambiente es diversa a la urbana. En relación con Romita, dice el narrador: “Él se preguntaba cómo uno podía sentirse importante en medio de aquel pueblo de mala muerte, extraviado en la llanura. Sin embargo, Rinconcito era su mundo” (102). Esta noción de la centralidad del pueblo es modificada rápidamente gracias a su trabajo de viajante, y el narrador se hace eco de ello: “Volviendo a Rinconcito, desde tantas partes, a través del silencio, comprendió esta otra cosa: Rinconcito no era el mundo. Rinconcito era una parte de una parte del mundo. Y la sustancia de la tierra era una semilla dispersa en aquella inmensidad” (105). Estas frases las podemos vincular con la narrativa contiana en su conjunto, ya que el mundo literario de este autor son esos pequeños lugares, rinconcitos perdidos de la historia, incluso rinconcitos de la historia individual de un tipo cualquiera. A su vez, el vagar y el silencio enseñan, le permiten ver las cosas en perspectiva, y darse cuenta del contexto.

Con otra posición crítica, Eduardo Romano ha señalado que la mirada de Conti sobre lo popular y lo pueblerino en “La causa” se contrapone con la de su obra posterior. Si Conti se caracteriza por narrar lo popular sin juicio de valor -algo que también remarca López- y desde la perspectiva de los propios pueblos, aquí el narrador, humorísticamente, caracteriza al pueblo en forma desdeñosa. Lo mismo hará sobre la vida de Rinconcito:

[Rinconcito] tenía dos diarios, *La Voz de Rinconcito* y *El Imparcial*; una parada de ferrocarril; un monumento a la Independencia que, según decían, era el segundo de la República (6 metros contra 6,85 incluyendo el basamento); un Club Social; un Círculo Italiano; el Sport Club; agua corriente; y aquella vieja torre que se veía desde tan lejos. En 1934 tuvieron una peste, y en 1945 un diputado. En 1948 se inauguró una red de altoparlantes. En 1951 estuvieron a punto de conseguir una sucursal del Banco

Nacional. Ahora estaban tratando de que la *Anual* de la Cycles incluyera en su itinerario a Rinconcito.
Todo un pueblo (102).

Lo que sí resulta una continuidad en la obra posterior es la importancia del entorno - geográfico e histórico- en la construcción de la identidad de sus habitantes. Como señala el narrador: “Uno es dueño de sus actos hasta cierto punto. La mitad de uno lo fabrican las circunstancias. Suceden cosas que lo complican a su pesar” (110). De la misma manera, respecto del “grupo de los desencantados”, se dice: “Ellos no habían hecho nada para cambiar. Pero, de todas maneras, las cosas los cambiaron a ellos” (127). Resulta absurdo pretender evadirse de la realidad circundante, así como también del espacio en el que uno se encuentra. La realidad se impone, por lo que es mejor actuar sobre ella. El hombre está situado, la raigambre existencial en Conti es en este aspecto, evidente.

En relación con el interior de un país, con el alejamiento de la problemática de las ciudades, el eje en la situación de la tierra cobra particular importancia. Ingenuamente, motivado por ideales que él tiene pero que no poseen sus líderes políticos, Romita realiza ante el campesinado promesas como éstas:

-Se ha manejado la tierra como una mercancía... pero nosotros vamos a reemplazar el régimen agrícola de carácter comercial por un régimen que consagre el concepto social de la tierra (...) Es menester garantizar al labriego la estabilidad en el suelo... Entregaremos la tierra al que la trabaje, sin negociarla, y se la quitaremos al que la abandone o no le haga cumplir su función (137-138).

La Reforma Agraria, sin embargo, nunca llegará. Ni siquiera se harán realidad los créditos flexibles para los trabajadores. El texto subraya que pasa el tiempo y “la tierra seguía igual” (138) hasta que concluye: “La ley de tierras resultó una estafa” (162).

En síntesis, “La causa” presenta una aguda sátira del poder, pero también de la oposición, de los grupos de izquierda, de los movimientos artísticos, de los escritores y de los militares. Sólo El viejo y su hijo escapan de la mirada humorística. El texto no otorga alternativas pero deja entrever una posible salida en las palabras del campesino, de Juana y de Romita, los personajes con los que el narrador más comparte su mirada. La salida está en la organización independiente de los de abajo.

Sudeste -primera novela publicada por Haroldo Conti- narra el último año de vida del Boga, un habitante del delta argentino que luego de la muerte de su patrón al comienzo de un verano decide dejar su trabajo de cortador de juncos para, precisamente, “bogar” por los ríos y afluentes de la zona. Sin rumbo predeterminado ni objetivos definidos, el Boga transita como el río entre las islas, pesca para sobrevivir -fundamentalmente, persigue al pejerrey en invierno y al dorado en verano-, intenta reconstruir un barco varado y finalmente muere luego de enredarse en una serie de acciones delictivas con dos maleantes llegados desde la costa.

La trama desanda su itinerario generando un clima aletargante que gana a la narración misma, cuya acción se retarda una y otra vez debido a la descripción de las labores pertenecientes a esa zona, como por ejemplo el arreglo de un bote o de un barco, o la pesca, e incluso mediante las características naturales de la región o las historias y leyendas isleñas.

La pasividad del Boga, que va donde lo lleve el río, parece quebrarse en distintas ocasiones, primero ante la aparición del Cabecita y luego cuando descubre un barco encallado -el *Aleluya*- y pretende arreglarlo. No obstante, vuelve a dejarse arrastrar por los sucesos, sobre todo ante la aparición de los dos personajes que traen la violencia y el crimen a su vida: el Hombre y la Rubia. Con ellos y Cabecita conforma una banda que roba y trafica yendo de la costa al delta, hasta que, cuando pretenden robar un barco en mitad del río, son ultimados. El Boga logra sobrevivir un día más y llega a morir a la proa de aquel barco que deseó reconstruir. Es el final de otro verano, de la novela y de la vida del protagonista. La muerte, por lo tanto, cierra su círculo, el que inició con el fallecimiento del viejo cortador de juncos, hecho que motivó la partida del Boga río arriba.

La naturaleza, y en particular el río -aunque también el viento, la luz del sol, la oscuridad de la noche y los mosquitos- son dueños del destino de los hombres que habitan la región. El Boga es consciente de eso y no hace nada contra lo que trae el río, se adapta a todo, sea el sudeste, el pejerrey, el dorado, el patí o los delincuentes de la costa. La naturaleza es signo y medida de las cosas, y el hombre -por lo menos el Boga- es poco más que objeto de ello. El río, a diferencia del protagonista, aflora humanizado, “serpea” las islas (CONTI, 2002: 5), parece “desolado” (14), la madejada “susurra” (24), es ruin aunque simule bondad. Cuando quiere, crece de tal forma que invade la tierra y se lleva objetos.

Esto se hace extensivo a toda la naturaleza, por eso las islas “cantan” (22), el viento “murmura”. El delta está construido como un personaje más. El río, los arroyos, las islas, el viento, el sol, sus habitantes. Todo se describe tanto o más que la historia del Boga, un ser formado por esas tierras. Cuando viaja cambia porque lo que cambia es el ambiente, y con el ambiente y las estaciones, cambia la mirada misma sobre las cosas. Un buen ejemplo de esto es el comienzo del relato, donde el “personaje” es el arroyo Anguilas. Recién en el segundo apartado del texto aparecen personas, el Viejo primero y el Boga después.

Como “La causa”, *Sudeste* presenta una escritura que hace de los deícticos una manera de relacionar el texto con un afuera al que necesariamente remite. Leemos: “Cierta vez, el Polo tuvo que abrirse camino disparando sobre ambas márgenes, y hacia los juncos, con *aquella* vieja escopeta inglesa fabricada por Purdey en 1903 (6)”, o también: “En el punto donde empalma con el Anguilas *ese* arroyito ciego que muere *un poco más allá*, y que los que no conocen el paraje toman generalmente por la continuación del Anguilas” (6), y: “*Esa* mañana estaba encarnando las líneas cuando sintió la lancha del Colorado Chico, acercándose desde el Pajarito” (16). Nunca antes el texto se había referido a “ese” arroyito, ni a “aquella” vieja escopeta, tampoco a “esa” mañana. Son pronombres que remiten a algo previo pero que no se encuentra en la novela, sino fuera de ella. Es la materialidad de lo real que se impone.

De la misma forma, el silencio, la soledad y el vagar son tres ejes que aquí están mucho más enfatizados aún que en el relato previo. El Boga es prácticamente afásico y absolutamente solitario, además de un vagabundo en esos ríos. Su soledad incluso no depende de que no tenga compañía humana, es algo mucho más profundo, interior del sujeto, un sentimiento existencial que se afianza con su vagar solitario en el delta, pero que ya existía desde el comienzo de la novela, cuando aún trabajaba con El Viejo. Leemos: “Los dos se internaban al amanecer en aquella soledad verde y rumorosa que se contoneaba a cada ráfaga de viento” (7). La soledad son esas islas, es el habitar esa región desolada e inhóspita a la cual la ciudad da su espalda gris. Allí la única compañía es el fuego: “Encendió el fuego y entonces se sintió menos solo. El hombrecito lo había hecho sentirse solo. Esto era algo que no le sucedió en todo el verano” (81). Las llamas parecen: “algo vivo, animado de muchas vidas. Es una gran compañía, sin duda” (77). En lo señalado resulta explícito lo antedicho, el “hombrecito”, el presunto Cabecita, provocó que el Boga

se sintiera más sólo aún que cuando vagaba sin compañía, como lo hizo durante todo el verano. En ese contexto, sólo las llamas del fogón lo sacan de esa situación.

El Boga es un ermitaño, pasa días enteros, meses, completamente solo. Él, su bote de menos de cuatro metros y el río. Nada más. Incluso “su propia presencia pesaba sobre él, como algo latente, cálido y muy solitario” (40). Su ajenidad de todo es una constante. En su vagar: “La soledad había madurado en su rostro y esa vida lo había embrutecido, en parte” (72). Su aislamiento y el silencio se nombran todo el tiempo en el texto. Son dos *leit motiv*, de comienzo a fin, y, nuevamente, no sólo cuando el Boga está sólo, sino también cuando está acompañado. Otro ejemplo al respecto, esta vez sobre el silencio: “Ni el viejo ni el Boga hablaban nunca más de lo necesario. Aunque se entendían de mil maravillas” (7). Por otra parte, la falta de vínculos se relaciona también con la actitud que asume el protagonista:

El viento ondulaba la superficie del río, y por encima del río, aquel inconstante mar verde en medio del cual se afanaba. Oía el silbido enroscándose en torno suyo, como una serpiente. Y luego, las palpitations de aquella enorme soledad. Él se movía transportando consigo aquel mundo, dondequiera que fuese. El viento había ajado sus manos y su rostro, de piel tensa y curtida. La lejanía vació sus ojos y la soledad lo tornó abstraído y mustio (15).

Vemos que la soledad se vincula con la pasividad del sujeto. Todo *le* pasa, se lo hace el viento, la lejanía, la soledad. Incluso ésta última el Boga la pierde a causa de su pasividad: “Él era un solitario y no estaba dispuesto a cargar con nadie (...) Pero tampoco era capaz de oponerse a nada, porque las cosas vienen como vienen y son como son” (84). Este fatalismo generado por el destino hace que acceda a compartir el rumbo e incluso se deje guiar por los personajes con los que se cruza, lo cual lo llevará a la muerte.

Pero el vagabundear que el Boga lleva inserto en su propio apodo, en definitiva, es un rechazo a la vida social establecida, un grito de protesta contra la rutina. Cuando era un peón, el trabajo le produce embrutecimiento y displacer. Así se lo nota al comienzo de la novela: “Era un trabajo sucio y muy duro que los embrutecía poco a poco” (9), o: “Al caer la tarde, el Boga recogía las líneas y volvían a la casa, muertos de sueño y de fastidio” (9). Cansancio, fastidio, automatismo, embrutecimiento. Eso provoca el trabajo:

Todo el mundo sabe que el junco, cuanto más se corta, más crece. Cuando cortan muchos y estos muchos cortan demasiado, la plaza se abarrota y nadie da gran cosa por

un galpón repleto de juncos. No existe nada más maldito ni miserable. Y, por desgracia, en estas islas parece vivir gente que no sabe hacer otra cosa (7).

De esto es de lo que el Boga huye. Lo que señala el texto es lo que el personaje no quiere continuar desarrollando. Una vida de peón para que las mercancías ingresen al mercado de San Fernando. Esto es lo que niega para su vida. Ante esto el Boga se va, sin destino, a navegar con el bote del viejo Bastos por los riachos del delta, hacia el norte, imprecisamente, lejos, convirtiéndose en un *Homo Viator* que busca una alternativa a la alienación diaria.

El Boga prefiere el vagabundeo, lo único que le importa es viajar (59). Sigue un camino que él elige y rediseña a cada remada. Puede tener un objetivo inmediato, como pescar para comer, seguir un pez determinado, dormir en tal o cual isla o arreglar el Aleluya, pero enseguida se da cuenta que en realidad no quiere eso y sale de nuevo al río. El Boga, como el agua del delta, fluye, no se ata a nada, no se estanca, transita lenta pero constantemente entre aquellas islas. Por eso el narrador dirá en un momento dado que el Boga, al igual que ya lo eran los personajes típicos de Bernardo Kordon entonces: “Podía considerarse un vagabundo”, lo cual le da una “extraña serenidad, una nueva placidez y una especie de risueño contento” (37).

Desde esta perspectiva es que el narrador menciona que el Boga “Es un sobreviviente” (40). Una especie de náufrago que intenta escapar del remolino diario, de la vida cotidiana y rutinaria. Él se convirtió en un hombre sólo con su libertad, con su único interés en vagar. Pero esta utopía encontrará sus límites en las precisas fronteras de la región y en su actitud. Su aislamiento, como ya mencionamos, también lo “embrutece un poco” a fin de cuentas. La costa traerá como corolario de ese andar emancipador, la muerte en los personajes que de allí llegan debido a la tarea más antigua que se recuerda del delta: el contrabando. La historia de la zona, entonces, y su continuidad, pueden más que aquel deseo individualista del protagonista. No hay soledad completa posible. Como dice el título de la obra donde Hugo De Marinis analiza la narrativa cotidiana, *la historia empuja*.

Expresamos ya que otra de las características del Boga es su pasividad, actitud que provocará que se enrede en situaciones que ni siquiera comprende. El texto se reitera hasta la exageración en ello: “el río lo había hecho duro. Y si había en él algo neto y definido, algo por encima de todo, era precisamente esa completa pasividad, esa aceptación o

sumisión a lo que viniese del río, el buen o el mal tiempo, las aguas altas o las aguas bajas, todo, en fin, la vida o la muerte” (47). Su vida estaba marcada por la naturaleza, por eso la crítica suele señalarlo como un particular Robinson. El Boga, dirá el narrador: “no era capaz de rebelarse contra la vida, contra el río. Siempre aceptaba las cosas que le pasaban como si no pudieran pasarle otras. Él no era dueño de lo que pensaba”. En otro pasaje leemos: “Él aceptaba todo, en cierta forma era todo. No habría sido capaz de rebelarse contra nada, ni forzar la vida, el río, en lo más mínimo” (66). Por eso: “Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo” (60). Algo semejante había mencionado con anterioridad el relato: “Uno mismo es invierno, uno mismo es verano” (34). La fusión con la naturaleza es total, como también lo será con el tiempo (“Él era el tiempo.” En resumen: “La vida lo atravesaba a él como un río” (66). Desde este punto de vista actuó cuando lo hirieron cazando patos: “El dolor lo tuvo loco. Si no fuera por el hecho de que él aceptaba cualquier cosa como viniera, habría maldecido el día que salió de Punta Morán y, aun antes, el día que salió del Anguilas” (66).

Una actitud semejante encontraremos en El Boga cuando aparezcan El Hombre y la Rubia: “Es el caso que volvió al barco y se quedó allí, viendo cómo se enredaban las cosas. No estaba decidido a partir. No estaba decidido a nada. El tiempo iba a decidir por él. O, tal vez, el hombre” (115). Finalmente: “Septiembre decidió por todos” (115). El Boga no toma decisiones, se deja llevar por los acontecimientos. En ese sentido, no es libre, o lo que es lo mismo, no hace nada con su libertad. Esta es la problemática “arraigadamente existencial” que Romano observa en Conti, su influencia sartreana. Nilda Redondo lee en ello una involución del protagonista: “El Boga, en vez de avanzar hacia un proceso de libertad y de conciencia, se irá convirtiendo en un hombre inanimado, vegetal, inconsciente” (72), lo cual: “lo convierte en un personaje del naturalismo, dominado por la naturaleza y haciendo lo mismo que los demás hacen. Atrapado por las circunstancias e impotente” (74). Es decir, cada vez menos dueño de sí mismo, y en ese sentido, menos libre. Esto sucede porque “Las cosas se enredaban y no hacía nada para evitarlo” (115), por otra parte: “La verdad que ni siquiera sabía en qué estaba metido. El hombre tenía algo dentro de la cabeza y él estaba ahora complicado con esa idea” (141). Esta actitud es constante:

Él era hábil como la Rubia, si se lo proponía, pero no estaba en todo eso. Era como un espectador. Se veía hacer y veía hacer a los demás desde una increíble y fatigada distancia. El río lo había arrastrado. El verano. Algún día iba a terminar. Con un pequeño esfuerzo hubiera podido salir de eso. Pero no era capaz de un esfuerzo, pequeño o grande. De alguna manera se habían enredado las cosas y estaba ahí (136).

Esa indiferencia no es sólo una actitud ante la vida. Es física también, se ve en acciones concretas que le provocan placer: “En cierto modo, era como estar tendido en una balsa que boyaba a la deriva. Este sentimiento le producía un raro contento” (40). Más adelante: “Sentía cierto raro placer en abandonarse así por completo, insensible a todo, aun al calor y a los mosquitos” (59). También: “Dos o tres veces, así tendido como estaba sobre la tierra, lo alcanzó el agua de la creciente y no se puso de pie hasta que sintió que se le humedecía la ropa sobre el estómago” (60). De esta manera entendía que “no tenía que marchar hacia nada. Ahora todo convergía hacia él” (40). Esta postura del protagonista es antagónica de la conciencia lograda por la familia campesina en “La Causa”. Si El Viejo y su hijo en aquel cuento culminarán enunciando que tienen que arreglárselas solos, que la historia la tienen que hacer ellos sin depender de nadie y sin esperar la salvación promovida por alguna exterioridad si apelan a su propia actividad y a su propia fuerza como resguardo de sus intereses, el Boga se dejará, en cambio, arrastrar por lo que se le cruza en su camino. El final del texto es consecuencia directa de ello. El Boga, después de todo, no es más que *un hombre de río*. Así se los define en *Sudeste*:

Sus hombres, los hombres de este río, este hombre que ahora observa las aguas con sus ojos de pez moribundo suspendidos sobre ellas como dos espejuelos suspendidos del aire, son en todo semejantes a él. Por eso todavía sobreviven. Por eso parecen tan viejos y lejanos y solitarios. No aman el río exactamente, sino que no pueden vivir sin él. Son tan lentos y constantes como el río. Y, sobre todo, son tan indiferentes como el río. Parecen entender que ellos forman parte de un todo que marcha animado por cierta fatalidad. Y no se rebelan por nada. Cuando el río destruye sus chozas y sus embarcaciones y hasta a ellos mismos. Por eso también parecen malos (42).

Recapitulemos lo fundamental de este fragmento. Los hombres que habitan el río “son en todo semejantes a él”, son “viejos, lejanos y solitarios”, y hasta “parecen malos”. Dependen del río para vivir (“no pueden vivir sin él”), son “indiferentes” como esas aguas que observa el Boga con “sus ojos de pez moribundo”, “no se rebelan por nada” porque “parecen entender que ellos forman parte de un todo que marcha animado por cierta fatalidad”. Vemos, entonces, que el Boga es un ejemplo de esta clase de hombres del río, un

“tipo”. No tiene nada de excepcional. Es un exponente de la clase de gente que habita el delta. El Boga es indiferente, como vimos, no se rebela por nada, es solitario, se cree parte de un todo -como marca el texto en diversos pasajes, él es el tiempo, el río mismo, el verano, el invierno-. Incluso la obra -*Sudeste*- es lenta y constante como el propio Boga y como el propio río.

A diferencia de estos seres, el texto presenta a los hombres de la ciudad que cada fin de semana *invaden* territorio isleño con características bien diversas. El silencio y la soledad mutan en los habitantes de la ciudad a parloteo y bandada, la correlación -prácticamente hasta la fusión- del hombre de río con el ambiente se convierte en las personas que llegan los fines de semana en desconexión absoluta, el lento andar por las islas, en acelerada vuelta a casa mientras ruge el motor de sus automóviles los domingos al atardecer, el vivir precario en las inhóspitas islas, en sobrecargado confort:

Los veía ir y venir cada fin de semana, y precisamente por ellos descubría que se trataba del sábado o del domingo. Pasaban sobrecargados de técnica y de confort. Al atardecer del domingo retornaban dócilmente, en bandada. Alguna vez había visto a su gente descender en la costa, meterse en los automóviles y sin dejar de parlotear abandonar todo eso que no entendían, y que jamás se habían esforzado por entender, con un rugido de motores hacia la ciudad, hasta el próximo fin de semana (98).

Igual que lo hace Bernardo Kordon en sus relatos de viajeros, Conti cuestiona a los que usan el río por turismo y deporte. Distingue entre viajeros -que se adentran en el paisaje, lo experimentan, se encarnan en él- y turistas -que lo miran desde su propio mundo, superficialmente, sin entregarse a ese ambiente que visitan-. Los turistas no viven el río, lo usufructúan. No son parte de él, son un “otro” del río y, por lo tanto, de sus moradores.

La mirada negativa de Conti excede a los habitantes de la ciudad para incluir a la ciudad misma, caracterizada por su cielo gris: “En un día claro se alcanza a ver, hacia el sur, los planos blancos y grises, como bastidores, de los edificios más altos de Buenos Aires, bajo la constante opresión de una nube gris” (5). Pero si la ciudad es un paisaje opresivo y lúgubre, particularizado por el color gris, que en este segmento se utiliza en dos ocasiones, la costa será aún peor, pues “no es ni la tierra ni el río. Ni simplemente algo entre los dos. Es un impreciso mundo de sombras con un fondo de abandono, maldad y desesperanza”. Nada bueno trae la costa. El hombre costero: “se siente atado al río. Si lo amara, saldría al río. Pero él está ahí, ni tierra ni río, entre barcos muertos y viejas historias” (125). La costa

trae al Hombre y a la Rubia, dos contrabandistas que se adentran en el río y arrastran al Boga al delito.

Al hacer delictivo de los hombres de la costa y a la incompreensión de los que llegan al delta desde la ciudad, Conti le impone los saberes y trabajos populares, así como también a las historias que trae el río y encuentran en *Sudeste* su mención. Conti enaltece el saber de los pescadores, su perspicacia, su mirada. Algo que el Boga finalmente deja de lado por seguir detrás del Hombre y la Rubia. El trabajo de cortar juncos, de pescar, el hacer un fuego, cazar nutrias o arreglar barcos, o incluso el mismo hecho de navegar, son sucesos detallados al extremo en *Sudeste*. Hay una especie de goce en contar estas cosas, de tal manera que encuentran su carácter literario para Conti. No se trata de representaciones accesorias de una trama determinada, son sucesos y situaciones cotidianas que merecen ser contadas en sí. Esa es la materia narrativa de *Sudeste*. Sería necesario transcribir la mayoría de la novela para minuciosamente detallar esta afirmación. Aquí solamente daremos algunos ejemplos, como la habilidad del Viejo para cortar juncos:

El viejo era muy hábil, a pesar de la edad. Recogía los juncos extendidos para secar en lo más alto, en torno del refugio, con una rapidez increíble y hasta con cierta elegancia. Los recogía de un manotazo y con el mismo envión los sacudía y los gavillaba, atando cada gavilla con un junco, en el final del movimiento (8).

La habilidad para tareas laborales se complementa con un conocimiento propio de los isleños, absolutamente necesario para su supervivencia en ese entorno. Ellos saben cómo hacer las cosas en su territorio. Dirá un pescador habitante de esas islas:

[E]l pejerrey del Paraná tiene un pique franco... primero arrastra para un lado, contra la corriente, y después hunde el corcho... usted tiene que cañar en sentido contrario - hizo el ademán. Hablaba con lentitud y complacencia-. El pique en el río abierto, lejos de la costa, no es siempre igual... uno nunca sabe si es pejerrey, o dientudo, o mojarra... (...) al comienzo, los mejores piques se producen cuando aclara... en mitad de la temporada, más bien por la noche... en la primavera, como al principio... (...) Todo esto es más bien relativo, por supuesto... si en una tarde fría y nublada entra a soplar el sudeste y el río crece despacio, ahí está el pejerrey... (26).

Estos ejemplos se diseminan por todo el texto. Hay una sapiencia y una habilidad popular que generalmente los hombres de la ciudad -y en particular los intelectuales- desconocen o simplemente desacreditan, pero que vale tanto como cualquier otro conocimiento, porque el saber, nos dice con todo esto Conti, no depende sólo de acceder a

libros determinados o lecturas profundas de tal o cual autor, tampoco es solamente patrimonio de las *ciencias*. Existe, y en grandes dosis, en todos los hombres. En el caso de los isleños, se vincula con su labor diaria, con sus tareas y sus necesidades. Con su adaptación al medioambiente en el que viven. Conti incluso por momentos lo posiciona por encima del saber erudito, como observamos en el siguiente pasaje: “Las últimas cartas señalan la desembocadura del Anguilas con la silueta de un pez, para indicar que allí abunda la pesca, pero esto es bien relativo. Por lo demás, no hay nada más tonto que tomar en cuenta estas referencias” (5). Por otra parte, un habitante de la zona no necesita ni siquiera de relojes y calendarios para establecer el momento en el que vive porque observa el paso del tiempo directamente sobre la naturaleza:

Hacia tiempo que había perdido la cuenta de los días pero, de cualquier forma, advirtió con toda claridad que se aproximaba el fin del verano. No era cuestión de fechas, sino un signo y después otro. Acaso lo advirtió antes que nadie precisamente porque no se enredaba con ese cálculo de los días, que no son un número tras otro, sino un continuo y pausado movimiento de la luz (73).

Este es un saber que está más cerca de las cosas, a diferencia de las invenciones de la civilización. Morello-Frosch plantea que en *Sudeste* “lo marginal aparece como creación, con espacio y lengua propios; lo marginal es lo real, parte de un todo cultural y social amplio, pero negándose a una totalización (¿opresión?) en categorías que le son extrañas” (628). De esta forma: “El discurso marginal presenta un sistema de posibilidades para el conocimiento que están ausentes de la historia y la geografía propuestas por el centro” (628). Otro ejemplo lo notamos cuando el Boga observa la luz de los días y no los números de los mismos y lo vincula con su experiencia pasada para poder adelantarse a los cambios temporales:

Él mudaba con el tiempo y ahora el río se estaba haciendo lejano. De un momento a otro iban a cambiar las cosas, cambiaban ahora mismo. El verano, al parecer, estaba todavía ahí. Pero la luz no era la misma y el verde de los árboles se había vuelto oscuro y opaco. Esto era una señal, y también lo era la gran cantidad de insectos que brotaban de la maleza, como si todo estuviera demasiado maduro, casi podrido (74).

Su vínculo más concreto con las cosas antes que con los conceptos le permiten al Boga *advertir antes que nadie el fin del verano*, e incluso poder discernir entre las diferentes clases de dorados que existen, tal como el narrador, mucho más erudito:

Él había notado una diferencia entre los dorados. Unos tenían la trompa más alargada y otros, en cambio, la mandíbula inferior hacia arriba, como las tarariras. El primero es el *Salminus maxillosus*, y el segundo el *Salminus brevidens*. Él ignoraba estos nombres, naturalmente, pero de todas maneras había advertido la diferencia (59).

El Boga, mirando la naturaleza, basándose en su experiencia práctica, es decir, en su acción diaria de vida pescando dorados, llega a conclusiones similares a las que puede llegar el narrador con sus conocimientos intelectuales provenientes de sus lecturas. El saber del hombre de río merece la misma atención que el saber “intelectual”. Conti destaca así los saberes populares.

En el mismo sentido, el río también tiene sus propias historias y sus hombres, y de esto habla Conti en *Sudeste*, otorgándole la misma credibilidad y status literario que a las historias “oficiales”. Se trata de narraciones orales que perduran en la memoria colectiva de los pueblos, son un legado comunitario construido por generaciones. Si bien sus versiones, como todo texto que depende de la transmisión oral, pueden diferir de acuerdo a quién la enuncie, confluyen en la constitución de una historia popular, no oficial ni cristalizada, una historia viva mantenida por los habitantes de la zona. Ejemplos en *Sudeste* sobran. Detengámonos brevemente en uno, la historia del bote del viejo Bastos con el cual el Boga sale a recorrer el delta.

El bote del viejo Bastos tiene su historia, como todas estas cosas. Ahora pocos darían algo por él, pero en su tiempo fue un bote excelente y hasta algo más que un simple bote. Sin embargo, todavía hoy, un ojo prevenido advierte la prestancia de sus líneas. El viejo Bastos había comprado el bote al viejo Messali, cuando el bote mismo ya era viejo. El viejo Messali lo había comprado, a su vez, al viejo Sotelo. Por ese tiempo, le cambiaron algunas tablas del fondo. En cuanto al viejo Sotelo, parece ser que lo había recibido de manos del turco Zarur, a cambio de una vaca que tuvo también su historia. Pero esto ya es demasiado remoto y la verdad que no todos están de acuerdo a partir del viejo Sotelo. Muchas veces se confunden los botes y se confunden las historias (31).

Este es sólo un fragmento de la extensa y contradictoria historia del bote del Boga. Algo similar encontramos con el advenimiento del Cabecita. Dice el narrador: “Podía ser el Cabecita. O, más bien, hubiera podido ser el Cabecita, si no fuera por el hecho de que se había ahogado algunos años atrás, en los bancos a la salida del Anguilas” (79). A pesar de estas palabras, el texto deja abierta la duda: “Ahí estaba pues, en la tarde, este parecido al Cabecita y que acaso podía resultar el mismo Cabecita” (79). El Boga, por su parte: “Nunca

supo si se trataba efectivamente del Cabecita, ni se preocupó más del asunto” (82). Y respecto al Aleluya: “Él preguntó alguna otra vez por el barco. Ya se sabe cómo son todas estas historias. Uno dice una cosa, otro dice otra cosa. Se dicen demasiadas, en general, y uno no tiene por qué creer ni la mitad de ellas” (97). Así se va constituyendo el saber del relato, con informaciones imprecisas, ambiguas, por momentos legendarias. Es la antítesis del saber conceptual, esquemático, rígido y que requiere de la mayor exactitud para validarse, ese saber que pulula en las universidades urbanas y en el campo intelectual.

Se trata del saber del delta, que es el territorio de la naturaleza. El dominio natural es tal que resulta mítico y cuestiona cualquier análisis racional. La naturaleza maneja incluso a los hombres de esa tierra y esos ríos. Tiene otra forma de medir el tiempo, de establecer el vínculo entre ser humano y entorno. En ese contexto cobran importancia vital los cambios estacionales, por lo que el tiempo se vuelve cíclico -otra forma de la circularidad temporal, diversa de la circularidad de la historia, pero circularidad al fin-. Si la primavera es el momento del patí, el invierno será el del pejerrey y el verano el del dorado. Siempre será así, año tras año. Estos ciclos marcan la principal actividad, no el calendario, de hecho la pesca del invierno termina en octubre, no el 21 de septiembre: “[E]l Boga sintió un sobresalto en lo más profundo de su corazón, un llamado oscuro. Efectivamente, era la primavera. En octubre termina la pesca del invierno. Es el momento del patí. La luz tendría otro color sobre el río, sobre los bancos. Se removió en las sombras, repentinamente inquieto y turbado, y con la punta de los pies rozó al perro bayo” (17-18). Las estaciones funcionan como parámetro permanente de temporalidad en *Sudeste*: “Ni bien comenzó el corte, apareció el Boga y estuvieron trabajando juntos hasta ahora, al borde de la primavera” (7); luego: “-Ya tenemos aquí la primavera” (17); más adelante: “Ahora estamos casi a fines de la primavera” (22). La linealidad, el avance temporal, se marca de esta forma: primavera-verano-otoño-invierno-primavera-verano durante todo el texto. El tiempo, por otra parte, se organiza a partir de cosas concretas que dependen ya sea de las estaciones del año o de hechos puntuales. No se dice, por ejemplo, era tal año o tal día, sino que, en cambio: leeremos: “Creció la luz. Ahora era de día” (10); “Oyeron una lancha a lo lejos. -Las nueve” (11); “Era el momento en que comenzaban a imponerse los motores a explosión de 2 latas de 18 litros cada una, a un precio de 3,80 pesos el cajón. Ese

era el tiempo” (32); “Sabía cuándo era domingo por la cantidad de barquitos que aparecían sobre el río” (73).

Pero, como vimos en el pasaje referido a la pesca del invierno, hay algo irracional o, por lo menos, inexplicable, que moviliza las situaciones y los actos concretos. Ya mencionamos que el Boga “sintió un sobresalto en lo más profundo de su corazón, un llamado oscuro”, que “se removió en las sombras, repentinamente inquieto y turbado”. Esa señal no tiene explicación -es un palpito- pero sí consecuencias. Más adelante: “Una extraña impaciencia lo consumía por dentro. El verano no estaba lejos” (22). Esa sensación y el accionar de los vientos llevan al Boga a partir, al viaje:

La brisa llega del amanecer es fresca y el pescador se estremece levemente. Llega desde el río y sobresalta a las islas. Entonces comienza ese bullicio y ese cosquilleo en la sangre y esa ansiedad que empuja al hombre hacia el horizonte (...) lo convoca a uno y lo apremia. Es necesario partir (34).

¿Qué es lo que hace al Boga iniciar su vagabundeo? Interpretamos antes, huir del trabajo como peón, de la vida laboral alienante, la búsqueda de libertad. Dirá la crítica, la exploración de una alternativa vital a la que nos impone la sociedad capitalista. Pero el Boga no lo dice, por lo menos no del todo. El texto remarca que el Boga sintió un “cosquilleo en la sangre”, una “ansiedad que empuja al hombre hacia el horizonte”. El motivo del cosquilleo y de la ansiedad queda en la oscuridad y el silencio. Pueden ser los motivos esgrimidos aquí, pero también que el hombre es vagabundo por naturaleza, algo que Conti reiterará en otras obras. O quizás todo eso junto. Lo que interesa es que es ese llamado el que prima para él. Algo interior que no puede comprender, pero que lo arrastra. Lo inefable es una constante en *Sudeste*, cuando el Boga observa el barco, su sensación es la siguiente: “había algo más, que fue lo que verdaderamente lo sobresaltó. No era tan sólo el hecho de que estuviera ahí ese barco. Fue un presentimiento o una sospecha o lo que sea -algo además- cuando lo vio por primera vez, en el primer instante, brotando de la costa” (90). Cuando se le aparece en Cabecita, lo mismo:

No estaba realmente enojado, como podía creerse, sino más bien preocupado. Y no era tan sólo por este hombrecito, que viene y va con el río, sino por algo que parecía llegar con él, o tras él, algo oscuro e impreciso, algo que atravesaba el invierno y se perdía a lo lejos, y era como un pájaro silencioso que remonta el vuelo al oscurecer (84).

El texto va dando señales de que algo va a ocurrir, lo dirá cuando llega la estación “extraña”, el otoño, junto con el Hombre. Lo inexplicable abarca incluso cuestiones que podríamos denominar “menores”, como por ejemplo: “El río es espléndido y el hombre se siente misteriosamente atraído por él. Esto es todo lo que se puede decir” (42); o “No se puede decir que el río cambie de una manera en invierno y de otra en verano. Cambia. Eso es todo” (33). Finalmente, al verano siguiente, el procedimiento se repite: “Cerca del verano o, mejor dicho, cerca del nuevo tiempo, cuando los días comenzaron a adquirir otro ritmo, en cierto modo violento, había tenido signos inequívocos de esa maldad. Era una cosa que venía desde muy lejos y que había madurado en el letargo del invierno” (118).

Otra vez, la pregunta: ¿Qué es eso que maduró en el letargo del invierno y que vino de lejos? ¿Qué es aquello oscuro e impreciso que llegó con el Cabecita? Una “maldad” que llevará a la muerte, sin duda, pero, ¿cuál? ¿Es el fatalismo del destino? ¿Es la marca del ambiente? ¿O tiene causas sociales e históricas? Porque, así como mencionamos que el delta es el territorio de la naturaleza, también agregamos que fue históricamente, desde la época de la conquista -y lo sigue siendo- el territorio del contrabando. Sus innumerables y laberínticos afluentes, sus ríos que vienen del norte y tocan la hermana República Oriental del Uruguay, sus profusas islas que permiten cargar y descargar mercancías en incontables puntos, permitieron y permiten esta clase de actividad que es, en definitiva, la que provoca el final del relato y de la vida del Boga. El Boga no muere extasiadamente en su vínculo con el río, ni siquiera se ahoga en un accidente ni lo mata un pez sobrenatural como al temible protagonista de *Moby Dick*. Le disparan cinco tiros mientras intentaba junto con el Cabecita, el Hombre y la Rubia, asaltar un barco contrabandista. La historia, y en particular la de esa región, se inmiscuye en el relato, lo transforma y le da el sentido final. Por eso no alcanza con la lectura “mítica” de *Sudeste*.

Rodolfo Benasso remarcará que si por un lado este texto ubica al Boga como un personaje que se fusiona con la naturaleza, a su vez este personaje no logrará escapar de la historia, pues: “terminará complicado en un oficio tan antiguo como el Río de la Plata: el contrabando” (14). También Morello-Frosh llega a conclusiones semejantes:

Irónicamente, esta vida [la del Boga] será tronchada de resultados de la actividad que históricamente ha signado las operaciones clandestinas en el estuario rioplatense desde la época de la colonia: el contrabando. Pues en la realidad, y en la ficción que la vehiculiza, no hay escape posible ni marginación total factible. Hasta los solitarios son

afectados por los hampones del río, por los intermediarios del mercado de pesca, por los mercachifles que cruzan los canales. Es así que si el destino del Boga está aparentemente en manos del azar, en realidad está determinado por la historia que hacen los otros (843).

Al igual que mencionamos sobre “La causa”, aquí -y de hecho de manera mucho más explícita y profunda- la importancia del entorno es total. La naturaleza rige la vida del delta, con sus inundaciones, sus vientos, sus árboles e islas, los afluentes de sus ríos. Tiene vital importancia incluso en la constitución de los habitantes del lugar, de sus oficios y actitudes. El medio actúa sobre las personas. Pero no se trata de un fatalismo de estilo naturalista, porque la historia, como mencionamos, también *empuja*. Con entorno, entonces, hablamos del ambiente pero también de la época y de la historia.

La temporalidad del texto -como será una constante de ahora en más en la narrativa cotidiana- es lineal. Las vueltas al pasado para rescatar anécdotas, hechos y personajes existen pero siempre desde una perspectiva presente. La construcción de los personajes es similar a la de “La causa”, salvo el Boga, el resto es presentado como “El hombre”, “El viejo”, “El hombrecito”. Son seres genéricos, ejemplos de malevo, isleño o idiota respectivamente. El narrador, por su parte, en tercera persona omnisciente, se diferencia de sus personajes, por más que por momentos ejerza un vaivén que lo lleva a unificar su perspectiva a través del pronombre “uno”. Este juego narrativo será una característica que Conti mantendrá a lo largo de su obra. Como ejemplo podemos volver a mencionar, por un lado, la distinción entre los nombres científicos de las distintas clases de dorado que conoce el narrador, y la forma en que el Boga discierne entre uno y otro. De la misma manera, podemos señalar las conceptualizaciones del narrador sobre la importancia que en un momento dado adquirió el dorado para el Boga: “Él no advertía hasta qué punto ese pez, en particular, se había convertido para él en un ser fabuloso (...) Acaso en el fondo, ese hombre hubiera querido fundirse con el pez, ser de alguna manera el pez” (58); o simplemente en relación con la actitud vagabunda del protagonista:

Ahora era todo más agradable. A partir de ahora, sobre esta playa desierta, cocinando estos pescados, podía considerarse un vagabundo.

Él no pensó exactamente eso, sino que de pronto se sintió invadido por una extraña serenidad, una nueva placidez y una especie de risueño contento. Ahora ya estaba en aquello que, al parecer, había deseado por mucho tiempo (37-38).

Por otro lado, si algo destaca al narrador es el detallismo en las descripciones y en la narración de los sucesos. Él va por todo, aunque sepa que no puede narrarlo todo. La búsqueda de exactitud es un rasgo que ayuda a su vez a la creación de una narración lineal que sin embargo no avanza de golpe en el relato, sino que, como la marea, va y viene y vuelve a ir. Repetimos, es lenta y constante como el río. El texto se queda en los detalles. Nombra un bote y cuenta la historia de ese bote, describe al perro y cuenta la historia del animal. Eso va retrasando la acción y dándole al relato un ritmo particular, y también cierto tipo de realismo que se queda en las palabras, en el contar, y que vuelve más concreta la referencia. Una especie de “efecto de lo real” tal como lo conceptualizó Barthes, que pone en primer lugar a objetos -barcos, herramientas- que parecen imponerse más allá de su relación con la trama textual. Se nombran porque “están allí” y no hay manera de no dar cuenta de ellos. Son “lo real”. Esta forma de narrar permite crear climas, atmósferas. Pues el texto en sí se entiende a partir de ahí. Hay en Conti una necesidad de frenar la acción, y el detalle excesivo en la descripción, amén sus vínculos con las formas de representación de lo real, es un recurso para ello.

El ritmo narrativo dijimos que presenta un vaivén. Adelanta información, vuelve atrás, se estanca en una descripción y avanza de nuevo, crea así suspensos y climas narrativos. Vamos a los ejemplos: “Había sido todo completamente rápido. El hombre estaba todavía disparando y la Rubia y el Cabecita se habían puesto de pie. Entonces sucedió aquello” (147). Con este recurso capta nuestra atención para, luego, narrar qué es efectivamente “aquello” que sucedió. Esto se relaciona con técnicas más propias del policial o del relato de aventuras o por entregas que con la novela tradicional, las cuales quiebran la monotonía permanente que construye en forma lenta y parsimoniosa el relato. La misma frase cierra otro segmento: “El mismo día que encendió lo que podría ser el primer fuego del invierno, sucedió algo bastante curioso. Hacía tiempo que estaba allí y ya había comenzado el corralito. Entonces sucedió aquello” (76). Igualmente, observamos cómo se adelanta información en el texto. El narrador ya sabe todo lo que va a pasar. Conoce el final, no avanza junto con los protagonistas, sino que nos cuenta la historia desde un futuro. Por eso la cantidad de verbos en pasado, y por eso puede por momentos jugar con el adelantamiento de algo de lo que pasará, como ocurre cuando el Boga si dirige hacia el norte en busca del dorado; o cuando el viento del sudeste lo arroja a la playa.

Por otra parte, la narración no está exenta del humorismo y la ironía que si bien no se presentan con la misma profusión que en el paródico texto “La causa”, existe: “Esto era cosa del viejo, pero como ahora estaba ocupado en morirse tenía por fuerza que hacerlo él” (12); -Yo que ustedes lo llevaría al Hospital de San Fernando (...) -Ahí lo matan con toda seguridad” (16); “La Rubia estaba siempre insistiendo en que había que organizarse. El hombre decía que en ese caso lo mejor que podían hacer era instalar un astillero, porque aquí, en la costa, es la clase de robo mejor organizado” (136). El humor -lo vemos sobre todo en los dos últimos ejemplos- encierra una crítica social a la manera en que el estado cuida a los enfermos y a la forma de producción capitalista más importante de la costa, los astilleros, aunque no se limita a eso y puede ser considerado un rasgo estilístico propio de la escritura del autor.

El lenguaje coloquial se hace presente a través de la voz de los personajes: “-Yo hago lo que me canta el culo. ¿No es así?”; “Por qué no se deja de joder”, aunque también se observa por momentos en el narrador: “Disparaba una puteada” (8). Otro dato importante es el lugar que asume el punto de vista cuando se narran las andanzas de un grupo humano. Igual que ocurrirá en *Mascaró* respecto de Oreste, aquí el protagonista, una vez conformada la “banda” entre El Hombre, la Rubia, el Cabecita y él, no es el que maneja el grupo. El Boga es un personaje secundario en la parte dedicada a los robos y el contrabando. Hay otro que ocupa el lugar de líder -en este caso, el Hombre-. Más allá de ello, la perspectiva narrativa se acerca a la mirada del Boga.

Por último, creemos fundamental para el eje de este trabajo la lectura que brinda Eduardo Romano sobre *Sudeste*, fundamentalmente, respecto de las escenas finales. Tal como aludimos en el apartado referido a la crítica, este autor vincula el acto de escribir de Conti con una forma de intervención política, para lo cual se vale de “La causa” pero también de *Sudeste* como argumento que le permite indicar que esta característica no es privativa de la etapa final de su narrativa. En “Escritura y política en Haroldo Conti” propone:

En *Sudeste*, el Boga acaba por resignar su íntimo deseo de rescatar el Aleluya al dejarse enredar en los negocios y proyectos del Hombre. Cuando por primera vez intenté interpretar esos sucesos, les atribuí un valor simbólico que los descentraba del entorno y las figuras elegidas. Vi que ese marginal con apelativo de pez encarnaba el derrotero del grupo social de pertenencia del autor, de una intelectualidad pequeñoburguesa y progresista que había depositado su confianza en un candidato

electoral (el abogado Arturo Frondizi) quien luego los había traicionado desde el gobierno. Todo eso traspuesto al triángulo conformado por Boga-Hombre-Aldebarán. El sentimiento de frustración y de fracaso, por eso, teñía toda la novela (2008: 19).

Si en “La causa” hay reminiscencias al peronismo, aquí Conti apelaría a la experiencia frondizista, como vemos, de manera mucho más alegórica a la propuesta de David Viñas en *Dar la cara*, publicada el mismo año que *Sudeste*. Sin caer en lo que Romano llama “perezosas y engañosas instancias típicas” (2000: 721), esto es, miméticas, *Sudeste* logra establecer una conexión con un referente manifiesto regido por las circunstancias de su propio tiempo, así dirá en “Conti: de lo mítico a lo documental”:

Interpretar *Sudeste*, revincular su funcionamiento operativo en la actualidad argentina, supone el acercamiento a un contexto nítido hacia los años 1957-58. Me refiero al clima fermentado por la euforia e inmediata desilusión que produjo entre los intelectuales urbanos progresistas de clase media la elaboración de un Programa, rápidamente olvidado por el candidato presidencial de la UCRI. Para ellos se trataba, por cierto, de una oportunidad decisiva. Al margen o perseguidos durante el período peronista, celebraban el reintegro del país a las contiendas políticas “democráticas” bajo la supervisión del gobierno militar de facto. (...) El desengaño que produjeron los primeros meses del nuevo gobierno invadió a todos los sectores intermedios (720).

Desde esta perspectiva: “*Sudeste* asume y expresa la atmósfera mental de tan dramática encrucijada, dado que se desvanecía la máxima oportunidad de amalgamar a los sectores mayoritarios del país bajo la hegemonía de la izquierda radical” (720). Para proponer esta mirada, Conti “recurre a una transposición o metáfora” que Romano señala de la siguiente manera:

Sudeste es la exposición de una enigmática búsqueda en el río, pero también y a la vez la peripecia de una forma de conciencia social en crisis, y el libro queda mutilado, a mi juicio, si renunciamos a la doble lectura. Esta circunstancia ilumina la travesía reunificadora del Boga (...) y le da un contenido histórico a su búsqueda aparentemente metafísica. (...) La entrega del protagonista a los designios secretos pero definidos del “hombre” sugiere, en imagen, el eslogan que resume toda la gestión del equipo gubernamental frondicista: una línea política dura impone desarticular los medios externos de las finalidades verdaderas, conocidas y administradas exclusivamente por el cerebro dirigente. En fin, el carácter mismo de ese “hombre”, su frialdad autoritaria, materializan la máscara del falso líder. Con esta explicación, creo, se historiza, sin recurrir a perezosas y engañosas instancias típicas, el tono decepcionado y el clima escéptico de la novela, su peculiar andamiaje mítico (720-721).

En *Sudeste*, por lo tanto, Conti representa alegóricamente el clima social y político del momento de producción de la novela. En sintonía con estos planteos, Morello Frosch vinculará a *Sudeste* con su contexto social y político hegemonizado por la frustración provocada en la capas medias progresistas por Arturo Frondizi:

El modelo que promueve la ficción, el ideal de la acción autopreservativa y aislada, coincide, en la historia, con un momento específico de desilusión de las fuerzas democráticas, que se sintieron abandonadas por los civiles radicales que ejercieron brevemente el poder (2000: 634).

Roberto Ferro, por su parte, otorgará una similar lectura y propondrá que: “La crisis de un individuo, su muerte, que excede la formulación de un destino particular, son en *Sudeste* el modo privilegiado para referir una crisis de época” (2000: 645). *Sudeste* narra entonces la pérdida de una posibilidad histórica por transformar la situación en la cual vivimos. Pero este análisis político-social no culmina allí para Romano. El crítico profundiza esta indagación y ubica a *Sudeste* como una obra que no sólo rescata su problemática contemporánea, sino que marca el inicio de un camino narrativo que el autor desandaré de ahí en adelante y que abordará consecuentemente el estallido de violencia sociopolítica que sobrevino en los años sesenta y setenta a partir de sus futuras obras:

Este desplazamiento en la obra narrativa de Conti, que va de la elaboración arquetípica de una problemática político-social, al registro documental de un fenómeno peculiar de nuestra historia reciente, el surgimiento de una ola de violencia manifiesta primero en el campo de la delincuencia común (gobiernos de Guido e Illia) y luego en el de la subversión ideológica (sic) (gobierno de Onganía en adelante), señala su viaje expresivo. (...) Consecuentemente, sus personajes ambulatorios y sin brújula adoptan la decisión de jugarse la vida en gestos de adhesión a cosas que pueden parecernos intrascendentes si no descubrimos, a través de ellas, la elección de un acto que modificara definitivamente sus destinos. El pasaje de la última oportunidad electoral (1958) a la rebelión armada, según las consignas y estrategias marxistas-leninistas, tiene su correlato, dentro del proceso de la conciencia política izquierdista, en la narrativa argentina (2000: 723)

De manera semejante, en “Escritura y política...” Romano suma un análisis del cuento “Marcado” que forma parte de *Todos los veranos* (1964) y observa en el final de *Sudeste* un símbolo del avance de la lucha guerrillera, ya conocida mundialmente luego del triunfo de la Revolución Cubana y que poco tiempo después se diseminará largamente en nuestro país:

Además, la explosión de violencia desatada en el final de *Sudeste* cobraba el valor simbólico de oponer la alternativa armada a los procedimientos políticos pacíficos. También arriesgaba que ese planteo reaparecía en el cuento Marcado, donde el Polo, un contrabandista, convierte el choque con la policía en una batalla y a su barco en un instrumento destructivo, hasta que todos -pistoleros y guardacostas- “volaron en pedazos”.

Reproduzco el final de mi artículo, en cierto modo premonitorio: “Los bandidos que combaten y mueren en combate desigual y suicida son para el pueblo faros, modelos de acción, héroes (Fanon, 1963, 61). La reacción del Polo, en suma, está más allá de las ilusiones reparativas o solitarias del Boga, presiente que hay un enemigo siniestro y ataca, con furia enceguecida e individualista, el cuerpo de sus custodios uniformados” (19).

Entonces: “En el caso de Conti -continuará Romano en “...de lo mítico a lo documental”- la metamorfosis técnica e intencional se da también como emergente de la misma conciencia política de izquierda en busca de codificar la estructura apta que encuadre, literariamente, sus proyectos políticos” (724). Esto el autor de *Mascaró* lo hará de manera diversa al común de los narradores izquierdistas de la época, pues pasa del “alegorismo enigmático (*Sudeste*)” o “humanista” (donde Romano ubica el cuento “Ad astra”), a un “realismo existencial primero” (a través de los cuentos “Todos los veranos” y “Muerte de un hermano”) que se vuelve rápidamente “impersonal, aguerrido y despiadado después” con relatos como “Marcado”, “Como un león”, “Cinegética” (724).

Finalmente, rescatará que “lo notable es que Conti vehiculiza todas sus principales propuestas mediante protagonistas marginados, supuestamente exentos de los conflictos concretos e inmediatos de las clases sociales en pugna” (725). Es decir, no utiliza oligarcas ni intelectuales (como lo hará Viñas), o sectores militares (como en Viñas o en Walsh), ni se centrará en militantes (Manauta o Walsh). Los personajes de Conti “actúan con la función de comodines significativos” (725). Lo importante en ellos es “su transmisión de la violencia en un país como el nuestro, de estructura económica semi-colonial y capitalismo enajenado a los centros monopolistas, donde la delincuencia más despiadada mantiene encendida la represión de los amos” (725), la cual “se perfecciona, pero también les recuerda que el origen de su poder descansa en la violencia mal disimulada de la apropiación injusta y les anticipa la contraviolencia liberadora de los oprimidos” (725). Por eso en el prólogo de la edición crítica de *Sudeste-Ligados* el crítico y ensayista argentino había señalado que: “[E]n la manera de acercarse a un actuante marginal residen las

mayores diferencias entre *Sudeste* y cierta narrativa que, desde la izquierda, intentaba dar cuenta del mundo proletario, de los villeros o inquilinos paupérrimos” (XXIV).

Anexo. La crítica en *Sudeste*

Aludimos aquí a la edición crítica de *Sudeste-Ligados* que realiza Eduardo Romano. En ella se unifica gran parte de las miradas previas sobre este texto. Si bien hemos retomado parte de lo que en esta compilación se ha postulado a lo largo del análisis, nos parece pertinente ahondar un poco más sobre los posicionamientos allí vertidos para dar cuenta de la recepción de la primera novela contiana en el circuito intelectual, que fue por demás profusa. En su “Estudio filológico preliminar”, abordado parcialmente con anterioridad ya por nosotros, Romano vincula *Sudeste* con la novela *El astillero*, publicada por el uruguayo Juan Carlos Onetti en 1961 y ganadora del premio Fabril que el texto de Conti recibirá un año después. Romano encuentra en este vínculo “el doble gesto complementario y antitético”, Y señala que “por sus fechas (la dedicatoria es de junio de 1960 y la impresión de mayo de 1961), Conti pudo haberla leído mientras preparaba la versión que enviaría al Concurso de la misma editorial para 1962” (XXXIV-XXXV). Si el texto onettiano rescata la vida en la orilla a partir del astillero, Conti, retomando una temática de explícita similitud, hará bogar a su protagonista por los ríos del delta. En esta obra Romano observa la irrupción de lo poético (LVI) y la caracterización de un “sujeto colectivo” que es nada más y nada menos que “la gente del río”.

En “*Sudeste* de Conti en sus contextos y linajes” Jorge Rivera propone “una revisión catalográfica de los textos que, antes de 1962, habían abordado en la literatura argentina algunas de las zonas y temas afines a ese gran eje de *Sudeste* que es el mundo del río y sus oficios” (524). Se pregunta quiénes se habían acercado a esas problemáticas y territorios. La respuesta inmediata le resulta evidente: “El corpus que podemos integrar no es demasiado abundante” (517). Este autor recupera una serie de escritores del siglo XIX - Marcos Sastre y su *Tempe argentino* (1858), Rafael Obligado y sus poemas referidos al universo fluvial, *Un viaje al país de los matreros*, (1897) de Fray Mocho. Ya entrados en el siglo XX no deja de mencionar a Héctor Pedro Blomberg, Isidoro Sagués, Lobodón Garra (seudónimo de Liborio Justo), Horacio Quiroga, Mateo Booz y Luis Gudiño Kramer, aunque pondrá particular énfasis en Alfredo Varela y su obra *Río oscuro*, y en Luis Emilio

Castro por *Los isleros*, textos de repercusión en los años cincuenta y sesenta. También subrayará, en consonancia con lecturas previas de Romano, la narrativa de Bernardo Kordon por su concordancia con la contiana, a lo que agrega una serie de apellidos que funcionarían como una tradición literaria nacional, un linaje, del cual Conti abreva en relación con las características de los protagonistas de sus obras y el leit motiv de la itinerancia:

El Boga, como más tarde el “viejo” de “Todos los veranos” (1964), o el Oreste de *En vida* (1971), u otros personajes de *Mascaró* (1975), es ante todo un “vagabundo de las islas” (o de los caminos, que es una variante frecuente de la itinerancia existencial), un ser desasido voluntariamente de la jaula de las grandes ciudades y de las disciplinas y constricciones de la vida reglada por horarios y rutinas. Toda una tradición del nomadismo y marginalidad en la literatura, con aportes de Stevenson, Melville, Conrad, Gorki, O’Henry, Mark Twain, London, Istrati y Cendrars (526-527).

En cuanto a la literatura nacional, “este nivel del personaje contiano lo vincula con una tradición de antihéroes, inadaptados, tráfugas, bohemios, habilidosos de la supervivencia y automarginados” que el autor relaciona nuevamente con textos de Fray Mocho, Horacio Quiroga, Blomberg, y agrega al uruguayo Juan José Morosoli y al porteño Raúl González Tuñón, “en todos los cuales detectamos marcas de esa sugestiva revalorización de lo marginal que hace la literatura argentina desde perspectivas y tonos casi polifónicos” (527). Aquí es donde la figura de Bernardo Kordon ingresa en el análisis de Rivera con mayor fuerza aún, pues el autor de “Vagabundo en Tombuctú” resulta desde su mirada “la figura más interesante de esta línea de captación de la marginalidad” a la vez que “la más cercana temporalmente a la producción de Haroldo Conti” (527).

Marta Speroni y Abel Posadas comienzan su trabajo “Las víctimas de la espera. El existencialismo en la argentina de los años 50: El fin de la novela tradicional” centrándose en el contexto cultural y de producción en el período inmediatamente anterior a la primera novela de Conti y remarcando la “explosión” de la industria editorial en la época: “Hubo, en verdad, una explosión de novelas: entre 1955 y 1958 pudimos contabilizar y leer más de 400 títulos” (539). Ante semejante apertura cultural que los autores resaltan en el primer posperonismo, se señala la intención de “desentrañar la conciencia del intelectual (...) que experimentará ríspidas divergencias con la época que le tocará vivir” (539). En ese contexto, dirán Speroni y Posadas, se formó Haroldo Conti, y en esos años, además,

“habían comenzado ya los cruces culturales que transformarían el código escrito desde comienzos de los años 60” (547).

Ambos autores proponen una serie de características respecto de la generación en cuestión y del existencialismo -ideología a la que consideran hegemónica en el período- francamente discutibles, como por ejemplo un “rebuscamiento cultista”, el hacer caso omiso del habla, un “extremo subjetivismo”, la “negación del entorno social”, rasgos que, como señaláramos en el apartado correspondiente al existencialismo en esta tesis poco se asemejan a la teoría cuyo máximo referente en esos tiempos era Jean Paul Sartre.

Asimismo, señalan que “la lectura de los textos hace suponer que, salvo excepciones, subrayadas por un estilo personal más que evidente -*La brasa en la boca* y *Zama*-, los autores-narradores no han tenido en cuenta que, si querían formar parte de una vanguardia, debían haber comenzado por la escritura” (563). Esto es exactamente lo contrario de lo que comenzamos a ver a partir de 1955 en la narrativa, por ejemplo, de David Viñas, o del propio Conti, entre otros escritores que propugnaban un debate estético a la vez que político. Speroni y Posadas, incluso, plantean que a esta generación autores como Macedonio Fernández, Roberto Arlt o Leopoldo Marechal “no los habían preocupado en exceso” (565), con lo que desconocen el trabajo que desde la revista *Contorno* -exponentes de la época que estos críticos analizan- realizaron respecto del autor de *El juguete rabioso*. Por último, el señalar que recién en los años sesenta “entrarían a jugar elementos del cine, de la radio, del folletín y del periodismo, y ya no sería posible marcar con tanta precisión la categoría de lo *estrictamente literario*” dentro de nuestra narrativa (547) resulta parcial, pues omite textos emblemáticos como *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, de 1956.

Miriam Goldstein realiza en “Los enigmas de *Sudeste*: Ópticas diversas, filtros diferentes”, un riguroso análisis de la primera recepción crítica de la novela de Conti, comparando la bibliografía publicada desde la salida del libro hasta finales de los años sesenta. En su trabajo reseña desde la presentación de *Sudeste* en la primera edición de Editorial Fabril luego de que esta obra resultara ganadora del premio de la casa editorial hasta el texto de Eduardo Romano “Haroldo Conti: de lo mítico a lo documental”, que si bien fue publicado en 1972, la autora plantea que fue escrito en 1969.

Desde el primer texto sobre *Sudeste* -la presentación de la editorial Fabril, sin firma- Goldstein señala que “aparecen las primeras referencias a lo filosófico y a lo poemático del relato”. Plantea a su vez las “posibles vinculaciones con el existencialismo o con los objetivistas franceses” y la influencia de Pavese. Respecto de la solapa de la primera edición de Editorial Fabril, subraya la noción de que la novela está inscrita “en dos direcciones prestigiosas: por un lado, y en un momento en que se iniciaba el boom literario y editorial en nuestro país, realzando lo absolutamente argentino del Boga; por el otro, vinculándolo con el existencialismo, tan vigente entonces en la cultura occidental” (573). Esa síntesis lograda por Conti entre lo nativo y lo universal será repetida, junto con otras posibles influencias, por diversos críticos más adelante. Allí se destaca también “el carácter poemático” de la obra. Luego toma las bibliográficas de los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*, “toda una línea de lecturas para las que el Boga representaría el papel del Hombre Inocente compenetrado con el paisaje natural; del otro lado, estaría el Hombre Político, para quien todo es intencionalidad y cálculo” (576). Lugar aparte le merece la crítica de *La Nación* en donde se habla de un “largo poema descriptivo, de un río, un delta y unos hombres” y de “un clima psicológico creado por Conti” con carácter “antropomórfico”, que genera una obra “romántica y costumbrista por su alcance descriptivo”, (577), una narración “lenta y poco clara” que “posee los grandes méritos de quien toca una verdad que tiene que ver con el corazón del agua. Parece que el rescate viniera por lo testimonial y veraz” (578). Goldstein indica que “nos encontrábamos en un momento especial para nuestra literatura, en el cual la demanda de libros de autor nacional y latinoamericano crecía, los escritores iban ganando un espacio considerable en los medios” (578), contexto aprovechado por esta obra que logrará gran difusión y llegará ser un *best seller*.

De todos estos estudios anónimos la autora pasa a las primeras bibliográficas firmadas, como la que realizan Jorge Campos, Ángel Mazzei, Oscar Hermes Villordo, María Hortensia Lacau, Josefina Delgado y el mencionado Eduardo Romano, crítico al que considera “bisagra” para la interpretación de la obra contiana. Todos estos textos serán examinados aquí más adelante.

Importante destacar, de la lectura de Goldstein, la similitud que encuentra en la obra contiana respecto de los textos del autor mexicano Juan Rulfo, en particular la visión

“mítica” de la realidad que observa en ambos, así como también el vínculo de la narrativa del autor de *Sudeste* y la del italiano Cesare Pavese.

Este análisis sostiene que “*Sudeste* guarda celosamente sus zonas de silencio” (572) y que “con sus zonas abiertas, su parquedad, su remisión a lo dicho, sus sugerencias” ha provocado una crítica heterogénea (599). Por último, en cuanto a los personajes, los encuentra indeterminados, grises en su individualidad; carentes de nombres propios y que “responden a atributos vinculados con el físico, la naturaleza, las formas de vida, la edad” (591).

En “La ficción de Haroldo Conti: Cartografía y utopía”, Marta Morello Frosch alude a la importancia del trabajo sobre la espacialidad en *Sudeste* y la equipara con los “relatos de aventuras”. No obstante, indica que aquí el desplazamiento comienza a detentar un rol diverso al de otro tipo de narraciones, pues los ambientes “han perdido su vigencia como centros o como morada de comunidades a las que el sujeto podría sentirse unido” (626). De esta forma: “Partir, en este sentido, no consiste en establecer distancias espaciales entre el *hogar* y una región más o menos desconocida, sino abandonar lo que no se siente como morada, el espacio (ya) no elegido, para buscar otros más afines para lo que es, en el personaje, una nascente e incompleta subjetividad” (626). Pero Morello-Frosch señala que al contrario que en *La Odisea*, célebre periplo narrativo, en los relatos de aventuras lo que fuera centro se convierte en periferia, y en punto de partida de una diáspora elegida. Así: “El nuevo espacio geográfico proporciona opciones inéditas y la cartografía se convierte entonces en un *locus* donde se establecen nuevas formas contestatarias frente a un poder que se cree distante” (626). Lo político, entonces, la rebelión, es parte constitutiva de esta clase de textos. Eduardo Romano destaca en referencia a la lectura de Frosch que la autora traza “un mapa excéntrico, periférico, marginal, su protagonista cuestiona de hecho la cartografía oficial, reinvestiendo determinado espacio simbólico” (XX). Esto es lo que leemos en el propio texto de Frosch al respecto:

El viaje, la reordenación de espacios naturales con sus posibilidades y limitaciones de relación social, deviene, en las obras de Conti, y en muchos escritores poscoloniales, el reverso del viaje colonial, descubridor, conquistador, inventario de posibles y explotables riquezas, inventor de “otros” conquistables y colonizables. Nos encontramos, en los relatos que analizaremos, con la versión de uno de estos otros, de un marginal que elige y fija en su periplo geográfico, una peculiar forma de ser (626-627).

Lo que Conti articula en esta narración, desde tal perspectiva, es “cómo ven, cómo se comportan y mantienen estos viajeros, y en gran manera, cómo entienden, usan y metaforizan los espacios recorridos” (627). Por eso será “en ese imaginario del viajero que se refleja la nueva subjetividad buscada” (627), en un ambiente rescata al Boga, pescador solitario que comenzará a vagar por los afluentes del delta luego de la muerte de su patrón. Sobre él, siguiendo las pautas especificadas sobre la narración contiana, planteará:

El personaje de *Sudeste* se mueve por un paisaje que observa para los que lo ignoran, y lo recrea con un lenguaje ni subjetivo ni personal, sino conocedor. Es el recobrar este espacio, el delta del río Paraná, lo que da significado a la vida, al quehacer del Boga. Pues es allí donde no está alienado, donde el sujeto recobra para sí y para el lector su entorno (628).

Por eso dirá que a través del Boga el río deja de ser visto “como fuente de recolección de juncos para los que no hay mercado, ni de pescado que no podrá vender”, para convertirse simplemente en “espacio/morada, en superficie por recorrer” (630). Es desde esta lectura que el Boga, para Morello-Frosch, “vive una peculiar robinsonada”, pues “al revés del personaje de Defoe, no intenta reproducir el curso civilizador del hombre, sino que justifica las labores de supervivencia que su medio le ofrece” (630). En resumen:

El Boga sólo planifica para la libertad, no se hace un futuro, sino que actúa cada día, vive en su presente justo. Su relato no indica una utopía de evasión, ni evidencia nostalgia alguna de paraíso, sino que define la experiencia de un espacio real revestido de cualidades nuevas (633).

Libertad, como en otros críticos, es pensada de manera irreductible con otro término: la soledad. Ambos tópicos, la unión de los mismos incluso, de fuerte raigambre existencialista:

La muerte del viejo isleño, muerte por otra parte presentida y asumida, es el punto de partida del divagar del Boga, quien reconoce en esta señal el comienzo de su verdadera libertad. Si con la desaparición de su viejo compañero el Boga se encuentra en estado de semiorfandad, ésta no está vista como total carencia, ya que abre la opción de la soledad completa, elegida -rechaza hasta al perro que insiste en seguirle-, y con ésta, la libertad. Solamente bogador, habitante del río, pescador para la subsistencia y un elemental trueque que satisfaga modestas necesidades, se convierte en el hombre disponible. Observador del río, de sus cambios estacionales, de sus variantes corrientes, emprende un viaje que no tiene meta fija. Su navegar es un recorrer lugares conocidos pero siempre cambiantes en un tiempo y espacio únicos (629).

Como conclusión, Morello Frosch remarcará que a diferencia de otros relatos críticos de lo existente, “*Sudeste* no se presenta como un proyecto social de oposición radical al orden reinante, sino como una realidad oscurecida o ignorada” (630). Es decir, no como opositivo sino como alternativo. Sin embargo, esa “utopía” demostrará sus límites en el propio texto cuando los “orilleros” invadan definitivamente -no como los domingueros de manera circunstancial- su espacio y lo lleven a la muerte. Ese es el fin de la ilusión, entonces. No hay lugar para ambos mundos. La ciudad y sus consecuencias terminan ocupándolo todo. De este modo:

Se ofrece así un paradigma que impulsa la marcha de un ser social que, a pesar del aislamiento, no se sale de la historia ni la anula; un ser que a pesar de lograr la casi total supresión de la propiedad y del dinero, los repone al encontrar desechos, al hacer trueques con los mismos. Tanto la historia como la sociedad *pretenden* estar ausentes del mapa que se traza el Boga, pero reaparecen, o más bien convergen al final del relato, en la figura de los orilleros que toman su espacio y le provocan la muerte (633).

El profesor y crítico argentino Roberto Ferro realiza en “*Sudeste* de Haroldo Conti. La búsqueda de una utopía perdida” una lectura focalizada en la escisión que presenta la novela entre “la voz del narrador y la historia que el mismo relata” (ROMANO: XXI). Por un lado, a “la voz corresponde la tarea de situar, de poner en escena”, por el otro: “la historia revela un saber y un trayecto ejemplar en varias (cuatro) instancias” (XXI). En sus palabras:

En *Sudeste* (1962) se despliega la topología de una confrontación en un espacio textual escindido entre dos registros que constituyen y dramatizan la puesta en escena, la confabulación de una voz, el narrador, que configura y trama los márgenes, y la historia que esa voz relata, el último año de la vida de *el Boga*, un habitante del Delta del Paraná. Instaurado en el recuerdo del “aquel entonces” una apertura a la memoria en tanto que huella persistente y compartida (638).

Señala Ferro que “las voces que enlazan las palabras, las imágenes que ellas evocan, vienen desde el pasado y construyen la escena anterior que el narrador repara” (638). Es por esto que “La voz del narrador se instala en el texto a partir de un entre”, es decir, la voz “condensa y emblemática su lugar de mediación”. Desde este lugar propone que se busca un acercamiento entre el narrador y los lectores:

Las referencias a lugares geográficos del Delta del Paraná aparecen como señales de un saber reconocido, no se dan detalles informativos acerca de El Pajarito, su sólo nombre lo identifica, gesto que instaura la enciclopedia compartida entre el narrador y quienes en ausencia/presencia, sin marcas que lo identifiquen en el texto, son puestos en la escena de contar, como receptores del relato, en un juego que acerca la audiencia ficcional a la mirada de los lectores de la novela, a los que se impone la exigencia de una memoria que imbrica los destinos individuales al mundo social y específico que los constituye (639).

Para Ferro “El saber de lo narrado se sostiene y articula a partir de dos instancias que le otorgan autoridad”, una es “una mirada experta que privilegia el conocimiento directo, al tiempo que exhibe una abierta desconfianza por la información mediatizada en signos pertenecientes a otros códigos”, la otra corresponde a “La apelación a una historia como exemplum: la voz del narrador reelabora el pasado como una exhibición de pruebas” (638-639). De esta forma, “La escritura aparece como el lugar de conflicto entre un pasado causal y el presente de la narración” (639).

El crítico divide la historia del Boga en cuatro etapas y un epílogo. La primera abarca desde que el Boga y el Viejo trabajan juntos hasta la muerte de éste último, tras lo cual el Boga inicia su incierto periplo. La segunda corresponde a su vida nómada por el delta hasta que se encuentra con el Cabecita y pierde su soledad. La tercera narra su vida junto con este personaje y el hallazgo del barco abandonado Aleluya hasta la aparición del Hombre. La cuarta desarrolla los avatares del Boga y el Cabecita unidos a dicho contrabandista y La Rubia, hasta el intento de robo donde cae mortalmente herido. Al señalar estas etapas, Ferro plantea que “La historia que despliega el narrador exhibe una suma de motivos propios de un relato de iniciación” (640), y lo argumenta así:

El deseo, la intuición de un cambio decisivo y profundo, se preparan durante la estancia de *el Boga* con el viejo, y se manifiestan como un llamado incierto en su necesidad de partir. El andar errante por la geografía del Delta marca la búsqueda de indicios para dar curso a las fuerzas irreprimibles que lo pusieron en camino: lo que se materializa con el encuentro con el Aleluya, secuencia fundamental en la que se corresponden el llamado para hallar sentido a su vida con la revelación de que ese sentido está íntimamente ligado al barco abandonado. Luego, las peripecias junto a los contrabandistas marcan la imposibilidad de su sueño, su irreversible fracaso (...) El epílogo constituye la asunción por parte de *el Boga* de su derrota, de la imposibilidad de alcanzar sus sueños, y en ese gesto puntual, definitivo, acaso, encuentra una única y efímera victoria (641).

Como en Morello-Frosch, la llegada de los contrabandistas y delincuentes de la costa impide el desarrollo de la utopía del Boga. Se frustra su intento de desarrollar una vida no alienada en este mundo.

Ferro focaliza su mirada en la construcción del narrador en *Sudeste* para dar cuenta de su principal hipótesis, que es, como dijimos, la de la escisión entre la voz narrativa y la historia que relata, por eso dirá que “La voz narradora reúne todos los signos de organización del discurso, es decir, establece los movimientos de constitución del relato, articulándolos a la historia que cuenta” (647), a la vez que exhibe constantemente que su saber le viene de la experiencia, ya sea de los hechos o de la que le han relatado otros (648), y aunque en reiteradas ocasiones “narra las acciones del Boga desde su propia focalización” (649) y utiliza mucho el pronombre “uno”, lo más común es que “lleva a cabo movimientos de toma de distancia y diferenciación” (649) con el personaje, pues “El narrador se atribuye un saber distinto, más extenso, y hace pertenecer ese saber a otro imaginario” (649). Más adelante en su texto vuelve Ferro sobre el mismo motivo:

El narrador se presenta distinto de *el Boga*; ese hombre forma parte de una clase: los hombres del río, a la que el narrador no pertenece. Los imaginarios de *el Boga* y el narrador se separan. La idea de destino, las señales que se van escalonando, las vivencias de el Boga y el relato del narrador, suponen instancias distintas; en el protagonista son marcas, anuncios de un sueño utópico; en el narrador, son la expresión evidente de la necesidad de significación aplicada a la experiencia del tiempo y esta figuración, a su vez, se desplaza al *exemplum* moral (650).

Esto es antagónico a la conciencia del Boga sobre los acontecimientos de los que es protagonista. Si el narrador “dispone el material de su relato siguiendo el hilo lineal de un tiempo que se extiende entre dos acontecimientos trascendentes: la llegada de *el Boga* a trabajar con el viejo, y su muerte” (653), el Boga:

No va a indagar el cómo de ese hecho, ni va a intentar ningún proceso de deducción a partir de la irrupción del fenómeno que se le presenta como señal; tampoco se preocupa por la búsqueda de alguna articulación con otros sucesos que le permita posteriormente explicarlo, o quizás anticipar sus consecuencias. No hay en *el Boga* ningún interés en descubrir las tendencias o constantes que otorguen un saber sobre el futuro (...) *El Boga* considera que lo que sucede ante sus ojos, lo que aparece y lo afecta directamente, es fugaz y singular. Por lo tanto piensa en las peripecias de su vida, o las que constituyen las de los otros personajes cercanos a él, sin atender a relación causal o de determinación (652).

Ambas figuras están en temporalidades distintas, ya que: “La temporalidad mítica en la que está inmerso *el Boga* opera dentro de los parámetros del ritual, lo que presupone una secuencia de gestos y actitudes fundamentalmente inalterables” (658), mientras que “La narración que se da a leer como un proceso de develamiento se sirve básicamente de la sucesión”. Así: “La temporalidad mítica, el mundo del protagonista, se da a leer en términos de estabilidad, y la narración de cambio” (658). Por otra parte, si la dimensión mítica en la que deambula el Boga “exige una aceptación absoluta sin apelaciones” de la situación en la que está inmerso; “la dimensión narrativa, en cambio, se funda en una determinación condicionada que apunta a dar cuenta, a un entendimiento situado aquí y ahora” (658). En resumen, al contrario del personaje que protagoniza el relato:

La voz del narrador se despliega en una figuración del tiempo lineal, en la que su relato cumple la función de ordenar el mundo y su complejidad creciente; es una ficción que no sólo hace uso del pasado, como un caso especial, sino que se presenta de acuerdo con un diseño que lo haga comprensible (658).

Lo que articula ambas figuras en el texto es, según Ferro: “La búsqueda de la utopía perdida”, la cual funciona como “nexo” en el cual se conjuga “la confrontación de los dos registros” (661).

Julio Premat, en un artículo también ya citado anteriormente aquí sobre la influencia del cine en la obra de Conti -“Un mundo de ilusiones. Cine y realidad en *Sudeste*”- se focaliza en la posición del narrador. En esta obra:” [U]n narrador heterodiegético (de tercera persona y ajeno a la diéresis) cuenta la historia del Boga a través del punto de vista del personaje” (663). Como consecuencia de esta “focalización” destaca “la preeminencia de la percepción sobre el saber, puesto que la actividad más corriente del Boga en la novela es mirar y oír” (663-664). Por más que el narrador incluya de manera circunstancial “un saber externo”, éste funciona en *Sudeste* como un “complemento de información que consiste sobre todo en informaciones generales y no en datos sobre la historia, por lo que se trata de un saber secundario con respecto al testimonio ocular facilitado por el personaje” (664). Lo que construye el relato es la mirada del Boga nos dice Premat, y eso se vincula con un rasgo cinematográfico que tiñe todo el relato. La novela “se impone la utópica tarea de mostrar en vez de narrar” (667), y por ello también “la importancia de la luz en sus relatos. La mayor parte de sus descripciones están centradas en la frontera entre la luz y la

sombra, en la variabilidad de la iluminación, en el recuento compulsivo de lo visible y de lo no visible” (665). Es por ello que para Premat “La focalización y la iluminación son los pilares de una tentativa de superponer punto de vista y cámara cinematográfica, imagen literaria e imagen visual” (667). De la misma manera que ocurre en el cine, “que es el arte de la percepción por antonomasia” (664). Junto con la focalización y la iluminación, Premat distingue:

El recurso de la visión como único punto de referencia para la representación del espacio, intenta introducir en las imágenes literarias un elemento que proviene de las artes plásticas, del cine, y en general de todas las imágenes icónicas: la *perspectiva artificialis*, invención del Renacimiento que copia la imagen retiniana, o sea que imita la visión “natural” del hombre. Así se observa el mundo con aparente objetividad” (664-665).

En referencia al procedimiento que promueve una verosimilitud textual al estilo en que Barthes la describe en “El efecto de lo real”, Premat indica que este recurso que el crítico literario francés encuentra como rasgo fundamental del realismo se observa aquí en la acumulación de términos técnicos y especializados durante todo el relato, los cuales, si bien pueden ocasionar cierta “ilegibilidad”, a su vez garantizan: “la presencia de las cosas (lo real) puesto que se hace ostentación de un conocimiento que supera el del lector” (674). Esta ostentación:

[C]onfirma la existencia de lo representado: la información “científica” es la prueba irrefutable de que lo descrito no es -no puede ser- del todo inventado. (...) Los nombres propios cumplen una función similar (...) De todos ellos, los más notables son los abundantes nombres topográficos, a veces totalmente anodinos para el desarrollo de la intriga (674).

La lectura de Premat no desconoce la posibilidad de una interpretación mítica o simbólica del texto por más que su trabajo no se detenga específicamente en ello, y remarca la concepción utópica y cíclica del tiempo -“corroborado por el papel preponderante de las estaciones y de la germinación recurrente” (680)-. De esta forma: “El deseo de realismo desemboca entonces en un drama de símbolos”, ya que “El espacio en *Sudeste* está construido bajo este signo ambivalente”. Realidad y mito. No uno en detrimento del otro, sino ambos confluyendo, pues “Esta lectura simbólica no invalida de ninguna manera el rol de la ilusión filmica y la importancia del pacto realista en la génesis de la obra” (682-683).

Jorge Campos dirá en “El río y sus hombres. *Sudeste*” originariamente publicado en la revista madrileña *Ínsula* en marzo de 1963- que “en primer lugar, hay un gran protagonista: el río” (695). Como señala Miriam Goldstein, este autor: “diferencia a *Sudeste* de otra ruta de la novelística hispanoamericana, iniciada con *La vorágine*, donde hombre y paisaje están en pugna y la violencia y la fuerza se desprenden del marco geográfico” (580). El reconocimiento del río lo remite al Mississippi de Mark Twain. Igualmente, Campos no olvida las diferencias entre ambos escritores, entre ellas “el humor del maestro norteamericano” es en Conti “seca objetividad descriptiva, matizada por un sentimiento poético. Lo amable de la vida -aun de lo malo de la vida-, se ha cambiado por lo inexorable -ni bueno ni malo de la vida misma-, lo fatal, aquello contra lo que no merece la pena actuar” (696).

Es importante destacar que para Campos “casi se puede hablar de dos partes en la novela, en relación con la actividad del protagonista: una estática y otra dinámica (...) Pero de pronto se advierte que tal diferencia apenas si existe”, ya que “nada se ha desarticulado desde el relato del comienzo. (...) Todo ha seguido dentro de una apocada entrega al destino” (698).

Ángel Mazzei realiza el primer crítico texto firmado sobre *Sudeste* en la Argentina, publicado en *Clarín* el 11 de abril de 1963 lleva de título “La vida y el río en *Sudeste*”. Allí el autor elogia la “relativa brevedad” de la novela, lo cual le resulta “un auxiliar magnífico para que se revele su planteamiento directo y resueltamente dinámico” (699). *Sudeste* es para Mazzei una novela cercana a una tradición narrativa que se interna en el terreno del ensayo, y así como establece pautas comunes entre la obra del autor argentino y la de Hemingway, también las confronta, pues “el personaje, las ideas, tienen desarrollos totalmente diferentes; el código de vivir que Hemingway establece para los seres de su ficción” no estarían presentes en la narrativa de Haroldo, donde lo más importante “es la narración por la narración misma” (699). Como bien señala Goldstein, Mazzei “no deja afuera la cuestión de la lengua empleada: la encuentra rica y expresiva, pero armónica y sin desbordes” (585). En palabras del crítico: “la caracterización tiene notable economía verbal y es, a pesar de ello, rigurosamente pictórica” (699).

Oscar Hermes Villordo desarrolla, en cambio, un comentario contradictorio y por momentos oscuro debido a la escasa, o casi nula fundamentación del mismo. Constituye

una de las “Notas Bibliográficas” de la revista literaria *Sur*, titulada “Haroldo Conti: *Sudeste*” (1963). Villordo encuentra “inseguros los límites entre la participación o la ausencia del que cuenta” (586), y remarca que en la obra “no pasa nada, a no ser esa atmósfera del río -el escenario-, inigualablemente lograda, pero demasiado insistente”, lo cual “revela a un aprendiz más que a un novelista” (700).

Sobre la crítica de María Hortensia Lacau en *Bibliograma* -“*Sudeste*, novela de tiempo lenta y paisaje existencial” (1963)-, podemos marcar que: “En cuanto se aborda la caracterización de esta novela, dos presencias se señalan acuciosamente: “el tiempo lento y el paisaje existencial” (701). En referencia al tiempo, plantea que “se proyecta con dos tónicas”, por un lado, “como una atmósfera de acaecer pausado”, y por el otro: “como el sucederse cronológico de las estaciones” (702). El paisaje, por su parte, es “presencia viva, condicionante” porque es “existencial, fatalista, comprometido y comprometedor, definitorio en cuanto a la aventura vital que los seres y objetos casi vivientes van a vivir” (702). Con él se mimetiza el protagonista-hombre que se ha identificado con el protagonista-río”.

Lacau destaca una serie de constantes que se encuentran en *Sudeste*, como por ejemplo: “el sueño, fastidio, el dejarse vivir, contemplación, inmersión en la naturaleza, y la presencia de la noche, el agua, el cielo, los peces, las misteriosas sinuosidades del delta, el silencio, los rumores y ruidos, la soledad” (703-704), y el centro de todo eso es “el río y el hombre-río, simbolizado por el Boga”, quien “se hamaca entre dos solicitudes: la soledad, el vagabundeo” (704). Lacau señala características que luego serán recurrentes en la crítica sobre esta novela, como la existencia de un tiempo cíclico, la importancia de las impresiones auditivas, el coloquialismo, los diálogos parcos, las descripciones crudas, la morosidad de la narración y la existencia de un narrador no unívoco, aunque predomine uno omnisciente.

Josefina Delgado resalta en “Haroldo Conti: la hora de razonar” -cuya primera aparición se dio en la revista porteña *Meridiano 70* N° 3, en el número de mayo-junio de 1968- que este autor “no se ha apartado, en su obra posterior, de los núcleos significativos de su novela inicial *Sudeste*” (706), por lo cual estudiar este texto es una forma de aproximarse a todo el universo contiano. Señala que “a pesar de que el Boga navegue sin destino, sin obedecer ningún plan preestablecido, no ha conquistado su libertad”, ya que

“todos sus actos se circunscriben al ámbito del Delta.” Por lo tanto: “Es el río el que determina su vida, y al mismo tiempo es él quien lo recrea hasta personalizarlo y confundirse hasta tal punto que se interrelacionan causalmente” (707). Con estas palabras preanuncia las lecturas críticas que giran en torno de la pasividad del protagonista. En *Sudeste* “el hombre se convierte en parte de la naturaleza que lo rodea y lo determina, lo cual es asumido por el narrador impersonal que termina por compenetrarse con sus personajes” (707).

Una bisagra en la crítica sobre la obra de Haroldo Conti resultó “Conti: de lo mítico a lo documental”, escrito por Eduardo Romano y publicado en 1972 en *Nueva novela latinoamericana 2*. Allí Romano comienza por vincular esta obra con el *Moby Dick* de Melville y con los textos de Hemingway. En ambos narradores norteamericanos nota un idéntico triángulo que se repite en la obra contiana, formado por el mar -inanimado móvil-, el pescador -animado humano- y el pez -animado animal-. Pero rápidamente realiza el movimiento inverso y focaliza en las diferencias entre el autor de *Sudeste* y los escritores estadounidenses:

[Conti] noveliza con notable homogeneidad los lineamientos míticos de la búsqueda y enfrentamiento con alguna fuerza primaria lejos de tierra firme. Pero su técnica narrativa más frecuente ofrece ya una clave diferencial. En el caso de los escritores norteamericanos, el lector comparte los riesgos de la ballenera y el bote pesquero (...), la incertidumbre del desenlace que prevé infausto y lo angustia, hasta que el final corrobora sus sospechas; pero también la confianza en que la especie humana puede acceder a la región privilegiada de lo heroico. Conti impone, por el contrario, anticipos cifrados o neutros que nos serenar, a los efectos de que concentremos nuestra atención en otra cosa (710-711).

En el mismo sentido, el pez al cual el Boga persigue “invita a una lucha que tiene poco de heroico, pues se muestra en ella débil e indefenso. Su intervención es una excusa para que el hombre sueñe con la desconexión temporal o con la omnipotencia de sus fuerzas”, con lo cual “estamos lejos, pues, de los pescadores que Melville y Hemingway proponen” (718).

Refiriéndose a la estructura general del relato, dirá el crítico que: “En lo que podemos considerar poco menos que introducción al relato, hallamos ya el encuadre general, los dos conductos por los cuales correrá la savia comunicante”: el presente informativo-descriptivo y el pretérito de la acción (711). Por otra parte, postulará que en la

novela se observa una “corporización progresiva del narrador. Diseminada primero en adjetivos, juicios y comparaciones, adquiere predominio empírico en un párrafo que alude a la presencia molesta, enloquecedora, de los mosquitos” (711). Allí, “a las opiniones vigentes (*Algunos dicen... - otros dicen- Hay algunos que...*) enfrenta la suya: *Lo mejor es sencillamente no pensar...* que se superpone sin confundirse, con la del personaje (*Eso hacía él*)” (711). En el mismo sentido y tal como otros críticos lo han analizado, Romano enfatiza la reiterada presencia del pronombre personal “uno” gracias al cual el texto superpone figuras en una misma perspectiva. El narrador siempre, entonces, se acercará para alejarse de su protagonista: “Creo que ese desplazamiento sutil pero constante surge de que el relator acepta compartir con el Boga sólo su vivencia del río; nunca el signo de su destino, ni su condición de vagabundo” (712).

Romano reduce la estructura argumental de *Sudeste* a cuatro secuencias básicas, la primera focalizada en el juicio del viejo vaticinando “exitosamente” su muerte, la segunda en el Boga reparando el barco, la tercera donde se centra en el hombre que persigue una venganza personal y la última en la cual el Boga muere en el Aleluya. Luego realiza otro esquema que va del pez, que adquiere una jerarquía casi “totémica” según el autor, a la ciudad, pasando por el río y las islas primero y las costas y el monte después, en un proceso en el cual a mayor alejamiento del pez menor ennoblecimiento. Asimismo, propone otro cuadro comparativo entre el dorado y el pejerrey, si el primero es acompañado semánticamente por conceptos como verano, amanecer, actividad, inquietud, oro y matices; el segundo es regido por el invierno, el oscurecer, la inercia, la placidez, la plata y la opacidad. Sobre esto señala que “el Boga intenta recorrer la columna de la izquierda [la del dorado] durante la segunda parte de la novela y para ello se lanza al río” (715). De esta manera:

[I]ngresa paulatinamente en un sector sagrado, avanza de la casa de la costa hacia el tótem por el río que, semejante a la eternidad, parece reservar al hombre “algo muy querido y absolutamente primordial”. Con ese viaje por una distancia que es tiempo y sistema valorativo; con esa ascensión ávida de recuperar el fundamento, adquiere el libro la significación y los movimientos del mito (715).

Ante todo esto, Romano concluye que si antes lo “legendario” estaba reservado a los héroes y los semidioses, en Conti será protagonizado por un “individuo marginal”. Para

llevar adelante este pasaje: “El primer paso fue romper vínculos con el mundo del trabajo orgánico -tornarse disponible y asocial-“. Logrado esto: “el Boga va, por la estación rumorosa y clara a recuperar el silencio originario; por la soledad física, a la fusión con la totalidad” (716). Romano plantea que: “El episodio final, hasta el desenlace, tiene sentido si recordamos los compartimentos del espacio mítico antes detallado” (719). Sin embargo, y en sintonía con planteos tal como los de Morello-Frosch y de Ferro, remarca la infructuosidad de la utopía de esta obra, pues: “Aunque el Boga consiguió asomarse al recinto central y ponerse en contacto con el pez, las corrientes oscuras e informes de la costa lo arrastraron. Es decir, que la zona periférica, suburbio a la vez de la ciudad y del río, lo absorbe” (719). En definitiva: “Nada gana con ello, ni siquiera sabe bien en qué está metido” (719).

Como abordamos en nuestro análisis textual, Romano vincula esta interpretación “mítica” de *Sudeste* con la “documental” que refiere a sus referencias alegóricas con la situación social y política originada a causa de la *traición Frondizi*, sin la cual la lectura sobre esta obra quedaría mutilada. *Sudeste* representa también, entonces, la crisis de una época a través de la historia del Boga sin adscribir a la estética realista.

Por último, quisiera volver a abordar otras dos lecturas críticas. Ya ajeno a la compilación de Romano, Fernando Rosemberg centra parte de su trabajo “Los cuentos y novelas de Haroldo Conti” (1972) -el cual abordamos en el apartado concerniente a la crítica literaria sobre este autor respecto de los rasgos de la poética contiana que establece- en esta novela. Allí observa: “una concepción mística y pesimista de la vida” (516), y una alta complejidad en la elaboración de la voz narrativa:

El relato se desarrolla en forma lineal. El ritmo es lento al principio; luego, con la aparición de nuevos personajes, se acelera y la acción cobra intensidad dramática. El punto de vista oscila ambiguamente entre la objetividad, la omnisciencia y la identificación directa con el alma del protagonista. Los límites entre autor y protagonista resultan a veces borrosos; no sabemos bien, en diversos pasajes, a cuál de los dos pertenecen algunos pensamientos. El tono del relato es también ambiguo; fluctúa entre lo lírico y lo coloquial (515-516).

Estas características Rosemberg las notará, en líneas generales, en la obra posterior de Conti también. El crítico destaca el “papel decisivo” tanto narrativa como

simbólicamente del barco encallado que el Boga encuentra en su vagar por los riachos del delta. Sobre los personajes, plantea:

[S]on seres primitivos, de psicología muy simple (...) Las designaciones más reiteradas -“el hombre”, “el hombrecito”, “él”- sugieren ausencia de individualidad, condición de seres genéricos y aun alegóricos. Pasivamente, con una pasividad fatalista, el Boga se deja arrastrar y se convierte en delincuente. Poco conocemos de su interioridad (514).

También le otorga particular importancia al ambiente y que: “La visión de este escenario es impresionista, en continua vibración y fluencia”, en particular la que hace referencia al sol y el movimiento de las aguas.

Nilda Redondo en el también ya citado *Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión* recalca que en esta primera novela “hay elementos que luego van a desaparecer, tales como un marcado determinismo naturalista y cierto maniqueísmo entre bien y mal” (71). Pero *Sudeste* sería a la vez el puntapié inicial para una serie de rasgos que se convertirán en una constante cotidiana, como por ejemplo “el rechazo a la vida de la ciudad (...) un proceso de extrañamiento que es siempre el motor de la dinámica narrativa y de los cambios que se operan en los personajes, y la vagancia como cosa superlativa. El nomadismo” (71), junto con: “un narrador omnisciente que en reiteradas oportunidades da referencias de la realidad, da cuenta de ella y la caracteriza con detalle de geógrafo. Sin embargo, la realidad vacilante del relato popular, de las versiones populares, aparecen en varias oportunidades” (71).

Redondo observa que: “Avanzado el relato, lo que se instala es la imposibilidad de salir de la situación, del mal y de ese lugar que atrapa y condiciona” (72). Interpreta la lentitud del tiempo del relato como “una identificación entre el tiempo subjetivo y el objetivo. Es decir, el discurrir del tiempo de la naturaleza, con sus características circulares es semejante al tiempo de los humanos del relato” (72). Sobre el eje nómada, indica que “La vinculación de la vagancia con otra percepción del tiempo y del espacio” es una característica de *Sudeste* que será una constante en Conti. En esta primera novela, “Lo importante es el proceso que va de un punto a otro, el no destino, el movimiento sin objetivo que se convierte en velocidad intensa” (74).

Esta novela -según esta crítica- “pone en cuestión el concepto de realidad” (77). De hecho, “algunos de los personajes no se sabe si existen o no, o por lo menos hay un gran

momento de ambigüedad, debido a las distintas versiones de la historia del suceso, del personaje (77)”, como por ejemplo pasa con el Cabecita.

Todos los veranos

El volumen de cuentos *Todos los veranos* se publica en 1964. Consta de cinco relatos de diversa extensión y temática. Uno de ellos es el ya analizado “La causa”. Los otros son “Todos los veranos”, “Ad astra” y los breves “Los novios” y “Muerte de un hermano”. Si por un lado encontramos textos -como el que da título a la colección- emparentados con la temática y el clima de la novela *Sudeste* -casi como si fueran una prolongación de la misma- por el otro ya observamos la presencia de otras dos series que articulan la narrativa contiana: la de la vida pueblerina -por ejemplo, en “Los novios” o incluso en “Ad astra”, ambos ambientados en la localidad de Chacabuco- y la del sufrimiento que produce la ciudad en los hombres -“Muerte de un hermano”-. Como señala Hugo de Marinis:

Los cuentos de *Todos los veranos* reproducen entre otras la noción de exclusión de la persona común, la búsqueda sin salida a sus preocupaciones, el desperdicio en que resultan sus inquietudes y sus calidades de parias dentro de un proyecto de modernización que los ha ignorado de manera sistemática. (...) Vemos aquí también el rescate de aquellas inquietudes que los administradores no alcanzan a observar, la revelación de una realidad que el ajetreo frívolo de la metrópoli porteña por lo general desconoce, tanto en el ámbito de la superestructura como en el de los sectores de los medios tradicionales, abocados a la difusión de la cultura (DE MARINIS: 169-170).

Estas críticas se corresponden a su contexto de producción. Como avizoramos en el primer capítulo, los sesenta fueron considerados por autores como Terán, Sigal, Tarcus y Gilman, entre otros, como una época de profunda “modernización” en el país. La obra de Conti encierra un rechazo hacia gran parte de lo que eso implicaba.

La politización del texto es evidente por más de que no haya actos represivos concretos ni propaganda revolucionaria explícita. Conti nos pone en primer plano aquello que desde la ciudad se relega -lo que la modernidad ahoga- y enaltece el saber y las habilidades de los sectores populares a través de la construcción de personajes que, con conocimientos propios como en *Sudeste*, crean una cultura que se muestra como alternativa a la cosmovisión hegemónica. La recuperación del saber de los de abajo es una necesidad

sustancial para poder producir una transformación estructural que los ubique como verdaderos sujetos políticos dirigentes de la nueva sociedad.

El cuento “Todos los veranos” posee varios puntos de contacto con la novela *Sudeste* -al igual que “Marcado”, que apareció en 1963 en la revista Baires-. La ambientación del relato en el delta, la presencia del oficio del contrabando, las características de los protagonistas -el vagabundeo, el silencio, la soledad, su fusión con la naturaleza, la ajenedad ante el ritmo de vida ciudadano- generan un estrecho vínculo entre ambas obras.

Entre las divergencias, una sustancial que existe entre la novela y el cuento es que “Todos los veranos” está narrado en primera persona. Se trata de un hombre que recuerda la vida de su padre y, con su rememoración, pretende volver presente esa ausencia. El viejo, como el Boga de *Sudeste*, no posee oficio definido, se dedica a la pesca, a la producción de canastos de mimbre y contrabandeaba de acuerdo a la ocasión, aunque más lo último que lo anterior. También a diferencia de *Sudeste*, donde el contrabando genera la perdición del protagonista, aquí la imagen de esta labor no es cuestionada. Por el contrario, se la presenta como un “oficio” común de los habitantes de la zona. Al comienzo del relato se expresa que el viejo vivía de las “misteriosas excursiones que realizaba una vez a la semana en el antiguo bote *Speranza*, que había bautizado con el nombre de *Arvoreda* (CONTI, 2009: 33). Dichas *excursiones* a veces eran piloteadas por él y en ocasiones por una especie de “empleado” denominado el Oscuro, nombre que nos remite a lo clandestino de su accionar.

El contrabando es descripto como un trabajo más para quienes transitan esos ríos. De hecho, se narra que el Cuervo Abelleira -“un tipo difícil de olvidar con su linda pinta de malevo, sus bigotes aceitosos y aquel raído palmbeach que le otorgaba una melancólica distinción” (46)- llegó a poseer “tres barcos dedicados al contrabando: el *Navarro*, el *Dichosa Madre* y el *Torito*. (...) Mientras los tres pesqueritos estaban en lo suyo, con el *Flora*, que era el más veloz y el mejor equipado, se dedicó a *mexicanear*” (47). Se señala a su vez que “El viejo había oído hablar del Cuervo Abelleira como de un ser fabuloso” (47), es decir, no sólo no hay presentación negativa de este personaje, sino que el Cuervo está recubierto de un halo legendario. De la misma manera, el narrador tendrá respecto de su padre contrabandista un más que grato recuerdo y una absoluta comprensión hacia su persona. Sólo en los ratos que le dejaba este verdadero oficio del delta, “sea para matar el

tiempo, sea para matar el hambre”, el viejo “se dedicó a la pesca” (40). Pero esto era mucho más que un pasatiempo para él:

[C]omo sucedía siempre con cada cosa nueva que comenzaba mi padre, al poco tiempo estaba entregado a ella en cuerpo y alma. Ni dormía casi entretenido como andaba en armar y complicar toda clase de líneas: de fondo, de flote, de semiflote, una para los bancos, una especial para bagres, una con balancín para bogas y una complicadísima de medio flote, con un cascabel de alarma, de su exclusiva invención (40).

El viejo construye herramientas de trabajo, hasta inventa algunas. Esto y la perspicacia para interpretar las señales de la naturaleza permiten remarcar la sapiencia del personaje, sus habilidades intrínsecas, que son las de los hombres de aquellas islas. El conocimiento adquirido por ese pueblo lo observamos en este relato, por ejemplo, a través de la manera en que pesca el pejerrey: “Por lo general pescaba *a camalote*. Es más difícil, pero los piques son más francos y los pejerreyes más grandes. Todo esto lo había aprendido con los años y a su tiempo, yo lo aprendí de él. Solamente un viejo solitario podía saber tantas cosas acerca de un asunto que parecía tan simple” (45). El saber se lo dio la experiencia al pescador, los años transcurridos y la reflexión sobre la propia práctica. Un tipo de conocimiento diverso al que posee la intelectualidad, lejano a la abstracción conceptual, ligado a las cosas concretas, difícil de generalizar incluso:

Por supuesto, es todo relativo y el río mismo te dirá cada vez lo que tengas que hacer... Hay que poner la proa al viento, como digo, y aguantarse suavemente con los remos. En un día calmo es más o menos fácil, pero el viento complica las cosas... La línea de boyas siempre adelante, es decir, por la lado de popa (45).

Es un saber en situación posible de sistematizar. Y eso hace el viejo en “Todos los veranos” para enseñarle la labor a su hijo: “Con un palito dibujaba en la tierra la silueta de un bote y luego, a medida que hablaba, una serie de flechas./-Aquí la corriente... Aquí el viento... Aquí las boyas... O aquí, a la altura del bote. Pero nunca atrás porque el pejerrey pica cuando sube... ¿Está claro?” (45). Incluso ese saber, como en *Sudeste*, se contrapone por momentos al conocimiento científico: “Llevaba siempre consigo dos o tres cartas Neptunia y tomó la costumbre de anotar en los planos cualquier dato que el cartógrafo se había pasado por alto” (58). Él, un simple bogador del delta, corrige los mapas marítimos oficiales que eluden diversos datos que los moradores de la región encuentran todos los días en sus recorridos cotidianos.

Igual que al protagonista de *Sudeste*, al Viejo le gustaba vagar por el río sin rumbo fijo. El vagabundeo, el silencio y la soledad caracterizan al personaje. Se dirá que: “El último tiempo fue un largo y casi ininterrumpido vagabundeo sobre el río” (59). A su vez:

El río trajo sus cosas también, sobre todo aquel llamado que nos urgía desde todas partes, principalmente desde el río abierto que resplandecía cada vez más. Entonces nuestros pechos se dilataron como si les faltara el aire y se apoderó de nosotros un ansia desmesurada de partir porque la tierra debajo de nuestros pies se había tornado extraña y todos los lugares estaban allí, de alguna manera presentidos, enviándonos sus mensajes a través del río (52).

El bogar por el delta se vincula con la soledad y con la inefabilidad, al igual que en *Sudeste*. Se trata de un todo difícil de distinguir. Son características que llegan juntas, que el río trae consigo y sus habitantes no tienen más que aceptarlo:

Recuerdo esos días, recuerdo el aire y la luz de esos días, porque fue la primera vez que sentí los mismos síntomas que mi padre, esa oscura ansiedad que me oprimía el pecho. Por primera vez, como mi padre, sentí la alegría y la tristeza de ser un hombre solitario, y ansíé metas distantes y aguardé la mañana seguro de grandes acontecimientos, y por la noche me estremecí de imprecisos deseos, percibiendo voces y ruidos remotos suspendidos como esferitas en la laxitud de las sombras, desplazándose según el viento (52).

La insistencia en el tema de la soledad se debe a que ésta es, en la perspectiva de Conti: “edificante y necesaria para llevar a cabo los planes proyectados, al tiempo que revela de igual modo la distancia y la incompreensión en relación con otros que circundan a estos solitarios del resto del mundo” (DE MARINIS: 170). Junto a estos rasgos, está el del silencio: “Dos o tres veces salí con él. No habló ni una palabra (...) Se sentaba en el medio del bote y comenzaba a remar con esa pachorra propia de los viejos, sin proponerse llegar a ninguna parte” (CONTI: 58). El viejo era solitario y silencioso como el Boga también. Aunque tenía un hijo y una especie de “empleado”, el Oscuro, que piloteaba por momentos el barco contrabandista. La relación entre ambos personajes nos hace recordar a la del Viejo y el Boga en el comienzo de *Sudeste*. El texto dirá que “El viejo hablaba poco y en un estilo complicado (32), mientras que el Oscuro: “Hablaban menos aún que el viejo. Si uno le decía “¿Qué tal?” o “¿Cómo va eso?”, por decir algo, él se encogía de hombros, entrecerraba los ojos y echaba la cabeza hacia un lado. No salía de ahí” (37). Ya sobre el final del relato, el Viejo: “No hablaba casi nada. Unas pocas frases, más bien incomprensibles, dirigidas a Olimpio [el perro]. Prefería silbar o cantar y a veces maldecir” (55), hasta que “enmudeció

del todo y se limitó a vagar sobre el río las horas y los días” (58). El padre, en síntesis, despedía una “gran soledad” y tenía un “cuerpo abandonado al tiempo” (59). Su postura vital, por otra parte, era ajena a la hegemónica en el mundo capitalista moderno:

Hijo -solía decir con esa voz profunda que le salía desde adentro y medio cigarro entre los labios-, la verdad que Dios hizo seis días para descansar y el séptimo para trabajar, ya que no había más remedio. A veces el sexto y el séptimo, según cómo vengan las cosas. Pero estos mierdas de ingleses han dado vuelta todo el asunto... (33)

El Viejo tiene una similar fascinación por el dorado en verano y por el pejerrey en invierno a la que observamos en *Sudeste*. Ya mencionamos el hecho de que cuando se dedica a la pesca, este personaje se entrega con cuerpo y alma a eso. También dimos cuenta de su saber en relación con la pesca del pejerrey. Específicamente en relación con los tipos de pez, leemos:

En el corazón del verano habita el dorado. De manera que para ese tiempo mi viejo concentró el entusiasmo en este pez, al cual engendra el sol del estío y es intenso y cruel como ese sol que inflama el aire y enardece la sangre. Pero reservó una parte para otro pez, completamente distinto, que habita en el corazón del invierno [el pejerrey] (43).

El dorado no habita el río, sino el “corazón del verano”, y es “engendrado” por el propio “sol del estío”. Es “intenso y cruel” como ese sol que enardece la sangre. Es evidente la dimensión mítica de esta clase de comentarios, que se vincula con la idea totémica hacia el dorado que Eduardo Romano observa en *Sudeste*.

Nuevamente, como en la novela anterior, el paso del tiempo no es marcado por los relojes y los calendarios, ni por el tiempo de la urbe y del trabajo: “A principios de marzo dio por terminada la temporada de verano. Le gustaba decidir esas cosas y tomar en cuenta el curso del tiempo” (43), o sino: “Ya falta poco para julio -se refería más bien al invierno en general, no a un tiempo preciso, como alguien que está en marcha y se anuncia-... Está en el aire” (43). Más adelante:

El final del invierno estaba en el aire por más fríos que hiciera. El viejo vio las señales en el cielo y en la tierra. Y también sucedieron algunas cosas dentro de él porque todavía no estaba muerto. El pejerrey comenzó a alejarse de un día para otro, pero de todas maneras mi padre se había adelantado al tiempo y fijó la última salida justamente para entonces, para fines de agosto (49).

El tiempo no está en las herramientas que la civilización creó para medirlo, sino “en el aire”, en las “señales” de la naturaleza, en la vida interior de las personas. Se marca mediante cosas concretas: en la imagen del pejerrey alejándose del Delta, en el canto de un zorzal -“En una pausa de la lluvia, oímos a lo lejos el dulce silbido del zorzal./La primavera estaba ahí” (51)-, en los sauces de la costa -“El tiempo se había adelantado aquel año. La verdad que agosto estaba apenas maduro y ya habían florecido los sauces de la costa” (50)- o en el brillo del aire durante el día -“Mientras tanto el verano progresaba, una mañana cualquiera advertimos el distinto color de la luz, esas manchas espesas en el monte, ese brillo del aire sobre el río, y recién entonces supe cuán lejos estaba el invierno” (54)-. Vemos que lo marca el tiempo está en el entorno natural, que continúa tallando la vida de los habitantes del delta. El río -y los barcos, la costa, las islas- va esculpiendo a los personajes a su imagen y semejanza:

Aquellos ojos estaban ahora vacíos y todo su rostro respiraba una profunda tristeza. Detrás de sus palabras y de sus gestos habitaba la misma melancolía que en el corazón de mi padre. No era la vejez, porque ninguno de los dos era realmente viejo, sino ese humor vagabundo que les viene del río y que los penetra como la humedad. Algo que se apodera de uno poco a poco y está en los barcos y las islas y la costa. Sobre todo en ese ancho río que se pierde en el horizonte hacia el sudeste, contra el cielo impreciso del atardecer (47).

“Todos los veranos” -nótese que la novela es el nombre de un tipo de viento e inundación, aquí se incluye una estación- es también una forma de inteligir los sucesos cotidianos que se aleja de la racionalidad civilizatoria común en los centros urbanos. Lo irracional, lo oscuro -nombre de un personaje-, lo inefable, vuelve a presentarse: “Se pasó una semana tumbado en la galería observando aquellas señales del tiempo./La proximidad de la primavera ejercía una influencia especial sobre mi viejo. Parecía rejuvenecer de pronto y lo poseía una extraña inquietud “(49); de la misma manera: “Una confusa ansiedad, apenas una llanita vacilante, lo apremiaba cada mañana con mansa, pero terca insistencia” (59). Eso que le ocurre al viejo, lentamente comienza a apoderarse del propio narrador, su hijo: “Conozco ahora esa misma ansiedad. Esa congoja y esa alegría a un mismo tiempo, ese anhelo desasosegado por algo impreciso que le hace a uno erguir la cabeza y aspirar profundamente como si le faltase el aire” (59). Se trata de una fuerza indómita que posee la ineluctabilidad del destino. El hombre no es más que objeto de ella:

“No había más que cargar el bote y salir al medio del río y esperar. Las cosas llegaban solas” (58).

Pero si algo importa en este relato es la recuperación del pasado a través de la memoria. La lucha del hombre contra el tiempo, ese tiempo que se llevó al padre del narrador: “Nadie tuvo noticias del viejo hasta el 28 y la verdad es que con lo que hizo o deshizo desde entonces hasta su muerte, en el 37, hubo de sobra. (Y con todo, también a él, tan denso y macizo, tan único, se lo llevó el tiempo. ¿Quién recuerda ahora a mi padre?)” (32). La importancia del recuerdo es esencial. El gran tema de este relato está orientado hacia la recuperación de la memoria. El propio comienzo así lo plantea: “A veces pienso en mi viejo. O es un barco que parte o esa gente vagabunda que trae el verano o simplemente una luz en el río. Entonces me siento en la costa y pienso en mi viejo./Para todos, para mí mismo, la historia comienza el día que hizo volar en pedazos el Raquelita, en el 28” (30).

El recuerdo es el puntapié del relato y es uno de los verbos más utilizados en la narración. Como dijimos, el recuerdo vuelve presente la ausencia. Escribir es una manera de perpetuarlo:

Allí está mi padre, en el recuerdo, apenas desdibujado por los años, chapoteando bajo aquella lluvia al parecer interminable. Lo veo pasar ahora mismo, una y otra vez, cubierto con aquel capote que olía a humedad, atareado en cosas incomprensibles, deteniéndose de tanto en tanto para observar el cielo o escuchar un ruidito (52).

Gracias al recuerdo, el narrador ve “ahora mismo” pasar a su padre muerto años atrás. Esa encarnadura de la evocación es lo que lo lleva a seguir recordando, lo que le recobra lo perdido -para utilizar palabras de Proust-, ese río o tiempo que pasa linealmente y sigue su rumbo: “Recuerdo esa noche con la luna alta y brillante y el Oscuro gimiendo entre sueños y la Arvoredo tumbada en la zanja como si acabara de suceder o estuviera sucediendo ahora mismo, mientras anochece sobre el río” (39). El recuerdo, finalmente, se vuelve reminiscencia. La escritura construye la memoria colectiva.

“Todos los veranos” también trata sobre los sectores populares, un hombre común que habita el territorio argentino, en este caso, las islas del delta. Eso es lo que pretende representar el autor. El narrador lo explicita en un pasaje iluminador. Dirá sobre su padre:

Nada de lo que hacía parecía notable.
Sin embargo, si alguna vez el viejo fue algo o representó al menos alguna cosa sucedió en esos días. En todos esos largos días del verano que luchó con el agua como para

arrancarle un secreto y luego en el rigor y la soledad del invierno, cuando mi padre era tan solo una quieta llamita que se consumía sobre el río (42).

El autor contradice aquí las leyes más elementales de la narración, el héroe no hace nada notable, no obstante, nunca como en esos tiempos representó algo. Este pequeño fragmento es una puesta en abismo del propio proyecto escriturario de Haroldo Conti, el cual despliega a lo largo y ancho del cuento, por otra parte, ya que el protagonista efectivamente es simplemente un viejo laburante que se las rebusca para sobrevivir.

“Los novios” es otro los cuentos que integra *Todos los veranos*. Se trata de un breve relato que narra la historia de amor de dos ancianos en el pueblo de Chacabuco. El tío Hipólito -uno de los tantos “tíos” de la escritura de Conti- llega a la casa de la señora Adela todos los días alrededor de las cinco de la tarde para hablar del tiempo, de su casa y de otros menesteres: “Se recordaban cosas, se auguraban cosas y uno se volvía cosa también” (CONTI: 2009: 62). Esta es la sencilla trama de la obra. Estamos ante: “la historia de una marchita pareja de festejantes” (ROSEMBERG: 517). Se trata del relato de “dos soledades” (DE MARINIS: 172) conformadas como un “prototipo de relación [donde] imperan el mutuo respeto, lo pudoroso y la atracción de permanecer uno cerca del otro” (172), lo cual permite dar “una idea de la idiosincrasia de todo aquel que decidió permanecer y transcurrir su vida en el interior” (DE MARINIS: 172-173). Al respecto, este relato muestra que en los pueblos la relación con la naturaleza no dista mucho de la de los isleños del delta:

Según Hipólito, aquel otoño más que el recuerdo del verano, como sucedía casi siempre, resultaba un verdadero anticipo del invierno. No había sucedido como otros años, ese lento despliegue de signos y anuncios, sino que, de un día para otro, la luz se había empañado y el cielo parecía increíblemente lejano (62).

El texto, escrito en tercera persona, narra cosas cotidianas, no grandes proezas. Ni siquiera hay aquí otra actividad o recuerdo de algún hecho que no sea esta relación y la muerte de Adela, que hace que lleguen sus familiares de la ciudad para el entierro. Como mencionamos, el cuento está ambientado en Chacabuco, pueblo al que la obra contiana retornará en más de una ocasión. Ya no es un relato o novela del río, sino de la tierra, de ese interior alejado de las grandes ciudades, con sus pequeñas y simples historias. Es, casi, la historia del pueblo a través de dos de sus habitantes: “Los novios es otra evocación del pueblo natal del autor (...) el pueblo es tranquilo y delata la consabida cotidianidad de los espacios que permanecen inmóviles en el tiempo” (DE MARINIS: 172-173).

Un día, Hipólito logra que Adela vaya a conocer su domicilio al otro lado del municipio, lo que permite en ese ínterin recorrer un Chacabuco antiguo con sus personajes de antaño. Finalmente, cuando llegan a la casa tantas veces narrada por Hipólito, el relato expresa: “La señorita Adela reconoció la casa por los pinos. Era como ella la había imaginado. No exactamente como Hipólito había dicho, porque con lo que dijo se podían imaginar muchas casas con pinos y todo” (66). Hay aquí una declaración sobre la literatura y sobre la representación de la realidad. Con lo que uno dice quien oye o lee se puede imaginar muchas cosas distintas. En cambio, lo que se imagina, la referencia exterior, está en el lector u oyente. Por lo tanto, no resulta extraño observar los intentos constantes de Conti por alejarse de cualquier vestigio de una escritura “dirigida”, “pedagógica” o “mimética”. Su realismo no es ingenuo. El autor sabe que aunque relate lo más fidedignamente posible una situación, no podrá trasladar esa realidad a sus lectores de manera directa. La invención de historias y la construcción narrativa es lo que le permite ir creando climas que recreen una atmósfera social.

“Ad Astra” -otro relato de este libro- narra la historia de Basilio Argimón, el hombre pájaro del pueblo de Chacabuco. La leyenda popular dice que ha logrado crear un traje que le permite volar. Hay quienes lo han visto. Leyendas pueblerinas quizás. El relato da cuenta de esos heroicos momentos. Pero cuando hace una demostración para todos sus vecinos, cae estrepitosamente desde la loma al techo de un hotel.

En la introducción al cuento que realiza Eduardo Romano éste señala un vínculo original al plantear que el encuadre narrativo de “Ad astra” se asemeja al de *Sudeste*. Sobre la acción, remarca que “comienza en un momento de cambios atmosféricos que sugieren vagas resoluciones a un viejo campesino, porque las estaciones intermedias son de preparativos y observación. Pero de pronto sucede *aquello*” (ROMANO: 55). Allí aparece Basilio Argimón, mitad hombre mitad pájaro, “a través de una doble impresión producida sobre el viejo: primero oyó un zumbido y luego divisó aquel gran pájaro” (ROMANO: 55). Basilio enfrenta a un medio que lo rodea y se escinde en dos claros bandos:

Por un lado, “las miradas recelosas” y “aquel silencio repentino” que lo envuelven al pasar frente al Bar Japonés. Es decir, la desconfianza (...) Por el otro, en cambio, los apoyos que le hacen sentir que no está solo, y que aparecen nivelados así por el autor: el saludo del cartero; la visión de un tordo que se completa con la vista de un mirlo

macho a la ventana de su buhardilla (...) la revista que halla sobre el piso con una tarjeta de Marseletti (ROMANO: 56).

Si bien para Romano “No quedan dudas de que el narrador concibe, al igual que Marseletti, esos proyectos de vuelo como actos creadores de afirmación natural e impostergable de una clase especial de hombres” (57), Basilio se sentirá realmente solo a pesar del apoyo que le brindan los personajes y la mirada del narrador:

La perspectiva que Argimón tiene de la gente, desde la cumbre del molino, nos da la clave del cuento: ésa es la distancia real que lo separa de la curiosidad maliciosa, la insignificancia y la chatura (...) tal visión despierta en Basilio “la certeza de su total soledad”, ¿Y aquellos que confiaban en él? Marseletti asiste con un manifiesto deseo de vencer al cenáculo de Plunkett, el de los “charlatanes” que lo niegan todo sin hacer nada, más por una cuestión de orgullo que para respaldar al inventor. Los dos jovencitos son curiosos, como el resto de la gente, pero sin malicia, comprensivamente. De cualquier manera, allá arriba Argimón está solo y comprende que su destino sigue una “senda estrecha y solitaria”. Es patente que el asunto de *Ad astra* y la aventura del protagonista adquieren, a partir de esta frase, un significado alegórico de la empresa humana de la salvación. Lo que separa al hombre-pájaro del resto es, en primera instancia, su condición de creador obsesionado por develar uno de los misterios que lo rodean; pero también el carácter solitario, incompatible, de su búsqueda por una ruta ascendente (ROMANO: 58).

Argimón, tan distinto a los héroes que Conti construyó hasta ahora en cuanto a que él sí realiza actos extraordinarios, se caracteriza, efectivamente, como el resto de los seres creados por este autor, por su soledad. Aquí se trata, como propuso Romano, de la soledad del creador: “¡Podía volar! Estaba hecho, armado y creado para volar. Era una verdad solitaria que los hombres tardarían en comprender. Pero era la Verdad” (CONTI, 2009: 75).

El texto remarca que este personaje es un modelo de una clase de seres ligados a la creación: “Aquí y allá, en éste y en otros tiempos, había, hubo siempre algún solitario ejemplar de esa reducida pero inextinguible raza de soñadores que son la sal del mundo y a la cual pertenecen en grado heroico los hombres voladores” (79). Este personaje es presentado como la elevación, el vuelo libre: “Basilio Argimón era ese momento...” (75). Por eso: “Había decidido enfrentar aquella prueba sin complicar a los discípulos, ni al maestro Marsiletti. Solo había emprendido aquel camino, solo debía concluirlo. Por lo demás, toda compañía resultaba aparente en esta clase de empresa solitaria” (87). Por eso coincidimos con la lectura de Romano. Esta sensación de incomprensión y soledad, que por momentos parece matizarse ante el apoyo del maestro Marsiletti o de los dos niños que se convierten en sus ayudantes, es reafirmada sobre el final del relato:

Entretanto la gente se había ido apiñando abajo, sobre la vereda del molino, y seguía todos aquellos movimientos con una curiosidad maliciosa.

Argimón, a su vez, contempló a la gente cuando después de la primera corrida se detuvo en el borde.

En realidad, recién ahora reparaba en ella, un montoncito de hormigas.

No creían en él. Creían en Plunkett, por ejemplo. En el fondo, había soñado más de una vez con ese momento. El ascenso final, la multitud, el vuelo. Pero ahora, a punto de conseguirlo, en cierto modo ya conseguido, ¿qué había logrado con eso? Nada más que la absoluta certeza de su total soledad. Arriba, más arriba, mucho más arriba, muchísimo más arriba... Ese era el camino, la senda estrecha y solitaria (93).

“Ad astra”, por otra parte, es uno de los cuentos en los que se centra Nilda Redondo para estudiar la relación entre literatura y militancia en Conti, eje nodal de esta tesis. La autora pampeana plantea lo siguiente:

Basilio Argimón vive intentando volar y logra construir una máquina especial para ello. Nadie cree en él porque es un pobre tipo, sin poder, ni referencias, ni títulos, ni siquiera chapa de intelectual. Le manda sugerencias clandestinas un integrante del orden establecido del pueblo, pero cuando logra volar no le creen. Le creen a quien deben creer, al que tiene autorizada la voz para enunciar el vuelo permitido. Esto decepciona profundamente a Basilio, quien igual realiza su vuelo ascendiendo cada vez más alto hasta que cae y se estrella (REDONDO: 118-119).

Basilio fracasa. El texto: “plantea la soledad de la creación y el instante de iluminación por el que todo creador lucha” (119), pero no otorga una mirada optimista. El creador, el que intenta volar, termina estrellado en el techo de un hotel y siendo el hazmerreír del pueblo. Así: “Se sostiene que las visiones excepcionales son castigadas por las instituciones de la sociedad establecida y lo que es más, por el sentido común de la gente, que mira con recelo al que vuela” (119). Por esto: “El vuelo es verdadero y metafórico, es el vuelo de la libertad, del ascenso, de la purificación, es el querer hacer lo que es imposible para el humano, pasar por encima de las determinaciones biológicas” (119), todo lo cual no encuentra perspectivas en el mundo de mediados de los años sesenta en la Argentina, según Conti. Habrá que esperar hasta *Mascaró*, y por lo tanto, hasta entrados los años setenta, para que Basilio vuele sin inconvenientes, y le otorgue un sentido a ese vuelo al enfrentarse con las fuerzas de seguridad. Recién allí las posturas inéditas podrán enfrentarse a las instituciones establecidas, recién allí la sociedad las verá con buenos ojos y las creerá posibles. Recién allí se estará en condiciones de luchar en serio por conquistar la libertad.

De Marinis también se focaliza en el tema de la soledad de Basilio, una soledad que “contribuye a nutrir el genio creativo”. A diferencia de Redondo, para ese crítico no hay pesimismo en este relato. La soledad y la frustración encuentran en la insistencia de Basilio por volar una respuesta hacia el futuro. Sin embargo, es cierto que el final del texto establece la derrota del protagonista. No otra cosa que ésta indica Rosemberg al plantear que “cuando consiente en hacer una demostración pública de su hazaña, se precipita a tierra desde lo alto de un cerro” (ROSEMBERG: 517). Si luego de mejorar su traje Basilio realiza un vuelo exitoso -lamentablemente sólo presenciado por los dos niños, un viajante que pronto sigue su camino, un loco del cercano pueblo de Warnes y un doctor con fama de borracho-, cuando el pueblo entero de Chacabuco se reúne a observarlo no logrará su objetivo: “Argimón cobró repentina altura embestido por una racha de viento. La gente alcanzó a ver el jirón de tela y el pedaleo alocado de las piernas. Luego, con un giro en barrena, el hombre pájaro se precipitó a tierra y se estrelló contra el techo del hotel Unión” (CONTI: 94).

El fracaso entonces, es la conclusión pública del proyecto de aquel que se esfuerza por superar lo existente. La frustración del protagonista, como la del Boga, o la de Romita, son evidencias que difícilmente puedan no considerarse en estos relatos. Argimón, a su vez, posee rasgos que podemos denominar “arltianos” -y el fracaso también es una característica de los personajes contruidos por el autor de *El juguete rabioso*-, es decir, es un inventor, entre loco y soñador, que hace del trabajo manual con técnicas presuntamente obsoletas y objeto antiguos refuncionalizados, una herramienta necesaria para un porvenir novedoso. Es una especie de científico pueblerino que idea proyectos inverosímiles, como el intentar volar. Se lo presenta como un ser fabuloso ante los ojos del viejo que lo descubre por primera vez en pleno vuelo:

El viejo estaba por dar la vuelta cuando apareció en lo alto aquel gran pájaro que planeaba a siete u ocho metros del suelo en dirección al camino. Primero creyó que era un pájaro y después un barrilete y cuando desaparecía detrás de los pinos una fantasmal combinación de los dos con una cabeza de hombre en la punta (71-72).

La aparición del hombre pájaro es algo irreal contado de manera realista. Lo fantástico y lo real aparecen unidos. Hay una explicación verosímil para un hecho que escapa de lo racional.

Como en los textos anteriores ya analizados, aquí también el tiempo lo marca la naturaleza, no el calendario. La primera frase del cuento lo expresa: “Fue a comienzos de la primavera, cuando cambian los vientos” (71). Y de los vientos depende además -reforzando la noción de la importancia del entorno en los personajes- el éxito o el fracaso del proyecto de Basilio.

Algo novedoso de este texto es que presenta la historia y al personaje a través de un recurso que notamos en la obra de David Viñas en relación con *Cayó sobre su rostro*. Nos referimos a la narración de una misma escena desde perspectivas diversas, permitiendo una mayor pluralidad del punto de vista aunque quien domina el relato sea un narrador omnisciente en tercera persona. Si el vuelo de Basilio es nombrado en tercera pero desde la perspectiva del viejo campesino al inicio del relato:

Los pinos estaban pelados, de manera que siguió el planeo del pájaro a través de las copas como una gran sombra azotada por las ramas. El viejo calculó que iba a caer un poco más allá de la curva. Sin embargo, cuando todavía estaba dentro del campo, se empinó dos o tres metros y pareció que volvía a remontar el vuelo. Trepó en el aire limpiamente y quedó un instante colgado de las alas, más grandes y negras que nunca. Después hizo un volteo a la izquierda y comenzó a planear o más bien a caer, esta vez en dirección a la casa. Fue la segunda vez que entrevio el rostro, intensamente blanco contra las alas, y las manchas de las manos que golpeaban en el aire en el momento que arremetía contra el molino. Un metro antes, o menos todavía, el pájaro o lo que fuera se ladeó un poco, giró sobre sí mismo como un trompo y cayó a plomo sobre la huerta levantando una nubecita de polvo (72).

Luego, como ocurre en la obra viñista señalada, esa misma escena se cuenta desde la mirada del propio Basilio Argimón:

Mientras caía, y al mismo tiempo caía y se hundía en esa mancha de dolor, alcanzaba a ver en una sucesión de imágenes cada vez más borrosas el techo de zinc, el rostro azorado de un viejo, la hilera de pinos descamados, el camino húmedo que a lo lejos penetraba en la noche, el perfil siniestro del molino. Después las imágenes se quebraban, se ennegrecían... (75-76).

Respecto justamente del estilo del relato, De Marinis liga la narración de “Ad astra” con una forma de la escritura popular que por momentos se retomará en *Mascaró*: “La historia se puede catalogar entre aquellas pertenecientes al cuento popular del tipo de las narraciones o leyendas locales, con matices de fábula” (DE MARINIS: 171). Así, los protagonistas populares encuentran una forma también popular para sus historias. Asimismo: “el propósito moral, típico de la fábula, sería el valor de la voluntad obcecada

de un individuo en una empresa difícil de consumir y peligrosa”, por lo que: “más allá de las derrotas provisionales queda en evidencia la disposición al emprendimiento, cualidad que supera aun a la muerte y salva del pesimismo cercenador en que normalmente se sumerge un vencido luego de su última batalla perdida” (171).

Finalmente, en el breve cuento “Muerte de un hermano” se relata el fallecimiento de un hombre que, en sus últimos momentos de vida, recuerda a su hermano, a quien no ve desde que aquel dejó el pueblo natal con el afán de lograr mejores condiciones de vida en la ciudad. El hombre delira un encuentro con él en la ciudad. Es la historia de quienes habitan regiones alejadas de las grandes urbes, sufren la separación familiar y quedan a la espera de que alguien que retorne desde la gran ciudad les permita mejorar su vida miserable, algo que mediante otra poética observaremos también en la narrativa de Manauta.

Este personaje que yace en la calle también se va a la ciudad años después y termina en la más absoluta soledad y pobreza. Allí muere, y sólo en ese instante se siente acompañado otra vez, ante la “aparición” de aquel hermano perdido. Acá ya empezamos a notar un eje que Conti desarrollará en su obra inmediatamente posterior, el de la pobreza en la ciudad. En este caso, la de un hombre que viene de un pueblo y no puede cumplir el sueño del progreso que se esgrime desde la metrópoli a los habitantes del “retrasado” interior. Este personaje duerme en un refugio para personas sin techo, donde cada noche debe luchar por conseguir su cama: “La mayor parte de su vida venía después, pero eran años desprovistos de recuerdos, apenas un poco más miserable uno que otro. Diez años de pobreza, miseria. Pobreza, miseria y vejez de ciudad” (98-99).

Críticos como Fernando Rosenberg han relacionado “Muerte de un hermano” con “El hijo”, de Horacio Quiroga, y con “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, todos cuentos que “se desarrollan en dos planos: el de la realidad y el del delirio o alucinación” (517). En este cuento, además, se representan la pobreza y el desarraigo, que serán ejes tan característicos en el Conti de *Alrededor de la jaula* y en *Con otra gente*. Sobre ese *excedente* se focaliza la mirada de Hugo De Marinis:

La problemática de la emigración del pueblo a la capital la descubrimos también en “Muerte de un hermano”. Pero en este caso la acción transcurre en la geografía porteña donde un anciano solitario e indigente que vive en un refugio público es herido de muerte en plena calle -tal vez al ser atropellado por algún automóvil- y su última evocación de moribundo la reserva para un hermano mayor que había emigrado del pueblo natal antes que él mismo. El hermano prometió volver a buscarlo o volver rico,

vana ilusión de todo inmigrante que alcanzan muy pocos, pero nunca lo hizo porque el destino de mucha gente que se fue del interior al puerto no significó otra cosa que aumentar el grosor de las villas miseria o terminar devorado de cualquier otra manera por la gran ciudad (DE MARINIS: 174).

Más allá de ciertas licencias que encontramos en esta lectura -el texto sólo dice que “el viejo ni siquiera sintió el golpe. Solamente un blando adormecimiento que le subía desde los pies” (CONTI: 95), nunca habla de un accidente automovilístico; tampoco se hace mención a la promesa del hermano de “volver rico”, sino simplemente a su partida y su idea de retornar por él-, coincidimos con la idea de que de manera elidida el relato tiene como sustrato la problemática de la emigración y la pobreza que sufren los que llegan del interior a la capital, que en la mayoría de los casos terminan viviendo en condiciones similares a las del protagonista de esta obra o en lugares misérrimos, una mirada que, como dijimos, tendrá en la obra inmediatamente posterior de Conti un mayor desarrollo. Así, el estancamiento económico en los pueblos provoca la migración, el quiebre de los vínculos afectivos y, para colmo, una vida aún más penosa en las ciudades.

Si bien con “Muerte de un hermano” Conti inaugura un ciclo narrativo urbano, sus personajes comparten rasgos con los protagonistas de la serie fluvial. Al viejo le pasaron las cosas que nunca se propuso. La pasividad es una de sus características:

Estaba seco por dentro y se dejaba llevar y traer como un casco viejo.

Miró a Juan y trató de sonreír.

-Las cosas lo llevan y lo traen a uno como un casco viejo. Es eso...

-¿De qué estás hablando?

-Me pregunto cómo sucedió todo esto.

-¿Qué importancia tiene, muchacho?

-Ninguna, por supuesto. Quise decir simplemente que las cosas sucedieron sin que yo me propusiera nada (99-100).

Alrededor de la jaula

Con *Alrededor de la jaula* (1966) Conti inicia una serie de obras en un nuevo ambiente: la periferia urbana. Teniendo en cuenta la importancia que cobra el entorno en su obra, este dato no debiera pasar desapercibido. Los protagonistas aquí son el joven Milo y quien adoptivamente lo toma como hijo: Silvestre. Viven en la zona cercana al puerto, en un inquilinato de la calle Independencia, en el bajo de Buenos Aires, y trabajan en la Costanera, donde regentan un puesto de juegos infantiles. La mayor -por no decir la única-

diversión que tienen en la ciudad es visitar el zoológico una vez por semana en verano y dos en invierno. Allí simpatizan con la mangosta canina, un olvidado animal que casi nadie observa y que puebla una ruinoso jaula en un recoveco del lugar.

Luego de la muerte de Silvestre, el joven Milo comienza a tomar sus propias decisiones, ansía vagar y liberar a la mangosta de su prisión. Sobre el final del relato cumple este segundo objetivo, pero es apresado por la policía al día siguiente mientras estaba escondido en un colectivo abandonado de la zona portuaria. Así, ambos ahora - mangosta y protagonista- terminan “enjaulados”.

Si hasta ahora sus protagonistas buscaban infructuosamente una alternativa a la vida citadina, ya sea desde su ubicación en el río o en algún pueblo, aquí Conti focalizará su mirada en el mismo sujeto social pero a través de la desesperanza y el hastío que provoca en ellos la ciudad. Este eje lo continuará en el libro de cuentos del año posterior, *Con otra gente* y, sobre todo, en la novela *En vida*. Desde esta perspectiva es que De Marinis señala el inicio de una “segunda etapa” de la literatura de Conti a raíz de la publicación de esta novela. La ciudad, a diferencia del río o del pueblo, no presenta demasiados signos positivos: “Para Milo el mundo conocido estaba entre el río y aquellos edificios. Sólo que el río parecía querer decirle algo y aquellos edificios no le decían absolutamente nada” (CONTI, 1998: 19). Esta frase de las primeras páginas de la novela nos indica la distancia entre ambos mundos, el fluvial y el urbano. Sin embargo, Milo nunca podrá dejar ese límite costero que es el puerto ni su vida en el bajo porteño. No es distinta la sensación que se otorga de quienes transitan esas zonas; en la costanera: “La gente que quedaba o las sombras de la gente erraban de aquí para allá, sin tiempo, y las voces sonaban frágiles y quebradizas en alguna dirección incierta” (12). Notemos las palabras que pueblan esta breve frase para interpretar el sentido que le otorga el narrador: “sombras”, “erraban”, “frágiles”, “quebradizas”, “incierto”. No se trata, precisamente, de una serie de definiciones que nos remitan a la algarabía, la tranquilidad o el confort de los ciudadanos...

Los protagonistas se “refugian semanalmente” en el zoológico, que por más que se caracteriza por su mugre, su estado de abandono y la situación de encierro que sufren los animales, no deja de ser un espacio en la ciudad que remite a zonas no urbanas, bosques, montañas, selvas, lejanas tierras de donde provienen aquellos seres enjaulados y con los cuales Milo sueña recorrer el mundo: “Milo sentía el ruido de la ciudad que chocaba contra

las copas de los árboles, pero del jardín mismo brotaba un silencio espeso y somnoliento” (93-94). El ruido de la ciudad encuentra su límite en el jardín zoológico, donde los árboles lo frenan. Allí brota el silencio, motivo que ya observamos en este autor. Por eso tanto él como Silvestre suelen pasar tiempo ahí, en esa especie de oasis en el centro de la ciudad.

Si bien, entonces, la historia se desarrolla en la capital federal, los espacios fundamentales de la acción por los que transitan los protagonistas son el puerto y el zoológico. Ahí está el disfrute. El vagar entre animales foráneos y la tranquilidad de la vista del río. No obstante, debemos destacar que el zoológico no deja de ser una cárcel -como la ciudad de conjunto, de la cual Milo no puede salir- que motivará las acciones posteriores de Milo:

Aquello no era otra cosa que un vulgar calabozo y el conjunto una cárcel bien disimulada en ese viejo y simpático jardín. Por eso tal vez cuando volvieron a la jaula de los pájaros, antes de salir, vio por lo menos un poco de toda esa tristeza, la brevedad y pesadez del vuelo, el simulacro de la montaña, las rejas cubiertas de alambre, la vejez de los árboles, el cerco empinado de los grandes edificios y, recién mucho más allá, un pedazo de cielo (61).

Como los anteriores personajes contianos, Milo y Silvestre se caracterizan por la tríada silencio-soledad-vagabundeo. Diversos críticos ya han señalado este rasgo en sus respectivos análisis de la novela. Roberto Brody destacó que la soledad se presenta como tema recurrente en *Alrededor de jaula*: “Aquí se trata de una especie de soledad compartida entre el chico Milo y el viejo Silvestre, que se intensifica con la muerte de Silvestre al individualizarse en Milo” (BRODY: 213). De la misma manera, De Marinis retoma el tema del mutismo de los personajes contianos, explícito en esta obra:

Hay más cuestiones típicas de Conti en esta segunda novela que podemos señalar. (...) Una de ellas es la fascinación del autor por personajes que no hablan mucho: recordemos las bondades de la afasia en Boga en la novela anterior. El cariño filial aquí es más expresivo que el de *Sudeste* pero a su vez está adornado por una similar ausencia de locuacidad (DE MARINIS: 203).

Esta elección del silencio se estrecha, según el crítico, con la de la soledad, pues: “La escasa verbalización es, desde luego, causa primordial de esa preferencia que manifiesta Conti por los individuos que hacen de la soledad un ritual. Al no haber palabras el contacto con el mundo si no decrece al menos se vincula con él en otros términos” (DE MARINIS: 203). Estas posturas las observamos directamente en el texto. La novela

remarca que “Silvestre no hablaba casi nada” (CONTI: 26) y que Milo “hablaba menos que Silvestre” (26). Ambos, a su vez: “siempre se habían entendido sin muchas palabras” (78). Silvestre es un hombre que “aparte del color y de esa expresión cansada o aburrida, se había vuelto para adentro y no prestaba atención a nada” (19). Estamos ante dos soledades que se juntan sin desaparecer por completo, como la que existía entre el Boga y el Viejo en *Sudeste*, o entre el Viejo y el Oscuro en “Todos los veranos”. Milo “quería estar solo como Silvestre, hacer y decidir las cosas sin tomar en cuenta a nadie. Precisamente el hecho de estar solo hacía que las viera de otra manera” (63). Silvestre está: “metido en el pozo de su soledad” (66) y, luego de su internación, Milo entiende que “Él y Silvestre volvían a estar solos. Volvían a ser lo que habían sido antes de que al viejo le diera el ataque” (134).

Si bien los personajes no recorren grandes extensiones de espacio, el vagar es un ansia desplegada en todo el relato. Mientras Milo y Silvestre observan la llegada de un nuevo barco al puerto de Buenos Aires, leemos:

Leyó el nombre en la popa: *Vetter-Stockholm*.
-¿Oíste hablar de Estocolmo?
-¿Es una ciudad?
-Eso es. Una ciudad.
-¿Viene de allí?
-Es de allí, por lo menos. Te gusta, ¿no?
Los ojos del muchacho brillaron en la oscuridad.
-A mí también me gustaban a tu edad.
Silvestre permaneció un rato en silencio.
-Para decir verdad todavía hoy me siguen gustando... Mientras nosotros estamos metidos en este agujero, ellos recorren el mundo. Un día acá, otro allá. ¿Has pensado alguna vez en eso? (31).

La vida del marinero recorriendo pueblos extraños desperdigados a lo largo y ancho del mundo es un deseo en Milo, lo que se refuerza ante la pregunta de Silvestre: “-Te gustaría ir en uno [de esos barcos], ¿eh, Milo?/Milo sonrió lentamente. Primero con los labios. Después la sonrisa le llenó el rostro como una mancha” (31-32). En *Alrededor de la jaula* Milo deambula durante todo el relato y el narrador es minucioso en describirlo. Ya sea que ande por la costanera, por las calles del bajo o por el interior del zoológico, va a narrar cada curva en la que doble, cada sendero distinto que tome, cada trayecto directo por el que transite, de la misma manera que el narrador de *Sudeste* detallaba el vagar del Boga por los ríos del delta o el de “Los novios” el lento andar del tío Hipólito y la señora Adela de una punta del pueblo a la otra. Los personajes fluyen por el relato. No se quedan

inmóviles nunca, van y vienen, y cuando se quedan quietos -como el Viejo de *Sudeste*, o como Silvestre aquí- es para morir. La quietud es la muerte; el andar -el vagar-, la vida. Por eso el texto dirá que Milo “Anduvo toda la mañana vagabundeando por el puerto” (89) y que “más de una vez hubiera deseado estar solo porque era de naturaleza vagabunda y no le gustaba planear las cosas” (121-122). Por eso, también, este personaje le dirá a Tita que la quiere, a ella y a su familia -que eligió adoptarlo ni bien Silvestre murió-, pero que no puede quedarse allí por: “algo que tengo adentro” (192). Finalmente: “Se levantó sin esfuerzo, alegre y liviano como un vagabundo. Era una gran cosa eso de no tener ni tiempo ni nada fijo, sino simplemente hacer lo que le viniera en gana. Uno podía decir *me quedo aquí o me marchó ahora mismo* y así no había tristeza” (195). Vemos que, sin llegar a cumplir este deseo, el texto deja en claro que el fin de la tristeza es el andar sin rumbo fijo y sin tiempo. Libre y sin ataduras. Soltar amarras, como esos barcos que observaba desde la costa. Lo contrario a lo que sufren los pájaros del zoológico o la propia mangosta, pues aunque “la jaula podía ser bastante grande”, en última instancia “de cualquier manera uno se daba contra los barrotes” (50).

En línea con lo expuesto podemos reponer las palabras de Redondo, quien también se refiere al tema del nomadismo en *Alrededor de la jaula* al señalar que: “en esta novela ya se perfila la idea del vagabundeo ligada a una clase social marginal, no inserta en el sistema productivo de manera formal (84)”, con lo cual desliza la insistencia de los personajes contianos por el peregrinar hacia una lectura política en tanto rechazo del orden social existente y de los roles sociales hegemónicamente admitidos.

Pero aquí Milo, finalmente, no termina de lograr su objetivo. Este deseo frustrado de vagar tiene su correlato en el lugar que eligió para esconderse luego de robar la mangosta del zoológico. Se dirige al puerto y duerme en un colectivo abandonado, imagen de aquello que debiera sacarlo de allí, arriba de lo cual podría conocer otros rumbos, pero que se encuentra “anclado” en un estacionamiento. Allí lo va a buscar la policía y lo apresa. Morello-Frosch no se queda con el deseo frustrado de recorrer otros rumbos, sino que afinca su lectura en el constante andar de Milo por la ciudad, de su casa a la costanera, de ahí al puerto, del puerto al zoológico, de allí al bajo. En ello observa el vínculo de *Alrededor de la jaula* con *Sudeste* y *Mascaró*, pues lo vincula con el deambular del Boga por el delta o el del Circo del Arca por el desierto. Recordemos su señalamiento de que el

discurso narrativo de estas tres novelas *se centra muy directamente en establecer el periplo geográfico y social en que se mueven*. Otro crítico que vincula *Alrededor de la jaula* con *Sudeste* es Fernando Rosemberg, quien expresa que ambas obras poseen una estructura similar. Si en la ambientada en el delta el protagonista deja su vida establecida luego de la muerte de su patrón, aquí Milo, el niño que protagoniza el relato, hará algo similar ante el fallecimiento de Silvestre (518). De la misma manera, Josefina Delgado había indicado:

[E]n ambas, el personaje -primero un hombre, después un chico- trata de ingresar en un ámbito que lo aparte de la deshumanización contemporánea, y en las dos, el fracaso o la desilusión rubrican el intento de consustanciarse con el mundo supuestamente no contaminado de la naturaleza (DELGADO: 708).

El resto de los personajes de la obra, Lino, que atiende el restorán El Rey del Vacío, Polito, su mujer y la hija de ambos, Tita, por nombrar a los principales, son también personajes populares que habitan las zonas periféricas de la ciudad, el suburbio, mezclados con marineros, camioneros, vagabundos, cantantes de bares de mala muerte y de “artistas” callejeros como Sandra y Rolito, “la pareja más aplaudida de Uropa”. Viven apretados en inquilinatos ruinosos, atienden negocios sucios que poca gente frecuenta, viven al día pero demuestran la solidaridad y la dignidad que poseen tras ese manto de pobreza que los arropa. Así lo hizo Silvestre, que adoptó -posiblemente de la misma calle- a Milo, así lo hará Polito ante la muerte de Silvestre, así lo hará su mujer y su hija cuando Milo sea perseguido, que le cocinarán su comida preferida y se la llevarán al escondite.

A pesar de la solidaridad, el final no puede ser peor, pues todo se frustra. Milo va preso, la mangosta retorna al zoológico, Silvestre ha muerto, Lino mantiene cerrado El Rey del Vacío. Como le expresa Milo a la mangosta cuando ésta aún estaba en el zoológico: entre estar dentro de la jaula y alrededor de ella no hay mucha diferencia. Todos tenemos poca movilidad a realizar, si queremos ir más allá, nos chocaremos indefectiblemente con los barrotes, excelente metáfora de la noción guevariana de la “jaula de cristal” establecida por el sistema en el que vivimos, que los hombres no vemos pero que no podremos cruzar si lo intentamos. Milo lo ha intentado. Los barrotes -literalmente- lo esperan.

Sobre esto hace hincapié, precisamente, Redondo, al proponer que esta novela le sirve a su autor para marcar un *leit motiv* que se vincula, por oposición, con un concepto en el que el autor se detenía en “Ad astra”: el de la libertad: “El tema de la jaula como símbolo de lo que es la vida alienada, la falta de libertad. Es recurrente en Conti” (80). Remarcará

que además de observar dicha temática en esta novela, la notará en los cuentos “Como un león”, “Devociones” y “La balada del álamo carolina”. Sobre su presencia en *Alrededor de la jaula*, dirá:

En *Alrededor de la jaula* los animales son los que inicialmente están en las jaulas del zoológico, pero finalmente lo que se demuestra es que todos los humanos están en una gran jaula y que su problema es que no se dan cuenta y aún se burlan de los que se liberan o los persiguen, los colocan en la ilegalidad, los hacen sufrir, como le hacen a Milo (REDONDO: 81).

Entramos así en un eje que también fue recorrido por distintos críticos: la posición política e ideológica que puede deducirse de esta obra. En su pionero estudio del año '69 Rodolfo Benasso observa otra forma de acercamiento entre literatura y política en Conti que tiene en las dos novelas publicadas por el autor hasta entonces ejemplos concretos: “un ideal próximo al viejo anarquismo romántico: la nostalgia de la naturaleza y las virtudes vitales, una invencible repugnancia ante el orden burgués, la patética necesidad de un mundo más libre, más vasto y más sincero” (BENASSO: 18). Respecto de *Alrededor de la jaula*, señala que en dicha obra Milo, como antes en *Sudeste* el Boga: “añora un Eldorado, ambos son extraños en esta tierra injusta, segregados y distintos, pero viviendo con todo el cuerpo, no se resignan a la castración impuesta para incluirse y pertenecer, en una sociedad en que para existir es preciso negociar la propia persona” (18). Por eso el deseo de vagabundaje y esa ansia de libertad que lleva a Milo a sacar de su prisión a la mangosta y enfrentarse a la autoridad encargada del orden en la sociedad. Por esto De Marinis insiste:

Conti no sólo se aproxima a la cultura popular por medio de los motivos del vagabundeo y la narración de aventuras sino que se asoma al problema de la libertad cuando, en los personajes, el estado de adultez es sitiado por esa urgencia de despojarse más que de lo serio y lo sublime, de lo socialmente permitido (...) Este deseo de libertad lo expresan ya más claramente Milo y Silvestre (DE MARINIS: 210).

Este intento de despojarse de lo socialmente permitido, ir por lo prohibido que lleva a la libertad, es observado también por Redondo a partir de los saltos temporales y espaciales que privilegian los personajes -el vagar y el recuerdo-. La autora de *Arte y subversión: Conti y el PRT* señala que: “En *Alrededor de la jaula* ya aparecen lugares predilectos de Conti: el parque de diversiones que logra congrega a los vagos, los cirqueros, los personajes extravagantes; y el zoológico” (REDONDO: 84). Finalmente, así como lo había hecho el Boga, Milo: “produce la ruptura con los espacios y los tiempos del

trabajo pautado por otro. Esta ruptura con el tiempo del capitalismo -dirá Redondo- es una constante en Conti” (84). Por toda esta clase de parangones realizados es que De Marinis propuso que Milo “es una especie de Boga niño o el anticipo de Oreste Antonelli, el protagonista de *En vida y Mascaró*” (DE MARINIS: 205).

Siguiendo este eje de política y literatura, Redondo observa que en *Alrededor de la jaula* “la clase obrera, el *sujeto social de la revolución* según buena parte de la ideología revolucionaria de la época, es sumisa; no se espera de ella más que repetición” (84), lo cual se ve en los camioneros y marineros que alegremente son superexplotados. Por esto la autora sostiene que la obra de Conti en general -y esta en particular- se caracteriza por “Prestar atención especialmente, y a veces con simpatía, a los sectores sociales de las villas” (REDONDO: 85), lo cual se hará más evidente en los cuentos de la próxima publicación, *Con otra gente*, y asemeja esta obra artística a la de Pasolini, Fellini y Buñuel. Hay que destacar también que, si bien en mucha menor medida que en “La causa” o en *Mascaró*, igualmente está presente una explícita crítica social en *Alrededor de la jaula*. Según las pocas marcas temporales del relato, estamos ya entrados en los años sesenta, pues pasaron varios años de la primavera del 56, cuando Silvestre instaló el negocio de los cochecitos en la Costanera. Esa era una época de “esperanza”:

La primavera que Silvestre instaló los cochecitos (las voladoras vinieron después), la primavera del 56, cuando las cosas pintaban bien y parecía que de ahí en adelante el mundo iba a mejorar en un cincuenta por ciento, Lino levantó El Rey del Vacío que originalmente fue un simple quiosco, antes de llegar a ser lo que es ahora: un quiosco complicado (CONTI: 23).

Más allá del humor siempre presente en Conti y manifiesto en el final del pasaje, observemos que el año ´56, luego del golpe a Perón y del palaciego cambio en la presidencia de facto con la salida del sector nacionalista, los personajes notaban que “las cosas pintaban bien” y que “el mundo iba a mejorar”. La ilusión ante la caída de la tiranía y la resolución de los conflictos intrínsecos del ejército con el triunfo de su ala liberal. Pasado un tiempo, el presente depara más quejas que alegrías: “-¿Has visto lo de la Ley de Alquileres?/-No./-Es como yo decía. Nos van a reventar a todos” (24), le comenta Lino a Silvestre, quienes poco después tienen el siguiente intercambio de palabras: “-No me quejo”, le dice Silvestre, a lo que Lino responde: “-Nadie se queja. Esa es la desgracia de este país” (29).

El saber popular se hará minuciosamente presente para enaltecer a esta clase de gente en la que pocos reparan. Si bien no posee la importancia que tiene en otros relatos, aquí también se menciona la observación de la naturaleza para dar cuenta del paso del tiempo:

Milo y Silvestre se miraron.

-El tiempo está por cambiar -comentó el viejo.

Después se quedó pensando en aquella frase, no en lo que quiso expresar, sino en lo que estaba detrás.

A decir verdad, faltaba mucho para el otoño, pero de pronto las cosas habían tomado ese color. Hasta los melones Lázaro y las sandías santiagueñas tenían un aspecto marchito (54).

Si Silvestre logró convertir la azotea de un inquilinato en el que vivía en un espacio verde donde disfrutar de plantas y flores, tanto él como Milo serán verdaderos especialistas en lo suyo: el arreglo y funcionamiento de los cochecitos y las voladoras para entretenimiento infantil. El texto se demora en detallarlo:

La idea de Milo era colocar algún día una pértiga en el cono del medio con un aro de luz en lo alto, lleno de gallardetes y banderines que girasen con la luz. Silvestre le había prestado cierta atención cuando le habló del asunto, pero no pasó de ahí. Algún otro día, mucho después, se entiende, iba a hacer que los cochecitos de la parte de adentro, con un recorrido más corto y lento, subieran y bajarán por una plataforma ondulada mediante un sistema de cardanes (62).

El mundo de aquellas cosas simples tiene una infinidad de avatares que requieren de ingenio y habilidad para que se desarrollen y funcionen -como lo era la pesca en *Sudeste* o en "Todos los veranos"- . El detenimiento narrativo en esto le da de por sí un valor que otros escritores no lo otorgan:

Milo estaba quitando las ruedas a uno de los cochecitos. En el momento de desmontarlo había reparado en los surcos abiertos de las ruedas. Cuatro surcos delgados y desparejos que en algunos sitios dejaban al descubierto los ladrillos y uno más ancho, en el borde, que correspondía a la rueda del motor. Había trechos hasta de una pulgada de hondo. Si quería que el cambio de rulemanes, que era el repuesto más caro, por más de un verano, iba a tener que rellenarlos. De paso podía emparejar los bordes de la pista (129).

Se reitera de este modo el interés sobre el trabajo manual en Conti, que se convierte en una recurrencia de su obra narrativa:

Como los personajes antes estudiados del río y sus manías de construcción de barcos o como con Basilio Argimón y su obstinación de dar con el secreto del vuelo humano, Silvestre es otro de los que a pesar de su condición social adversa está dotado de una habilidad manual y de una profusa capacidad inventiva (DE MARINIS: 198).

A este énfasis puesto por De Marinis sobre la figura de Silvestre, podemos agregar el de Milo, quien también, a pesar de su corta edad, se desenvuelve con soltura en el arreglo y puesta a punto de los cochecitos y las voladoras. Decimos con De Marinis, entonces, que “resulta obvio que los narradores de Conti parecen simpatizar más en esta instancia con los que se destacan, entre los mismos excluidos, por su capacidad de imaginación, por sus oficios y por su inclinación al vagabundeo” (204), así como también aquellos -que generalmente son los mismos- en los que: “La vida interior, además hace posible reflexionar sobre el pasado y dar debida cuenta de los recuerdos que a la vez conforman ese componente imprescindible en las ficciones de Conti que es la memoria” (204).

Yendo a un análisis más específico sobre la construcción del texto, estamos otra vez ante un narrador en tercera persona omnisciente que mantiene una tensión entre el acercamiento y la diferenciación con la posición de los personajes. En este caso, de manera similar a lo que expresamos en referencia a *Sudeste*, si por un lado el narrador señala, en un fragmento ya citado aquí:

Quería estar solo como Silvestre, hacer y decidir las cosas sin tomar en cuenta a nadie. Precisamente el hecho de estar solo hacía que las viera de otra manera. La gente se estaba molestando el santo día, es decir, no dejaba que esas cosas calzaran por sí solas, con lo que todo saldría mucho mejor (CONTI: 63).

Renglón seguido afirmará: “Milo no pensó nada de esto y menos en términos tan confusos, pero era lo que sentía” (63). Esta clase de comentarios permiten diferenciar el lugar del narrador como articulador del relato y el de los personajes. En esta obra: “Conti apela de nuevo al discurso valorativo con la participación modalizadora de la voz narrativa” (DE MARINIS: 208). Sin embargo: “Las opiniones propias de esta última, ya no son tan frecuentes como en *Sudeste*” (208) y su participación parece cada vez más limitada por la sabiduría que corre a través de los propios personajes. Por eso: “[C]omo en *Sudeste*, pero aún de manera más profunda, el punto de vista de la voz narrativa mantiene una identificación con la suerte del protagonista” (208-209).

A su vez, el narrador nos retacea información por momentos, si en cuanto Milo se mete en el zoológico para robar la mangosta señala que “caminaba con cierta dificultad, con el cuerpo tieso como si le hubiese dado un golpe de aire” (CONTI: 170), párrafos después dirá que: “Luego sacó de bajo del pullover una barreta, que era lo que le obligaba a caminar erguido, y se sentó en el suelo” (173). Es decir, el narrador por momentos adelanta información pero en otros avanza en el relato junto con el lector. Al igual que el narrador contiano de las obras previas, aquí la digresión también se presenta de manera profusa y se relaciona con el detallismo. La historia de Sandra y Rolito, la de Piero, la del Rey del Vacío, la de Tita, van frenando el desarrollo lineal de la acción. Un ejemplo evidente se da al comienzo del relato. Si *Alrededor de la jaula* se inicia con la descripción de un barco a vapor que ingresa al puerto, luego el texto posee trece párrafos, algunos de gran extensión, donde describe la zona de la costanera desde la que se observa el barco y a sus personajes más representativos para luego sí continuar la descripción de la llegada del vapor.

El lenguaje de los personajes, por su parte, mantiene una tendencia que ira *in crescendo* hasta su máxima expresión en *Mascaró*: “Milo se reía también por cortesía, pero le daba bien en los forros (15)”, o “Nunca faltaba algún desgraciado que les largaba una pedorreta” (15), son frases que irán otorgándole humor al relato y un estilo coloquial que es otra de las características de esta escritura.

Como otros relatos contianos, hay momentos en los que podemos apreciar una puesta en abismo de su escritura, algo común en los narradores del momento. Aquí el narrador señala luego de hablar de algunos personajes que “[L]a historia de las simples cosas termina por ser la historia de la propia gente” (23). Esto a nuestro entender tiene íntima conexión con el proyecto escriturario de Conti, que busca narrar las simples cosas para acceder a la historia de los sectores populares y reflexionar desprejuiciadamente sobre ellos. Ese es su posicionamiento ante la literatura, su rol como escritor, su motivación literaria, su militancia cultural, su acción política desde su práctica estética.

Como corolario, la enseñanza de Polito a Milo se hace trama narrativa en Conti: “No sé si es bueno o es malo. Pero un buen día apenas te queda el recuerdo” (163), ese recuerdo es lo único desde lo cual podemos asir el pasado, y a ello, a esa memoria, dedica Conti su proyecto escriturario.

Con otra gente

Con otra gente es un volumen de cuentos publicado en 1967. Allí Conti repite la publicación de algunos relatos ya aparecidos en *Todos los veranos*, como “Los novios”, el mismo “Todos los veranos” y “Muerte de un hermano”, y agrega cinco inéditos: “Como un león”, “Otra gente”, “Perdido”, “Cinegética” y “El último”. A estos textos nos referiremos a continuación.

“Como un león” profundiza el eje ya establecido en el análisis de *Alrededor de la jaula* en torno al espacio urbano y los habitantes marginales de la ciudad. En este caso, el protagonista es un niño villero, Lito, que en primera persona, haciéndose cargo del relato, nos narra un día de su vida, desde que despierta en su casilla de chapa hasta el anochecer, pasando por su angustiada permanencia en el colegio y su vagar por las vías de ferrocarril. En ese día conocemos su historia, la de su familia, la de sus vecinos y la de la propia villa. Como ocurre con las islas del delta, o con los pueblos del interior o los márgenes urbanos, la villa es un espacio no idealizado pero, a la vez, preferible desde la perspectiva del narrador ante la ciudad que emerge delante suyo. La villa es precariedad, suciedad, sufrimiento, sus habitantes soportan la perversión y la violencia de los que llegan de afuera, a pesar de lo cual es defendida como un espacio vital y propio por el niño.

La primera escena del cuento es el despertar de Lito a causa de “la sirena de la Ítalo” que todo lo abarca. Ese sonido llama a los trabajadores que allí habitan a cumplir su rol social -y también a él, ya que debe levantarse para ir a la escuela-. Es un comienzo que rememora el inicio de la novela *La madre*, de Gorki:

Todas las mañanas me despierta la sirena de la Ítalo. Ahí empieza mi día. El sonido atraviesa la villa envuelta en las sombras, rebota en los galpones del ferrocarril y por fin se pierde en la ciudad. Es un sonido grave y quejumbroso y suena como la trompeta de un ángel sobre un montón de ruinas. Entonces abro los ojos en la oscuridad y me digo, cuando todavía dura el sonido, “Levántate y camina como un león” (167).

El día empieza, entonces -como el propio cuento-, con un sonido ligado al trabajo en un ambiente popular. La villa alberga a los obreros que, ante aquella sirena, comienzan a peregrinar en fila por los pasillos de su barriada hacia el “portón de entrada” que los depositará en la ciudad. La villa es una especie de gueto donde el pobrerió descansa, pero, a la vez, es algo más que eso, algo que desde afuera -desde la ciudad moderna- no se puede entender tan fácilmente, algo que a un observador superficial se le pierde entre la pobreza y

la marginalidad que ganan su vista: “cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles resacas me parece que contemplo una fiesta” (169-170). Esto es así porque “Las villas cambian y se renuevan continuamente”, ya que “por uno que se va hay otro que llega”. Son movimiento continuo, vida que resiste a pesar de todo lo que tiene para resignarse. Esas casillas: “Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo, quiero decir. Como un animal, como un árbol, como el río, ese viejo y taciturno león. Como el león, justamente” (171). Eso es lo que el protagonista siente en su cuerpo, “que crece y se dilata en las sombras” (171), y su cuerpo pasa a ser algo colectivo entonces, una cosa que lo abarca y a la vez lo excede, algo propio y plural, ese cuerpo: “de pronto es toda la gente de las villas, toda esa gente que empieza a moverse en este mismo momento y no se pregunta qué será de ella el resto del día y menos el día de mañana sino que simplemente comienza a tirar para adelante” (171).

Los sectores populares sólo tienen su cuerpo y su esfuerzo para sobrevivir. Proletarios, poseen su fuerza de trabajo. No hay aquí atisbo de conciencia como el que mostrará Lito. La animalización -como un león- es lo que los emparenta. Todos en las villas son seres que se destacan por su persistencia y por su firmeza, por su no claudicación ante las miserias e injusticias que los rodean. Ven morir a amigos, hijos, hermanos, padres, van perdiendo a sus seres queridos, pero siguen *tirando para adelante*, imposibilitados de pensar más allá del día a día porque se les va la vida en urgencias y no pueden darse el lujo de sacarse de encima la preocupación por el sustento diario. Pese a ello, Lito remarca lo positivo del espacio habitado. Él no quiere ser como los que no son de la villa. Siente orgullo de ser villero porque la vida está allí, no en otro lado. Por eso el narrador señala: “No sé cuánto duraré aquí, pero de quedarme quieto no cambiaría esto por nada del mundo” (180). Es decir, sino se convierte en vagabundo -su principal deseo-, se quedaría para siempre en ese lugar. Ese “nada del mundo”, por otra parte, está lejos de ser una generalidad. Tiene como objeto principal a la ciudad que se yergue ante sus ojos cada día, tan cercana, ajena y amenazadora:

Yo no sé qué pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida,

la mía por lo menos. Ésta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel (169).

En el juego de animales, si los villeros son leones, los hombres de la ciudad son gallinas. Ya lo dijimos, imposibilitados de lograr satisfacer sus necesidades básicas, tienen que jugarse el futuro cada mañana, por eso desde el preciso momento en que despiertan y empiezan a moverse *no se preguntan qué será de ella el resto del día y menos el día de mañana sino que simplemente comienzan a tirar para adelante*. Por eso no son conscientes del poder que tienen en la sociedad que los explota. Si lo supieran, o cuando lo contemplen, la situación se modificará radicalmente:

Hay otros tipos que caminan en la misma dirección. Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio hacia el portón de entrada. Mientras tanto los grandes tipos duermen allá lejos en su lecho de rosas. ¿Dónde oí eso? Si un día se decidieran a quedarse en la villa así suenan todas las sirenas del mundo a un mismo tiempo no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar, acarrear, perforar, construir, destruir, armar, desarmar, o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitos de maricas. Pero la pobre gente no lo entiende. Todo lo que piden de la vida es un pedazo de pan, una botella de vino y; que no se les cruce un botón en el camino (173).

Los que mueven el mundo, los que hacen al mundo avanzar, son los sectores populares. Ellos producen riquezas, limpian, acarrear, perforan, construyen, destruyen, arman, desarman, tiran de la manga, roban. Ante ellos están los otros, los que *duermen en lechos de rosas* y viven del trabajo ajeno, quienes con sus *manitos de maricas* serían incapaces de sobrevivir un mísero día sin la labor de los trabajadores. *Pero la pobre gente no lo entiende*, dice Lito a modo de queja, se contenta con un trozo de pan, un poco de vino y con vivir tranquilos sin que se les cruce la policía. Cuando vayan por más, podrán tener el mundo. Mientras tanto, les queda ese laterío en el que viven. Si en textos anteriores el narrador en tercera persona de Conti se diferenciaba de los personajes mediante su diverso saber, aquí el narrador hará lo propio con el resto de los personajes. Él tiene conciencia de la fuerza que duerme en la villa. Las diferencias sociales que marca el texto es en realidad lucha de clases. El conflicto social emerge de manera menos mediatizada en este relato publicado en pleno gobierno de Onganía.

En cuanto a los que habitan aquellos *gallineros que trepan los cielos*, la mirada desde la villa es absolutamente espejal. No hay odio, sino devolución de una misma forma

de contemplación. Si los que observan la villa desde la amenidad urbana lo hacen con lástima, él tendrá el mismo sentimiento ante los que habitan en la ciudad:

Algunos nos miran con curiosidad y otros sonríen con tristeza. Nos tienen lástima, se ve, pero los que merecen toda la lástima del mundo son ellos y no creo que les alcance. No les envidio nada. Mal o bien nosotros estamos vivos. Eso es algo que ellos no saben y mejor así porque si no se nos echarían encima (178).

Para el protagonista la ciudad es una amenaza, algo que se les puede echar encima. El texto presenta una serie de circunstancias que lo certifican. Todo lo que proviene de allí es negativo, comenzando por la sirena de la Ítalo que llama a los villeros a sudar y temblar, siguiendo con la policía que masacra a sus habitantes -tal como le ocurrió al hermano mayor del narrador-, los autos que en la autopista arrollan a niños de la villa -así murió Tito- o los que se acercan a abusar de ellos -como pretenden hacer con el propio Lito-. La ciudad brinda explotación, represión, muerte y perversión. La villa es el refugio ante todo eso, donde pueden esconderse de la policía -aunque ésta ingresa reiteradamente-, donde descansan del trabajo, donde no hay autos que los pisen ni automovilistas que los seduzcan. Sin embargo, la muerte y la desaparición son constantes en las barriadas, y el texto se hace eco de ello. Muere el hermano del narrador, muere Tito, desaparece Beto. La crítica a la policía es directa. Es ella la que asesina al hermano de Lito y siempre está representada como “los botones” que reprimen a los sectores populares. Los villeros viven con ellos una situación de continuo enfrentamiento:

Pienso en mi hermano, por ejemplo. Hace un par de meses que lo mataron. El botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos. Fuimos en el patrullero mi madre y yo hasta la 46ª y allí estaba mi hermano tendido sobre una mesa con una sábana que lo cubría de la cabeza a los pies. El botón levantó la sábana y vimos su cara, nada más que su cara, debajo de una lámpara cubierta con una hoja de diario. No solté una lágrima para no darles el gusto (...) En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él (168).

La escuela, por su parte, es otra institución mal vista por el protagonista, en este caso, por su inutilidad y su falta de imbricación con la vida diaria. Ahí se enseñan cosas que no sirven para la vida que el protagonista tiene necesidad de vivir. Ya desde el comienzo del relato, señala: “me pongo el maldito guardapolvo, meto otro pedazo de galleta en la maldita cartera y me largo para la maldita escuela” (172), y más adelante: “Agacho la

cabeza y me pego a las casillas porque me revienta que me vean con el guardapolvo y la cartera como un nene de mamá” (174). Él debió crecer de golpe. Estar en el colegio le resulta una pérdida de tiempo ante la necesidad de trabajar para subsistir: “La pobre vieja entretanto se rompe el lomo limpiando casas por hora. Eso me envenena las tripas porque mientras ella deja el alma yo estoy en la escuela calentando un banco” (173). La escuela no es formación para la vida sino algo que se opone a ella en este cuento:

Trato de aprender lo que puedo pero la mayor parte del tiempo la cabeza se me vuela como un pájaro. Vuela y vuela, cada vez más alto, cada vez más lejos. No es para menos. La vida zumba y se sacude ahí afuera y yo estoy metido aquí dentro esperando el día que salga y salte sobre ella como mi hermano, es decir, como un león. Cada vez lo entiendo mejor. (176)

La escuela es la primera imposición social para un niño, es, como en el cuento anterior la ciudad o el zoológico para la mangosta, una “jaula” (177). En su rechazo se observa el cuestionamiento a un orden social y a una forma de vida predeterminada que tiene en la positividad de la vagancia de su padre y las andanzas de Beto su alternativa.

Lo importante para Lito es el existir libre de ataduras, mediocridades y tristezas. Eso lo convierte en un personaje netamente contiano. Nuevamente, como en los relatos anteriores de Conti, el vagar es una opción ante la absurdidad cotidiana: “Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían mucho mejor si la gente las entendiera a su manera” (169). Es decir, las cosas andarían mejor si la gente las entendería como el vago de su padre. Por eso quiere seguir el ejemplo de Beto, un amigo de su hermano que un día desapareció de la villa abordando un camión: “Siempre que veo los camiones me acuerdo del Beto (...) porque desapareció de la villa en un Skania Vabis hace dos años. Se escondió en el acoplado cuando salía del puerto y vaya uno a saber dónde mierda fue a parar. La verdad que no es mala idea” (174). El narrador sabe cuál será su futuro, y con esa enseñanza culmina su día y su relato: “Sé que tarde o temprano iré tras ellos. Tarde o temprano la vida se me pondrá por delante y saltaré al camino. Como un león” (181). A poco más puede aspirar, pero en esa aspiración se enciende la llama de la esperanza de una vida distinta, de la rebeldía ante el camino que la sociedad le asigna.

A diferencia de sus vecinos, el protagonista es parte de los sectores populares que son a la vez “pensadores”, algo que causa sorpresa incluso en muchos de los mismos habitantes de la villa y en lo que nos habíamos detenido respecto del análisis de De Marinis

sobre Alrededor de la jaula cuando postula que Conti prioriza la construcción de personajes con capacidad imaginativa:

La vieja me pregunta siempre en qué diablos estoy pensando. La pobre vieja lo pregunta porque en realidad cree que no pienso en nada. Sin embargo siempre tengo la cabeza tan llena de cosas que no me sorprendería si un día de estos salta en pedazos. Estoy seguro de que si la vieja supiera lo que pienso realmente se caería de espaldas (...) a nadie que me mire se le puede ocurrir que me anden tantas cosas por la mollera. Sin embargo, somos una familia de pensadores. Mi padre, con todo lo pelagatos que era, pensaba y decía cosas por el estilo (167).

Y más adelante: “pienso en todas las cosas de la vida (...) como si estuviera a un lado del camino, no en el camino mismo, y desde allí viera mejor las cosas. O por lo menos lo que vale la pena que uno vea” (168). Él, metido en el mismo barro de aquello que narra, logra posicionarse con cierta lejanía, con perspectiva, para dar cuenta del conjunto. No es una mirada ajena, pero a la vez logra una síntesis y cierta perspectiva. Para el narrador, ver las cosas desde el costado del camino y no desde el camino mismo permite observar mejor. De la misma manera que viene ocurriendo desde sus primeros escritos, el río continúa detentando una benigna mirada. Aún siendo un paisaje netamente urbano, su ubicación en el margen de la ciudad hace que el río no desaparezca: “Levanto la cabeza y respiro hondo el áspero aliento del río. Entonces todo eso se me mete en la sangre y me siento vivo de la cabeza a los pies, como un fuego prendido en la noche” (172). La crudeza del río, ya narrada en *Sudeste*, es lo que le permite sentirse vivo al niño que se despierta.

El recuerdo también vuelve a tener un espacio fundamental en este cuento. El narrador recuerda a su padre pero, sobre todo, a su hermano, y a través de él reflexiona sobre su experiencia. Su hermano, a partir de su memoria, está vivo y por él continúa yendo al colegio. Ellos, como Tito, como Beto, como todos los que se fueron, se hacen presentes gracias al recuerdo:

Cruzo las vías y después de vagar un rato entre los galpones y las locomotoras abandonadas, me siento sobre una pila de durmientes como lo hacía cuando estaba el viejo. Naturalmente, me acuerdo de él, y después del Tito o de cualquier otro y, por supuesto, de mi hermano. De todos los que se fueron. Es como si estuvieran aquí, a esta hora (180-181).

Todos los personajes que se presentan -Pascualito, Tulio, El negro, La madre, Tito, Lito, su hermano, su padre- son marginales que buscan sobrevivir como pueden. La

construcción de los personajes, del ambiente y de la historia sigue los patrones del realismo, más allá de que Fernando Rosenberg proponga lo contrario pues para él este texto resultaría poco verosímil dentro de una estética realista debido a que: “El lenguaje es demasiado elegante y preciso para el personaje. (...) Las ideas y sentimientos son del protagonista, aunque las palabras y el estilo sean del autor” (ROSEMBERG: 518). El estilo del relato es dialogal, pues estamos ante el monólogo de un niño narrando un día de su vida y su contexto personal y comunitario. Al respecto De Marinis señaló que:

Conti ha elegido la poco frecuente en su obra primera persona para la enunciación del cuento, tal como sólo hizo hasta ahora en “Todos los veranos”. (...). Esta opción le permite al joven protagonista el comando directo en cuanto a la exposición de lo que siente y de lo que quiere expresar, sin la intervención explicatoria, modalizadora y valorativa con la que las voces narrativas de trabajos anteriormente vistos acompañan a la acción (DE MARINIS: 214).

En el cuento “Otra gente” encontramos una postura contiana que nos parece trascendental para el tema del realismo y las formas de aproximación a la realidad desde el hecho estético que promueve el autor. El protagonista también es un niño pero la historia es bien distinta. Aquí “El muchacho sube un día al techo de la casa a rescatar su barrilete. Encuentra un orificio y observa desde allí la vida de abajo: todos los que viven en la chacra, hasta entonces tan familiares, se le aparecen con una imagen distinta” (ROSEMBERG: 518). Lo que problematiza Conti es el tema de la verdad y la importancia del punto de vista. Bien lejos de la pretendida “objetividad” realista, aquí una misma realidad puede verse desde dos ángulos diferentes y provocar conclusiones disímiles. La realidad se ve siempre desde un lugar determinado, desde una subjetividad, que influye en el sentido que se le otorga a los sucesos. El relato narra en tercera persona pero desde la perspectiva de Alejo. Él tiene cierta noción sobre lo que es su familia, pero al subir al techo a buscar un barrilete y observarlos desde allí, se encuentra con “otra gente”. Depende, entonces, desde donde se miren las cosas, éstas se verán de manera diveras. Leemos en el relato:

Su padre le previno que no subiera porque una vez arriba no se estaba quieto y aflojaba los clavos, pero apenas se marchó el viejo el Román lo dejó subir con él. Desde allí las cosas se veían distintas, tal vez como debían ser realmente. Abajo veía tan sólo unas pocas y el resto era un montón de ideas. Sabía todo el tiempo que más allá de los pinos estaba el camino y en mitad del camino el puente, la laguna detrás de la loma y al fondo del campo el montecito de mimbre, pero salvo un trozo polvoriento del camino, en realidad un trozo de tierra pelada y reseca que podía ser cualquier otra cosa, no veía

nada de eso. Había que ir hasta allí en cada caso y entonces dejaba de ver todo lo otro, como si se borrara y perdiera una cosa a cambio de otra (185-186).

Hay una imposibilidad de abarcar la totalidad así. Sólo una mirada desde arriba puede lograrlo, en contraposición a lo que esgrimimos respecto a la literatura de Viñas. La fortaleza de su padre se convertirá, vista desde este punto, en decrepitud. Su padre es el mismo, lo que cambia es la mirada:

De pronto, en ese momento de inmovilidad teñido por aquella floja luz de otoño, su padre tiene el mismo aire desdichado del abuelo. Sí, es eso lo que ha visto últimamente sólo que desde abajo no lo podía ver tal como ahora porque su padre, alto y cejijunto, le infundía una especie de temor. Ahora, en cambio, aparece realmente viejo y como abandonado en medio de un desierto. Su madre está igualmente sola pero la alumbra una llama interior, a pesar del aspecto débil y encogido que tiene. El viejo, por el contrario, ha comenzado a secarse como el abuelo (191).

Como vemos aquí y ya señalamos en torno a “Como un león”, entre las múltiples perspectivas el narrador prioriza la que otorga mayor lejanía de las cosas, lo que le permite una mirada abarcativa y sirve de fundamento para la hegemónica utilización de la tercera persona en los narradores contianos. Ver desde el techo -o al costado del camino, o desde el tren abandonado en el cuento anterior-. Así se ven las cosas *como son en verdad*, aunque por momentos, por la distancia, Alejo no puede saber exactamente de qué hablan sus familiares, o qué es lo que acontece. Para eso debe estar abajo:

Alejo alarga el brazo hacia la jarra de agua y mira hacia el techo. Tampoco así alcanza a ver el boquetito. Está entre las dos primeras viguetas, casi sobre su padre. Piensa cómo se verá aquello desde arriba pero sencillamente ve a otra gente. Están quietos y silenciosos y como apartados en medio de esa claridad cenagosa que brota del suelo. Su padre, con la cabeza volteada sobre el pecho, parece el más solo de todos. La Tere canta algo que no alcanza a oír. Solamente ve el movimiento de su boca y por la expresión debe ser un canto más bien triste. Su madre escucha de pie al borde de la franja de luz que entra por la puerta. Alejo siente sobre su pecho el peso leve de aquella espalda pero su madre está lejos y él no puede hacer nada para llamar su atención. El Román está igualmente inmóvil y desde arriba no alcanza a ver la expresión de su rostro, pero a esa imagen quieta y doblegada se superpone aquel rostro polvoriento que le sonrío como el primer día y de pronto ve el camino que se alarga en la distancia sobre un reverbero de luz (197-198).

Otra noción importante para la representación de lo real la podemos tomar de la siguiente descripción: “La voz del Román es fuerte y llena, como un tazón de leche caliente. Ésa es la imagen, aunque no tenga nada que ver una cosa con otra” (192). Vemos que, para el narrador, a la hora de describir la voz de un personaje no busca su semejanza

con una referencia externa. No es la comparación superficial mimética lo que acerca una mención del texto con un referente. Es una imagen que no tiene nada que ver pero que igualmente es pertinente. La voz es un tazón de leche.

De Marinis y Redondo coinciden en destacar este texto por ser el primero en el que Conti definitivamente ingresa en el mundo de lo fantástico. Para Redondo, la pérdida de preponderancia de lo racional se observa a partir del personaje de Alejo, desde cuya perspectiva se construye el relato: “es quien, a partir de su visión en escorzo, percibe la realidad oculta, pero lo hace perdiéndose para el mundo de los normalizados, que son el resto de su familia” (REDONDO: 168). En “Otra gente”: “El progresivo extrañamiento se produce a partir de una ubicación espacial diferente: el techo de la casa, desde el cual finalmente cae y muere” (REDONDO: 168). De Marinis, por su parte, dirá algo similar al establecer que: “Algo notable aquí es que por primera vez en su producción, Conti pareciera sumergirse con discreción en el terreno de lo extra real” (219).

Un aspecto de continuidad entre este relato y la obra anterior de Conti es la presencia del saber popular. Todo tiene su conocimiento, y sus conocedores. Por ejemplo, para subir a un techo:

El Román camina sobre la línea de clavos porque debajo de los clavos están los tirantes que sostienen las chapas. Esa es la forma. Todavía mejor deslizarse acostado, siempre sobre los tirantes. El techo de la casa es bastante empinado y cuando uno está en la cresta conviene montarla para no terminar en el suelo (187).

Este conocimiento en apariencia banal tendrá una enorme incidencia en el cuento, pues Alejo caerá y morirá desde ese mismo techo. Si bien nunca se explicita la situación real de Alejo, durante todo el relato aparecen insinuaciones que lo evidencian. Sabemos que “En realidad se hace más difícil bajar. De pronto uno se resbala y si no acierta con la chimenea puede seguir hasta el suelo” (189), y en relación al personaje: “El cuerpo le tiembla un poco pero al mismo tiempo se le ha puesto liviano” (187), poco después: “(Es raro, está pensando en su madre como si estuviera lejos)” (190). Y más adelante: “Por momentos se ve a sí mismo tendido en cruz sobre las chapas calcinadas y el campo inmenso y las cosas inmóviles sumergidas en aquella espesa claridad” (193). Finalmente: “Alejo se siente liviano como un pájaro. Sonríe a su vez y agita una mano. Entonces resbala y cae. Cierra los ojos y se pega a las chapas y cuando termina de resbalar se queda quieto un buen rato. Después vuelve a trepar hasta la cumbre y se calza los zapatos” (204). El

último párrafo del cuento es elocuente al respecto. Él sigue mirándolos desde arriba, pero: “Parecen haberlo olvidado. Más bien parece que nunca hubiese vivido entre ellos” (205). Como señala De Marinis, lo que se modificó respecto de la vida del protagonista es que físicamente no se encuentra dentro de la rutina de su familia, puesto que ha incorporado ahora la noción de que él no se halla más en el seno de la misma” (220), algo que se venía desarrollando lentamente en el relato cuando Alejo -con sus ojos ahuecados como dos cavernas (199)- era incapaz de responder a los llamados de su madre:

[O]ye la voz de su madre en el patio.

-¡Alejo!

Una sombra borra en parte el rectángulo de luz que atraviesa el patio hasta el pie de la bomba.

-¡Alejo!

-Sí, má -dice Alejo por lo bajo.

Su madre no lo puede oír, naturalmente. Su madre camina en las sombras y lo llama y él dice, o lo piensa, “sí, ma” pero es inútil. Nunca más podrá oírlo.

La sombra desaparece del patio. Los platos de sopa humean sobre la mesa. Hay un plato frente a la silla vacía de Alejo (204).

A su vez, el vagar y la soledad son tópicos que funcionan también aquí desde una postura positiva a través de la figura de Román:

Alejo recuerda todavía el día en que apareció en la punta del camino, un año atrás. Había comenzado el otoño, justamente. (...) El Román apareció empujado por una nubecita de polvo. En el primer momento creyó que iba a pasar de largo, mejor dicho, pasó de largo y al rato volvió hacia atrás, miró la casa y cruzó el alambrado. (...) El Román habló con su padre y mientras hablaba lo miró y le sonrió. Tenía la ropa cubierta de polvo y la tierra se le pegaba a la cara.

Así llegó el Román. Brotó una tarde del camino como si el polvo y la tierra lo hubieran amasado y estuviera hecho con la misma sustancia del camino. No es sólo una imagen sino que verdaderamente se le parecía. Era seguro, alegre y solitario como él (195-196).

El cuento no tiene una trama trascendente, narra simplemente el cambio de perspectiva del niño sobre las cosas al verlas desde otro lugar. Su muerte le agrega un tinte fantástico que no resulta ajeno a la propuesta narrativa cotidiana. Presenta, como toda obra de este autor, el detallismo de las cosas simples; por ejemplo, se cuenta minuciosamente cómo Alejo remonta un barrilete (183 a 185) y el mencionado saber cotidiano -como vemos en este cuento, absolutamente necesario para la subsistencia- y la construcción de personajes -y relaciones entre personajes- típicas en la obra de este autor. Aquí no solamente Alejo -uno de los tantos niños de sus relatos-, sino Román y su padre. Román es

el hombre que “brota del camino”, es decir, el vagabundo, que entabla con su padre -un “viejo”- una relación laboral que se convierte casi en familiar en poco tiempo. Sobre el lenguaje, también el coloquialismo se evidencia en “Otra gente”, por ejemplo, en la anteposición de un pronombre al nombre de los personajes: “La Tere se mueve en los corrales” (182) o “el Román raja la tierra” (183). Esto también asemeja la escritura a la oralidad del espacio en donde está ambientado el relato: el campo.

“Perdido” más que un cuento es una instantánea -“estampa” dirá Rosemberg- que grafica la soledad y el temor por la gran capital de parte del hombre del interior. El tío Bautista está en la estación del ferrocarril próximo a volver a su pueblo. Allí se encuentra con su sobrino, Oreste, quien hace años vive en Buenos Aires: “El tren salía a las ocho o tal vez a las ocho y media. Recién diez minutos antes enganchaban la locomotora pero de cualquier forma el tío se ponía nervioso una hora antes. Todos los del pueblo eran así. Apenas llegaban y ya estaban pensando en la vuelta” (206). A diferencia del vértigo urbano, en el interior las cosas siempre están iguales. El tiempo parece ser otro gracias al cambio de espacio. Oreste se da cuenta de ello:

Hacía un par de años que Oreste no veía al tío [Bautista] pero estaba seguro de encontrarlo igual. La misma cara blanca y esponjosa salpicada de barritos y de pelos con aquellos ojos deslumbrados que se empequeñecían cuando miraba algo fijo, el moñito a lunares marchito y grasiento, el mismo sobretodo negro con el cuello de terciopelo, el chambergo alto y aludo que se calzaba con las dos manos y el par de botines con elásticos (207).

El diálogo es parco. Hace tanto que no se ven que no tienen nada de qué hablar. El silencio -otra vez en Conti- domina el ambiente. El tío -de nuevo, otra vez un tío en Conti- no sabe qué preguntar, el sobrino pregunta, pero en el pueblo no cambió nada:

-¿Qué tal todo aquello? -preguntó Oreste después de un rato.

Todo aquello. Era un roce lastimero, un crepitar de años envejecidos, una pregunta hecha a sí mismo, a un negro hoyo de sombras.

-Igual.

-¿Los muchachos?

-Siempre igual (210).

Nada pasa en verdad en este relato. Es la descripción de un encuentro breve en un bar de una estación ferroviaria entre dos familiares, uno que llegó hace años del interior

para vivir en la ciudad y otro que vino por unos días debido a unos encargos y ya emprende el regreso. Algo absolutamente “no narrable” en lo que el autor pone énfasis.

Este relato está escrito en tiempo lineal y en tercera persona. Si bien su espacio es urbano, nuevamente estamos en una zona límite, la estación de Retiro, vinculada al viaje y a las fronteras internas de la ciudad, muy cerca de la villa que habita el protagonista de “Como un león”. La crítica ha subrayado la presencia aquí de la figura de Oreste, un personaje que protagonizará posteriormente las novelas *En vida* y *Mascaró*:

Oreste se nos presenta por primera vez en el cuento “Perdido” y por lo que nos deja saber la enunciación es alguien que ha emigrado desde el pueblo a la capital (...) vive en un departamento y cuenta con los servicios de una empleada doméstica -igual que en la novela *En vida*. (...) [L]a participación de Oreste en este cuento tiene similitudes con la que encarna en la última novela [*Mascaró*]: es el personaje que la enunciación elige como alma gemela, o sea que es el parámetro desde el cual la voz narrativa se acomoda para emitir el discurso: es a quien acompaña y con quien se siente más profundamente identificado, aun cuando las peripecias en que participa no lo cuentan como el personaje de mayor trascendencia (DE MARINIS: 230).

Si hay un cuento que se centra casi con exclusividad en la figura del vagabundo, ese es “El último”, de notorias similitudes con “Vagabundo en Tombuctú”. Como en el relato de Kordon, aquí el vagabundo realiza -al igual que Lito en “Como un león”- un monólogo en el cual cuenta su historia de vida a los lectores:

En este cuento se nos presenta alguien que en lugar de buscar los lineamientos del progreso individual que presumiblemente brotan de la nada en los espacios pequeños que la gran ciudad porteña presta a sus habitantes más insignificantes, decide hacer el viaje al revés. Es decir, en lugar del intento de trepar el árbol social y alcanzar el bienestar prometido por la modernidad civilizatoria por medio de la esforzada labor individual y una voluntad ineludible, rescinde su contrato con el mundo que lo rodea (familia, amigos, trabajo) y baja, o se rebaja desde su clase, a la condición ínfima de vagabundo (DE MARINIS: 227).

La vagancia es presentada como algo positivo en rechazo del progreso, la modernidad y el estilo de vida burgués. Este vagabundo formó parte de ese mundo en el cual rige el individualismo y el interés, fue trabajador y esposo, pero logró deshacerse de sus cadenas para encontrar la felicidad:

[M]e puse a trabajar como un condenado a trabajos forzados. Soy un tipo optimista por naturaleza, como ustedes habrán visto, de manera que con el tiempo hasta a eso le encontré el gusto. Los demás tipos, es decir, la verdadera bosta, gemían y crujían a mi alrededor. Yo en cambio pateaba alegremente la calle primero vendiendo seguros de

La Agrícola y después caminos, esteras y carpetas de formio, coco y sisal. Los sábados me la pasaba cambiando los muebles de lugar, tapando las manchas de humedad y escuchando en todo momento los reproches y maldiciones de Margarita (CONTI: 221).

De la misma forma: “Los domingos íbamos a comer a lo de los viejos y por la tarde veíamos la tele hasta que se nos saltaban los ojos. He oído muchas cosas contra la tele pero yo digo que es el mejor invento de la bosta” (221-222). Por esto es que De Marinis enuncia lo que para él sintetiza la postura política del cuento:

No todo es progreso y grandiosidad entre los lindes mismos del centro Buenos Aires. En plena capital nos encontramos con individuos quienes, aunque se las ingenian para subsistir de manera más desenvuelta que los villeros como Lito o los ribereños como Boga, transcurren sus vidas combatiendo de manera permanente la desolación de sus almas, la alienación a que los somete la modernidad urbana y la omisión de los otros, vale decir, la de los pudientes y los poderosos. En este sentido se encuentran en situación de desventaja con respecto a ribereños, villeros o provincianos excluidos, al menos en cuanto al volumen de aire libre del que pueden disfrutar. Así es el caso (...) del protagonista del cuento “El último” (DE MARINIS: 227).

Ahora, convertido en vagabundo, su vida ha cambiado para bien, se lanzó al camino ya que: “Sea lo que fuere que me reservara la vida nunca iba a ser peor de lo que había sido hasta entonces” (CONTI: 224). La vagancia es la alternativa al sufrimiento rutinario de la vida en la ciudad:

Un buen día me hice un vago. Así como lo oyen. No sé cuándo empezó pero aquí me tienen, tumbado a un costado del camino esperando que pase un camión y me lleve a cualquier parte. Ustedes deben haber visto un tipo de esos desde la ventanilla de un ómnibus o del tren. Pues yo soy uno de esos exactamente y puedo asegurarles que me siento muy a gusto. Cualquiera de ustedes dirían que solamente al último de los hombres se le puede ocurrir tal cosa. Soy el último de los hombres. También eso. Lo que posiblemente a nadie se le pase por la cabeza es que alguien pueda ser feliz justamente siendo el último de los hombres. Ni siquiera a mí mismo se me hubiera ocurrido hace un tiempo, cuando, dentro de mis alcances, luchaba con todas mis fuerzas para estar entre los primeros (219).

El vagabundaje le generó felicidad. Si la mayoría de la gente lucha por estar siempre entre los primeros en todo, él prefiere ser el último de los seres humanos. Desde que tiene esa vida “se pone de pie liviano y contento. Es la ventaja que les decía. Eso me tiene constantemente de buen humor o a lo sumo de un humor melancólico, lo cual me ayuda a pensar en todas estas cosas que me enseña el camino” (231). A su vez, señala que “Estoy limpio y vacío en medio de él, de manera que siento la tierra como nadie podría hacerlo en este momento, excepto otro vago” (231). El vagar es una especie de renacimiento: “volví al

camino nada más que con lo que tenía puesto. Desde ahí arranca mi verdadera historia porque en cierta forma acababa de nacer. No les voy a contar esa historia porque sólo tiene sentido para un vago” (231). Contar la historia de su errancia sería actuar bajo la lógica de su vida anterior, pues para un vago sólo interesa el presente: “No sé a dónde me llevará ese camión ni qué será de mí el día de mañana. La verdad que el día de mañana no existe para mí y creo que por eso me siento vivo” (231). Así como no interesa el futuro, tampoco importa el pasado: “Me preguntaba sencillamente cuándo empezó. Es un hábito que me queda de la otra vida, es decir, la vida de ustedes porque qué puede importarle a un verdadero vago cómo y cuándo empezó cualquier cosa. El día que se me quite esta costumbre habré alcanzado la perfección” (219). Pero este vago, igualmente, nos deja sus enseñanzas:

Solamente les digo esto. No tengo nada, de manera que tampoco tengo de qué preocuparme, lo poco que recuerdo, en los términos de ustedes, lo recuerdo como si fuera de otro y si miro para adelante pues sencillamente no espero nada, lo cual es la mejor manera de estar preparado para lo que sea. Debiera explicar lo que entiendo por estar preparado porque es un término más bien de ustedes pero no vale la pena y además el camión está cerca (231).

Para Redondo, en “El último”: “el que quiere escapar del orden institucional y temporal establecido, no espera nada del futuro, pero por eso mismo es de más arrojo”, lo cual deja entrever que “No creer en el progreso como una ley puede ser un mejor estado para la subversión, para vivir una nueva dimensión” (REDONDO: 170).

Como los personajes de las primeras obras contianas, hay en esta forma de vida algo de pasividad ante las situaciones. Él va sin rumbo fijo a donde lo lleve el próximo camión y se deja arrastrar por las circunstancias porque: “Cada uno es una flecha lanzada en una dirección y no hay como dejarse llevar para acertar en el blanco, cualquiera sea” (CONTI: 220). Por otra parte, como había dicho el Boga, este vago repetirá: “Las cosas hay que tomarlas como son. Eso es lo que siempre he dicho” (223); y “La vida decide por uno las más de las veces y todo lo que queda por hacer es preguntarse un tiempo después cómo y cuándo empezó, lo que sea” (224).

Permanece la distancia entre el narrador y el personaje, incluso en este caso en el que se trata de la misma persona. Ya notamos que un narrador en tercera se aleja de sus personajes en la narrativa de Conti. Ahora la diferencia la marca el paso del tiempo, la

distancia entre el momento de la narración y el de lo narrado: “Cuando uno siente deseos de darse la cabeza contra la pared ése es el momento preciso para las grandes cosas porque uno en realidad está tan limpio y vacío como si acabara de nacer. Claro que yo no pensé en eso” (224).

Así como en “Perdido” aparece Oreste, aquí encontramos a Requena, que también formará parte de las dos futuras novelas del autor. Como sucederá en ellas, este personaje es un buscavidas que se destaca por su locuacidad:

El tipo [Requena] hablaba como un profeta. Nunca he oído hablar a un profeta, por supuesto, pero me figuro que deben hacerlo así. Según me pareció se trataba de fundar una sociedad nueva a partir de la venta de lotes en mensualidades (...) Cuando terminó el discurso sacó un plano que extendió sobre el piso y comenzó a explicarme el aspecto más vulgar del asunto. Se trataba de unos lotes en San Vicente con el pomposo título de Barrio Parque “La Esperanza”. (...) Cuando le pregunté cuánto me tocaba en todo eso, no del futuro, se entiende, sino de lo que pagarían por él me echó otro discurso. (...) Antes de partir, desde la plaza Congreso, Requena enarboló una especie de estandarte e improvisó un breve discurso sobre el futuro, el día que vendrá y todas esas cosas. Los tipos quedaron desconcertados y uno preguntó si detrás de eso no estaban los comunistas. De cualquier forma subieron a la “bañadera”, Requena colgó el estandarte de un costado y zarpamos alegremente hacia esa tierra de promisión. Aquello era un desierto. Me refiero a los terrenos (225-226).

Dicha verbosidad, en este caso, le sirve para embaucar a compradores de terrenos inundables, como en el caso del pasaje citado (227), o para vender más de una vez el mismo lote en otras zonas (228-229). A pesar de esto, para el protagonista, él es la vida: “No sé qué se habrá hecho de Requena pero donde quiera que esté allá va la vida (...) Yo sé que debe estar en alguna parte sobre esta misma tierra hablando sobre el futuro y el día que vendrá y espero toparme con él un día de éstos, en la primera vuelta del camino” (229).

En Vida

En Vida (1971) narra la historia de Oreste Antonelli, un hombre nacido en el interior del país que vive hace años en Buenos Aires y que los fines de semana parte hacia la costa del delta bonaerense para escapar de la monótona y opresiva rutina laboral y familiar en la que se encuentra sumergido. Conti transita una y otra vez los mismos temas y espacios. A su poética también la podemos caracterizar como a la de Viñas: hecha con constantes con variaciones. Oreste trabaja en una perdida oficina del piso 17 del Palacio Barolo como

redactor de “Prensa Agraria”, revista que trata las novedades referidas a la siembra y la problemática del pequeño productor agropecuario, aunque en realidad en la venta de publicidad radica su mayor beneficio. El protagonista añora su vida pueblerina e intenta huir de su presente a través de un permanente deambular por Buenos Aires y, sobre todo, mediante sus escapadas a la costa, donde pasa sábados y domingos de borrachera en borrachera. En uno de esos días allí conoce a Margarita, una prostituta con quien poco tiempo después comienza una relación que le permitirá tomar por primera vez una decisión propia: la de abandonar su trabajo y a su familia -mujer e hijos- para irse a vivir con ella. El texto muestra el antagonismo entre sus andares ribereños y su vida de lunes a viernes en la capital. Haroldo Conti ha señalado sobre esta obra que cierra toda una etapa de su narrativa:

Con Sudeste, mi primera obra conocida, emprendo un camino que se cierra con *En vida*. En ese trayecto, me voy encerrando en una literatura muy individualista. Para decirlo con una imagen, es un camino que se estrecha, muy solitario, hasta llegar a un paredón que me cierra el paso (BENASSO, 1969: 112-113).

Coincide con este planteo el crítico Valdés Gutiérrez al proponer que esta novela “queda, pues, como presencia ejemplificadora de una crisis ideológico-literaria y de una errónea salida de la misma” (VALDÉS GUTIÉRREZ: 203), en el sentido en que Oreste -en un dramático final donde se esconde de su propio hijo- opta por una salida egoísta con la que no logra solucionar ninguno de sus problemas existenciales. Plantea esta mirada luego de analizar al personaje principal de la obra, a quien caracteriza de la siguiente manera:

Oreste, protagonista de *En vida*, continúa aquella manifestación de individualismo intemporal, pero que ya muestra fisuras. Que no involuciona al solipsismo, sino que reconoce la presencia de seres comunes, aletargados como él en su diminuta estructura, en su terrible finitud. (...) Fuera ya de la Gran Costumbre, impasible ante las leyes de un Buenos Aires troglodita, de espaldas a las obligaciones que impone el ordenamiento burgués, disidente de los falsos colores del capitalismo, Oreste irá, vagabundo solitario, entre sus amigos (Paco, Roque), el río, los tragos, Margarita, y las repentinas charlas y reproches imaginativos hechos por el padre, la madre y el lindo tipo del tío Ernesto (198).

Oreste comienza a tomar conciencia de lo que genera en el ser humano la vida inserta en la modernidad capitalista, la imposibilidad de desarrollo real del hombre atado a las circunstancias del mercado y explotado laboralmente. Encuentra absurda y tediosa la rutina del trabajo, su rol familiar, la cultura y las costumbres urbanas. Siente que no es un problema individual sino que le ocurre a gran parte de su comunidad. Como menciona

Gutiérrez, *se aleja de las leyes de un Buenos Aires troglodita*, se ubica *de espaldas a las obligaciones que impone el ordenamiento burgués*, disiente respecto de *los falsos colores del capitalismo*. Pero no logra establecer una alternativa, por lo que sólo pretende huir - como el Boga, como Milo, recordemos- en forma solitaria, entre la bohemia, el ocio, el culto de la amistad y el recuerdo de su infancia. Es una huida espacial, hacia la costa, y temporal, hacia el pasado. Por eso:

Hay en la novela una especie de sublimación de la aventura y la bohemia como atributos inherentes a la “esencia humana”. Y, en último caso, como salvamento del hombre acosado por la máquina trituradora de la civilización burguesa. Conti y Oreste se funden como lo hacen el sueño y la realidad para afirmarse, con aparente desgano, pero potencial esperanza, en lo que creen es el centro incontaminado del hombre: su desdén por los castillos fatuos, su elemental honestidad de rechazo al oficialismo y al juego del sistema, su radiante desnudez planteada en el centro de un coro de maniqués (199).

Hay un germen de rebelión aquí. Se insinúa lo que sucederá en *Mascaró*. Leemos: “Cuando pensaba en la vida pensaba en ese otro Requena [su jefe en “Prensa Agraria”] y mientras pensaba de esa manera seguramente él mismo era otro Oreste. Para ellos, el sonido de la trompeta” (CONTI, 1986: 158). Justamente, otro Requena y otro Oreste, como en la posterior novela contiana. Pero este Oreste, el de *En vida*, aún no logra dar ese salto.

Valdés Gutiérrez destaca que “no hay en el escritor la ingenua creencia de un abarcamiento totalizador de su mundo a partir de su ontologización”. Similar lectura sobre este punto presenta María Pía López al señalar que: “Los protagonistas de *Sudeste* y de *En vida*, son narrados a partir de la comprensión de sus experiencias” (LÓPEZ: 340), lo que incluye “una reivindicación de esa experiencia, como momento valioso de la sociedad” (340). Exaltación, entonces, de personajes y sucesos “que se dejan llevar por los ciclos de la naturaleza o por las huellas rítmicas de la ciudad” (340) sin intención teorizadora por parte de la voz narrativa. La rutina de los personajes de Conti es: “Cotidianidad descrita fielmente (...) que esconde en su aparente lentitud de acontecimientos lógicos, la carga explosiva propensa a destruir los cimientos de ese orden al parecer inquebrantable” (VALDÉS GUTIÉRREZ: 193). Conti grafica su repudio a la vida moderna ahora a través de un escritor de clase media que vende su fuerza de trabajo para un fin comercial. La escritura es mera mercancía mal pagada.

El fastidio del hombre respecto de su vida diaria es un común denominador de los personajes contianos de esta obra: “Hay una ausencia notable en *En vida*: la de los incorporados con alegría al sistema social del contexto y también la de los poderosos y sus subalternos inmediatos” (DE MARINIS: 250). Esto enfatiza la crítica, que además se explicita reiteradamente durante el relato, por ejemplo, respecto del personaje de Paco:

Paco habla a los gritos de alguna mina o de la casita que le gustaría tener en Domselaar (es la única precisión de su vida aunque cambia de lugar cada vez que habla de la casita, que no son pocas) porque está harto de esa existencia (dice existencia para hacerse el fino), de esa existencia de mierda que Oreste no sabe ni siquiera hoy en qué consiste (CONTI: 12).

Más adelante en el texto, cuando Paco decide dejar su trabajo de vendedor a comisión para la National Cash Register, le confiesa a Oreste: “-Oreste, me parece haber estado equivocado toda mi vida. Me dije siempre, esto es provisorio, mi verdadera vida va a empezar en cualquier momento. Y así se me fueron los años” (184). El propio Oreste cuestiona su vida rutinaria cuando le pregunta a su esposa: “-Luisa -dice con todo-, ¿no hay un día en tu vida en el que puedas hacer algo distinto?” (80). Tan sólo unos días después de retornar de la costa y chocar en Retiro con el ritmo vertiginoso de la ciudad, se da cuenta de la diferencia entre aquellos que viajan y los que viven aferrados a su vida citadina:

En el andén 4 había un tren de larga distancia con rostros alegres y gente que, en general, parecía moverse en otro tiempo. Oreste trató de mirar hacia allí aguantando la corriente porque los trenes de larga distancia lo ponían de un humor vagabundo, pero lo pechó un tipo y después otro y no paró hasta el hall (...) se preguntó qué hacía allí, en medio de toda esa gente (37).

Este malestar incluye a otros personajes menores como el que le habla en la sucursal del Banco Hipotecario: “-Estos desgraciados dicen que si no les pago me liquidan la casa. ¿Puede creerlo? (...) Está claro que estos hijos de puta se han propuesto matarnos de hambre pero no saben cómo. A eso me refiero. Son tan boludos que ni siquiera saben eso” (113-114); su hijo Marcelo, que se niega a concurrir al colegio con argumentos similares a los que leíamos en Alejo durante el cuento “Como un león”: “No aguanto estar metido allí con todos esos tipos. Es como una jaula, o algo peor. Hago lo posible pero al rato tengo ganas de salir corriendo” (86); o el vendedor de cigarrillos de su barrio: “Oreste. (...) Charló un rato con el cigarrero aunque el tipo más bien hablaba solo. Hacía años que hablaba de lo mismo, es decir, de los desgraciados que estaban en el gobierno y de un día

de éstos que nunca llega en el cual se iba a armar una podrida general” (79). Lo que queda claro es que la vida en la Buenos Aires de finales de los sesenta y comienzos de los setenta es un sufrimiento permanente donde la salida está en irse lejos -Paco, los viajeros del Anden 4-, negar el rol social impuesto -Marcelo con el colegio, Oreste respecto de Luisa- o la rebelión -el vendedor de cigarros-. Asimismo, en la ciudad enajenada no queda sin representación la pobreza:

Oreste trepó a un vagón de adelante y se ubicó del lado de las casillas que desde allí parecían más chicas, un bochinche de grandes cajas que rodaban hacia el río. Una mujer tendía la ropa sobre el alambrado que la separa de la playa del ferrocarril. Otra caminaba con un tacho en cada mano, seguida por un perro escuálido. Era una mañana plácida y la pobre gente se movía animosamente en medio de toda esa basura (36).

Aún en su pobreza extrema y su precariedad -como sucede en “Como un león”- la gente de las villas *se movía animosamente*. Esto la diferencia de los empleados que cada mañana viajan en tren desde la zona norte al centro de la ciudad. El clima agobiante, el vértigo urbano, el hastío del protagonista y la total falta de perspectivas que presenta el texto también es motivo de análisis para Nilda Redondo:

Es la novela donde con mayor profundidad se plantea el hastío de la vida cotidiana, por la rutina familiar, la incomunicación en todos los casos de relaciones humanas, la alienación que produce el tiempo pautado por el trabajo y el ritmo de la ciudad, la dominación de las conciencias por parte de la televisión y el lenguaje de la propaganda. Cómo se vive en un mundo falso, sin sentido, en el que el tiempo es el tiempo de otros, nunca el tiempo propio; los lugares son lugares del hacinamiento y a su vez de una profunda indiferencia entre las personas (REDONDO: 87).

Por esto: “El discurrir de Oreste Antonelli por las calles, los bares y sus diversas relaciones sexuales se va haciendo cada vez más denso” (87) y: “El tono del relato se carga de una angustia que no tiene resolución” (88). Ante tal estado de cosas, “[Oreste] sueña con cambiar de piel e irse a la aventura, a vagar por el mundo. En estos sueños está prefigurando su vida con el Circo del Arca de *Mascaró*” (89). Dijimos ya que Oreste no llega a dar los pasos que le veremos cuatro años más tarde con la salida de la última novela de Conti. Esta obra solamente da cuenta de la absurdidad de la vida moderna y urbana, y propone en el vagar una posibilidad latente de transformación, motivo por el cual:

Vuelve a aparecer que la construcción de lo nuevo viene de la mano de los vagos, de los marginales. (...) Van a aparecer en otros momentos de la novela en una actitud diferente y que confronta con la conducta con que son representados los habitantes de

la ciudad que están dentro del sistema productivo y de las pautas temporales del capitalismo. Es diferente porque son capaces de alegría, de la creación y de la contemplación. Por el contrario, los habitantes del sistema aparecen enojados, deshumanizados, comunicados, rutinizados, agobiados (92).

Esto se manifiesta durante el diálogo de Oreste con Luisa -su mujer- en relación con la actitud del hijo de ambos -Marcelo-. Si Luisa señala preocupada que Marcelo falta al colegio para vagar, Oreste responderá que eso: “es lo primero que debiera aprender el hombre sobre la tierra. Mejor dicho, lo último que debiera olvidar porque nació un vagabundo” (CONTI: 77). Éste resulta ser el único consejo que recuerda Oreste de su padre: “Oreste, no he sido gran cosa como padre. Hay que admitirlo. Pero quiero que entiendas esto, al menos. Somos aves de paso. No levantes una casa demasiado sólida ni te llenes de muchas cosas. Te basta con tu par de alas, muchacho” (CONTI: 47). No estamos ante una mención aislada. Paco, cuando decide dejar su trabajo, le señala: “-Bueno, ¿y ahora?/-Me rajo/-¿A dónde?/-A cualquier parte” (184). Por eso serán los vagos -y los locos- los personajes positivos de *En vida*, como lo demuestra Requena:

Julia (...) según todas las señas, era lo que se dice “un sensible vacío” y más comúnmente una loca.

-Debería haber más gente como esa -dijo sacudiendo la cabeza como si hablara de la vieja-. Ella estaba viva, Oreste. ¿Cuántos son los que pueden decir lo mismo?

-¿Qué se hizo?

-No sé. Esa gente no se está quieta en un sitio. (...) Yo me pregunto si vale la pena vivir de otra manera.

Le apuntó con un dedo.

-Oreste, ¿vale la pena?

Silencio (107).

Requena se pregunta si vale la pena vivir de otra manera que no sea no estar nunca quieto. El silencio de Oreste como respuesta tiene visos de aceptación de que esa es la manera más lógica de disfrutar de la vida, tal como lo planteó su propio padre. En el vagabundeo también se detiene Hugo De Marinis al expresar que durante *En vida*: “El protagonista tiene una necesidad constante de evadirse del ruido mundanal, de la medianía abigarrada del centro de la ciudad, de sus estereotipos y de lo consuetudinario y de acercarse (...) a vecindarios ribereños (DE MARINIS: 243), por lo cual: “Se percibe que en este trabajo hay un lugar común con el resto de la narrativa contiana: el vagabundeo, si bien modesto, una nostalgia por el viaje, aunque corto y una intolerancia inocultable hacia los

muros urbanos” (244). Este “viaje” contiano, sin embargo, tiene una particularidad en esta obra: es un viaje fundamentalmente interior:

En muy pocos de los otros trabajos de Conti se nos presenta un personaje en viaje hacia adentro de sí mismo como el que se da en el caso de esta novela. Los habitantes de sus otras obras narrativas son más plenos -aun teniendo en cuenta a Boga y su casi inentendible permanencia al lado del problemático “extraño”-, menos visiblemente doloridos y sin que tanta vacilación gobierne sus actos. Pero en definitiva lo que Oreste realiza en esta novela es, como en otras de las ficciones del autor, también un tipo de búsqueda particular que adquiere de manera solapada y tenue ribetes colectivos (245).

En resumen, para De Marinis el mundo de *En vida* está enrevesado por las conductas de sus personajes. Detrás de sus problemas “el lector se ve obligado a sospechar las desavenencias de un proceso social inacabado, unas relaciones humanas poco edificantes que conducen, a su vez, a soluciones imperfectas, individuales y que hasta terminan en crueldades insospechadas” (240-241). Nuevamente, *la historia empuja*. En las acciones de los personajes -aunque de forma solapada- se observa un trasfondo social opresivo. Por eso, aunque: “Su opción final es personal y no requiere más que la escasa intercesión de un miembro de su entorno familiar” (246), no podemos dejar de lado el hecho de que se trata de: “un acto de su voluntad, no impuesto justo en plena época de imposiciones y reglas: es su único acto en la novela que se percibe como trascendente en su vida actual” (246).

De hecho al preguntarse sobre los orígenes de la situación actual del protagonista, se menciona: “A veces trataba de rastrear en el pasado un acto claro y terminante, un gesto inaugural, pero todo ese mundito de sombras se había ido urdiendo de una manera oscura, lenta y obstinada (...) 1955 o 56. No era el principio pero de todas maneras siempre comenzaba por ahí” (CONTI: 12). La mención de esos años tan sensibles a la situación política y social del país -y que se repiten luego de *Alrededor de la jaula*-, no parecen ser casuales. Nos remiten al fin del período democrático y el comienzo de las dictaduras y las proscripciones. Así, *ese mundito de sombras se había ido urdiendo de una manera oscura, lenta y obstinada* cobra un nuevo tamiz, no es solamente esa vida gris de Oreste, sino también su contexto crecientemente autoritario.

Oreste es la conciencia de la necesidad humana del vagar. Es el que dice que eso es lo primero y lo último que un hombre debe aprender. Pero es un vago anclado en Buenos Aires. No se anima más que a deambular por la propia ciudad o en su fantasía. Es

importante esta aclaración pues el deambular de Oreste sólo llega a realizarse en andanzas de fin de semana, y cuando deja todo, lo hace para afincarse en otro espacio, el delta:

La luz [del semáforo] volvió a cambiar y sin embargo Oreste no se movió de donde estaba. La gente corría hacia su destino sin desviarse una pulgada. Él, en cambio, sintió que podía cruzar la calle o no, que podía torcer a un lado u otro, que podía o no volver a su casa.

Oreste vuelve a casa (191).

Oreste es consciente de sus posibilidades de ejercer un acto de voluntad -muy diferente, recordemos, a los planteos “fatalistas” del Boga por ejemplo-, aunque todo termine quedando en su pensamiento. Él vuelve a su casa, no se corre *una pulgada* de su *destino*, igual que el resto de los transeúntes. Es uno más en una ciudad que abrumba. Sin embargo, la mirada sobre aquellos que “echan raíces” en un lugar no puede ser más negativa. En su descripción del personaje de Monteverde, compañero laboral de Oreste, leemos:

La verdad que se necesita imaginación para ver en él algo más que en un agujero. Monte es de esos tipos que echan raíces en un sitio y se encariñan con las cosas, no un vagabundo como su padre. La última vez que vio a su padre fue en la ventanilla de un tren. Su padre sonríe satisfecho y le dice que se cuide pero está pensando en otra cosa. Él presiente que ya no lo volverá a ver. Cuando levanta la mano tiene la impresión de que amablemente manda todo al carajo (187).

El abandono de su padre es visto por Oreste como una actitud más noble que la que lleva adelante Monteverde, típico oficinista porteño. El padre de Oreste tiene alas, Monte es un agujero. Oreste, que no logra quebrar ese sendero aún, busca en su imaginación un escape, por eso una y otra vez: “emprendía imaginarios rumbos” (66). Por ejemplo:

Por un instante se imaginó como el capitán Oreste. Trotaba por los pueblos llevando las noticias del Reino. En eso se parecía a su padre, a los andarines y a los viajeros de la infancia y a toda esa gente vagabunda que anda por la tierra. Ya había un regocijo por ese lado. Nada lo ataba. Ni morada, ni trabajo, ni pena, ni alegría. Alegría de atar, la que envejece y crea espejismo (119).

Sueña con ser como su padre, como *esa gente vagabunda que anda por la tierra*, los andarines y los viajeros. Desea no estar atado a nada, no tener casa ni trabajo, ni pena que lo deprima ni alegría -*espejismo*, se dice- que lo haga quedarse en un sitio. Quiere trotar los pueblos. Ahí sí la tristeza habrá entonces cobrado sentido:

La playa brilla ahora tan cerca que ve la orla de las olas cuando se enrosca y se sume en la arena. Las palmeras ondean detrás de un vapor plateado por encima de aquel largo resplandor que se arquea suavemente en las puntas... El navegante solitario, Oreste Antonelli partió hace dos veranos del puerto de Buenos Aires a bordo de aquella leve balandra siguiendo la confusa derrota de viejas y embrolladas cartas y después el emplumado rastro de las estrellas. Recién ahora siente todo el fastidio y la miseria que dejó atrás y el antiguo Oreste se desprende como un pellejo y hay una alegría que nadie puede alcanzar si no ha muerto en esta forma. Nadie cree en estas islas y él mismo ha dudado en el tiempo que vivió entre los hombres. Pero ahora que están allí y la fina quilla raspa la arena, ¿qué importa toda la tristeza? ¿Qué importa, Oreste?

Una bolita de fuego se enciende en el centro de su estómago y asciende rápidamente hasta su garganta. Despierta (112-113).

Estos son los momentos en los que Oreste logra abstraerse de su miserable vida en Buenos Aires. No sólo sus viajes a la costa le permiten huir de la capital, también sus sueños y -como veremos a continuación- sus recuerdos. Esto se observa en el propio relato de manera permanente. Oreste huye a la costa, huye en la ciudad caminando aleatoriamente por ella -“Oreste vagabundó por el centro de la ciudad el resto de la tarde” (70)-, huye gracias a la imaginación y los recuerdos, que le permiten momentos de aislamiento de su rutina cotidiana:

Paseo Colón era un trazo oscuro que se hundía en dirección al sur. Siempre que entreveía en la tarde aquella perspectiva cenicienta sentía deseos de seguir en esa dirección, salvar la ciudad de un salto y recorrer las distancias silenciosas de una patria que conocía de nombre. Había oído hablar de llanuras interminables, de gringos obstinados, de un mar solemne e intemporal, pero pocas veces pasaba de la calle Venezuela (121).

Una constante de este texto es la añoranza del protagonista respecto de su vida anterior a su llegada a la gran capital. Su pueblo, su madre, su tío Ernesto, tienen un grado de autenticidad y de ternura totalmente ajeno a lo que lo rodea en Buenos Aires. Incluso, este es uno de los motivos por los cuales afianza su relación con Margarita. Cuando llega a su casa en el delta la asimila -a través de lo espaciosa que es la cocina- con la que tenía su madre en el pueblo -pasaje que preanuncia su relato de *La balada del álamo carolina* “Mi madre andaba en la luz”-: “Ella encendió la luz y recién pudo ver dónde estaba. Era una cocina espaciosa como las cocinas de su pueblo donde transcurre buena parte de la vida, con una costra brillante de pintura, un aparador lleno de molduras, los estantes forrados con papeles recortados y una cocina económica” (28).

La aparición del pueblo tiene dos facetas en esta novela, una espacial -opuesta a la ciudad- y otra temporal -que fractura la linealidad del relato-. Si el pueblo es un lugar caracterizado por la libertad, el cobijo, el amor, la tranquilidad, la ternura, Buenos Aires será la zona de las obligaciones, la soledad, el desasosiego, las peleas, el vértigo, la rutina, el sinsentido. Si en su pueblo va alegremente tras su barrilete alado y se divierte al correr por el campo con el pan casero debajo de su tricota, en la capital: “El ciudadano Oreste Antonelli patea la calle con cara de amargado tan semejante a cualquiera de esos tipos que usted ni siquiera levanta la vista cuando pasa a su lado. Así son las cosas” (66). Esto ocurre porque: “A esta hora, en la luz sin matices de la media tarde, Buenos Aires era una verdadera porquería. La gente se arrastraba de un lado a otro transportando cargas imaginarias” (67). Y más concretamente: “Florida y Corrientes (...) es un lugar tan inmenso y a veces tan desgraciado como el mundo” (71-72).

Si el pueblo es un espacio de libertad en su niñez, en la adultez capitalina todo parece preestablecido: “Hace doce años que Oreste se sienta en aquel mismo lugar” (78), lo que se explicita de la siguiente manera: “Lunes, pastel de papas. Luisa del lado de la pared, Marcelo del lado de la ventana” (167). La regimentación hasta de las más elementales prácticas de la vida cotidiana -lugar en el que trabaja, qué come los lunes y dónde se sientan él y su familia- impide encontrar recovecos para realizar actos verdaderamente libres:

Martes. Aparte de la revista, concretamente un artículo sobre la conservación de forrajes en base a las conclusiones de la VI Reunión Internacional de Pasturas con una referencia en especial al valor nutritivo de los sorgos azucarados como cultivo para silaje, tenía que abonar la factura atrasada del crédito, retirar un par de zapatos y hacer otro esfuerzo para aclarar el asunto del impuesto inmobiliario por el terrenito de San Clemente (64).

El vértigo porteño se encuentra en reiteradas ocasiones durante el relato. Algunas descripciones del andar por la ciudad servirán de ejemplo: “Diagonal. Florida. Las cabezas rodaban como piedras entre las orillas veteadas de las paredes que se deslizaban por el redondo borde de sus ojos y aparentemente se juntaban a su espalda” (115). De manera más manifiesta aún:

Las espectrales figuras de Batle Planas colgaban del cielorraso agudas y lunares. Una vidriera de corbatas de seda salvaje vibraba en la luz con un plumaje gigantesco. Surcó el aire cargado de sonidos y colores, a través de paredes inflamadas. En Roxane botellas y frascos con líquidos resplandecientes: Gloud Silk compacto, Blomm Rouge,

leche de Pepino, loción astringente, Creme Superbe con jalea real, esperma de hotentote, cagadita de Ave de Paraíso (74).

Notamos cómo en el peregrinar, muchas veces sin rumbo fijo, de Oreste por la ciudad el texto da cuenta de lugares, personajes, situaciones que se van superponiendo a modo de un montaje atolondrado donde no termina de observarse una cosa que ya aparece otra en escena. Todo acontece aceleradamente, las cosas pasan y se carece de tiempo para quedarse en ellas, se pierden, entonces, en el caos de la modernidad:

En Braniff un Boeing con un corte transversal que mostraba la disposición interior colgaba sobre un fotomontaje de nubes que cubría la pared del fondo. En Exprinter, el dólar a la cabeza de la tabla de valores con 350 al cierre. Dos muchachas remontaban la avenida lánguidamente. Un Peugeot las seguía pegado al cordón de la vereda pero ellas parecían totalmente ausentes (78).

Esta radiografía apresurada a través de las vidrieras de los negocios por cuyo frente transita Oreste simula literariamente el ritmo de la ciudad. El recorrido es un pasar constante de diapositivas en las que se acoplan continuamente imágenes dispersas y fragmentarias formando un collage confuso:

Oreste salta del colectivo en Paseo Colón y Venezuela porque el desgraciado para una cuadra más allá y trepa por Venezuela con la cabeza gacha sin ver otra cosa que el pedazo de cemento y luego el pedazo sucesivo de vereda que se mete bajo sus zapatos y siempre sin mirar se hace a un lado después de la esquina para evitar el hoyo que abrieron hace dos años (el borde del hoyo pasa efectivamente a su lado) y luego de la vidriera con productos abrasivos, que salta en su cabeza como una diapositiva, siente el hueco de la puerta que sigue inmediatamente, y ahora viene la otra vidriera, válvulas y robinetes -otra diapositiva- y recién entonces levanta la cabeza y sin cambiar el paso entra en su casa, mejor dicho, en el edificio con paredes grises hasta el cielo que de alguna manera es su casa (38-39).

Si bien la costa no aparece idealizada como la infancia en el interior, sí observamos que el narrador manifiesta que: “Después de Beccar hay un poco más de claridad porque las casas se dispersan” (125). La costa es un amparo cercano para Oreste. A su vez, como en *Alrededor de la jaula*, el río es mencionado en forma positiva, al señor Antonelli: “El corazón le dio un alegre puñetazo cuando salió a la calle y un soplo de viento vagabundo trajo el olor del río” (48).

Indicamos ya que el recordar la infancia genera también una permanente interrupción temporal del relato, el cual si bien se desarrolla en forma lineal en cuanto a la trama, posee a través de este mecanismo un cierto quiebre en el uso del tiempo que la particulariza

respecto de las obras anteriores de Haroldo Conti. En referencia a este tema, Nilda Redondo subraya que “Oreste se ha quedado en un tiempo circular en el que todo se repite. A medida que se avanza en la narración del pasado, el presente y el futuro se van colocando en una misma dimensión del relato” (REDONDO: 98). De esta forma:

Se dice que todos son tiempos de la memoria, y que la memoria tiene la potencia de hacer presente con la misma fuerza de vida que la propiamente llamada realidad. Esta idea del tiempo y de la memoria, que por otro lado implica la existencia de muchos tiempos en distintas dimensiones, a veces concurrentes y otras veces paralelos, forman parte del conjunto de conceptos de ruptura con los principios de la objetividad realista. La ruptura con la sucesividad cronológica de pasado, presente y futuro también es una ruptura espacial: en las narraciones de Conti, los lugares se superponen, son antes y después a la vez. Esta concentración de potencia del tiempo puede producir, a veces, un salto hacia otra dimensión, como podría entenderse que ocurre en *Mascaró*, o en una redundancia temporal asfixiante, como sucede en *En vida* (98).

Esta construcción *no realista* del tiempo y del espacio que marca en el pasaje citado Redondo, se observaría también en el planteo de que “un mismo lugar, un mismo objeto, un mismo suceso son otra cosa cuando se le cambia el sentido. Esto aparece en atisbo en *En vida* y se desarrollará ampliamente en *Mascaró*” (99). Como resultante: “Al final de la novela los tiempos y los espacios aparecen totalmente confundidos, o mejor dicho, todos actualizados: el pasado traído al presente, pero a un presente en el que se pueden recuperar, completar y rehacer los sucesos del pasado” (99). Esto lo encontramos en la propia novela cuando Oreste señala que: “Todo es recuerdo, hasta esa misma noche” (CONTI: 152) en la que está recordando. Como indicó Redondo, los tiempos comienzan a superponerse y pasado y presente ocupan una misma dimensión:

En otra mañana que se confunde con ésta en su cabeza Oreste camina por un callejón de tierra en las afueras del pueblo. Es igualmente una mañana fresca y limpia (...) Oreste se detiene y el paisaje, que gira y se mueve con él, se detiene también. Una bandada de avutardas pasa volando sobre sus cabezas en dirección a la laguna (81-82).

Aunque el transcurso de los hechos es contiguo, se problematiza la noción temporal a través de la permanente inserción del pasado en la misma dimensión que el presente. El protagonista y el narrador parecen moverse bajo parámetros temporales peculiares. Si en la actualidad no hay tiempo para detenernos en las cosas que nos pasan, el recuerdo -y la palabra- es lo único que las puede recuperar. Por eso su escritura es morosa –se queda en lo que narra- y la memoria ocupa el espacio del presente. Cuando Oreste va con sus amigos en

el coche de Paco, de pronto parece estar en “El Morris Cowley modelo 26 del tío Ernesto, treinta años atrás” (23). Enumeremos otros ejemplos semejantes. En una ocasión: “Oreste había perdido la noción del tiempo” (18); Todo lo que acontece al inicio del relato en la costa “parecía suceder no sólo en otra época sino a otros personajes (...) mil años atrás” (12-13); Oreste de pronto está: “un millón de años más viejo” (14). Mientras vaga por el centro de la ciudad: “[Oreste] Sonríe a la chica del año ‘60” (70) con la que tuvo una historia de amor. Hay una reiterada mezcla de tiempos y espacios. Cuando comienza a vivir con Margarita, la costa, su pueblo, la propia prostituta y sus padres parecen un día juntarse, lo mismo que la realidad y el sueño, pues: “Desde la galería se ve una parte del camino pero más allá el mundo se borra” (208). Los días son presente y recuerdo a la vez, o, como mencionamos, todo es recuerdo:

Este sábado tampoco vino Paco. Este sábado no es el día de hoy, que puede o no ser sábado, sino un día de la memoria. A Oreste se le nace en la cabeza en cualquier momento y cada vez importa menos el día de afuera porque a esta altura es más recuerdo que otra cosa y así puede vivirlo de nuevo cuantas veces quiera y es por eso que este sábado no vino Paco (195).

Como en obras previas, la memoria vuelve presente la ausencia de hechos, circunstancias y personajes que el tiempo se ha llevado. Además, permite ordenar una realidad por sí misma anárquica. Así acontece con el tío Ernesto, pero también con las andanzas de los amigos en la costa:

La costa está allí, detrás de esos edificios que asoman por la ventana, pero él la ve de todas maneras, inclusive ve a los muchachos sentados en el patio del Polo en el verano del 67, el día que echaron al agua a la “Dichosa Madre”, y está el Juan y ellos ríen y cantan y él es casi uno de ellos, esos tipos que no ha vuelto a ver pero le decían “che, flaco”, “hermano”, y después se fueron, todos se van, y él casi se va también si no hubiese sido que casi se queda, que es su manera de irse y quedarse (89).

Por todo esto De Marinis llegó a similares conclusiones que Redondo al plantear que: “En lo que se refiere al tiempo, nos encontramos con que en *En vida* hay una alteración considerable si comparamos esta novela con sus predecesoras” (DE MARINIS: 256). Si bien advierte que no distingue en dicho texto una “subversión temporal” como podemos apreciar en otras novelas del período: “sí es notable que la cantidad de marchas hacia atrás en el tiempo que inundan las deambulaciones de Oreste (...) interfieren con la acostumbrada sucesión de la acción de ficciones anteriores” (256). Así, la memoria

funciona como un recurso de disrupción temporal de la novela. Todo esto provoca momentos de simultaneidad a través de la unión espacial -de lugares distintos- y temporal -de dimensiones también diversas-, lo cual en los cuentos de *La balada del álamo carolina* tendrá un mayor despliegue. Aquí, mientras Oreste está en la ciudad: “A esa hora Pino ambulaba entre las mesas de Las Palmas con un par de jarros en las manos. Paco saluda desde la puerta. Roque levanta la cabeza y sonríe brevemente a un Oreste ubicuo y nocturno. Entran aquellos lindos tipos del Gaviota” (CONTI: 79). Vemos que ese paralelismo no se refiere a la existencia de dos situaciones al mismo tiempo en lugares diferentes, pues engendra dos Orestes, el que está en la ciudad pensando y el *ubicuo* y *nocturno* de la costa que se encuentra en el bar de Pino. Hay un desdoblamiento espacial y temporal que se repetirá en diversos momentos de *En vida*.

Como en toda la obra anterior de Conti, el paso del tiempo se observa a través de cosas concretas: “El brillo de las estrellas, el silencio de las cosas, el sonido de los pasos, el aire fresco pero sobre todo liviano y como dormido, esto es el invierno” (136). A su vez:

Sopló una ráfaga y el cerco se estremeció como si lo recorriera una mano invisible. La sirena de un arenero atravesó la tarde de un extremo a otro y después llegó el olor agrio del río.

“Esto es el otoño”, piensa Oreste. Quiere decir la luz sarrosa sobre la punta de los pinos, el agua dormida, los bramidos de los diesels que rebotan contra el cielo y especialmente este viento que arrastra el olor a barro y hojas podridas de las islas (9).

Nos referimos ya a que el abandono de Oreste de su vida en la ciudad era presentado como un acto de “liberación”, de ejercicio de su propia voluntad. El texto presenta que cuando se esconde de su hijo estamos ante la primera vez en la que el protagonista elige algo en su vida. No hay aquí una mirada cuestionadora en términos morales ante el rechazo a su rol de padre, sino el énfasis de un acto de voluntad:

-Salí y decile que no estoy -dijo Oreste por lo bajo.

Margarita no se movió.

-Decile que nunca oíste hablar de Oreste.

Ella lo miraba con aquel viejo rostro de tristeza.

-Es mejor así.

(...)

Oreste salió algo después, cuando Margarita entraba a la casa. Lo alcanzó a ver un poco antes de que doblara la esquina. Caminaba despacio por el medio de la calle. Cuando llegó a la esquina dudó un momento. Oreste se ocultó por si el muchacho volvía la cabeza. Al mirar de nuevo la calle estaba vacía (CONTI: 224-225).

Este es el final de la novela. Oreste sólo atina a seguir huyendo, ahora de su hijo, a ocultarse de la realidad. Hasta ahí llega su rebelión. Desde otro lugar, coincide con ciertos personajes de Viñas, que si bien no saben lo que hay que hacer para superar la realidad en la que viven, sí tienen en claro qué no hacer. Ese es su confuso acto de resistencia, su rechazo a una vida sin sentido.

No queremos olvidarnos de otro de los pilares de la obra contiana como es la soledad. Brody señala que ésta surge en el protagonista: “como resultado de su dilema existencialista. Se da cuenta de la falta de sentido de su trabajo como escritor para una revista agraria, y por eso se siente enajenado” (BRODY: 213), lo que se complementa con su apática situación familiar. Pero en esta novela todos son personajes solitarios, no sólo Oreste. Lo son Roque, Paco, Marcelo, Requena y Pino, como lo eran su tío Ernesto y su padre. Por eso Oreste: “Siente igualmente la presencia de otros hombres, solos como él en esa gran noche desvelada, que es todo el tiempo y toda la memoria” (CONTI: 59).

Oreste, además, realiza un trabajo intelectual y pertenece a la clase media. Al igual que veremos respecto de ciertos protagonistas de Kordon y de Manauta -y tal como vimos en personajes de Viñas-, en su labor se expresa una tensión entre trabajo intelectual y comercial que Conti aquí no despliega, por más que su enajenación permanente deba destacarse. Oreste tiene una labor intelectual *inútil* en términos sociales, disociada de sus intereses.

Un tema importante que se repite aquí es la reflexión sobre las formas de representar. Notamos que Conti utiliza sus ficciones para posicionarse en los debates de la época sobre el realismo y la aproximación literaria a lo real. Ya expresamos que la imaginación y el recuerdo por momentos son vistos como más reales que la propia realidad. El lugar de la subjetividad es preponderante entonces. Ahora, también en otros fragmentos el trabajo intelectual sobre lo observado es lo que produce una aproximación a lo real, no la directa mirada meramente. Eso se interpreta cuando uno lee pasajes como estos: “Ve en el aire su cara de nabo, no ésta, ni tampoco aquélla sino un resumen de su cara que no parece tener historia” (25); “Los días habían urdido otra imagen que a pesar de su redoblada y melancólica solicitud cambiaba tanto como él, esa es la verdad, pero al menos conservaba intacta aquella [la del recuerdo] otra, infinitamente más real” (61); o:

Trataba de pensar en el verano de Margarita. El Ford rojo, el camino de tierra, el viejo puente sobre el canal 1 blanqueado por el sol igual que el esqueleto de un gran animal, señales y letreros borrosos, algún otro camino que se abría al costado con el cauce de un río seco, la línea oscura de los árboles sobre el horizonte, las primeras casas, el mar. Pero él no lo podía ver igual que Margarita. A él le recordaba otras cosas. O las mismas cosas las recordaba de otra manera (154).

Un mismo hecho pensado por dos personas distintas generará recuerdos disímiles. Hay un trabajo intelectual en el receptor que culmina el proceso. No se recuerda un rostro a partir de situaciones particulares, sino mediante un resumen de las mismas, la imagen de un recuerdo se le aparece a Oreste más real que la que urdió el tiempo. Vemos aquí una mirada “no realista”, diría Redondo, aunque nosotros advertiremos “no tradicionalmente realista” en la representación de lo real. La objetividad es dejada de lado, no existe verdad unívoca exterior al sujeto. Lo mismo acontece con la representación del tiempo y del espacio. La inserción activa del sujeto es sustancial. La experiencia depende de aquel que experimenta.

Por otro lado, en lo que podemos nombrar como una nueva puesta en abismo de su narrativa, *En vida* narra la historia de aquellos que no tienen historia. Explicita la narración de lo no narrable. Si Oreste plantea que “-Para decir verdad no tengo nada que contar, quiero decir nada que sea mi propia historia” (213), *En vida* no será otra cosa que la narración de esa *propia historia* de Oreste. Lo mismo pasará entre Paco y Roque, quienes se cuentan aquello que a nadie le importa:

Cuando por fin se queda quieto, sentado en una punta de la cama, comienza a oír los chasquidos de la madera. Entonces, piensa en Paco y en Roque como si hiciera una punta de años que faltaran de allí. Después los ve, una cabeza al lado de la otra, y aunque ninguno abre la boca ellos se cuentan toda la historia, una historia que no significa un carajo para nadie, un montoncito de verdadera tristeza (34).

Cuando Margarita le pide que le narre algún recuerdo de verano Oreste le cuenta una historia de Requena. Oreste -no olvidemos, a fin de cuentas, un escritor- se apropia de las historias cotidianas de los otros, cosa que explicita: -“... me apropio de las historias de otros... eso hago, ¿te das cuenta?” (213), una actitud que el propio Conti especificó como propia del escritor en general y de su producción narrativa en particular en distintos reportajes.

Se va articulando así la poética contiana. En cuanto al estilo de esta obra, podemos agregar lo que indica Fernando Rosemberg, que enfatiza la “alternancia de dos tonos antagónicos: el coloquial, sembrado de vulgarismos y palabras gruesas, y el poético,

manifiesto en el lenguaje sugeridor y en el uso de metáforas” (520). Un ejemplo de vulgarismo podría ser cuando un amigo le dice a Oreste “mirá qué culo” al pasar una mujer, o el siguiente:

Al llegar a Leandro Alem se metió en el bar de la esquina y pidió un vaso de vino. Después entró en el baño y meó con la cabeza apoyada contra la pared. “Coria es puto” dice un letrero trabajosamente escrito a la altura de sus ojos. Más abajo hay dibujada una verga elemental y un número de teléfono (CONTI 53).

De lenguaje poético podemos tomar, como muestra, cualquiera de las descripciones costeras o de las de su infancia: “Estuvo allí un rato, entre las cosas que se borraban a su alrededor. La pared de madera que se empina oscuramente contra el cielo, las venas grises de la glicina en la piel de la tarde, las mesas vacías, el cartel de letras abigarradas, el cerco de alambre vencido por la enredadera” (9). La utilización de registros estilísticos diversos se conjuga aquí con el humorismo, que es otra de las características contianas presentes en este relato. La utilización de la risa como elemento transgresor y crítico por parte de este autor nos recuerda los planteos teóricos de Bajtín en su trabajo sobre Rabelais. La risa constituye un clima narrativo que destierra la solemnidad literaria y la de la problemática existencial que recubre al protagonista a través de breves comentarios tales como “Otro tipo que venía mirando a una gordita, *parte de la gordita porque no se la podía mirar de una sola vez*, atropelló al viejo y Oreste quedó fuera de discusión” (71); “Tony Dalton, con cara más bien de González, se inclina hasta donde se lo permiten sus pantalones” (145); “A la derecha está la oficina de un especialista en TRATAMIENTOS ACUSTICOS Y AMORTIGUAMIENTO DE RUIDOS, que debe ser muy bueno porque no se oye nunca” (41). La cantidad de ejemplos es innumerable y hace del humor, el sarcasmo y la ironía recursos fundamentales para la construcción narrativa contiana.

En vida no pierde tampoco el uso del suspenso cuando es necesario, por ejemplo, ante el primer encuentro de Oreste y Margarita: “Está amaneciendo. Ahora no significa nada pero Oreste recordará mil veces este momento” (23). Las digresiones y el detallismo también forman parte de la construcción de esta obra. El ritmo se constituye mediante la alternación de párrafos largos y cortos (110) y una estructura sintáctica hegemónica por los conectores -fundamentalmente, el “y” (144)- y párrafos contruidos por frases breves, es decir, con pocas oraciones subordinadas, como se produce en el lenguaje coloquial.

La balada del álamo carolina

El último libro de cuentos publicado por Haroldo Conti es *La balada del álamo Carolina*, en 1975, mismo año en que se edita su novela *Mascaró, el cazador americano*. En este volumen de relatos se incluye el ya conocido “Ad astra” y nueve textos inéditos: “La balada del álamo carolina”, “Mi madre andaba en la luz”, “Perfumada noche”, “Bibliográfica”, “Las doce a Bragado”, “Devociones”, “Los caminos”, “Memoria y celebración” y “Tristezas de la otra banda”, estos últimos tres bajo el subtítulo de “Homenajes”. Ediciones posteriores incluyen también “A la diestra”, cuento conservado en su domicilio al momento de la desaparición del autor.

En esta colección observamos un trabajo con la espacialidad y la temporalidad comunes en su narrativa. Los personajes recorren el itinerario interior-Buenos Aires/Buenos Aires-interior -lo que permite trazar paralelos entre diversos lugares- y a la vez transitan pasajes temporales, fundamentalmente del presente hacia el pasado y desde el pasado al presente -haciendo de la reminiscencia un *leit motiv*-, aunque también respecto del futuro, lo que genera una multidimensionalidad temporal. Así, la escritura cobra importancia como espacio de la memoria y como conjurador de distancias.

“La balada del álamo Carolina” se narra en tercera persona. El narrador y el “personaje”, como hemos visto en otras ocasiones dentro de la literatura de Conti, por momentos fusionan sus perspectivas y por momentos se alejan. La particularidad de este caso es que no estamos ante un personaje humano, sino ante la humanización de un árbol que cuenta su vida a través de doce veranos. El árbol, entonces, ve, piensa, siente, sueña, y también por todo eso crece, ya que “crecer es como pensarse”, dirá el relato.

De Marinis ha señalado sobre este cuento que “la familiar tercera persona modalizadora” que tanto ha utilizado Conti en sus primeros textos le “cede de manera más frecuente la titularidad de lo narrado a un más íntimo *yo* que se propone y nos obliga a inmiscuirnos en el coto privado” (DE MARINIS: 281). Así se pluraliza la experiencia individual y se permite vivenciarla como si fuera de nosotros.

Hay tres ejes que recorren el pensamiento del álamo carolina: la fijeza, la soledad y el paso del tiempo. El primero de ellos se relaciona por su opuesto al vagabundeo que puebla los relatos contianos. El árbol, obviamente, no puede deambular por la tierra, está

aferrado al sitio en el que nació. Tiene por lo tanto, como muchos personajes de Conti, frustrado el deseo de viajar. El cuento señala en su comienzo que “Este álamo Carolina nació aquí mismo, exactamente” (CONTI, 2009: 247), con lo que enfatiza su fijación a un espacio específico. Más adelante refuerza esta perspectiva:

Tiempo después, luego de divisar la morada del hombre, vio por fin aquella alocada y ruidosa casa que con chimenea y todo corría sobre la tierra, y supo por ella que además de los pájaros gran parte de cuanto vive se mueve de un lado a otro y el viejo álamo, que entonces no era tan viejo pero sí árbol completo, sintió por primera vez el dolor de su fijeza. Él sólo podía ir hacia arriba trazando un corto camino en el cielo y al comienzo del otoño volar en figura según el viento en la trama de sus hojas (251).

El árbol quisiera moverse de un lado a otro, vislumbra cómo gran parte del mundo lo hace, pero no puede. Sin embargo, lo logra en cierta medida gracias a sus hojas otoñales. Nuevamente en la obra contiana cobran una importancia sustancial las estaciones del año, en este caso, el otoño, pues gracias a que en ese tiempo las hojas se desprenden el árbol puede volar con el viento:

Con todo él ha llegado hasta la casa en alguna forma, a través de las hojas de otoño que arrastra el viento. Con sus viejos ojos amarillos ha visto la casa aun por dentro, ha visto al hombre, flaco y duro con la piel resquebrajada como la corteza de las primeras ramas, la mujer que huele a humo de madera, un par de chicos silenciosos con el pelo alborotado como los plumones de un pichón de montera. Con sus viejas manos amarillas ha golpeado la puerta de tablas quebradas, ha acariciado las descascaradas paredes de adobe encalado, y mano y ojo y amarillas alas de otoño ha corrido delante de la escoba de maíz de Guinea y trepado nuevamente al cielo en el humo oloroso de una fogata que anuncia el frío, el tiempo dormido del árbol y la tierra (249-250).

El vagar, como queda explicitado, es tema también de este cuento. Si se humaniza al álamo, se le otorga este deseo. Junto con las amarillas hojas del otoño, las raíces también llegan hasta dónde la superficie del árbol no puede hacerlo: “el árbol crecía tanto por arriba como por debajo. Por debajo era un árbol húmedo de largas y húmedas ramas nacaradas que penetraban en la tibia noche de la tierra” (250), y esa tierra “que palpitaba debajo de él le enviaba toda clase de señales” a través de las raíces, era así “un fresco cuerpo lleno de vida que respiraba dulcemente bajo las hojas y el pasto y sostenía cuanto hay en este mundo, incluso a otros árboles con los cuales el viejo álamo Carolina se comunicaba a través de aquel húmedo corazón” (250).

Una característica de los personajes contianos que también posee el árbol es su soledad. El álamo Carolina está solo en el campo. Al ver a lo lejos lo que en un principio

creía un gran árbol encuentra que en verdad “No era un árbol más grande, era un bosque, es decir, un montón de ellos, tierra emplumada, alta y rumorosa hermandad” (250). Ante este descubrimiento, se pregunta: “¿Por qué no estaba él allí? ¿Por qué había nacido solitario? ¿Acaso él no era como un resumen del bosque, cada rama un árbol?” (250-251). No hay respuesta a esto, lo que sí se sabe mediante este discurrir es la angustia que le genera el saberse solitario. El álamo carolina posee una necesidad de hermandad insatisfecha.

La problematización del tiempo recorre el relato de principio a fin. En un comienzo, se plantea: “De alguna manera ya estaba así hace doce veranos cuando asomó sobre la tierra y crecer no fue nada más que como pensarse. Sólo que ahora recuerda todo eso, se piensa para atrás, y no nace otro árbol. En eso consiste la vejez. Verde memoria” (248). En otros pasajes encontramos ejemplos respecto de la manera de percibir el paso del tiempo mediante los cambios en la naturaleza: “El invierno comienza para él con la caída de la primera hoja. Un poco antes nota que se le adormecen las ramas más viejas y después el sueño avanza hacia adentro aunque nunca llega al corazón del árbol. En eso siente un tironcito y la primera hoja planea sobre el suelo. Así empieza” (252).

“Las doce a Bragado” es uno de los ejemplos más evidentes del trabajo de Conti con la reminiscencia. Los personajes aquí no solamente recuerdan a través de su “verde memoria”, como indica el cuento anterior, sino que, proustianamente, reviven aquello que rememoran. El pasado continúa latiendo en el hoy:

Bien, ahora mismo, desde este invierno que empapa el pavimento y las paredes y las ropas y el alma (...) cierro los ojos y veo ese largo camino polvoriento del verano que se extiende hasta el horizonte como un río seco bajo el sol. Es el camino de tierra entre Chacabuco y Bragado, ese mismo semejante a una áspera corteza de árbol viejo con tantos y tantos surcos, el almacén de don Luis Stéfano en una esquina de acacias hasta el año 33 y después para siempre en la memoria, y la de Iglesias a la derecha, más adelante, ya por el camino de Sastre... (CONTI, 2009: 254).

Por eso es tan o más real el recuerdo que el hecho en sí, como se indicaba en nuestra lectura de la novela *En vida*. Esa capacidad de “volver presente” lo ya perdido -volverlo para siempre gracias a la memoria- es uno de los fundamentos de esta clase de vaivén temporal, lo que les permite a los personajes recuperar no solamente situaciones, sino experimentar sentimientos y valores que han tenido y de los que carece su vida actual. De Marinis indica que este cuento: “parte del recuerdo de la infancia de la voz narrativa, un inmenso retorno en el tiempo que inunda todo el relato y que se mueve en distintos

momentos de la historia del pueblo de Chacabuco” (281). El pasado, en este sentido, conforma el presente. Por eso el narrador trae a su lado a su querido Tío Agustín y con él, al pueblo de su infancia:

Y ahora, es lo que veo desde este húmedo y triste invierno, el tío Agustín aparece saliendo de la curva, un poco antes del almacén de Iglesias, a la altura del mojón de hierro fundido que casi tapan los pastos, del lado de Chacabuco todavía. Viene corriendo con sus largas piernas huesudas perseguido por una nubecita de polvo y por un perro escuálido que ladra a sus zapatillas de badana (254).

El comienzo mismo se lleva adelante con la que será la frase más utilizada en todo el relato: “Ahora mismo”. Es decir, se sitúa temporalmente la situación en el presente, de igual forma que en “La balada del álamo carolina” se lo hace espacialmente con la frase: “Exactamente en este lugar”. Pero ese “ahora mismo” no es unívoco, se disgrega en diversas referencias que mezcla la reminiscencia. Ese ahora mismo es su vida en la ciudad de Buenos Aires y el Chacabuco de su niñez en un mismo movimiento. No hay un solo “aquí y ahora”, es uno y es muchos. Es Chacabuco y Buenos Aires, son los años treinta y los setenta. Por eso el narrador menciona la “errante edad de mi pueblo” (263), y por eso desde aquel invierno porteño observa a su tío corriendo entre la gente en su pueblo: “A veces cuando pateo la calle cierro los ojos, y aun sin cerrarlos lo veo pasar entre la gente, al trote con su pantaloncito negro y la camisa de frisa y el número 14 en la espalda, que siempre me falló en la quiniela” (257). De esta manera: “el tío al correr detiene el tiempo y recobra el pasado, a la vez que el espacio en esa intensa carrera se vuelve estático y el tiempo eterno” (REDONDO: 170).

Se trata de un familiar que es recuperado por la voz narrativa gracias a una serie de rasgos que es menester destacar. Uno es su pasión -locura, dirán algunos vecinos- por correr. Como los vagos al andar, aquí la actividad de desplazarse en el espacio no es un medio sino un fin en sí mismo. Inserto en una sociedad donde las cosas no valen por lo que son sino por la posibilidad que ofrecen de acceder a otra cosa, Agustín no corre para ganar ni para quebrar récords, corre simplemente para correr, como Argimón vuela por volar: “Eso fue en el 32, que batió todos los récords, aunque a él no le importaba eso sino tan sólo correr y correr” (256). Luego, insiste:

Corre y corre saltando las sombras húmedas, blandos terrones de tierra, solo y alado, sobre este recuerdo, sobre puntos y líneas, sobre el raído invierno de mi tristeza, sobre

años y tiempos, siempre volante, eterno, perenne corredor de las 12 a Bragado, el bravo tío Agustín empujando su intensa llama por aquel solitario camino recruzado por espantados cuises y liebres y pájaros que arrancan veloces un poco antes de sus pasos. Salta un alambrado y sigue la carrera a campo traviesa, llama y llama, fuego y fuego. Sólo una vez llegó hasta el Bragado porque el tano Cersosimo, esto es, el Gringo del Pito como se lo conocía por aquellos años, lo siguió con un sulky y cuando se quería desviar le cerraba el paso y lo golpeaba con el látigo y llegó con dos leguas de ventaja sobre el Chino Motta, nada menos, pero cuando la gente lo aclamaba ya y el intendente se paró en el palco con un banderín en la mano no lo pudieron atajar porque saltó sobre la meta con un grito profundo y siguió de carrera hacia 25 de Mayo, muy campeón, el grandes piernas de acero de mi tío, el formidable tío Agustín (256).

El cuento construye la mítica figura del *formidable* y *bravo* tío Agustín, legendario corredor del cual se rememoran sus pueblerinas hazañas atléticas. Pero el tío es recuperado también por ser, como el vago del cuento “El último”, un entusiasta de los caminos:

Siempre preguntaba sobre caminos. La ruta 7 terminaba de ser reparada entre San Andrés de Giles y Carmen de Areco. Eso lo alegró al tío. Ese mismo año había ido a pie hasta Luján portando el estandarte de la Congregación de San Luis Gonzaga. Me explicó que era cuestión de echarse a andar y no cambiar el paso, vendarse los pies y calzar botines bien armados (260).

Ha quedado evidenciado con los fragmentos citados en este apartado que la multidimensionalidad no es solamente temporal sino también espacial. Chacabuco es un cronotopo contiano. No hay pasaje al pueblo sin cambio temporal. El pueblo es tiempo y lugar. Chacabuco es el pasado. El narrador lo observa cruzando la calle Santa Fe en la capital, pero también en aquel Chacabuco: “Ahora cierro los ojos y me veo en la penumbra del taller con paredes de ladrillos a la vista y un espeso olor a polvo, sillas y elásticos que cuelgan de las vigas y al fondo la mesa de carpintero en la que trabaja el tío” (258).

El narrador transita tiempos y espacios sin moverse gracias a la memoria. Pero lo hace conscientemente, como una recuperación del pasado, de su niñez, para sí mismo. Ahora él tiene historia y con esa historia construye su vida. Vuelve presente su recuerdo, pero sabiéndolo recuerdo: “Yo era pibe entonces y veía al tío, joven, como desde una enorme distancia, a través de nieblas y velos, porque yo estaba por ser, no tenía sombra ni casi historia, era tan sólo presente, pequeño, mero estar y ver y sentir a la sombra de los grandes” (257). El narrador maneja su discurso. Esto es diferente a la confusión de tiempos y de muertos que se le aparecen al propio Tío Agustín a causa de su senilidad:

Un día el tío, esto lo supe dos veranos después, ya hombre entero y él más viejo y más flaco, y el camino a Bragado todavía sin asfaltar, fue hasta la farmacia de Marino, al otro lado de la plaza, pero cuando llegó a la Avenida Alsina, que fue asfaltada en el 32, bajo la intendencia de don Esteban Cernuda, la encontró de tierra, como cuando era chico y después mozo y corría ya en la Vuelta del Salado (260).

El tío se pierde en su Chacabuco de tiempo errante mientras que al narrador le sirve para contar su historia y recuperar su vida pasada. El tío: “vio pasar al Cholo Barrios que, según tenía entendido, porque estuvo en el velatorio, se voló la cabeza mientras probaba una escopeta de un caño, calibre 20...” (262). Las frases se parecen, ¿qué diferencia al tío Agustín viendo al Cholo Barrios ya muerto, del narrador ubicado en plena calle Santa Fe viendo al tío Agustín corriendo en Bragado, a kilómetros de distancia? En que el pasado para su tío no se diferencia de su realidad contemporánea. Está senil, el tiempo lo domina:

Luego supe por la tía Teresa que en esos días se había encontrado en la esquina de la tienda Ciudad de Messina con Pepe Provenzano, que pateaba como siempre la calle vendiendo billetes de lotería y con Pancho Tonelli, ambos bien finados, lo mismo que la tienda, que cerró allá por el 58 (264).

El recuerdo del narrador incluye objetos que le son sustanciales y que tienen que ver con labores manuales: “Hoy, por ejemplo, mientras cruzaba hasta el bar Falucho aguantando el viento que barría la Avenida Santa Fe, me acordé de buenas a primera de aquella sierra de ingleses o de falsa escuadra que había en una punta de la mesa” (258); o: “Allí estaba la tremenda cardadora a motor, la carcomida mesa de carpintero y sobre ella, en un extremo, mi querida sierra de ingleses que apuntaba hacia la puerta” (263). Esas herramientas tienen su historia, y como todo en Conti, es narrada por la voz narrativa:

Aquella sierra que había sido construida en Inglaterra en 1895, que en consecuencia había atravesado el mar embalada cuidadosamente en un cajón de pinotea, me atraía misteriosamente. Era una sierra montada sobre un bastidor, con una empuñadura negra como la de una ametralladora y servía para cortar marcos, escuadras, ángulos, encastrados y demás cortes de precisión. La veo ahora mismo en el aire, negra y pulida (258-259).

Romano había expuesto sobre la obra cotidiana que esta clase de comentarios y detenciones del texto en tales cuestiones remiten a un marcado interés por parte del autor en la labor manual que vinculan su escritura con la de Roberto Arlt. Otro rasgo del texto que se repite es el humor, cuyas pinceladas hemos ido observando en varios de los pasajes recientemente citados. Aquí otro ejemplo:

La estatua de San Martín, que de golpe había reemplazado a la pérgola y que en aquel tiempo era pedestre, no ecuestre, según se acostumbra, por razones de economía, pues la partida que votó el Concejo Deliberante no alcanzó para el caballo, lo cual terminó por convertirse en una curiosidad y hasta en una atracción hasta que en tiempo del gobernador Aloe, que era de Chacabuco, le pusieron el caballo y es así como cabalga ahora en el alto cielo de mi pueblo entre las espléndidas copas de los árboles, en dirección a la confitería San Martín, hacia la que apunta un dedo (262).

Reviste interés también subrayar que, como muchos de los cuentos de esta colección, la relación interna entre los relatos está a la orden del día con la mención del célebre álamo carolina, del cual aprendemos ahora que se encuentra detrás del campo de los Cirigliano:

Pero las otras veces torció a derecha o izquierda antes del Bragado, aturdido por el campo, y algunos lo vieron y avisaron que el tío iba a los saltos entre las doradas espigas o las oscuras hebras de pasto o las chalas que brillaban como vidrios y azotaban sus duras piernas, espantando liebres y pájaros y cuises, y un día o dos después lo hallaron dormido debajo del álamo Carolina, ése que se levanta solitario detrás del campo de Cirigliano y que desde el camino real parece todo un monte y que para el tío era su única meta reconocida (257).

La escritura de “Las doce a Bragado”, ya desde el título, responde a un estilo absolutamente coloquial que en el cuento podemos apreciar en la continuidad de frases articuladas mediante el conector “y”, en el explícito uso de la oralidad, en el ritmo narrativo construido por la sucesión de comas y en la repetición de palabras para retomar lo antedicho:

Bien, ahora mismo, desde este invierno que empapa el pavimento y las paredes y las ropas y el alma, si tenemos, lo que sea, esa finita tristeza que se enrosca por dentro como una madre selva y en días así, justo, asoma sus floridas puntas por las orejas y la nariz y los ojos, en días así, digo, cierro los ojos y veo ese largo camino polvoriento del verano que se extiende hasta el horizonte como un río seco bajo el sol (254).

Esta situación se conjuga con un gran detallismo remarcado por la precisión de fechas, lugares, apodos, objetos, personajes y hechos cuyo principio rector parece ser la exactitud ante una referencia verídica fácilmente identificable.

El tercer cuento de este volumen se titula “Mi madre andaba en la luz” y es el más extenso del mismo. Trata del retorno al pueblo por un fin de semana de un hombre -Pedro- que se mudó a la ciudad tiempo atrás, donde vive en una villa miseria. Al llegar a su Warnes natal es visto como un “triunfador” por sus amigos, vecinos y familiares. El mito

de la migración interna, de pensar a Buenos Aires como una tierra de oportunidades, aparece cuestionado por la vida del protagonista, aunque reforzado por la mirada de quienes se han quedado en el pueblo. La ropa y los “adelantos técnicos” absolutamente banales que trae de la ciudad ayudan a sostener este cuadro según el cual “el Polo y la vieja (...) pensaban que las cosas le habían ido mejor que a ellos, no que le habían ido, simplemente” (CONTI, 2009: 284-285), mientras que sus amigos -Campodónico o el Cacho- revoleaban los ojos, se impresionaban y sacudían la cabeza ante las anécdotas que oían y la actitud que observaban en Pedro, que se hacía el *Charles Bronson* o el *Belmondo* ante sus provincianos amigos.

Este tema de la vuelta al pago por parte del protagonista recorre el camino inverso - y con una mayor construcción narrativa- al de “Muerte de un hermano” de *Todos los veranos*, donde el personaje se dirige a Buenos Aires. Aquí: “Al recuerdo lo asiste la eventual visita al terruño, la cual aparte de reverdecer sus experiencias infantiles y adolescentes, establece las diferencias, marca el balance entre estos dos espacios marginales: la villa miseria presente, el pueblo sin futuro de antaño” (DE MARINIS: 288). Algo se mantiene en ambos casos. No hay salida para estos personajes, morir lentamente en su tierra o sufrir en los precarios márgenes de la ciudad, a eso se reduce la disyuntiva: “él es su padre que murió y su madre que envejeció y él mismo que se marchó pues aquí la tierra no daba para todos, el pueblo se había achicado y los que nacían era para irse tarde o temprano” (277). La crítica social se vuelve explícita. Nuevamente, como el viejo de “La causa”, aquí: “el viejo [esta vez el padre del protagonista] se murió deseando un tractor Ferguson de segunda mano que lo ayudara con la tierra” (267). Nada ha cambiado entonces, por lo que: “el Polo, mi hermano, nació como mi padre para padecer la tierra. Nada más” (271). Esta situación tiene un responsable mucho más directo que en el alegórico relato del '60, el General Onganía:

Recordaba las calles, las únicas dos que había, una a cada lado de la vía, cruzadas por sulkis, charres, tractores y automóviles, sobre todo para el tiempo de las cosechas, las farras prolongadas en el boliche del viejo o en el Club Ferrocarril Oeste, cuando bajaban las mejores orquestas de Bragado y Chacabuco y aun de Junín y la plata saltaba de la tierra a los bolsillos y de los bolsillos a un lado y otro de la vía, por todos los ruidosos boliches, bailantas y quermeses. Todo eso terminó cuando Onganía suprimió la prórroga de arrendamientos y los chacareros se fueron por los caminos y la tierra volvió a manos de unos pocos estancieros y por aquellos caminos vino la tristeza, más polvo y el olvido (CONTI: 277).

Es una de las pocas veces que vamos a encontrar un apellido real tan explícito en una crítica política de un relato contiano. El cuento comenta, al pasar, el proceso de monopolización de la tierra en la llanura pampeana. El tiempo “de oro” de Warnes era antes de Onganía. Se habla de una involución social y económica en este cuento que quizás por ello “va abandonando el tono fabuloso y cuasi mitológico” (DE MARINIS: 288) de “Las doce a Bragado”, “La balada del álamo Carolina” o el próximo “Perfumada noche”, tono que sin embargo no deja de existir:

Su especialidad eran las morcillas y los cuentos de aparecidos. Murió en el 59 y él mismo empezó a aparecerse ya en el invierno del 60, para julio justo que Américo Agustín Laval lo vio sobre el puente del Salado con el ponchito y la gorra, todo de cuerpo presente, bien verídico. Laval se persignó y don Pancho se hizo transparente, se vino lucecita y hasta chamuscó el pasto. Sobre el puente, del lado de Bragado, en la mano del campo de Cirigliano, ahí mismo. Consta. La última vez que se apareció, también en el puente, compareció ante don Ramón Cabral que venía a caballo desde el campo de Arbeleche con un gallo Calcuta debajo del brazo. Fue en marzo del 73. Le dijo a don Ramón que había que votar para intendente al ingeniero Dimarco. Le erró feo por más finado que fuese (CONTI: 270-271).

Las historias fantásticas, bajo la impronta del realismo mágico, forman parte de la realidad cotidiana. La memoria y la lucha contra el paso del tiempo se presentan también en este relato de múltiples maneras. En principio, la memoria no es producto de un conocer objetivo del pasado, de una mera observación. En el recuerdo trabaja la imaginación, es decir, la subjetividad y la invención. El recuerdo selecciona y readecúa, ordena, crea la realidad pasada: “A partir de esta plantita que ahora flamea en la clara mañana y que mi madre riega todas las tardes, apenas se pone el sol, yo reconstruyo, acaso invento, mi casa” (266). Reconstruir es inventar. Recordar es crear, o como decía el narrador de “La balada del álamo Carolina”, pensar es crecer, por lo tanto, modificarse. De igual manera a la forma de construcción de “Las doce a Bragado”, el vaivén temporal está erigido mediante la reminiscencia:

Mi madre, abajo, acaba de echar leña a la cocina económica que no se fatiga de arder y soplar todo el día.
Es una vieja cocina “Carelli”, de tres hornallas, fabricada en Venado Tuerto y creo que la casa empezó por ahí, por esta cocina que mi padre trajo en un charret desde Bragado, donde la compró de segunda mano y la montó en medio de un claro, al reparo de un árbol, y después empezó la casa. Mientras siga encendida mi casa vivirá. Mi madre es esa sombra encorvada frente a la cocina. Ha pasado allí gran parte de su vida,

desde que mi padre instaló la “Carelli” junto a aquel árbol cuyas raíces deben estar todavía debajo del piso de ladrillo. Yo entro y salgo de mi casa, es decir, de esta cocina que es donde transcurren nuestras vidas, mil veces al día cuando en realidad lo que estoy haciendo es romperme el culo junto a la continua N° 2 de la Papelera del Norte. Es mi forma de ir tirando. Yo sé que en este mismo momento que la continua ronca a todo pulmón arrastrando un blanco y humeante chorro de papel mi casa está ahí, en medio de los árboles. Y así vivo (268-269).

Como en la novela *En vida*, el recuerdo de su pueblo y de su pasado familiar funciona a modo de refugio ante un presente ignominioso. Esta clase de ejemplos se multiplican: “Mi madre ha envejecido otro poco este invierno”, dice más adelante: “Yo lo veo en sus manos porque su cara sigue siendo la misma para mí. El fuego de la hornalla se la arrebató, inflama el borde de sus pelos y mi madre sonrío. Me sonrío a mí que en este momento, a 200 kilómetros de mi casa, pienso en ella al lado de la continua N° 2” (269). Finalmente:

Yo pienso que voy llegando a mi casa, en mi pueblo, en una tarde así. Inclusive a través de la ventanilla veo a mi madre que espanta a los pavos, veo el victorioso color de la azalea en el patio de mi casa que flamea en la última luz de esta tarde. Veo, por supuesto, al álamo carolina que brilla por encima de las chapas y hasta veo sobre el techo a mi propio padre que mira para el lado de Irala. Un puñado de casitas y tapias aparece y desaparece entre los árboles. Ese es mi pueblo (272).

El relato, a través de un narrador que pasa de la primera persona a la tercera en medio de la narración, describe la ida al pueblo no sólo en forma imaginaria sino que el protagonista se desplaza realmente de un espacio a otro. Así, construye una dicotomía entre la ciudad capital y el pequeño pueblo bonaerense. El cielo de Warnes: “es ancho y profundo”, mientras que el de la ciudad “un miserable agujero en lo alto de la calle” (272). Si su madre en torno de la “Carelli” *andaba en la luz*, el lugar de trabajo de Pedro en la ciudad no es más que “la mole oscura de la Papelera” (295). Si de Buenos Aires trae consigo el rumor constante de la metrópolis: “El ruido que traía en la cabeza le fue saliendo despacio y a medida que le salía el ruido le entraba el pueblo” (274).

Si bien el pueblo, como es común en los espacios marginales construidos por Conti, no aparece idealizado -“El expreso se detuvo entre las vías, negro y tembloroso. ¡Warnes! gritó el gallego como quien dice mierda” (273) o “Bueno, ahí estaba. *Este sorote es mi pueblo*, pensó. ¿Qué dirían los muchachos de la Papelera si lo vieses? Pues casi todos ellos

han salido de un agujero igual y cuando hablan del mundo más o menos piensan en él” (274)-, entre ambos espacios no duda cuál elegir:

A partir de ese pucherito de la vieja, aquella casa recobraría su exacto lugar en el mundo y ya no sería necesario moverse más de ahí, podría quedarse pegado a aquella tierra para siempre, como la planta de azalea o el álamo carolina, y no decir otra vez adiós y volver a romperse el culo al lado de la continua N^o 2, ¿para qué? (288).

El pueblo se destaca por lograr frenar el tiempo, lo cual ya es un avance en medio de la mentada “involución económico-social” que se expresa, casi un acto de resistencia: “Aparte de un letrero con una pareja de taraditos que se zampaban una botella de Coca-Cola nada había cambiado” (274); “El salón estaba vacío. Tampoco había cambiado gran cosa” (275); “-Y... siempre lo mismo. ¿Qué te parece? Se siembra trigo y a los veinte días sale trigo. Se siembra maíz y a los diez días sale maíz. Hasta ahora nunca salió otra cosa” (287). Acontece lo mismo que en “Perdido”. Por eso los tiempos se superponen aquí también, como en “Las doce a Bragado” o en la novela *En vida*. Por ejemplo, el dueño del bar de Warnes, Pampín, es él y sus antecesores, y su pueblo es el pasado y el actual. Recuerdo e invención van de la mano:

En su memoria este viejo de ahora se superponía al primer Pampín, que empezó repartiendo pan con una jardinera, e inclusive al don Ramón Pampín que no llegó a conocer sino que inventó a partir de su padre, el cual lo conoció cuando llegó de España en 1911 y se enterró en ese agujero, nació en cierto modo y creció con el pueblo. Era de Santa Eugenia de Fao, ayuntamiento de Touro, partido judicial de Arzúa, provincia de La Coruña, lo cual repetía siempre cuando comenzaba a contar cualquier historia, como si todo, aun Warnes, el ferrocarril Sarmiento, el almacén de Montes y el Club Sportivo y Recreativo hubiesen empezado por ahí. Naturalmente, su época de esplendor coincidió con la del pueblo. Él ya recordaba ese tiempo como propio y a menudo aquel era su pueblo más que este de ahora, deshabitado y polvoriento (276-277).

En “Perfumada noche” -cuarto cuento de la serie- el narrador afirma que: “La vida de un hombre es un miserable borrador, un puñadito de tristezas que cabe en unas cuantas líneas. Pero a veces, así como hay años enteros de una larga y espesa oscuridad, un minuto de la vida de un hombre es una luz deslumbrante” (CONTI, 2009: 296), lo cual se relaciona con la postura ya descrita sobre la primacía de lo subjetivo por sobre lo presuntamente “objetivo”. De allí deriva la “multidimensionalidad temporal” del texto, a la vez que se fundamenta el hecho de que “el narrador no da primacía a una realidad sobre otra, no hay una verdadera y otra falsa o una objetiva y otra subjetiva, producto de la fantasía y el

deseo” (REDONDO: 171). “Perfumada noche” presenta un estallido de los sentidos y una ausencia de la perspectiva unívoca que rodea muchas veces como un solemne halo la literatura realista o simplemente comprometida socialmente. Aquí otro ejemplo:

[H]ay otro pueblo por debajo de este, y otro y otro más con tapialitos amarillos de sol y callecitas de tierra. Y por una de esas callecitas ahí viene el señor Pelice con sus botines de becerro, su traje de gabardina negra y su panamá copudo, a los pasitos, muy de cuerpo presente. Viene. Y ese fue el minuto y la luz del señor Pelice (CONTI: 296-297).

¿Cuál es el verdadero Chacabuco?, ¿el actual o el de la memoria? Los dos, dirá el narrador, que otra vez da vueltas sobre los mismos ejes:

Ahora bien, y a propósito del señor Pelice que pasó, pregunto: ¿cuál es, cuál el verdadero pueblo de la ciudad de Chacabuco, cuál rige? Este de ahora encumbrado en adelantos o aquel otro de los tapialcitos amarillos y las calles de tierra, cuando el camión de riego asentaba el polvo al atardecer y todo era más viejo y simple pero más dulce, y bastaba con estirar el cogote para ver al fondo de la calle las primeras quintas (304).

Persiste entonces el recuerdo de un Chacabuco que mantiene su vigencia gracias a la memoria y a la escritura. Regresan así aquellos personajes fallecidos de un tiempo que pasó pero que para el narrador cobra actualidad con su remembranza. Por otra parte, este cuento pone en primer plano el saber popular, en este caso, del maestro cohetero Señor Pelice:

El maestro Pelice, en cambio, que era un verdadero artista creativo, prosiguiendo y mejorando los fogosos estudios del maestro Ruggieri, perfeccionó *in extenso* los fuegos pánicos alternando piezas fijas con piezas giratorias, lo cual es de suma perfección si se tiene en cuenta que el movimiento de rotación se opone *per se* a que se establezca la comunicación entre las piezas (298).

Como sucederá en *Mascaró*, Pelice se aferra a todo tipo de saber no oficial, tratado peyorativamente por la cultura oficial pero que forma parte del acervo cultural de los sectores populares:

[C]opiaba las fórmulas del maestro Julio Rossignon, autor del *Nuevo Manual del Cohetero y Polvorista* editado por la librería de la Vda. de Ch. Bouret, su primera carta a la señorita Haydée, inspirada libremente en el *Corresponsal del Amor, Estilo Moderno de Cartas Emotivas y Pasionales*. Como, según las apariencias, sobrepasaba en varios años a la señorita le pareció atinente utilizar como modelo la carta de un viudo pidiendo relaciones a una soltera, aunque él, con propiedad, no fuese viudo de mujer sino más bien viudo de costumbre (298).

Estos comentarios son similares a los que describen la conquista amorosa del Príncipe Patagón hacia Maruca en la novela publicada el mismo año.

El comienzo de “Devociones” marca una distancia importante respecto del lenguaje y el tono de los cuentos que lo preceden. El hastío del narrador en relación con su vida rutinaria en la ciudad junto con su familia rememoran al protagonista de *En vida*, lo que se refuerza con la aparición de una mujer de nombre Margarita:

Dentro de un rato sonará, a las cinco en punto de la mañana, ese puto despertador que el día que gane el Prode o asalte un Banco reventaré contra la pared de una patada, como reventaré a tantas otras cosas, y me levantaré en puntas de pie para no despertar a Margarita que duerme a mi lado a patas sueltas hace dieciocho años, me vestiré en el baño y saldré más o menos a las cinco y diez rumbo a la Primera de Saavedra chupando el primer cigarrillo de la mañana. La Primera de Saavedra es la fábrica de jaulas en la cual trabajo desde el día que mi padre decidió echarme a la calle de un puntapié (306).

Conocemos el malestar del narrador solamente a través de su “interior”. Estamos ante el pensamiento de un hombre que se despabila minutos antes de que el despertador le exija levantarse para ir a trabajar, lo que da pie para que monologue su desgracia. Quiere abandonar todo, pero: “sé que nunca lo haré porque soy un pobre infeliz. En lugar de eso sé que me levantaré en puntas de pie dentro de un rato y de que en puntas de pie recorreré el resto de mi vida” (306-307). Conti pone el foco en esos hiatos. Momentos de “iluminación” de quienes día a día, “como leones”, viven una vida insatisfecha por más que no se rebelen más que en esta clase de pensamientos. En ese pequeño lapso de descanso matinal que le resta rememora cómo llegó hasta ese lugar, en particular el día en que conoció a su actual mujer, dieciocho años atrás, a la que culpa por su presente. A través de su soliloquio, conocemos que es un hombre del interior que se trasladó a Buenos Aires: “Yo acababa de llegar de mi pueblo, Chacabuco, con la virgen envuelta en un paquete y una valija de cartón” (308). Su vida la sufre como un martirio del cual no va a poder escapar nunca: “Me levanto en puntas de pie, me calzo el pantalón saltando en una pierna y a través de la ventana del baño veo el pálido y ojeroso rostro de este nuevo día que debo atravesar de una punta a otra como un condenado a perpetua” (319).

En el recuerdo del día en que conoció a Margarita en una peregrinación a la Virgen de Luján -de ahí el título del cuento-, el narrador repone otra vez la figura de Requena. En

este caso, es un buscavidas que trata de sacar ventaja de las situaciones en las que se ve inmerso. Aquí forma parte de la peregrinación con el fin de vender libros:

No fue que reparé sino que se me vino encima, me echó los brazos al cuello y me dijo, resollando, “Negro, aquí me muero”. Yo le dije: “Viejo, recién estamos en Liniers”. “Eso es lo que me mata -dijo él-. La idea.” Dijo una gran verdad porque, por lo que sé, hasta hoy lo que lo mataron fueron las ideas. El tipo se llamaba Requena y no estaba lo que se dice en forma. Por empezar llevaba puesto un sobretodo, algo que expresamente no se recomienda. Para colmo llevaba un toco de libros, una pila, que era *El Nuevo Testamento en Salmos*, de las ediciones paulistas, más de 500 páginas en papel finito que si en Liniers cada uno pesaba ya como un ladrillo en Morón o Merlo pesarían lo que una pared entera. El desgraciado, todavía colgado de mis hombros, me vendió un libro de esos que tenía marcado el precio de tres pesos, pero que Requena vendía a cuatro, como ayuda a no sé qué institución. Además hizo que cargara con el resto de la pila, aparte del sobretodo (310).

Sin embargo, este personaje está descrito de manera positiva por el narrador, pues: “Lo bueno de él, según se mire, es que siempre se le está ocurriendo una forma nueva de encarar esta miserable vida. Yo sé que un día mandará todo a pasear y se echará al medio del camino y entonces inventará al mundo de punta a punta” (310). Requena no es un *pobre infeliz* como él, condenado a *cadena perpetua* en su trabajo diario. Se trata de alguien que tiene la potencialidad de ser libre por su capacidad de mandar *todo a pasear* y echarse al medio del camino como un vagabundo. Los que viven trampeando al destino son los que tienen mayor capacidad de superar la vida presente.

Su último oficio conocido vincula este relato con el próximo, pues a Requena se le ocurre dejar de vender libros para comenzar a editarlos: “REQUENA EDITOR, que es el último oficio que le conocí” (310), dirá en “Devociones”. Por otra parte, como si el autor pretendiera dejar pistas para que cada cuento se lea como parte de un todo, en esta obra se recuerda la peregrinación a Luján del tío Agustín desde Chacabuco, narrada ya en “Las doce a Bragado”.

El cuento posee un estilo totalmente coloquial, con mucho humor, tanto gracias al narrador como a las apariciones de Requena, lo cual se exaspera aún más en “Bibliográfica”, texto decididamente humorístico que cuestiona el ambiente intelectual porteño. El rol de los editores, los concursos literarios y la crítica periodística son sometidos al sarcasmo y la ironía. Oreste Antonelli -nombre ya conocido en la narrativa contiana- es un escritor que envía un original a un concurso organizado por Requena Editor. Teóricamente triunfa pero eso no es más que un engaño, un negocio editorial, pues

cuando se reúne con Requena éste no solamente le exige dinero para publicarlo sino que le recorta gran parte del texto:

[P]ensé en la carta que traía en el bolsillo y que recibí esa misma mañana de REQUENA EDITOR anunciándome que mi novela había sido seleccionada por unanimidad entre otras quinientas para ser publicada, con el auspicio del Club Amigos de las Letras, en la colección La Corneta de Alabastro. Ahora que me acuerdo de esa carta se me hincha la vena del cuello pero hasta ese momento creía en los peces de colores (322).

Terminan peleando a golpes de puño y Requena le roba todo el dinero que Oreste traía en sus bolsillos. En un principio, el editor le propone: “-Esta primera edición, y por tratarse de usted, la puede solventar con tres pagarés de trescientos mil pesos cada uno, a treinta, sesenta y noventa días” (329). Ante la negativa de Oreste a pagar: “Requena me plantó una rodilla en la barriga, me arrancó la billetera con notable velocidad y haciendo un gesto de repugnancia me quitó el último billete de cinco mil que me quedaba. Cinco mil doscientos, para ser exacto” (330). Así, en “Bibliográfica”, dirá De Marinis: “se satiriza (...) esta vez, los problemas de la creación artística en la capital argentina” (DE MARINIS: 294). Este crítico destaca de este relato su dinamismo narrativo, a lo que liga a la lógica de una rama de la cultura popular, la de los medios masivos, tipo de escritura muy distinta a la característica de este autor:

[C]on “Bibliográfica” abiertamente distinguimos una modalidad diferente a las normalmente holgadas y lentas descripciones a que nos tenía acostumbrados en cuentos precedentes. La primera persona de la enunciación va reclamando su espacio (“Devociones” también está en primera persona) de manera definitiva. Por eso es que los cuatro cuentos restantes son igualmente narrados por un “yo” que, sin abandonar del todo las omnisciencias, ahora ha decidido sumarse al plantel de sus personajes, a las geografías donde estos últimos se desenvuelven (DE MARINIS: 294).

Pero el texto es más que eso, pues contiene una crítica explícita al realismo como escuela literaria:

[Q]uedé en la escalera atravesando a los pedos, de dos en dos escalones, una nube de polvo. Otro que no fuera yo le dedicaría a esa escalera lo menos una página pero, aparte de que la estoy subiendo a la carrera, detesto ese cúmulo de vaguedades a propósito de cualquier cosa, un jarrón, una puerta o una roñosa escalera. Creo que a eso le llaman realismo o, en todo caso, si lo cargan demasiado de tales vaguedades, realismo mágico (CONTI: 320).

La crítica de este cuento al ambiente artístico está lejos de quedar en una aislada reflexión sobre la escritura, pues, como mencionamos, abarca al ambiente intelectual de conjunto. Dirá: “Me matan cuando son tan grasas. Algunos reblandecidos, con los que ajustaré cuentas en mi próximo ensayo sobre la literatura tilinga, se esfuerzan por escribir en esta misma forma. Es abyecto” (322). La crítica literaria, por otra parte, está sujeta también a la ironía del narrador:

Se puso de pie y tragando saliva leyó uno de esos engendros que aparecen en los suplementos dominicales y que, cambiándoles el título pueden aplicarse indistintamente a cualquier cosa que tenga forma de libro, bien sea la Santa Biblia o un Tratado sobre Máquinas de Vapor (...) Yo recordaba perfectamente, porque para mi desgracia tengo una memoria de elefante, haber leído eso mismo en la página literaria de *La Nación* a propósito de otro libro. No sólo que lo recuerdo sino que lo puedo exhibir a quienquiera porque cada domingo me tomo el trabajo de recortar tales notas para conservar un testimonio de la infamia (326-327).

Un tema que hemos notado como recurrente en Conti y que observamos en este relato es el vagabundeo. Para este Oreste, como para el Oreste de *En Vida* y para Milo en *Alrededor de la jaula*, se trata de un deseo frustrado:

[E]n la pared opuesta a la puerta había un mapa de la República Argentina con la Red Caminera Principal. El mapa estaba lleno de cruces rojas o azules trazadas con tinta la cual, no sé muy bien por qué, me llenó de un humor vagabundo. Tales mapas debieran prohibirse porque le recuerdan a uno que vive en un miserable agujero. El miserable agujero es esta puta Babilonia que para completo escarnio se llama de los Buenos Aires (325).

El viaje, como en toda la obra contiana, se contrapone a la rutina diaria en la ciudad que obliga a aferrarse a un lugar en el cual ni siquiera uno puede satisfacer sus necesidades básicas.

Los últimos tres relatos -“Los caminos”, “Memoria y celebración” y “Tristezas de la otra banda”-, están agrupados bajo el subtítulo “Homenajes”. Todos están escritos en primera persona y el límite entre ficción y ensayo en algunos de ellos se vuelve difuso. Allí:

Los homenajeados, en general, son los amigos de la vida del que narra, aunque el blanco principal de estos homenajes lo constituye la propia noción de amistad. Se ha tornado urgente entonces entrelazar las distancias que pudieran impedir la declaración sin ambages de este sentimiento profundo para que no se vaya a perder en los lindes y los pliegues del tiempo (DE MARINIS: 295).

En el primero de estos breves relatos -“Los caminos”- el autor nombra a personalidades reconocidas como personajes. La escritura en primera persona y lo concreto -real, verídico, palpable- de los referentes tienden a borrar las presuntas fronteras de la ficción que tanto Conti pretendió construir en su obra previa. Paco Urondo y Antonio Di Benedetto son los escritores a los que el texto nombra. Respecto al primero de ellos, leemos:

[A]ntes de colgar la voz me ha dicho un día de estos tomamos un café y charlamos y yo he dicho que sí, que bueno y le he pedido a mi vieja que me sirva un café y bebo en honor de Paco este solitario café que de otra manera se enfriaría en el pocillo esperando el día porque aquí no hay tiempo realmente para las ceremonias del ocio y todo se reduce a voces y urgencias y paredes y señales (333).

El autor evidencia los dramáticos momentos que se vivían en el año '75 en la Argentina, caracterizados por un aumento de la represión política sobre los grupos de izquierda y del campo popular, el pase definitivo a la clandestinidad de muchos de ellos y el compromiso militante de ambos -Conti y Paco-, lo que no deja espacio para una amena charla de café entre dos intelectuales amigos, u otras *ceremonias del ocio* semejantes. Lo que hay en ese presente son “voces y urgencias y paredes y señales”. El contexto socio-político se entromete en la vida del protagonista y de los demás “personajes” nombrados. En ese entorno, el narrador se pregunta por los motivos de su escritura. Su respuesta se aleja rotundamente del carácter misional que otros autores le dan a su oficio y del presunto rol social de la vanguardia intelectual:

[Y]o me pregunto a mí vez qué es lo que hago realmente, o para decirlo de otra manera por qué escribo, que es lo que se pregunta todo el mundo cuando se le cruza por delante uno de nosotros, y entonces uno pone cara de atormentado y dice que está en la Gran Cosa, la misión y toda esa lata, pero yo sé que a mi amigo Lirio Rocha no puedo decirle nada de eso porque él sí que está en la Gran Cosa, esto es, en la vida y que yo hago lo que hago, si efectivamente es hacer algo, como una forma de contarme todas las vidas que no pude vivir, la de Lirio por ejemplo, que esta madrugada volverá al mar, de manera que se duerme y me olvida (334).

El narrador escribe que se pone a escribir y piensa en su amigo Lirio Rocha, que vive en Punta del diablo y se sienta en la puerta de su rancho y piensa en él, en el flaco Conti, durante el mismo atardecer. Se genera así una especie de circularidad. Por un lado, el pescador Lirio Rocha está en la “Gran Cosa, esto es, en la vida”, mientras quien escribe duda si su actividad es “hacer algo”, vacilación típica de la intelectualidad de izquierda en

momentos revolucionarios -recordemos el diálogo de la niña y Lorenzo en el balneario de Quilmes durante *Cosas concretas*, “-¿Qué hacés? /Nada. Escribo”-. Estamos ante una mirada que bordea el antiintelectualismo. Sin embargo, como propone el pasaje citado, escribir es vivir aquellas vidas sobre las que se escribe -algo ya expuesto anteriormente por la narrativa contiana-, y por otra parte:

[V]uelvo a golpear otra tecla y otra porque me digo que, después de todo, nadie sabrá de ellos si no es por este viejo artificio, y que es igualmente urgente y necesario que mi amigo Antonio Di Benedetto y Mercedes del Carmen Thierry, que tiene los ojos más sabios del mundo, y don Florencio Giacobone que vive en Rivadavia y prepara las mejores conservas de este lado de la tierra y que todos los inviernos baja al Delta a faenar un par de cerdos en el almacén del Nene Bruzzone, que nació en las islas y tripuló aquel doble par de leyenda con el flaco Bataglia cuando todos los remeros eran campeones, y el resto generoso de los muchos y buenos amigos de Mendoza tengan noticias de estos otros amigos que viven frente al mar, y es así que por fin entiendo cuál es la Gran Cosa, porque yo los junto a todos ellos, salto sobre las distancias y el tiempo y los junto a todos ellos en esta mesa del recuerdo que tiendo y sirvo para mis amigos (334-335).

Este cuento habla sobre la función de la literatura para Conti y nos ayuda a interpretar mejor su trabajo sobre la espacialidad y la temporalidad. La *gran cosa* es escribir sobre la gente para unirla. La literatura se transforma en un recurso de la memoria que permite que lo ausente siga vivo y que lo disperso se aproxime. La literatura para Conti es una gran mesa en la que logra sentar a su pueblo para que esos seres populares que habitan sus relatos se reconozcan mutuamente y borren sus distancias, pues *nadie sabrá de ellos si no es por este viejo artificio*, que se vuelve entonces *igualmente urgente y necesario*. La memoria escrita permite construir una identidad colectiva y popular que se muestre como alternativa al progreso modernizador capitalista.

“Memoria y celebración” y “Tristezas de la otra banda” recogen el interés de Conti por la hermana República Oriental del Uruguay y en particular por la costa de Rocha, la cual conoció luego de naufragar con el barco Atlantic en 1965. Si el primero de ellos contiene en su título una cifra de la narrativa contiana -que puede ser pensada como celebración de la memoria-, el segundo de ellos resulta menos anecdótico y marcado por el aumento de la represión en aquel país. Mientras el protagonista del relato se dirige en autobús a La Paloma, recuerda anteriores visitas a ese lugar bajo circunstancias políticas distintas: “Entreveo en la niebla la silueta del faro que, contra la fosforescencia del mar y por la luz que gira en las alturas, se desvanece a pesar de su corpulencia. Yo lo conocí de

civil, no militarizado como ahora, fero coronel o almirante” (344). Luego repetirá “fero miliquito” (345), lo que va generando el clima del relato en aquella “Rocha conserva[dora]” en la que se encuentra, donde lee: “un letrero de alquitrán que escribió una mano nocturna y dice: *Fuera tupas ratas. Adelante FF CC.*” (349), y donde está:

[L]a misma Renata transitando arenas, gritando al viento de manifiesto, izando un barrilete negro con la forma de una estrella de cinco puntas para amargarle la vida a la marinería del apostadero y al subprefecto, que se hacían los pachecatos y se prometían rebuscadas venganzas para la presidencia de Bordaberry (345).

El contexto en este 1975 se impone en estos últimos relatos. La realidad se vuelve cruda pero la multidimensionalidad temporal se sostiene, en particular con la llegada del narrador al barco del capitán Alfonso Domínguez, en donde lo que parece presente es en realidad pasado, ya que se sabe que el capitán murió en Panamá. El visitante lamenta “recordar” eso que teóricamente aún no pasó: “Tampoco sabe el siempre capitán que morirá lejos de aquí, en Panamá, el 13 de septiembre de 1972. ¿Por qué mierda lo habré recordado antes de abrir esta puerta? Quizá hubiera podido saltar ese día y esta noche no iría a terminar nunca” (349). Las ganas de vagabundear tampoco son ajenas a este relato, aunque el narrador -como tantos personajes contianos- no termina de dar ese paso:

Él no sabe que le pasé tan cerca, apenas una pared y unas sombras de por medio, y tal vez en ese mismo momentos me imaginaba a cuatrocientos kilómetros de oscuridad en línea recta hacia el oeste, que es de donde vengo, de donde partí en la mañana para otro ensayo de ese viaje que alguna vez emprenderé sin regreso (340).

El estilo de estos tres textos es coloquial. Este último relato resulta un nuevo soliloquio del narrador. Dirá De Marinis que si “[l]a lectura de cuentos anteriores nos había acostumbrado a visiones panorámicas, típicas de una omnisciencia que abarca, que ve, que intuye y que incluye todo”, ahora:

[R]elata un “yo” dolorido y fatalmente integrado a la geografía narrada. Esta vez no se mira desde arriba, como si se estuviera en un avión, ni tampoco existe el montículo o el techo de una casa para observar y contar el paisaje en perspectiva desde la atalaya. Este narrador va en autobús a ras del piso y relaciona, a la manera de una crónica, el pasado y el presente de este espacio suyo, al mismo tiempo familiar y extraño (298-299).

Mascaró, el cazador americano

Mascaró, el cazador americano (1975) es la última novela publicada por Haroldo Conti. Allí, un grupo de vagabundos amantes del arte y la libertad conforman un grupo y comienzan un alocado peregrinaje por inhóspitos poblados de la geografía americana. Deambulan en un carromato y una camioneta jardinera que los llevan de la costa al desierto dando funciones de circo. A medida que avanzan en el camino, se van comprometiendo de manera explícita con la insurgencia y en la lucha armada contra “los rurales”, las fuerzas de seguridad del Estado. El circo se va pareciendo cada vez más a una tropa, y si cuando se organiza en Palmares es dirigido por el Príncipe Patagón -quien en su “otra vida” fue Requena, personaje ya existente en la narrativa contiana en diversas obras precedentes-, luego de una serie de peripecias que se suscitan desde un pueblo denominado Tapado hasta la ciudad de Rocha, será Mascaró quien tome las riendas del grupo. Así, el personaje principal, Oreste Antonelli -también con varios antecedentes en la obra del autor- vaga junto con sus compañeros y se va convirtiendo en artista y conspirador. Finalmente, el circo se va desintegrando con la paulatina partida de sus miembros. Lo que queda es la lucha popular.

A partir de contemplar la época de su primera edición, Nilda Redondo dijo sobre esta obra que: “es una metáfora de la lucha armada, del carácter subversivo del arte, de la resistencia popular desarrollada en la clandestinidad, y de la potencia creativa del sentido” (REDONDO: 101). Similar lectura realizó Gilberto Valdés Gutiérrez, quien propuso que: “*Mascaró, el cazador americano* es la metáfora de la revolución, su canto y su esperanza” (VALDÉS: 211). Hugo de Marinis, por su parte, planteó:

Con la gestación de su última novela, *Mascaró, el cazador americano*, se observa que el autor y su narración intentan alcanzar un clímax de conexión e involucramiento en un cuadro contextual diferente, más intenso, amplio y envolvente que el resto de su ficción. Este paso artístico y militante puede ser consecuencia, entre otros varios entrecruzamientos, de la combinación entre la radicalización de su actividad y el desarrollo continuo de su capacidad como creador de ficciones. Con la novela final el autor provee una variante estética que se intenta desenvolver mancomunada, más febril y explícitamente que en las ficciones anteriores, con los avatares de revulsión que suceden en la sociedad donde se produce la escritura (DE MARINIS 14).

Se observa por lo tanto en la crítica una coincidencia en que con esta obra Conti promueve una práctica estética ligada a su opción política, y que lo hace de manera novedosa dentro de su poética. Es su primera novela desde su inserción en el PRT.

También postulando un vínculo con su contexto, en su ensayo *Mascaró* Eduardo Romano indicó que “los *náufragos* que se reúnen en lo de Lucho y los vagabundos que convoca el Príncipe Patagón para formar el Circo del Arca son una prueba de las deficiencias ocupacionales en la Argentina actual” (ROMANO, 1986: 17) y, de la misma manera, la “guerrita” de la cual se habla en la última parte de esta novela “es la crónica imaginaria de un alzamiento insurreccional contra el orden social injusto” (17), lo que encuentra en sintonía con el crecimiento de la lucha guerrillera en el país en esos tiempos.

Desde estas perspectivas, consideramos a esta novela como un texto fundamental para el análisis de la relación entre literatura y militancia en este autor en particular y en el período establecido en general. Será Redondo la primera en proponer un vínculo intrínseco entre la ideología guevarista de la organización en la que Conti comenzó a militar en los setenta y el carácter subjetivo de la representación de lo real en *Mascaró*. Para esta crítica la novela plantea que el sentido parte del sujeto. Así: “Aunque no niega la existencia de la materialidad externa al sujeto, esta puede tener un sentido u otro según los ojos con los que se mire, según los contextos en los que se desarrollan los sucesos, según los deseos de los actores de que se trate” (REDONDO: 102), lo cual podemos ilustrar con ejemplos como los siguientes: “La carpa era una verdadera mierda, llena de parches y rifaduras, pero ellos la veían con otros ojos” (CONTI, 1994: 96); o refiriéndose a la actividad de Mascaró: “-¿Quién es ese tipo?/-¿Cuál?/-El de negro/El Príncipe se removió en la oscuridad./-Mascaró/-¿Qué hace?/-Depende cómo se mire...” (CONTI: 55).

Mascaró otorga de este modo un rol preponderante a la subjetividad que Redondo relaciona con la postura política del guevarismo latinoamericano al cual Conti adscribía y cuyos principales posturas ideológicas desarrollamos en el apartado correspondiente del primer capítulo. Sin embargo, cabe destacar que esta característica no es privativa de *Mascaró*, sino que Conti la viene desplegando desde sus textos previos, aunque es cierto que aquí posee un desarrollo mayor. La autora destaca que la estructura narrativa está asentada fundamentalmente en el diálogo del Príncipe y Oreste, cuyas experiencias y razonamientos van articulando su sentido:

Estos van alternando sus diversas visiones de la realidad así como también las distintas concepciones que poseen acerca del arte, la libertad y la creación. El Príncipe es el que más desarrolla el concepto de que la voluntad es potencia de vida, hace cambiar de sentido la realidad y también de apariencia. Oreste (...) es quien habla de lo que sería

la realidad, lo que se ve; pero otras veces es el que es capaz de estar en otras dimensiones y otros tiempos: tiene la capacidad de viajar a velocidades intensísimas sin moverse: el prototipo del nómada (REDONDO: 132).

En esta obra la crítica concuerda en que se estructuran mancomunadamente los ejes del arte, la política y el nomadismo. Resulta manifiesta la autorreferencialidad del texto en tanto hecho artístico que reflexiona sobre el propio arte. Se remarca que “el arte es un arrebató” (CONTI: 74), un fruto de la inspiración que se realiza “no sólo con sencillos materiales, sino hasta con los más vulgares. Todo depende del aliento, la forma y la disposición” (CONTI: 74). El arte carece de finalidad inmediata -“Oreste, no sé lo que te propones realmente./-Nada, señor./-Bueno, en eso ya eres un artista” (CONTI: 75)- y por lo tanto posee una lógica antagónica a la utilitaria hegemónica en el sistema capitalista. Es “necesariamente revolucionario porque libera los ímpetus libertarios y de creatividad de las personas” (REDONDO: 138) -promueve, de este modo, una práctica desalienante en un mundo alienado- a la vez que “es considerado como la máxima expresión de la voluntad del hombre, es capaz de cambiar de sentido a la materia y por lo tanto de subvertir la realidad; el arte puede hacer ver a las cosas desde otro punto de vista” (REDONDO: 140).

El arte es un “íntenso trastorno (...) que trueca, muda y subvierte la áspera realidad, fraguando una nueva, vehemente y mágica dimensión” (CONTI: 189). Discurre “sin ajuste a moldes, tanto más que la propia vida de aquellos vagabundos se ejercía *ad linitum* y con el mismo temperamento se introdujeron otros nuevos” (CONTI: 206). En definitiva, “es la más íntensa alegría que el hombre se proporciona a sí mismo. ¿Acaso no lo has visto? Esa forma blanda y jubilosa de pisar la tierra” (CONTI: 76), sentencia el Príncipe Patagón, “una perpetua combina” (CONTI: 126) que, como señala el Maestro del pueblo de Tapado, Cernuda, conspira contra “este mundo grosero que habitamos y que viene a ser como el rincón donde se arrojan los desperdicios del cielo” (CONTI: 179), pues:

El arte es la suma y perfección, la mágica trabazón de éstas y otras maravillas sin necesidad de transportarnos hasta ellas porque por la sola potencia del espíritu penetra la materia más espesa, congrega y entrevera a cuanto portento, (...) iluminando con sus victoriosos fulgores esta dura vida, valle de continuas lágrimas que corren por todas partes, campos sembrados de espinas, territorio de soledad, áspera mansión de la miseria, rescatando al hombre de aquel terrible decreto: polvo eres y al polvo revertirás, porque por la máquina del arte él se sobrepone, se sobrepasa, se supervive... (CONTI: 180).

Esta defensa del hecho artístico como una práctica subversiva y revolucionaria en sí -cuya práctica se realiza en un mundo de penurias- resulta estructurante en el relato y se explicita como conclusión de la experiencia del circo en un diálogo de Oreste y el Príncipe:

-Quiere decir que en cierta forma hemos estado conspirando todo este tiempo -dijo Oreste, más bien divertido.

-En cierta forma no. En todas. El arte es una entera conspiración -dijo el príncipe-. ¿Acaso no lo sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión. Rumbea adelante, madrugón del sujeto humano (CONTI: 260-261).

En una etapa donde la lucha por el socialismo orientaba a un amplio sector intelectual a tendencias, cuando no antiintelectualistas, cuanto menos prescindentes temporalmente de la labor estética en pos de acciones más “eficientes” para la toma del poder, en *Mascaró* el arte es -y utilizo literalmente una serie de frases dichas en el propio texto y recientemente citadas- una entera conspiración que penetra la materia más espesa iluminando con sus victoriosos fulgores esta dura vida. Es la más intensa alegría que el hombre se proporciona a sí mismo, una forma blanda y jubilosa de pisar este valle de continuas lágrimas que es la tierra, un intenso trastorno que subvierte la áspera realidad fraguando una nueva, una práctica que discurre sin ajuste a moldes y que promueve puntos de vista diversos. Conti recrea también en esta novela la postura de considerar el arte como un espacio para la memoria colectiva y la constitución de una identidad popular, pues rescata al hombre del terrible decreto “polvo eres y al polvo revertirás”. A través suyo -del arte- , el ser humano se sobrepone al territorio de la soledad que es el mundo, se sobrepasa a sus miserias, se supervive a su existencia. Palabras que nos remiten a lo escrito en “Los caminos”.

Queda demostrado que a través de *Mascaró* Conti sostiene que: “el arte, la cultura y la reflexión intelectual tienen un papel principal, aún en la derrota, y cuando [los personajes] más necesitan del resguardo armado y clandestino” (REDONDO: 147). Para el autor: “El arte es la expresión de la vanguardia político-ideológica; no el resultado de la confluencia de vanguardias políticas y estéticas, como suele decirse, sino propiamente ambas a la vez” (144). Asimismo, “no opera desde afuera (...) sino provocando la resurrección de lo dormido en los pueblos irredentos. Las memorias ancestrales de las luchas y rebeliones por la liberación se reaniman en las conciencias de los pueblos luego del paso del circo del Arca” (144). Esto se conjuga a través de un hecho que produce el arte

y se amalgama con los objetivos revolucionarios: la creación de un mundo nuevo, de una realidad distinta a la existente:

La creación de una nueva realidad es el objetivo fundamental del arte, del circo, de la revolución y de la resistencia necesaria a sostener ante la ruptura de los límites de la humanidad por parte del Estado terrorista. Para lograrlo se ha tenido que destruir la idea de que lo que se ve es la realidad sino que se tiene la convicción de que lo que aparece es una representación, una farsa; incorporar el concepto de que la voluntad es dadora de nuevos sentidos, y que cuando esto ocurre toda materia se transforma ante los ojos del sujeto. La creatividad, la fantasía, la ensoñación, lo onírico cobran una importancia vital en esta construcción necesaria. Los que quedan desterrados son el iluminismo, el racionalismo y el positivismo (151).

Esto el texto lo explicita, por ejemplo, al cuestionar la preeminencia de la realidad por sobre el sueño o la fantasía. En diálogo con el Nuño, ex cocinero del barco El Mañana devenido cantor en el circo, el Príncipe Patagón señala: “¿Qué carajo importa aquí la vida real? ¿Un sueño no es algo real?”. La realidad y la invención pasan a ser dos facetas que, lejos del antagonismo binario, se entremezclan con el fin de subvertir lo establecido, de tener la capacidad de pensar cosas nuevas. Pero no solamente pensar, en *Mascaró* los personajes, sobre todo, actúan, y por sus actos voluntarios son capaces de transformar lo existente. Convierten la fantasía en realidad y la realidad en una fantasía. Aquí otros ejemplos: “Lo que más me conmovió fue cuando el señor Tesero se convierte en cisne. ¿Estás seguro de que vuelan los cisnes?/-...No/No importa. Los haremos volar de cualquier forma” (CONTI: 75). Y Oreste -Tesero- efectivamente vuela.

Como hiperbolización de esta perspectiva que quiebra los límites entre lo real y lo imaginado, al final de la primera parte se pone en cuestión la verosimilitud ya no de uno u otro hecho, sino directamente de todo lo narrado hasta entonces:

Cuando vuelve al balcón, la señora Gertrudis ha desaparecido. No sólo la señora, sino también la pensión para caballeros. Alarga el cuello y hace pantalla con una mano. No. No están. (...) Palmares ha comenzado a borrarse. Se disuelve en el aire lentamente. (...) Oreste, apenas turbado, se pregunta si habrá sucedido así con todo. Arenales, el Lucho, el Cara, la Pila, el Pepe, el Bimbo, la Tere, Cafuné fantasmón, el *Mañana* tan barquito, el fragoroso capitán Alfonso Domínguez, el tremendo jinete Mascaró, la Trova... la muy dulce Trova de Arenales. ¿Existieron realmente alguna vez? (171).

Roberto Brody menciona al respecto la presencia de lo “fantástico” en esta obra cotidiana, así como también lo importante que es para esto que hasta los personajes duden de la realidad, es decir, que la inverosimilitud pueble incluso el pensamiento de los

protagonistas. El propio Conti habla de la “increíble historia del Príncipe Patagón” en la solapa de la edición cubana de *Mascaró*, lo cual, dirá Eduardo Romano, anticipa las numerosas transgresiones a la verosimilitud que se verifican en esta novela, ese: “halo de fantasía de pueblos perdidos y situados en medio de las inmensidades generalmente deshabitadas de un territorio interminable” (DE MARINIS 306).

A través de estos postulados arte y revolución se emparentan, como si Conti buscara aquello que pueda unificar ambas prácticas -la artística y la militante- y lo desarrollase. Por otra parte, no se puede “reproducir” la realidad externa porque es una “farsa”, un “engaño a los ojos”, por lo que develar la exterioridad requiere de un trabajo creativo y subjetivo donde lo irracional -lo onírico, la ensoñación, la fantasía- cobra tanto valor como la observación y el análisis. Por eso lo que reúne a los personajes de esta novela es el circo, espacio que contiene las características necesarias para que tales procesos se desplieguen. Precisamente, *Mascaró* permite analizar la relación entre arte y nomadismo a través de la práctica circense, que se caracteriza por su constante errancia:

El Príncipe aludió luego a la naturaleza errante de aquel oficio tan distinto a casi todos los otros, generalmente de asiento, y con todo tan acordado con la sustancia del hombre, que es un viajero sobre la tierra, en perpetuo tránsito, por cuanto *errare humanum est* y esta vida es un vallecito de lágrimas que se transcurre a los pedos (CONTI: 166).

Así, en *Mascaró*: “La vinculación del arte a la itinerancia, al andar, al nomadismo, es permanente” (REDONDO 143). Todos los personajes de la obra son vagabundos, en particular, Oreste y el Príncipe Patagón, aunque *Mascaró*, en su lucha clandestina, también debe mudar de manera constante de espacio. En ellos: “la decisión de saltar al camino es crucial” (CONTI: 29), lo mismo que los cambios de nombre, que forman parte de un proceso transformista que incluye lo artístico pero también lo político, el circo y la clandestinidad.

A modo de ejemplo podemos comentar cómo presenta la obra a Oreste, quien ya desde su nombre remite a la itinerancia, cuestión que el Príncipe Patagón evidencia al señalar: “Oreste (...) Nombre para viajes” (49). Romano recuerda que: “evoca por algún aspecto al personaje del griego Esquilo (a partir de su nombre tituló *Orestíada* a la trilogía trágica estrenada en la primavera del año 458 A. C.). Ese aspecto es el desarraigo” (ROMANO: 31). Si el Oreste de Esquilo “expía sus culpas ambulando” (32), el de Conti en

Mascaró es “un vagabundo, casi un objeto” (CONTI: 35) que llegó a Arenales, donde comienza el relato, luego de un largo peregrinar. Oreste tiene sus botines “resquebrajados y rotos”, en ellos “el agua le entra por las suelas”, pero los atesora porque “les ha tomado cariño (...) ellos lo transportan a todas partes y hasta escogen el camino”. (36). Oreste “hace tiempo que ha desechado las medias y los calzoncillos, que son prendas de sociedad” (36), lo mismo que su apellido, él es “Oreste a secas” (36). Ante la pregunta del Príncipe sobre el motivo que lo lleva a embarcarse en el *Mañana* rumbo a Palmares, responde que no los tiene -como la producción artística en general, él tampoco tiene finalidad-. En un mundo utilitario, simplemente va: “-¿Qué te lleva a Palmares? (...) /-No voy a Palmares /-¿A dónde, entonces? /-A cualquier parte /-¿Dónde, hijo? /-¡A cualquiera! /-¿Legales? /Oreste niega con la cabeza. /-Alguna hembra. /-No. Nada de eso. Voy” (CONTI: 50). Tampoco le interesa comprender por qué comenzó con esa vida, él la transita -como el protagonista de “El último”-, y punto. Realiza aquello que los personajes contianos -el propio Oreste de *En Vida*, o el de “Devociones”, o Alejo en “Como un león”-, no se atreven a realizar:

-Un día, por fin, me eché al camino sin volver la cabeza, y aquí estoy.

-¿De qué hablas?

-Estaba recordando cómo empecé. ¿No preguntaste eso? Yo hablaba siempre de ese día, pero no me decidía nunca. La verdad es que jamás pensé que llegase realmente. Ni siquiera lo tomé en serio el día que empecé a andar (...) Entonces di con el camino (...) Y encontré otros tipos que iban y venían como yo. Iban, no importa la dirección (CONTI: 121-122).

Brody expresa que si el motivo vagabundo se destaca más que nunca en *Mascaró*, esta novela presenta circunstancias que diferenciarán la aparición de este rasgo aquí de como se presenta en la novelística previa del autor. Si el vagar era antes una situación azarosa, ahora es una decisión consciente: “A diferencia de *Sudeste*, la única novela previa de Conti en que la idea vagabunda está desarrollada, en *Mascaró* Oreste se hace el vagabundo como resultado de un esfuerzo consciente, no por casualidad” (BRODY: 217). Similares características posee el Príncipe, principal impulsor de la itinerancia en el relato. Por eso arma el circo, para errar por el camino, pues: “Su real propósito fue en todo momento un modesto circo *de primera parte*, y aún *de primera y segunda*, con tal de que no entorpeciera la marcha...” (CONTI: 324). Él le aconseja a Oreste que piense siempre como si fuera un forastero y le comenta que: “las ciudades son para tránsito, se atraviesan” (94). De hecho sostiene que su felicidad personal justamente “está en el tránsito” (209).

Para él, ser Príncipe es sinónimo de ser vagabundo: “-¿Crees realmente en lo que dices? [le pregunta Oreste] Ni tú eres Príncipe ni yo lo seré nunca. Somos un par de vagabundos, ésa es la verdad./-¿Cuál es la diferencia?” (121). Vivir de esa forma es ser dueño de uno mismo, y, por lo tanto, tener el mundo para sí, tal como se expresa en el mismo diálogo con Oreste:

- ¿Cómo empezaste esta vida?
- Cómo nació, quieres decir, porque hasta ese momento yo era un sorete cualquiera.
- ¿Qué eres ahora?
- Un Príncipe. ¿Qué te figuras? Dueño de mi vida y en cierta forma dueño del mundo, por eso me proclamo y me revisto de Príncipe y puedo hacerlo con otros porque está en mí sencillamente quererlo y decidirlo.
- Eres un loco, eso es lo que eres.
- Si no empiezas por ahí vas muerto (121).

Pero no se trata de una característica de tal o cual personaje solamente. El circo entero asume la errancia hasta el colmo de ni siquiera parar en un pueblo a dar la función con tal de seguir en el camino:

No pararon. No tenían ningún apuro pero ese rodar y rodar se les metía adentro con el polvo. Podían seguir así el resto de la vida. Los hombres meaban desde arriba de los carros, a favor del viento, como en los barcos. Si se pudrían o encalambraban caminaban a la par. Apenas cambiaban algunas palabras, a los gritos (220).

El propio Capitán Alfonso Domínguez, quien comanda el *Mañana*, barco que reúne a los tres principales personajes de la novela y los lleva de Arenales a Palmares, tiene posiciones semejantes. Dirá que: “La vida es una entera travesía, se erraba desde el nacimiento, ese puertito de luces tan recogido, tan breve, suceso pequeño, como todo lo que viene después” (63). Acto seguido, expresará: “Uno es historia. ¿Qué hay para adelante? Caminos” (63); y finalmente: “Todo sucede. La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? Va y va. ¿Por qué digo esto? Porque lo mejor de la vida se gasta en seguridades. En puertos, abrigos y fuertes amarras. Es un puro suceso, eso digo” (63). Estas palabras no caerán en saco roto, pues al final del relato, luego de sufrir la tortura y de vivir toda clase de experiencias, Oreste decidirá su camino: sumarse al grupo del capitán Domínguez que en ese entonces asedia el puerto de Palmares sumado a la insurrección.

El peregrinar cobra un sentido explícitamente subversivo, como venía sucediendo en el personaje de Mascaró. Si Oreste en los comienzos del relato dice: “Tú ya lo sabes,

sólo me interesa andar de un lado al otro”, el Príncipe, su primer mentor, le responderá: “- Hay formas de hacerlo. Mascaró lo hace de una, tú de otra. Creo que lo importante es hacerlo con alegría” (76). Si en un comienzo Oreste viaja por el mero interés en viajar, en su recorrido colectivo junto al Circo del Arca se va definiendo paulatinamente hasta que reconoce su camino en la lucha popular contra los rurales. Por eso de Marinis expresa:

Uno de los objetivos reales, una quimera vista desde la perspectiva de la convencionalidad, es alcanzar una libertad casi perfecta en el ejercicio de la trashumancia. Tal práctica, además de distribuir esperanzas en otros espíritus, contribuirá a operar en él mismo (y también en los otros actores) una metamorfosis para romper con las cadenas de la rutina que lo sujetan, acción reveladora y alusiva, que en la novela y en la vida se transforma asimismo en algo decididamente subversivo (DE MARINIS: 314).

Vemos que, como *En vida*, lo esencialmente humano es el andar, la vida libre y sin cristalización. La diferencia es que aquí se lleva a la práctica -y a la política- lo que antes sólo era deseo frustrado. Por ello también el Príncipe destaca que lo importante es que el arte se esté haciendo, esté sucediendo, no que se consolide, que sea obra acabada. Y también por eso los personajes de la obra son nómadas. Redondo remarcará que este concepto del nomadismo se vincula en la obra con aspectos de la tradición anarquista según la cual “el Estado es una construcción burguesa que se potencia al máximo con el desarrollo del capitalismo hasta convertir a la guerra en su principal objetivo” (REDONDO: 149). Este motivo generará asimismo que junto con el nomadismo, la otra característica de estos personajes sea el colectivismo:

Están organizados como una banda de vagabundos en la que no hay una estructura de poder organizativa estable; en todo caso varios, según sus talentos, comparten un sistema de liderazgos o jefaturas: Mascaró, como guerrero; el Príncipe, con el arte y la fantasía; Oreste, con la reflexión y la resistencia. Se van incorporando a este circo, cuya característica más destacada es ser itinerante, en pequeños grupos hasta conformar una manada (REDONDO: 147).

Así se arma el Circo del Arca, y si bien “a veces su experiencia [la del arte] es solitaria”, allí “su creación siempre es colectiva, como lo son también la representación y la participación” (REDONDO: 141). Dichas representaciones circenses: “siempre se están rehaciendo y concitan el entusiasmo y la participación directa del público; algo semejante pasa con las banditas de los pueblos que producen una conmoción colectiva a medida que

avanzan, la música que hace Oreste, las canciones que cantan Maruca y Nuño” (141). En referencia a esto Brody indica que uno de los motivos fundamentales que recorren los diversos textos de este autor, la soledad, se mitiga en *Mascaró* mediante el surgimiento de una comunidad conformada por los integrantes del circo. Si la soledad es fundamental en los textos previos de Conti, e incluso en el comienzo de éste -recordemos que en las primeras páginas, aún en Arenales, los parroquianos del bar brindan por “los solos” (CONTI: 24)-, pero posteriormente desaparece, surge entonces el movimiento de la soledad a la solidaridad, pasando por la comunidad. Como se lee en la propia novela, Carpofofo, un antiguo luchador devenido figura circense, se contenta con pasar “de la soledad más negra” en la que estaba imbuido a tener “esta vida en parentela” (CONTI: 165) cuando conoce a sus compañeros. Este camino requiere de un cambio del enfoque narrativo que la novela realiza. El protagonismo grupal tiene su correlato en la propia escritura:

Conviene señalar cómo el enfoque narrativo de la novela refleja esta transformación. Al principio es indudable que Oreste hace el papel de protagonista, pero luego ocurre un cambio. El Príncipe Patagón se encarga no solamente de la organización del Gran Circo del Arca, sino que también (y quizás por eso) se convierte en el protagonista de la novela, ese ser ficticio cuyos móviles y preocupaciones ocupan el primer plano en la narración. Una vez formado el circo, sin embargo, el protagonista-individuo llega a ser un protagonista-grupo, el circo mismo. Así se hace patente la manera en que esta transformación de protagonistas se relaciona íntimamente con la transformación temática de la soledad en solidaridad (BRODY: 217).

Si el Boga en *Sudeste* deambula solitariamente, haciendo de los dos motivos-la itinerancia y la soledad- un eje, el andar por los territorios americanos será en *Mascaró* un hecho colectivo. En las experiencias artísticas que llevan adelante los miembros del circo no existen autores en particular, pues todas se remiten a la tradición, al saber popular, a la recopilación. Eso es lo que reivindica *Mascaró* en tanto novela: el arte, el saber, la tradición y la creatividad populares, la cultura comunitaria y lo que se observa en los conocimientos de los personajes -desde el uso de la tintura de ajo a la historia de la lucha libre, pasando por el uso de manuales para la conquista amorosa, leyendas de aparecidos o mitologías campesinas, los números a los que hay que apostar en la quiniela de acuerdo a lo que uno sueña, la producción artesanal de toda clase de brebajes medicinales o el armado del espectáculo del circo-. Así: “Los elementos de la cultura popular se exhiben en sus múltiples manifestaciones, es decir, por medio de personajes, de la recuperación de la

memoria colectiva, de mitos y leyendas autóctonos, de lenguajes particulares y de hábitos y costumbres regionales” (DE MARINIS: 339). *Mascaró* cuenta, en este sentido, “con un matiz crítico en el plano social, puesto que responden a la situación histórica real de zonas e individuos marginados de un modelo de progreso que los ha excluido para siempre” (339). Conti construye el mundo ficcional de esta novela a partir de la exploración de la cultura popular. Esto, y la constitución de los seres comúnmente marginados en actores políticos y sujetos históricos: “son los aportes más significativos de *Mascaró* a la literatura, y a través de ella, a la sociedad convulsa en la que vio la luz” (338).

Los que se enfrentan a los rurales son, además de Oreste, el Príncipe o *Mascaró* y sus compañeros, el maestro Cernuda -con quien el Príncipe “sostuvo unas cuantas meditaciones” (CONTI: 208) durante el paso del circo por Tapado-, el loco Garbarino, el pueblo de Solsona que defiende a Basilio Argimón, el almacenero Avelino Sosa, el dueño de la posada de Maldonado, Antonio Sanromá, el chofer Boca Torcida o el enano Perinola, el Nuño, Fajardo, todos personajes de pueblo que poseen un saber oral, mítico o analítico construido a partir de su relación con la tierra que habitan. De esta manera: “Lo folclórico, lo mitológico, lo proveniente de las leyendas se incorpora al conocimiento que se desprende de la observación directa de los fenómenos naturales y de los objetos y da como resultado una erudición nueva, original” (DE MARINIS: 326), la cual: “en el mundo de esta ficción - como en el imaginario popular- tiene tanta validez como la erudición formal y científica” (326).

Esas son las prácticas y los conocimientos que pretenden ser limitados por el poder del Estado: “cuando las fuerzas represivas del estado avanzan, los creadores se ven obligados a desarrollar su experiencia solos (...) como Basilio Argimón” (REDONDO: 142). Lo popular, lo artístico, el nomadismo, se van conjugando e interrelacionando hasta promover prácticas subversivas. *Mascaró* destaca las consecuencias de esto, no solamente la importancia de la creación en sí o los intentos por silenciar estas prácticas, sino sus resultados políticos y sociales. Aquellos que observan el circo pretenden luego comenzar a realizar cosas que no hacían antes: crear, leer, ser libres, resistir. La subversión provocada por el arte es inmediata en el pueblo. Aún si el arte no posee esa manifiesta intencionalidad propagandística, despierta conciencias y genera prácticas contrahegemónicas. El circo es una vanguardia política también: “El circo *es* (...) y siendo, se marcha (...) Fue y se fue.

Pero quedan las figuras. Los chicos perinolean, farsetean, carpoforean. Dibujan leones en la arena con la punta de una ramita. Las mujeres se ensonian. Los hombres bembolean” (CONTI: 245). Es decir, los sectores populares construyen su nueva vida por sí mismos y, en la última frase citada se evoca la resistencia, pues si los primeros neologismos remiten a artistas del circo (Perinola, Farseto, Carpofo, el león Budinetto o Sonia la bailarina oriental), “bembolean” evoca a Joselito Bembé, seudónimo del propio Mascaró.

La novela remarca subrepticamente que “Tapado, sencillamente pareció otro pueblo cuando estuvo armado” (184). Lo que estuvo “armado” es el circo, pero la doble intención aquí resulta evidente. De hecho: “Las cosas empezaron a cambiar después de Tapado. En realidad estuvieron cambiando todo el tiempo. Ése es el punto” (215), y: “no sólo cambiaba el paisaje. Cambiaban ellos. Cambió todo” (251). El circo mutaba a guerrilla ya que, como indica Avelino Sosa: “Da la casualidad que después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda la gente empezaba a cambiar” (261). Los pueblos alzados por el paso del circo son reprimidos por el salvaje Dámaso Alvarenga y su partida de rurales, que “limpiaron” Tapado de raíz porque:

-Después que ustedes se marcharon, a la gente le dio por ciertas grandezas. Del almacén mudaron a la escuela. Allí tramaban con el maestro toda clase de locos proyectos. Hasta armaron un tablado, con cortinas y luces y simulacros de papel.

-¡Carajo!

-Trovaban, valseaban, competían, todas esas cosas de lucimiento que empompan a la persona. Empezaron a leer y aun a escribir, para aventajarse (...) Total, que empezaron en verso y terminaron a los tiros (261-262).

Los pueblos cobran vida con el paso del circo o con la aparición de seres que realizan proezas impensadas. Solsona cambia con la aparición de Basilio Argimón, el hombre-pájaro. Los rurales lo persiguen porque dicen que: “trastorna a la gente (...) que utiliza un espacio del Estado, que mea en lugares abiertos, que no se ajusta a regla ni estatuto, no hay precedentes y que, por lo tanto, ni siquiera existe” (227). En síntesis, a través de estas prácticas los sectores populares:

Despiertan a las innumerables posibilidades que les ofrece el ejemplo de la creatividad: se desprenden del mismo olvido al que han sido condenados debido, entre otras cosas, a su condición de ajenidad, por la insistencia en permanecer y por su negativa al reconocimiento del concepto de la prosperidad moderna y extranjera (DE MARINIS: 310).

Pero si mutan los pueblos, los personajes del circo no quedarán incólumes ante esta experiencia vital, pues: “Con el tiempo, a medida que progresaban en distancias y peculios”, el narrador remarca que los miembros del circo “imperceptiblemente envejecían, mudaban” (CONTI: 183). La práctica, en definitiva, los convierte, los reinventa, los revoluciona. En consonancia con este eje de lectura, Romano ha escrito en “Algunas relaciones intertextuales de *Mascaró*” que existe una “transformación central” en esta obra: “la del Circo en una tropa”. Un cambio eminentemente político, como hemos visto en los pasajes del texto recientemente citados y de manera más evidente en el siguiente: “Marcharon apenas despuntó el día, con el Bembé y el Fajardo a la cabeza. El circo iba entremedio de las cabalgaduras, pero de lejos figuraba una sola cosa, algo bastante distinto a cuando salieron de Palmares, más que un circo una tropa” (CONTI: 254). De esta manera, tal como señalara Redondo con anterioridad, este crítico plantea que: “se reivindicaba la potencia transformadora de la imaginación y del arte popular frente al iluminismo racionalista y su descendencia, que los descalificaba” (ROMANO: 234). Así: “frente a concepciones artísticas -y políticas- dicotomizadoras, Oreste parece ser el encargado de teorizar otra distinta al ser interrogado por los rurales” (234). Para este personaje: “No es la exclusión razón/sentidos, inteligencia/afectos, etc., la mejor réplica a los efectos alienadores de la dependencia (económica, social, cultural), sino una conciliación integradora de los fragmentos que componen nuestra dispersa identidad” (234). Esta superación del pensamiento binario es uno de los principales aciertos del texto. Es importante detenerse en cómo se desarrollan estos acontecimientos, pues: “El objetivo de esta banda de vagos, algunos de los cuales luego se integra a la guerrilla, no es hacer la guerra: lo que pretenden es ser libres, crear otra realidad, dedicarse al arte, al amor, a superarse en su ser” (REDONDO: 148). Sin embargo, no tienen otra alternativa que alzarse:

Es la represión del Estado la que obliga al maestro Cernuda a ir al desierto y con otros integrarse a la guerrilla. Es la represión del Estado la que obliga al circo del Arca a dejar de hacer sus representaciones y cambiarse de nombre y vestimentas, sirviendo de nexo entre los contactos clandestinos de la guerrilla (148).

La violencia de los de abajo es respuesta a la constante violencia ejercida desde arriba. Por lo tanto no es violencia, es justicia. Es la pretensión de ser libres lo que lleva a la

resistencia y al enfrentamiento con el poder. No claudicar es para el Estado una declaración de guerra. Ser libres es resistir. *Mascaró*, desde su fantasía, evoca el presente de la enunciación. Nuevamente, *la historia empuja*:

El antagonismo entre los distintos sectores nacionales se perfila nuevamente -ahora con una virulencia inusitada- con la agudización de los conflictos sociales a comienzos y mediados de la década del setenta. En los primeros trabajos, los actores y los espacios de Conti no tenían, en las circunstancias anteriores, muchas posibilidades de unirse con éxito en una reacción compartida. Lo que se podía realizar era la rebelión individual, la salida personal que por lo general arrojaba, con suerte, triunfos morales, o resultados que devenían trancos y a los que había que resignarse. En tiempos de *Mascaró* la cooperación colectiva para un fin determinado y justo se observa en muchos sitios e instancias del entorno como algo factible. Por tal motivo es que el final del trabajo disemina un optimismo contagiante (DE MARINIS 305).

Ligado a esta problemática podemos abordar el tema de la clandestinidad, tanto por su importancia en el propio relato como por su relación con el contexto de producción de la obra en el marco de un avance de las fuerzas represivas del Estado -oficiales e informales- sobre la militancia popular, lo cual motivó el paso a la clandestinización -o el mantenimiento en ellas- de organizaciones enteras, entre las cuales se destacaba el propio PRT en el que militaba Conti. En *Mascaró* “Todos incorporan una nueva identidad, una nueva manera de consistir, a partir de cada una de las representaciones que hacen en el circo” (REDONDO: 131). No se sabe el nombre verdadero de los personajes, el de la “otra vida”, y cuando se sabe -Requena es el Príncipe, Pelice es Piroxena, Maruca es Sonia, Oreste es Tesero en el circo y Cero en prisión-, ese nombre ya no interesa.

La novela remarca el doble carácter del cambio de nombre. Dijimos que cuando cae detenido por los rurales, Oreste pasa a llamarse Cero. Es decir, si por un lado el juego de los nombres es producto de la creación de nuevos seres y de otras realidades posibles, presenta asimismo otras posibilidades. Por un lado: “La clandestinidad es una experiencia necesaria para escapar de los represores y mantener así la vida”. Por otro: “es una experiencia tristísima para el circo del Arca y en particular para el Príncipe y Oreste, quienes deben cambiar de atuendos, dejar de ser circo, cambiar de lenguaje, ser otros (...) obligados por la circunstancia y no por propia elección” (152). Por último, el robo de identidad, el convertir a la víctima en un número o cosificarlo, es uno de los intentos de la represión para aniquilar psicológicamente al militante, negarle su identidad. Todo esto entra

en juego articuladamente en *Mascaró* y muestra un detenimiento del autor en esta temática que tiene íntima relación con su contexto.

El camuflaje, el ocultamiento, son constantes en la obra a través de múltiples aspectos. El primer pueblo del que se relatan funciones del circo se llama “Tapado”, que semánticamente remite justamente a lo clandestino. La fecha festiva en Tapado, por la virgen de Santa Margarita María de Alacoque, remite llamativamente a un día muy especial para los sectores populares argentinos: el 17 de octubre. Con el paso del tiempo sabremos que los habitantes de este pueblo van a “la guerrita” contra el poder constituido. Más adelante en el relato, cuando los integrantes del circo dejan la posada de Avelino Sosa en el pueblo de Nacimiento -donde realizan un primer contacto explícito pedido por Mascaró-, Oreste y el Príncipe “cambiaron las ropas” (CONTI: 262), y luego, cuando llegan a Maldonado, se dirigen a la fonda de Artemio Sanromá, quien “les proporciona un cuarto que quedaba al final del depósito y al cual se ingresaba a través de un armario” (283). Esto es: Sanromá los esconde, tanto a ellos como al carromato. La clandestinización se profundiza a lo largo del texto como algo necesario ante el aumento de la represión. Pero si la represión aumentó, también lo hará la resistencia. Los rurales atacan los poblados que simpatizan con Mascaró, con el circo o con Basilio Argimón. Como mencionamos, hacen desaparecer a Tapado. Como respuesta: “Cernuda se fue al desierto, de guerrita (...) anda en vela con un puñado de papeles en una mano y un fusil en la otra a la cabeza de una bandita de locos...” (262). También Solsona será duramente atacado por las fuerzas de seguridad estatales. A ese pueblo pertenece Basilio Argimón, se trata de “un pueblito enterrado en una hondonada, al norte, desde el cual se veía un pedazo de cielo, en apariencia el mismo de siempre” (223). Luego de que Basilio desarrolla su capacidad de volar gracias a la invención de un traje:

Los rurales bajaron a Solsona, le volvieron a romper los huesos a Argimón, que recién se reponía, confiscaron el traje de vuelo, prohibieron la crianza de pájaros y toda ave que remontara y se culearon a varias señoras por alentar aquellas prácticas o por si acaso. El notario Bajarlía fue encausado por abuso de función pública, libelo y apología de la subversión, que de eso se trataba finalmente, porque la alteración del orden natural predispone a la alteración del orden establecido (226).

Tiempo después, Basilio vengará a sus paisanos atacados por los rurales que los persiguen en nombre del poder del estado. La guerra ha comenzado. Los rurales imprimen “bandos” para localizar a los subversivos:

El rostro oscuro de Mascaró los observaba fijamente desde el cartel. Arriba, con grandes letras, decía BANDO. Por debajo tenía escrito algo más que no se alcanzaba a leer. El Príncipe se aproximó sin soltar el vaso, atraído por aquella fuerte mirada. Recién entonces Oreste y el Nuño repararon en el cartel, y cuando reconocieron la cara del ben-bélico, se acercaron ellos también. Debajo estaba escrito:

René Mascaró (a) El Cazador Americano, Joselito Bembé, Maldeojos, profesor Asir, Seis-en-Uno, Carpofofo, el Califa, Bailarín oriental, Viuda negra, Chumbo Cárdenas, lucho Almaraz, Oreste von Beck, Pepe Nola, Fragetto, dómine Tesero, Príncipe Patagónico, etcétera. -Antisocial de suma peligrosidad promovido por graves y combinados delitos de insurgencia en contumacia. Cualquier información sobre su paradero debe ser comunicada a las Fuerzas de Seguridad (259-260).

El Príncipe señala que “-La información es deficiente, no sé si por suerte”, a lo que Avelino Sosa responde: “-Mejor. Aumentan los sospechosos. Para ellos así todo es más claro. La cuestión se divide entre rurales y sospechosos. Eres una cosa u otra. (CONTI: 260). Ante esto los integrantes del circo, ya con Mascaró a la cabeza (y luego también con Fajardo), rehúyen el enfrentamiento directo, como toda guerrilla:

Al día siguiente, martes, para sorpresa de los habitantes de Rocha, sobre todo de quienes la noche anterior habían asistido a la gran velada en el Círculo Italiano, en cuyo transcurso se entregaron al Príncipe las llaves de la ciudad, de bronce de baja calidad, el Circo del Arca desmontó su carpa. (...) Y al mismo tiempo que el circo salía del pueblo, por la otra punta entraba al galope detrás del sonido de una corneta de llaves una partida de rurales al mando del furioso capitán Dámaso Alvarenga (236-237).

Junto con la clandestinidad, la represión, la persecución y la huida, no podía quedar al margen de un relato que aborda estos temas el problema de la tortura. Oreste finalmente es detenido en el zoológico de Maldonado cuando intenta abandonar allí al león Budinetto, ya cuando el circo había dejado de existir:

Oreste despertó detrás de una reja (...) apareció un gorila con uniforme de rural y sin decir palabra lo molió minuciosamente a palos. El tratamiento duró varios días, o meses, o tal vez años. El gorila reaparecía a cualquier hora y lo golpeaba con idéntica prolijidad. Oreste hasta llegó a acostumbrarse. Los golpes tenían un ritmo, sucedían ordenadamente, no se precipitaban, y él los acompañaba con el cuerpo. Pecho, cabeza, espalda, pecho, cabeza, espalda. Un, dos, un dos, un dos... Otro día u otro año lo transportaron a una salita bien iluminada, lo recostaron en un catre, lo amarraron de pies y manos, seguramente para que reposara con absoluta seguridad temiendo que en

su estado de fantasía rodara al suelo, y cuando estaba a punto de dormirse tuvo la fuerte impresión de que se transformaba en una lamparita de 150 W. Abrió los ojos y vio que otro gorila lo punzaba aquí y allá, preferentemente en el unigénito, con una pértiga que remataba en una púa. Cuando le tocaba el unigénito, que se encogía como una pasa, sentía que se vaciaba por dentro, que vibraban y se encendían un millón de finos alambres (289).

Durante este “tratamiento” -tan parecido al “método” que sufre Hernán en “La causa”- Oreste es acusado de ser “¡un asqueroso y podrido intelectual!” (292) -precisamente como Hernán- ligado a acciones conspirativas, pero luego de meses de tortura no delata a nadie. Finalmente, lo consideran un loco y lo liberan. Ya con anterioridad a su encarcelamiento, cuando el fin del circo era una realidad y Oreste consideraba que era tiempo de continuar su despreocupado peregrinar por el mundo, el Príncipe le sugirió que continúe la lucha popular: “¿Qué piensas hacer ahora?/-Seguir mi camino/-¿Cuál?/-El primero que se me ponga adelante. (...)/-Vuelve con Mascaró./-Habla despacio... ¿lo dices en serio?/-Claro/-Creo que hemos hecho todo lo que pretendía de nosotros./-Siempre queda algo. Depende más bien de ti” (285). Para cuando salga de la cárcel la decisión ya la habrá tomado. Se sabe un miembro más de la insurgencia y actúa en consecuencia. Se dirige a lo de Sanromá, le advierte sobre los peligros que corre y busca la manera de continuar la lucha. Si Sanromá le comenta que Mascaró, Piroxena y Perinola: “Liquidaron a Alvarenga y su partida de infernales. Fue cosa de Mascaró. Los muchachos se portaron”, Oreste le responderá con inflado orgullo: “-¡Eh, tuvieron buena escuela!”. El diálogo continúa y Oreste se envalentona:

-Otra partida salió en persecución de cierto artificio volante y cayó en una emboscada que le tendió Cernuda. La revuelta progresa, compañía.

-¡Terminaremos con ellos! -afirmó Oreste, blandiendo un dedo, con un pedazo de tortilla en la boca.

-Lejos de aquí, en la costa, un barquito al mando de un tal capitán Domínguez, y otros dos locos, arremetió contra el apostadero naval de Palmares con un viejo sesenta y cinco de montaña amarrado a la proa (302).

Ante esto, Oreste: “Cuando terminó la tortilla alzó el vaso y brindó en silencio por todos los amigos, esos bravos compañeros, y lo apuró con un trago (...) Acababa de reconocer su camino” (303). Esta es la frase que cierra la novela, con Oreste yendo a la lucha, considerando “bravos compañeros” a los que antes llamaba “vagabundos” o “locos” y entre los que se incluía. Su nosotros, ahora, es político.

Sin pasar por la experiencia de la represión, el Príncipe también va comprometiéndose cada vez más con la guerrita. No sólo anima a Oreste a sumarse al grupo de Mascaró, o charla animadamente con Cernuda al pasar por Tapado. Además, sueña con tener un circo en el que ponga el letrero donde se lea que se prohíbe la entrada de rurales, y cuando el circo ya es historia: “El príncipe dice que no era poeta de diploma, sino un modesto aficionado, un humilde tirador de corta inspiración. Oreste y el príncipe se miraron con sobresalto. ¿Cómo se le había antojado la palabra tirador?” (271). Finalmente, va tras Basilio Argimón, el hombre pájaro, para aprender esa práctica que para el Estado es “subversiva”.

Lo planteado lleva a Valdés Gutiérrez a proponer a *Mascaró* como el “salto estético-ideológico” de Conti hacia una “literatura política”. Este crítico señala que en esta obra: “Será el arte: la alegría de la creación. Será la lucha: la defensa de esa alegría y su extensión a todos los hombres” (VALDÉS: 204). No existe en *Mascaró* la elección de un drama y un conflicto a escala individual, como acontece con *En vida*. Lo que hay aquí son transformaciones, procesos, lucha. Acción con sentido: ciencia y belleza, ética y estética, teatro y revolución. Por eso, como sucedía en la obra de Viñas pero mediante recursos absolutamente diversos, esta obra también se aleja de la retórica liberal hegemónica, pues en *Mascaró*: “Arte y lucha, separados históricamente por el código liberal, asumen su franca identificación en todo el cuerpo de la novela, no solo en aisladas declaraciones” (VALDÉS: 209). En coincidencia con el planteo que ubica a la narrativa contiana como crítica y antagónica del liberalismo, para nosotros, sin embargo, no hay en *Mascaró* un paso hacia la politización tal como lo declama Valdés Gutiérrez, sino que esa politización, existente desde un comienzo, cobra en su último texto una nueva direccionalidad. Así, si *Sudeste* -retomando la lectura de Romano y de otros críticos como Morello-Frosch- metaforiza la decepción de una generación ante la *traición Frondizi*, *Mascaró* es la imagen literaria de la esperanza revolucionaria basada en la articulación de movimientos populares en resistencia y lucha directa -y armada- contra las fuerzas del orden. Conti ya no es un intelectual apesadumbrado que no encuentra alternativas para cambiar el presente, es un hombre que tiene -junto con otros miles de hombres- un proyecto común que está llevando adelante en pos de la revolución socialista argentina y latinoamericana.

Finalmente, Valdés Gutiérrez comparte con Romano la idea de que *Mascaró* puede leerse como una novela de aprendizaje. Si Romano, explícitamente, enuncia que “*Mascaró* puede ser leída, pues, como una novela de aprendizaje en la que el vagabundeo desprejuiciado sirve de gozne entre el abandono de la existencia familiar inocua y el compromiso con una causa revolucionaria” (ROMANO: 243) -es decir, como enseñanza que lleva a Oreste desde la crítica a la absurdidad de la vida moderna hacia la politización del hombre que inquiere intentos de una superación civilizatoria-, Valdés Gutiérrez señalará que observa dos maestros para Oreste: el Príncipe Patagón y Mascaró. La unión de las sabidurías de ambos lo lleva a politizarse y a crear. A fusionar arte y lucha política. A notar que ambos son subversivos:

Oreste estará sujeto a dos experiencias vitales, a dos didácticas. Por un lado el Príncipe Patagón lo ejercita en sus artes, sacando a la superficie el “Príncipe” que hay oculto en él. Humanismo del arte. Sentido transformador de la existencia; dominio y elevación del hombre sobre sus circunstancias. Por otro, la poderosa vocación de “concretos” del Jinete. Su decisión directa y poderosa. La acción revolucionaria dibujada en este personaje rigurosamente colectivo. Oreste comprende que ambas vocaciones no son más que una y la misma (VALDES: 209).

Oreste se une al circo que comanda el Príncipe Patagón, “metáfora del grupo, imagen de la célula clandestina” (209), y con él “inicia una gira insólita. Por los pueblos y desiertos la caravana casi vuela entre el amor y el gozo de llevar su arte a cientos de hombres desconocidos, pueblos enterrados en el olvido” (209). Se suceden entonces “descubrimientos y emociones de una aventura sin igual. Nuevas incorporaciones al grupo (...) Contactos con seres cada vez menos solitarios. En definitiva, trabajo artístico e ideológico de la vanguardia con el pueblo” (210).

Como señaláramos con antelación, en la última parte de la novela comienza a cobrar más importancia el personaje de Mascaró -secundado por el Calloso y Piroxena-, que pasa a liderar el grupo para hacerle la guerrita a las fuerzas de la represión: “En esto Joselito Bembé levantó un brazo, la caravana se detuvo. Sonaban unos disparos por detrás de una loma” (CONTI: 255). Esta clase de frases se repiten una y otra vez. Antes leíamos:

El Príncipe solamente mencionó a Rivera, insistiendo que en muchos aspectos aventajaba a la propia ciudad de Rocha. Sin embargo, Joselito Bembé opinó de breve que debían encarar en la dirección opuesta, o sea, el desierto. El Príncipe no hizo comentarios. Señaló a Boc Tor el yermo amarillento que se extendía para ese lado y el

carromato se internó a los tumbos en aquella cegadora claridad que brotaba del suelo (237).

Más adelante: “Joselito Bembé habla poco, como de costumbre, pero de alguna manera se induce, resuelve, comanda. Está y no está, es y no es, más pensamiento que figura” (240); y luego: “En Madariaga nadie les señaló el rumbo, como se comprende, pero el Bembé hizo punta y lo siguieron sin hacer preguntas” (251). Mientras tanto: “El Príncipe observa desde un rincón. Piensa en aquel otro pájaro de tela, caña y animados engranajes” (242), y Oreste “sopla el sicu, se adormece, perdura inmóvil largas horas hasta que lo cubre una fina capa de arena” (242). La acción, como vemos, pasa fundamentalmente por Mascaró en esta etapa.

El compromiso artístico, la necesidad de crear mundos nuevos, mostrar posibilidades distintas de la cotidiana y mísera realidad, toma un carácter prioritariamente político y eminentemente conspirativo:

Oreste y el Príncipe no tienen otra alternativa que romper su ensueño. Los números del Circo del Arca han calado demasiado entre las gentes. Ya no son una caravana de alucinados. Se deben a esos hombres que han despertado con sus artes. Llega la hora de la más grande transformación para el artista: asumir la revolución (VALDES: 211).

El aprendizaje es una formación política a través de la praxis diaria junto al pueblo. El caso de esta propuesta en el texto de Romano titulado *Mascaró* es explicada de manera relativamente diversa, pues la propondrá como “novela de aprendizaje” a partir de un análisis de los planteos del teórico húngaro György Lukács, con cuya fundamentación ingresamos desde otra perspectiva al mismo punto de la posición política y militante de la obra. Romano señala que según leemos en *Teoría de la novela*, las novelas de aprendizaje tienen como resultado “un ajustamiento mutuo y un acostumbramiento recíproco entre individuos hasta entonces solitarios y egoístamente limitado a sí mismos” (ROMANO, 1986: 27). Además, “supone la presencia correlativa de la pareja inexperto/experimentado y un cierto trasvasamiento del saber que atesora el segundo hacia la disponibilidad del primero” (27). Todo esto se da en *Mascaró*, donde además “las tres figuras centrales componen un circuito coherente: Oreste es el educando, su primer maestro el Príncipe Patagón y el segundo -que actúa sobre él en forma indirecta- Mascaró” (22). Asimismo: “Los dos miembros del dúo discípulo/educador [el Príncipe y Oreste] comparten el desarraigo, el haber abandonado otra vida anterior. Fuera de eso, ambos son devotos del

camino y sus misterios” (28). Sobre el final de la novela se explicita la enseñanza. El Príncipe Patagón le dice a Oreste que ya es un Príncipe. A su vez, Oreste parte rumbo al mar a sumarse al capitán Domínguez como parte de la lucha revolucionaria que conoció fundamentalmente a través de Mascaró. Pero esta novela: “incluye una experiencia decisiva: la detención, el interrogatorio y las torturas que sufre Oreste. Eso, sumado a su participación en la aventura circense, determina que no pueda volver a lo que era al comienzo” (29-30). Es decir, se da la situación -típica de la novela de aprendizaje- en la cual se observa una transformación vital del protagonista.

En la línea de los comentarios de Valdés Gutiérrez (el mentado “salto ideológico” en la literatura de Conti) podemos incluir la mirada de Martha Morello-Frosch, quien se detiene en el dinamismo que adquiere la obra contiana vista en su conjunto al plantear que existe un arco que va de *Sudeste* a *Mascaró* y del cual surge una propuesta ideológica que transita desde un inicio caracterizado por la negación y la soledad que se observa en la primera obra al activismo y participación de la última. La autora señala que esto tiene su correlato enunciativo, pues si *Sudeste* se constituye a partir del tono elegíaco y la narración lineal lenta, *Mascaró* lo hará a partir de la epopeya humorística.

Podemos repetir aquí que los personajes que vagan en *Mascaró* son sociables y buscan conformarse en comunidad, por lo cual se construyen de manera muy distinta de, por ejemplo, las pretensiones del Boga. Por otra parte, existe en ellos una especie de “liberación” que los lleva a representar y volver reales sus sueños, a asumir vidas soberanamente elegidas, a inducir la ruptura de los pueblerinos con sus papeles tradicionales, a incitar al público a salir de sus disfraces diarios. Nuño por ejemplo, plantea que: “La susodicha vida merecía otro destino (...) entre vivir una impuesta prefería representar varias voluntariamente escogidas” (CONTI: 78). En ese entonces: “El Príncipe exalta el libre albedrío, la voluntad de poder y la naturaleza libertaria del alma humana” (78). Poco después, cuando culmina el viaje del *Mañana* hacia Palmares, el Nuño abandonará su vida en el barco e ingresará al circo, y cuando regrese será para sumarse a la lucha del capitán Alfonso Domínguez.

Esta clase de transformaciones no se observan en la obra anterior de Conti. El cambio es notorio: “Si los personajes primerizos de Conti eran víctimas de fuerzas centrípetas en la ficción como en la historia, en el último libro los marginados vagabundos

abandonan la inercia a favor de un plan artístico que ayude a soliviantar y radicalizar al resto de la periferia” (MORELLO-FROSCH: 850). Se promueve de esta forma un apego al contexto de producción, donde la radicalización social iba en aumento:

[E]n la última obra, Conti postula la posibilidad de que los marginados y los vagos converjan en un proyecto común. Hay una confluencia de seres a la deriva, de náufragos sociables que encuentran un derrotero bajo el estímulo del Príncipe Patagón, que los articula en banda para penetrar los pueblos del desierto. (...) Su ficción gira alrededor de lo que es y puede ser el personaje dadas sus coordenadas históricas. (...) Si en *Sudeste* metaforizaba la última tentativa de la acción individual en una partida de viaje circular que acaba en la muerte, en la última novela renueva la vigencia de viejos signos: el desierto, la distancia, la soledad, el subdesarrollo. Estos pueden servir para mediatizar espacios y discursos en un sistema abierto y disponible, postulando así una de las funciones más profundas y radicales de la imaginación: vislumbrar y articular lo posible para transformar el anunciado mañana en hoy (851).

Aquí, entonces, coincide la autora con los planteos de Nilda Redondo, por un lado, respecto de su postulación por la esperanza política puesta sobre los marginales, y por el otro, sobre la posible *función* política y social del arte.

Señalamos ya en el apartado referido a la crítica sobre la narrativa contiana la mirada cuestionadora que ofrece María Pía López en referencia a la inserción de lo político en *Mascaró*. Vemos que esta posición presenta concordancias y diferencias con lo expuesto por Valdés Gutiérrez. Si por un lado concuerda con el autor al proponer a esta novela como una obra de mayor compromiso político, difiere en el valor otorgado a ello, pues para López esto “contamina” negativamente su literatura. López ubicará a *Mascaró* como la fallida consecuencia de una politización que no logra pensar la autonomía cultural. De esto López saca una paradoja:

[L]a novela que tiene más pretensiones políticas, es la que es posible considerar de una politicidad menor. Para explicar esto es necesario detenerse en la relación nunca fácil de resolver entre la política y la cultura o, más específicamente, la literatura. Cuando predomina una idea restringida de la política, (...) una idea que la restringe a la disputa por el poder de estado o a la construcción de instituciones que permitan esta disputa, la literatura para ser considerada relevante debe encarnar las funciones de la agitación y la propaganda, el esclarecimiento y la pedagogía (339).

La lectura que hemos propuesto para esta novela y que esbozamos aquí evidencia nuestro desacuerdo con estas afirmaciones de López. No creemos que *Mascaró* se ciña a estos rasgos que ella expone. Reducir la obra a un interés agitativo y propagandístico es perdersela casi por completo. Consideramos que, si bien el texto -en particular en lo

referente al conflicto entre rurales y los miembros del circo en tanto integrantes de la resistencia popular- puede representar una realidad contemporánea externa al mundo de la ficción, existe una variada cantidad de elementos que conforman esta novela que constituyen una marcada continuación y diálogo tanto respecto de su obra anterior -por ejemplo, personajes y motivos preexistentes que se renuevan en esta obra- como de la tradición literaria en la que el autor se ubica y los debates culturales de su tiempo. Aunque es cierto que en *Mascaró* encontramos un énfasis contextual manifiesto, no menos real es que responde también a un debate cultural en el que se insertan la tradición literaria -en primer lugar, la del propio autor, que resignifica y reconstruye a sus personajes previos en un nuevo contexto-, los debates en torno del realismo y el rol del arte en un proceso de emancipación. Hemos citado hasta el hartazgo pasajes de la novela que se centran en proponer una visión sobre el arte. Para abordar mejor este tema podemos remitirnos a los análisis existentes sobre la propuesta estética de la novela, su intertextualidad y las marcas de continuidad entre *Mascaró* y la obra precedente del autor.

Nilda Redondo sostiene que, por el rol otorgado a la subjetividad en el proceso de creación estética y participación política, *Mascaró* quiebra los parámetros del realismo. A contramano de esta postura, Valdés Gutiérrez no duda en incluir esta novela dentro de la estética realista. En sus palabras:

[Es] esa obra militantemente imaginativa, soñadoramente realista, que coloca a la literatura argentina y latinoamericana en un nuevo y depurado sendero. El drama del individuo autorrecluido en su torre metafórica, su conflicto hiperbolizado, la angustiada meditación y el rechazo idealizado al orden establecido, en síntesis, los últimos descendientes irracionales de *Werther*, encuentran, con todas sus complejidades, una salida desenajante y liberadora en la historia (204).

Si bien todos los avatares que se dan en el texto -el paso de los personajes de la soledad a la colectividad, o el del humanismo a la revolución social- es narrado por Conti a través de sucesos espectaculares, hombres-pájaro que enfrentan al orden establecido, personajes que engordan o se achican inverosímilmente, Valdés Gutiérrez destaca que: “Lo maravilloso en Conti tiene la medida y la exactitud de lo real”, ya que:

No hay exageración fantasiosa que pueda devenir ideológicamente una visión abstracta de nuestros problemas. Lo fantástico, para llamarlo convencionalmente, radica en la certeza que van teniendo personajes y lectores del aprendizaje estético-político a que nos lanzamos todos en la novela. Proceso, viaje cognoscitivo y creador que permite

reconocer la esencia humana no como algo individual y aislado, sino, como la definiría Marx, en el conjunto de las relaciones sociales (206).

Eso es lo *imaginativamente realista* de esta obra, y lo destacable para esta lectura política de *Mascaró* realizada por Valdés Gutiérrez, cuya mirada sobre el realismo parece ser más amplia que la de Redondo e ir en sintonía con lo expuesto en el segundo capítulo de esta tesis en referencia a los debates de los años sesenta en referencia a esta estética.

Similar lectura a la de Redondo promueve Aníbal Ford en “Todo es celebración”, donde analiza el itinerario de los personajes, el lenguaje y las acciones de los protagonistas de la última novela de Conti y encuentra allí un ejemplo del: “derrumbe de las viejas propuestas del realismo -socialista o burgués-” (FORD, 2008: 192), y el “paso en la literatura argentina, y en la latinoamericana en general, a una primavera imaginativa, experimentadora, *rompedora del lenguaje*” (192). Pero para este crítico la importancia de *Mascaró* no se limita a su propuesta literaria, sino que la trasciende ampliamente gracias a su carácter “humanista”:

Su afirmación global del hombre, tanto en su poder de acción y transformación como en su capacidad de ensueño y celebración y su recuperación de la literatura como comunicación e información, se encuadran básicamente en una visión humanista aprendida en los caminos *de este lado* y en la vida cotidiana de las clases populares (192).

Ese vínculo con lo propio, lo americano (el “este lado”) y con lo popular, hacen del texto de Conti uno de los puntales de la nueva narrativa latinoamericana. *Mascaró* es entonces “exploración de la vida” pero también “exploración de la literatura. O mejor: de las formas en que el hombre se comunica y relaciona” (191). Por eso: “El itinerario de ese circo rante que con Carpofo, Bembé, Sonia, Farseto, Perinola, atraviesa soledades y pueblos casi inexistentes es el itinerario de la comunicación e intercambio entre los hombres. Por algo, una vez que pasó el circo, los pobladores ya no son los mismos” (191). En esta lectura estamos ante lo político en su más genuina expresión, aquello que atañe más estrictamente a lo humano y a lo popular, a lo comunitario, al vínculo del hombre con otros hombres en una sociedad, pero sobre todo, a la capacidad de transformación de lo existente que posee el ser humano a través de su imaginación y creatividad.

Eduardo Romano también aborda este eje popular y la representación de lo real en Conti a partir de una poética alejada de los parámetros tradicionalmente realistas, como

hemos descripto en el apartado correspondiente a la crítica sobre la obra del autor. A esto podemos agregar lo que ya hemos expresado en referencia a la lectura de López sobre esta obra, a saber: la difusión que consigue la “nueva” novela latinoamericana en los años sesenta, dos de cuyos máximos exponentes -Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez- para Romano “inciden claramente en *Mascaró*, novela que por eso, y algunas otras cosas, difiere bastante de la escritura elegida por Conti entre *Todos los veranos* y *En vida*” (ROMANO, 1986: 18). Esto lo fundamenta al subrayar estilos y ejes comunes entre las obras de dichos autores y la novela de Conti: “Tanto *El reino de este mundo* (1949) como *Cien años de soledad* (1967) son textos de gran riqueza poética que revaloran la magia del imaginario colectivo latinoamericano y cuentan procesos de transformación revolucionaria” (18). A estas influencias latinoamericanas, suma la de Jack Kerouac con su *On the road* e incluso las búsquedas estéticas y vitales del cantor estadounidense Bob Dylan.

Por otra parte, en “Algunas relaciones intertextuales en *Mascaró* de Haroldo Conti”, el mismo crítico se centra fundamentalmente en un análisis intertextual de la obra a la que caracteriza como “polifónica” en sentido bajtiniano y con características que la acercan al grotesco. Si por un lado analiza los materiales discursivos parodiados en *Mascaró* como parte de la intertextualidad del texto, desde Quintiliano hasta los bandos policiales, por el otro agrega: “Las muestras anteriores del estilo paródico verificable en *Mascaró* estarían incompletas si no nos detuviéramos en tres figuras particularmente grotescas, cierto que por razones diversas: Maruca, Perinola y Budinetto” (2008: 230). Así, con el análisis de estos personajes, profundiza sus previas aseveraciones. Si Maruca aporta una constante de la tradición grotesca: la desmesura corporal (230), el enano Perinola, “cuya deformidad física se opone simétricamente a la de Maruca, tiene un desparpajo que irrita al Príncipe. Su función paródica proviene de mostrar la realidad tal como es, contrariando los alambicamientos verbales” (231), siendo su carácter “esencialmente bufonesco”. Por último, Budinetto “conlleva la antítesis de su naturaleza feroz convertida por los años en caricaturesca mansedumbre” (232). Conti es aquí también continuidad y ruptura de la tradición literaria nacional. También respecto del grotesco Conti lo retoma desde una perspectiva que incluye su narrativa contemporánea:

El discurso narrativo comparte lineamientos de una literatura del grotesco que se afianza en la Argentina durante la década del 20. Con Roberto Arlt, es claro, pero

también con Enrique González Tuñón, en la prosa narrativa; con su hermano Raúl y Nicolás Olivari, en la poesía; con Armando Discépolo sobre los escenarios y que, a través de las letras de Enrique Santos Discépolo, alcanzará difusión masiva. Tales lineamientos responden, globalmente, a una estética expresionista de la que arranca uno de los caminos modernizadores -respecto de la literatura decimonónica- para nuestras letras. En su punto de partida se ubica Horacio Quiroga, liberándolo de simplificadoras remisiones a movimientos o estilos preconcebidos. Pero esa poética se fortalece en el espacio que media entre *En vida y Mascaró* con la lectura de Carpentier, García Márquez, Ibarguengoitia y otros narradores latinoamericanos actuales (244).

Toda esta “intertextualidad” zurcida por la pluma de Conti le da originalidad a su obra, pues el autor de *Mascaró* “supo soldar” todos estos “formantes” a través de “un lenguaje intensamente poético e inusitado” que “en vez de provocar rupturas verbales, a la manera de las vanguardias, resemantizó arraigadas metáforas del imaginario colectivo hasta que llegamos a percibir nuevamente en ellas su vigor original” (244).

Sobre esto trabaja en su ensayo *Mascaró*, donde señala que el registro verbal: “revela una práctica literaria fundada en el cruce entre discursos antagónicos: lo lírico y lo escatológico, la terminología filosófica junto al humor, los ensalmos y recetas de comidas o de medicina popular” (1986: 40). Esta inserción de la obra del autor en el grotesco resulta fundante para la crítica. Romano señala que: “la imbricación de un lenguaje por momentos intensamente poético con expresiones escatológicas o vulgares es la base del mismo efecto” (41) y ayuda a constituir lo que denomina “El discurso mosaico de *Mascaró*” (52). A raíz de esto, cuestiona la lectura que realiza Fernando Rosemberg al destacar que este ensayista no logra “aceptar desprejuiciadamente aquellas mezclas desacralizadoras”, y si para él “obedecen a una deficiencia técnica”, es porque “es incapaz de entrever que la voz del autor y la del narrador pueden constituir un contrapunto de cierta narrativa polifónica” (39). Finalmente, en términos del lenguaje sostiene que: “El lenguaje del narrador, proclive a lo metafórico y las dos maneras de eludir lo usual -la elipsis y su opuesto, la proliferación- se deja tentar seguido por el neologismo u otros procedimientos de creatividad verbal” (44), con lo que genera una peculiar forma de escritura “izquierdista”, alejada de los parámetros realistas tradicionales.

Podemos recurrir al texto para señalar algunos ejemplos de lo antedicho, entre muchos otros: “La maldición le pertenece a don Diego de Almaraz, que fundó Arenales, de pedo” (CONTI: 16); “El Pepe brindó por los presentes yacentes y por la reputa madre que los parió” (24); “¡Ahí viene Cafuné! Baja la loma a los pedos arrastrando arena” (28);

“Machuco, coadjutor aspirante, cuando no mero rompebolas” (39); “Y fue así que arremetió el primer golpe de viento y el aire mudó de sustancia en un segundo y el mundo continente se emputeció al siguiente” (59); “La multitud prorrumpe en gritos, aplausos y alguna pedorreta” (84); “-Oye, hijo.../-Perinola./-¿Qué es eso?/-Mi nombre./-Señor Perinola.../-Perinola sólo.../ -Oye, pequeño hijo de puta, en adelante te llamaré como quiera, ¿Entiendes?” (97); “-¿Es éste el grandioso y afamado circo de los hermanos Scarpa? /-No es éste el afamado y glorioso circo de los hermanos Scarpa -respondió el enano con voz de falsete-, sino el mugriento espoliario del roñoso señor Scarpa” (97); “-El señor Boca Torcida -dice el Príncipe, haciendo un notable esfuerzo para no retorcerle el pescuezo al pigmeo hijo de mil putas-, caballista y pirófago. -El señor Culo Torcido, pirollista y cabafago -gorgojea Perinola” (105); “-¿El señor Scarpace! -anuncia el enano con una reverencia./Se raja un viento y señala al susodicho” (103); “Califa, que no padecía de “flechaduras” o “sombras malas” por su condición de criatura animal, se acomodó debajo de la higuera después de olfatear en redondo y dedicarle un chorrillo” (118). Encontramos en estos ejemplos juegos de palabras, mezcla de estilos elevados y vulgares, procacidades, insultos, improperios, efectos paródicos, altisonancia, hiperbolizaciones, toda clase de recursos que generan comicidad y quiebran la homogeneidad del relato, fusionándose con el uso de diminutivos que rememoran una escritura infantil y coloquial -“Cafuné sopla y sopla la flautilla de hueso. Es un chorrillo de aire, un raspón de metal, un alma finita de viento que se enrosca en el aire. El día aquí es esta música que anda por todas partes, gota, bolita, tiempo desnudo, sin recortes” (13)-. La repetición de palabras y el uso del nexo coordinante “y” aumentan la sensación de oralidad en una obra cuyo ritmo narrativo está marcado por la alternancia de párrafos y oraciones extensas y breves, y cuyo estilo encierra, como en el último pasaje citado, metaforizaciones y construcciones poéticas. Como ejemplos de esto último podemos mencionar: “El arpero es hombre a medias sin el arpa. Él entero es el arpa y el ángel y el ciego que cuando toca se sacude con gracia, ve cosas de adentro sin la molestia de la carne, raspa de un lado y de otro en lo seguro, comanda. Vida sin peso” (13); “La guitarra y el arpa promueven un “rasguido doble”. Finezas. El guitarrero negro toca y bebe. Es hombre espeso. Después la comparsa acomete pasodobles, baión, chotis, milonga, cifra, valseado, zamba, estilo” (23); “Se apartan las mesas, comienza la bailanta. Madrugada. Oreste levanta la copa y brinda. Se nace” (23); “Un dedo

le escapa de un zapato. Miranda se anima. Recuerdos. Oreste se aliviana, sobrevuela, desparrama trapos y arena” (24); “El guitarrista negro abraza la guitarra, puntea largo, un esbozo, al fin empuja un son triste. Clausura” (25); “Las gaviotas levantan vuelo de los brazos del Cristo. Lirio Rocha se raja humeante de la sombra del cobertizo. Suceso” (28); “Oreste se ha quedado de pie en la puerta de la barraca. Cuerpo sin peso. Éste era el día. Estaba así tramado” (29); “Cafuné queda solo, rodando, rodando. Cafuné centauro” (29); “De repente se vuelve pájaro y madero. Travesías” (48); “El viaje a Palmares había terminado. Recién ahora era lo que fue. El largo viaje a Palmares. Camino” (80); “El guitarrero se suma al alboroto con unos golpes de caja y unos rasgueos. Figuritas” (82); “La vista del mar primero lo cegó. Después le trajo esa vieja y ancha nostalgia. Caminos” (154). El relato es llevado adelante por un narrador en tercera persona omnisciente que, como en la novelística previa del autor, apela a un estilo de discurso valorativo y modalizador. El narrador aquí, no obstante, “parece estar al nivel de los personajes en cuanto a conocimientos eruditos, técnicos, de sabiduría popular y del folklore. Estos conocimientos se traducen en discursos especializados (...) que no siempre los emite el narrador sino los propios personajes” (DE MARINIS: 334). A partir de este mosaico polifónico, entendemos que: “Las distancias narrador-enunciado se reservan en el texto para otro objetivo no-censurador: la risa. Una risa que desacraliza, por ejemplo, lo que debiera ser una rígida y disciplinada gesta emancipadora como aquella en la que está desempeñada la compañía del Circo del Arca” (333). Pero esta no es la única característica de la novela, pues lo cómico, “que se distingue ya sea por la altisonancia asumida por el enunciante o por la inserción espontánea de vocablos coloquiales” (336), aparece: “junto con el discurso erudito, cualquiera sea el argot del discurso especializado” (336). De esta manera, encontramos: “una risa no letal como la irónica sino amena, vital y regeneradora que se erige en herramienta esencial de las culturas marginales para sobrevivir entre los resquicios de opulencia y el poder real ostentados por la cultura oficial y dominante” (336-337).

Al igual que *Sudeste* y *Alrededor de la jaula*, en *Mascaró, el cazador americano* el desarrollo de la acción es lineal, lo cual resulta típico de la escritura contiana, con algunos breves momentos de simultaneidad. Respecto de la construcción de la espacialidad, la acción excede el ambiente nacional para enlazar por lo menos dos geografías, la costa norte uruguayana y el interior de la provincia de La Rioja, e incluso: “más allá de eso, plantea

cuestiones que atañen a toda Latinoamérica; consecuentemente, este texto se vincula como ningún otro suyo con la producción narrativa americana de ese momento” (ROMANO, 1986: 21-22). El segmento de “La guerrita”, por su parte:

[I]ncorpora una serie de descripciones de pueblitos y pequeñas ciudades muy del noroeste argentino, aunque sus nombres, manejados con total libertad, apunten a veces a lugares ubicables en la geografía riojana del departamento Rivadavia (Paiquía, Olta, San Bernardo, Salsacate), en la costa uruguaya (Maldonado) o argentina (Madariaga), al margen de que otros nombres sean inventados e intencionadamente connotativos como Tapado (al destaparse, tiene crucial participación en el alzamiento armado) (49).

En cuanto a la estructura de la obra, presenta una división en dos partes: “El circo” y “La guerrita”. La primera culmina con la constitución del circo mientras la segunda narra los avatares del Gran Circo del Arca en los diversos e inhóspitos poblados donde da sus funciones hasta que se va desintegrando y mutando a insurgencia directa. Pero entre “El circo” y “La guerrita”, el texto también muta: “El salto del circo a la guerrita cambia lugar y tiempo, convierte el relato en caracterización del pueblo, sus personajes prototípicos, lugares de convivencia, medios de comunicación, costumbres, etc.” (26). En la segunda parte de la obra, se divisa el doble de cortes netos en tiempo y espacio. O sea, el texto cobra mayor vértigo:

Si el relato de cómo se forma y funciona el Circo del Arca exige una información minuciosa, en la cual cuentan mucho los detalles y atributos de cada participante y de cada número; en la guerrita lo distintivo es el rápido proceso de transformación de unas cosas en otras, de unos seres en otros (27).

Romano señala que la denominación del circo como “Circo del Arca” posee una carga connotativa evidente que se refuerza a través de la opinión del Príncipe Patagón, realizada en forma de pregunta hacia Oreste: “¿Acaso no somos los sobrevivientes de un naufragio?”. Para Romano: “Este significativo acepta ser recubierto de varias maneras. Una, con la crisis histórico-social argentina” (24). Esta sección “concluye cuando el Circo del Arca, recientemente fundado, sale a realizar su primera gira” (24). Por lo tanto, los segmentos que describen el propio actuar del circo integran en realidad parte de “La guerrita”, y es por ello que la acción de la guerrita propiamente dicha se deja en suspenso, ya que “después de comer una de las famosas tortillas de Sanromá, proclama Oreste con voz de Príncipe que “¡La función ha terminado!”. Su intervención en la función circense, porque, aclara el narrador, “la verdadera función comenzaba recién ahora” (25).

La función verdadera comienza cuando la novela termina. Vemos cómo se continúa notando la hilación entre texto y contexto. Por lo tanto, en esta obra no se problematiza solamente lo “político en sentido restringido”, como propone López, sino la propia literatura, las formas de representación, la tradición narrativa y la obra precedente del propio autor, que se resignifica en un nuevo contexto, lo cual, por otra parte, no es otra cosa que una absoluta coherencia con los planteos literarios contianos ya expresados aquí. Como señala De Marinis:

Al mismo tiempo, ni ésta ni las ficciones anteriores son únicamente el mero reflejo natural de un paisaje social determinado. El recorrido del escepticismo al optimismo en esta novela se efectúa en los términos de Haroldo Conti, dentro de los valores literarios con que trabajó desde un principio, que constituyen la huella original que ha inscrito el autor dentro de la literatura argentina contemporánea y que lo colocan en un lugar privilegiado (DE MARINIS: 306).

Un rasgo que aporta al análisis de este texto es el del estudio de la construcción de los personajes, muchos de los cuales vienen poblando la narrativa contiana desde obras anteriores. Podemos señalar que los “vagos” de esta novela que integran el circo, como indica De Marinis: “de individuos pasivos a los que el tiempo iría borrando sin grandes disturbios, pasan a un estado de actividad creadora que los sitúa en posición de intervenir en la reformulación y moldura de sus destinos” (322). Mario Benedetti señala que, de esta forma:

Uno tiene la impresión que el Príncipe Patagón, que Oreste, que el enano Perinola, Carpofofo, que el enigmático Mascaró, que la monumental Sonia, hasta el desvencijado león Budinetto, de alguna manera han encontrado la clave para vivir plenamente su mejor realidad posible, desprendiéndola de los muchos simulacros y variadas tentaciones que pretenden desvirtuarlas (RESTIVO-SÁNCHEZ: 81).

Nos focalizaremos brevemente ahora en algunas de estas figuras, como Oreste, el Príncipe Patagón, Mascaró y Basilio Argimón. Respecto de Oreste: “No recuerda casi nada de la otra vida, la de Oreste Antonelli” (CONTI: 20), dice la novela. Sin embargo, durante todo el relato se reforzará ese “casi”, pues en más de una ocasión se detendrá en su pasado. Por ejemplo, antes de embarcarse en el *Mañana* le escribe una carta a Margarita (25), nombre de la prostituta con la que comienza a convivir al final de la novela anterior, *En vida*. Luego leemos por lo menos otro pasaje que rememora al cuento “El último”, del libro *Con otra gente*, durante el fragmento en que el narrador plantea que Oreste: “Recuerda

(...), en otra vida, un trozo de camino, un camión rojo, el último hombre que lo saluda desde la cabina” (27), con lo que anexa su rememoración con la historia del vagabundo que protagoniza aquel texto y cuenta en primera persona su vida de itinerancia. El último hombre es como se siente un vagabundo, alguien a quien ya no le interesa estar entre los primeros y viaja, en la cabina de un camión por los caminos que proponga el destino.

Sobre el jinete Mascaró, autodenominado Joselito Bembé cuando ingresa al circo en la ciudad de Rocha y bautizado por el príncipe Patagón Rajatablas o el cazador americano, coincidimos con Romano cuando plantea que:

Su autor identifica a Mascaró con la lucha clandestina (alcances sémicos de “oscuro”), con la justicia popular (“cazador de hombres”, más precisamente de “rurales” designación historietística del ejército regular) y por lo tanto con la esperanza revolucionaria de una Vida nueva (la mayúscula sugiere que será superior a la actual) (ROMANO, 1986: 22).

Mascaró “es sujeto de ayuno y vela, esa distancia del alma, siempre en oficio de peligro. Se presente” (CONTI: 46), según palabras del Príncipe Patagón. Él mismo presenta una imagen de sí que se relaciona con la de un hombre de acción:

Mascaró declaró que apreciaba esos intermedios, que estaba de acuerdo en que la vida del hombre sobre la tierra es una milicia, pero que ésta a su vez, era un arte que se ejercitaba, que las buenas guerras se adornan como una representación, son casi un festejo, que él, Mascaró, por otra parte, era en lo personal hombre de concretos, como el capitán Alfonso Domínguez, que se expedía de oficio, no con simulacros, sin ánimo de ofensa en esto ni apreciar ventajas entre una forma u otra de vida, que uno nace volatín y otro capitán y cada cual tiene su misión sobre esta tierra (67).

En esta autorrepresentación del personaje tenemos integrados gran parte de los ejes que se interrelacionan en la novela, como el del vínculo entre “milicia” y “arte”, la importancia de la “representación” o el “simulacro” pero también de la acción directa -lo “concreto” o el actuar de “oficio”- como dos formas de vida necesarias y “cada cual con su misión en la tierra”. Por último, la necesidad de la alegría, el “festejo”, que se refuerza con lo que había mencionado anteriormente el mismo personaje: “-La vida es célebre, de cualquier tamaño, o no sirve para un carajo” (CONTI: 64).

Mascaró está construido, como hemos propuesto, con rasgos propios de la clandestinidad y la lucha popular. Ambos se unen en su heroicidad, la cual se prueba durante el viaje en el *Mañana* -cuando la tormenta capea el barco y él sale a la borda a

enfrentarla- y se enfatiza en la sección “La guerrita”. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar el detalle de que Mascaró fuma habanos, como los revolucionarios cubanos, lo cual se menciona en dos ocasiones en el texto, primero, al hacer su “gracia” en la proa del barco termina: “encendiendo uno de esos Sobresalientes que llevaba en el bolsillo del saco”, el cual arroja al aire, “donde explotó con un terrible estampido” (68). Tiempo después se dirá que: “Mascaró fuma la última mitad de un Sobresalientes” (79).

Pero así como Oreste es parte de la narrativa anterior de Conti, Mascaró, sin este nombre, tiene su posible correlato en *En vida*. Oreste, dijimos, ser pasivo y contemplador de *En vida*, pasa por la puerta de un cine en su deambular por la ciudad y “lanza su vista soñadora hacia una personificación de la acción”, nada más y nada menos que un “jinete desconocido y justiciero que se le aparece en una vieja película o sobre la cubierta de un barco es el timonel de un viaje de nuevo tipo”. Valdés recuerda entonces que “En el Rotary había un jinete de rostro impenetrable que trotaba por el aire pegado sobre los vidrios de las puertas. *¿Quién era aquel desconocido que llegó al valle y luego de imponer la justicia se marchó tan misteriosamente como había llegado?*, decía el programa”. El personaje que da título a la última novela de Conti posee estas características y permiten generar un vínculo entre ambos relatos. En síntesis, podemos destacar de este personaje que es el símbolo no sólo de la guerra popular sino también de un mundo desconocido para Oreste. Es lo que no aparece; el lado oculto y latente; lo que atrae irresistiblemente y el que en el momento de peligro asume el mando ante los represores y el Estado. Habla sólo lo indispensable y siempre refiriéndose a la guerra, a la representación de la batalla y al lenguaje cifrado de lo clandestino; siempre en sombras, con gestos, acompañado por sus guardaespaldas; admirado por el pueblo que enmudece ante su presencia desde el inicio. Él comanda toda la etapa de pasaje a la clandestinidad. Es *el timonel de un viaje de nuevo tipo*, un camino hacia el *mañana*.

Otro personaje que llama la atención es Basilio Argimón, a quien Conti rescata de “Ad astra” y le otorga -así como hizo con Oreste y con Requena -devenido Príncipe Patagón- un nuevo sentido:

En *Mascaró* Basilio Argimón es querido por su pueblo Solsona. Quienes lo atacan son las fuerzas represivas de los pueblos vecinos, en particular de Paso Viejo, que tiene sacerdote y comisaría. El cura de este pueblo pide que se rece por los vecinos de Solsona que se entregan a “prácticas descabelladas destinadas no sólo a fomentar la

discordia entre hermanos, sino a contrariar el orden *rerum naturae* con el desorden *rerum novarum*". Los rurales le "rompen los huesos" a Argimón, le confiscan el traje, prohíben la crianza de pájaros, se abusan de las mujeres del pueblo; además acusan al notario, que había dado fe del vuelo, de apología de la subversión. Cuando se recupera, Argimón se va a vivir entre las piedras "como los grandes pájaros", pero reaparece periódicamente en los pueblos. Los rurales siguen persiguiendo su mito, y prohíben hasta que se lo recuerde (ROMANO, 2008: 121).

Se entiende que, justamente, lo que el cura ataca y a lo que los rurales prohíben es el *desorden del rerum novarum* del mundo nuevo, la ruptura de lo cotidiano, el acceso a lo imposible, a lo no pensado, ¿a la revolución? Sin embargo, respecto de Basilio la novela plantea que "lo más probable es que persistiera en la empresa, porque era un verdadero artista". Revolución y arte construyen un mismo paradigma. La represión busca que las cosas no cambien, y ataca a quienes crean lo novedoso. Pero "Argimón sobrevive aún al propio Circo del Arca. Por fuera del espacio del Estado, a contramano de sus instituciones y de sus concepciones, el vuelo del pájaro es lo que perdura" (121), y tan así es la cosa que el mismo Príncipe irá tras sus pasos luego de que el circo se desintegre. Él también quiere volar, conquistar la libertad. Entonces, Argimón pasa "de la frustración del vuelo en "Ad astra" a la perdurabilidad por la capacidad imaginativa, el talento artístico y la convicción acerca de qué ser se quiere ser" (121).

Aún resta hablar de uno de los protagonistas del texto: El Príncipe Patagón, uno de los dos "maestros" de Oreste, quien aquí: "ostenta más que nombre un título imaginario, pero vinculable con algunas leyendas difundidas en el sur de nuestro país" (33), lo cual también podemos relacionar con la nueva narrativa latinoamericana de entonces, que buceaba en las leyendas de nuestro territorio para narrar la historia a través de ellas. Pero además, el Príncipe dirá que: "en la otra vida me llamaban Requena" (CONTI: 50). Tal denominación es rastreable en cuatro textos anteriores de Conti: *En vida*, "Bibliográfica", "Devociones" y "El último". En todos los casos: "es promotor inescrupuloso de empresas extravagantes o poco menos y eso, sin duda, ayuda a explicarse lo que hace en *Mascaró*" (ROMANO: 30). Por lo tanto no sólo comparte el nombre. Como en Oreste, Mascaró y Argimón, sus características similares en unos y otros relatos nos proponen que se trata de los mismos personajes que van variando a partir de una serie de rasgos constantes. Aquí, para él, como hemos mencionado: "ser Príncipe es casi sinónimo de vagabundo y además partícipe de una especial jerarquía, la del homo Viator" (34). Su conocimiento del

“hombre-pájaro” trastoca nuevamente su vida, lo desplaza hacia otro proyecto. A eso se suma “la reaparición de Mascaró, incorporado inmediatamente al circo como *tirador de fantasía*, pero portador de un oculto propósito político, insurreccional” (25).

Piroxena, uno de los lugartenientes de Mascaró, no es otro que el Señor Pelice, cohetero del pueblo de Chacabuco que aquí: “viste siempre de negro, calza un panamá alerudo y grasiento y no se lo ve más que en ocasiones de solemnidad, se encamina hacia el muelle con una caja de bombas y un mortero” (CONTI: 29). El capitán Alfonso Domínguez, por su parte, comanda el *Mañana*, también repitiendo oficio, y si tenía el apodo de “Cojones” en “Los caminos”, ahora se lo ganará nuevamente cuando arremeta contra el puerto de Palmares.

Si el comienzo de la narrativa contiana estaba caracterizada por la navegación fluvial y por la costa de los ríos, aquí esas zonas se integran en el relato que en su mayoría se desarrolla en pequeños poblados americanos. Arenales y Palmares son zonas costeras, la navegación en el *Mañana* es fundamental en el relato, pero además, durante la “peregrinación por América en llamas, tan difusa y borrosa” (BENASSO: 115), el carromato en el que se desplazan se asimila una y otra vez a un barco. Ellos “navegan” el desierto: “El Príncipe y Boca Torcida emprenden el camino de regreso a la pensión para caballeros Caldas del Rey a bordo del carromato, que se bambolea como un barco” (145); “Se visitaron los interiores, auxiliados por una lámpara de viento comprobando el espacio y la distribución que, como ocurre con los barcos, excedía todos los cálculos hechos desde afuera” (158); “El carromato zarpa de una vez” (171); “Un trabajo de travesías, el mismo que hizo tantas veces con el Andrés a bordo del *Mañana*. El ruido del aparejo al izar el paño, que es lo que ahora está oyendo la gente de Tapado, es el mismo alegre sonido de una vela cuando remonta al tope del palo” (183).

También podemos subrayar que a diferencia de los textos anteriores de Conti, en este caso el término de la experiencia del circo es vista con tristeza por los personajes. Estamos lejos de los protagonistas hastiados de la vida que se cuenta en las demás obras analizadas. Aquí los personajes fueron felices, disfrutaron, y se apenan de que eso finalice. Con esto vemos que no solo se explicitan, como mencionamos, personajes previos, sino que se observan pasajes que rememoran a situaciones de otros relatos. Por lo tanto, coincidimos con De Marinis cuando propone que más allá de las diferencias de esta obra

con las precedentes de este autor: “Esta última novela de Conti (...) nos sugiere que lejos de apartarse de las sendas esbozadas desde sus primeras obras, ha mantenido una notable continuidad en la elaboración creativa y en las exploraciones temáticas” (337).

3.2.3 La palabra en combate

Siete fueron las obras que publicó entre 1955 y 1976, cuatro novelas -*Sudeste*, *Alrededor de la jaula*, *En vida* y *Mascaró, el cazador americano*- y tres volúmenes de cuentos -*Todos los veranos*, *Con otra gente* y *La balada del álamo carolina*-. En ellas, el autor expresó una particular articulación entre práctica estética y acción política.

En la escritura de Conti lo político entronca necesariamente con una reivindicación de lo popular -sin ínfulas idealizadoras- como refugio ante la creciente modernización social y cultural -que hegemonizaba la vida urbana durante el momento de enunciación- y en tanto valoración de los saberes generados a través de la experiencia y de la tradición, normalmente descalificados por el gesto innovador del hombre de ciudad. Toda su obra resulta un cuestionamiento contra la noción de progreso -como etapa de un sistema que naturaliza la explotación económica, el sometimiento social y la subordinación cultural- que emana desde los países centrales y se pretende volcar sobre la periferia. Por esto adscribimos al planteo de Redondo de que la literatura del autor de *Sudeste* puede interpretarse como “un férreo enemigo del adelanto científico-técnico, al que considera responsable de la alienación humana y de la destrucción de la naturaleza” (171). Si el concepto de progreso se enlaza con el de ciudad en estos textos, y si el consumo sólo siembra un vacío existencial, los personajes contianos explorarán opciones mediante las que aspiran a acceder -muchas veces infructuosamente- a una plenitud personal por otras vías. Tomados de conjunto, los relatos y las novelas de Conti exaltan a seres “que desprecian los tres pilares que sostienen la individualidad en las sociedades modernas capitalistas: el ahorro del tiempo o su control, el acopio del dinero y el fervor por las mercancías” (LÓPEZ: 340). Allí radica la rebelión narrativa contiana, su lucha por el desarrollo de valores vituperados por la doctrina modernizante, su trabajo de hormiga en pos de una nueva hegemonía cultural y moral. La comprensión de su literatura se mutila por lo tanto si no la contemplamos en diálogo polémico con el surgimiento y avance del desarrollismo en Argentina desde fines de los años cincuenta -y que, como expresamos en

el primer capítulo, no culminó con el derrocamiento de Frondizi sino que se desplegó incluso durante la Revolución Argentina-. Ahí podemos comenzar a rastrear la politicidad de su obra artística, sostenida por una tríada -solamente interrumpida por *Mascaró*- que alberga a sus protagonistas: la soledad, el silencio y el vagabundeo.

A diferencia de lo expuesto respecto de la narrativa de Viñas, aquí los protagonistas no suelen ser intelectuales, militares ni miembros de los sectores dominantes (si bien pueden encontrarse artistas en *Mascaró*, en “La causa” y algunos de los relatos de *La Balada del álamo carolina*, los rasgos centrales del personaje contiano no responden a un oficio intelectual ni a una problematización de la ideología de la clase dirigente, por lo tanto, no será la denuncia un eje de su obra). Son seres marginales -y marginados- quienes hablan -o sobre quienes se habla- en cada relato, de los cuales se describen sus saberes, sus formas de vida, sus culturas -la del hombre de río por ejemplo, o del hombre del interior-, sus reflexiones sobre lo que les acontece en la vida. Sus costumbres son narradas una y otra vez hasta en sus aspectos más nimios. En esto -y en su propuesta vertida en “Los caminos” que establece a la escritura como una suerte de memoria de los pueblos- presenta Conti su problematización de la historiografía oficial, no tanto como contrapartida revisionista al estilo de Viñas, sino fundamentalmente a través del desarrollo de microhistorias que narran las peripecias del hombre común, sus conocimientos y testimonios provenientes de la oralidad, la construcción de sus pasados -donde se incluye lo legendario-, toda una serie de posicionamientos ajenos a la pretensión de totalidad y de exactitud, o sea, ajenos a la intención de constituirse en historia oficial.

Si la crítica coincide en señalar a Conti como un escritor “inusual” dentro de la izquierda argentina, la lectura de su obra narrativa ratifica tal postura. Entre las características centrales de sus textos se verifica la repetición de variables que funcionan como hilos conductores de toda su narrativa, como por ejemplo la construcción de personajes populares -particularmente vagabundos, aunque también niños que, como tales, otorgan una perspectiva del mundo que prescinde de los conceptos dominantes entre los adultos- con saberes específicos fundados en la experimentación permanente y en su vinculación con el entorno que habitan, al cual no pretenden usufructuar en forma utilitaria sino, simplemente, en el que gustan vivir de manera armónica. Sus valores, acciones y actitudes recrean una visión alternativa respecto del estilo de vida determinado por la

sociedad de consumo. Su obra, en este sentido, puede catalogarse como antipositivista y de cuestionamiento a la homogenización protoglobalizante. Ella se puebla de sujetos que se distinguen por incumplir con los parámetros hegemónicos para el desenvolvimiento de la vida moderna y que residen en recurrentes ambientes -fluviales, urbanos periféricos o del interior argentino- en los que encuentran amparo ante una sociedad -y formas de socialización- que resultan abrumantes. Cabe mencionar que incluso cuando los espacios son totalmente inventados -hacemos hincapié en la palabra “totalmente”, pues todo espacio contiano reviste grandes rasgos de pura invención-, para su construcción también recurre a caracterizaciones similares.

Estos personajes son dueños de la paradójica soledad que sufre el hombre moderno inmerso en la sociedad de masas, no siguen los patrones de consumo vigentes, el mutismo los caracteriza y se contrapone con el ruido ensordecedor de la urbe. Pero, por sobre todas las cosas, apelan al nomadismo -quienes no vagan están deseosos de hacerlo- como opción vital que les permite quebrar la rutina ofrecida por los nuevos hábitos que detenta la sociedad. Incluso el peregrinar cobra un sentido explícitamente subversivo en *Mascaró* cuando se fusiona con la lucha revolucionaria. El rechazo a lo existente encuentra así su cauce político.

Conti desarticula los pilares de la ideología liberal y de la tecnocrática a la vez que deja de lado uno de los lemas más reconocidos de la vertiente populista, pues sus personajes están lejos de ir de la casa al trabajo y del trabajo a casa. Son habitantes de los márgenes cuya principal ocupación es perder el tiempo, deambulan por el espacio sin rumbo fijo, no ansían lograr un hipotético “ascenso social” ni contentarse con un salario cuando dejan la vida -y su tiempo- en un trabajo que no aman. Tampoco pretenden constituir una familia -y cuando la tienen, buscan escapar de ella, como sucede en la novela *En vida*-. No quieren ser un engranaje del sistema. Desean apropiarse de sí mismos, darle un sentido propio a sus propias vidas, o simplemente no darle un sentido ajeno. Ello los lleva a sentirse fuera de lugar en la realidad social en la que se desenvuelven, quizás por eso simplemente deambulen. Hay en estas obras una impugnación a una concepción de mundo impuesta desde las urbes modernas occidentales -del primer al tercer mundo, y de las ciudades al interior-, y se promueven, en contraposición, otras prácticas que, si en sus primeros textos culminan en fracaso por una tendencia individualista de los personajes -

que oscilan entre el egoísmo, la resignación y la huida-, sobre el final repercuten en la subversión social, el culto a la amistad, la lucha por la liberación del hombre, la confraternización entre iguales y el colectivismo. Se trata de un desplazamiento desde la soledad a la solidaridad comunitaria, de la desilusión y frustración ante la experiencia de la UCRI de Frondizi a la esperanza revolucionaria en el PRT de Santucho.

Conti piensa –como señalamos en Guevara y en Gramsci- que sin una nueva cultura -entendida en sentido amplio, como usos y costumbres compartidas por los miembros de una sociedad- no hay transformación radical posible. Sus ficciones establecerán una serie de iniciativas que embistan contra la dirección que está tomando la modernización social y cultural del país. Por eso nos parece correcta la caracterización de López al señalar que el de Conti es “el país del pueblo”, no en tanto pretensión de retorno a un presunto pasado mejor sino como recuperación de la tradición popular para la construcción de nuestra identidad presente. Por eso los personajes no quieren encallarse -*Sudeste*, “Todos los veranos”- ni quedarse quietos -*Alrededor de la jaula*, *En vida*, *Mascaró*, “El último”, entre otros-. No pretenden frenar el tiempo, simplemente habitan un tiempo que nunca se consume. Caminan, corren, vuelan, navegan, esto es, se desplazan, no quieren detener el movimiento, lo que rechazan es el olvido y la rutina -el tiempo siempre igual-, lo que suscita patrones de conducta revulsivos, cercanos a lo no institucionalizado, a lo no cristalizado, a lo no convalidado por el sistema -desde personajes que eligen vagar antes que tener un empleo estable y aventureros que se lanzan a volar con trajes extraños hasta quienes conspiran contra el Estado y sus fuerzas militares, pasando por aquellos que niegan a sus propios hijos-.

El vagabundeo puede entonces ser entendido como una *ética* en la que late la insubordinación popular, como señalara López, lo que se representa en *Mascaró*. Contra la competencia individualista se alza la solidaridad, contra el lucro y la eficacia surge el desinterés, contra el vértigo, la pérdida del tiempo, contra el utilitarismo, el cumplimiento de *inútiles* deseos -correr por el gusto de correr y no para ganar una carrera en el tío Agustín, navegar porque sí en lugar de transitar hacia un lugar específico en el Boga, volar por volar en el primer Basilio Argimón-, contra el ruido que caracteriza a las ciudades, la afasia de los personajes, contra el egoísmo, la amistad; contra la grandilocuencia, la

simpleza; contra la espectacularidad, las historias cotidianas; contra la lucha por ser siempre el primero en todo, preferir convertirse en el último de los hombres.

Estos personajes no tienen en claro lo que hacen muchas veces, pero sí que no tiene sentido vivir como dicen los demás. Presentan una ligazón con la naturaleza que no se observa en el hombre de ciudad. Si el común denominador de una literatura de tendencia liberal surgida en la etapa del primer peronismo –y sostenida luego de 1955- divulgaba de múltiples y sutiles maneras que los migrantes del interior -los “cabecitas negras”- habían ocupado la capital cosmopolita -Si relatos de Borges y Cortázar son ejemplos de esto, también lo es *Los años despiadados*, de David Viñas-, Conti realizará el camino inverso y afirmará que es la “civilización” la que procura expandirse por todos los rincones del país -o los somete a su parsimoniosa desaparición-.

Esta es la manera en la que Conti ejerce su *vocería*: convierte en literario el saber, la historia, el ambiente y las formas de sociabilidad construidas por los sectores populares que están -o quedaron- al margen de la modernización. Aquellos privados de toda posesión encuentran en su obra lo que les es propio. Pero, repetimos, como Conti escapa al maniqueísmo, no hay ni en la presentación de ambientes ni en la construcción de los personajes ningún atisbo de idealización. El delta no es un edén cercano, se nutre de contrabandistas, es invadido por turistas y allí trabajan pobres pescadores y cortadores de juncos que carecen de acceso a los servicios básicos; los pobladores del interior no viven mejor que los que se destierran y llegan a Buenos Aires; en las villas la situación es dramática. Los actos de los protagonistas muchas veces no sólo fracasan, sino que pueden tener consecuencias funestas sobre otros hombres.

Sin embargo, el saber popular -arcaico visto desde la perspectiva de una pretendida modernidad sostenida en los descubrimientos técnicos y el imperio de la novedad- es valorado cuanto menos en el mismo nivel que el conocimiento erudito. Hemos comprobado que Haroldo Conti prioriza en su narrativa la *anónima destreza* y la sabiduría de los hombres comunes, y que presta atención permanente hacia lo concreto que tiene en el reiterado detenimiento de la narración mediante meticulosas descripciones de herramientas de trabajo y distintas clases de objetos ligados a la vida popular el moroso delineamiento de una original producción intelectual que bucea en los contornos de la cultura subalterna argentina. Ha dicho López que Conti funda en su escritura un efecto

peculiar en lo que respecta al vínculo entre lo popular y la política: lo popular aparece aquí como *existencia alternativa y diferenciada* ante lo dominante. De este modo, no solamente es representado o tematizado, sino que, por sobre todas las cosas, se *politiza*. Es lo que resiste a la modernidad presentada acríticamente, es una opción imperfecta, precaria, asistemática, por momentos vulgar, en reiteradas ocasiones sin otra probabilidad que la derrota o la frustración, pero cuya autenticidad hace que merezca que no sea dejada de lado. Recordamos aquí las palabras de Omar Acha vertidas al inicio de este trabajo en las que el autor advertía sobre la incongruencia de cierta izquierda de asumir como dados los parámetros modernizadores del sistema que dice enfrentar. Conti realiza todo lo contrario. En su obra se afana por criticar la modernización en curso en su contexto de producción, y lo hace alentando lo que ésta rechaza: espacialmente, el interior de Buenos Aires - Chacabuco, Warnes- y los márgenes urbanos ante la capital cosmopolita -la villa, el bajo de la ciudad, el delta, la costa oriental-, temporalmente el pasado y la memoria -la infancia- antes que la actualidad -pero siempre en vista a un futuro, no a una vuelta hacia atrás-, y en la construcción de personajes populares y provincianos con saberes presuntamente caducos como protagonistas de sus obras.

Junto con esto, otra de las peculiaridades por las que transita la literatura de Conti es la de su trabajo con el tiempo y el espacio, el cual revista una alta complejidad más allá de la linealidad que suelen tener sus tramas narrativas. La memoria en sus diversas variantes - recuerdo, reminiscencia- es un antídoto sustancial para no sucumbir ante una actualidad donde todo parece descartable y fugaz. Estrecha su vínculo aquí con la práctica escrituraria, Conti utiliza diversos recursos para trasladarse temporalmente y promover una *alegre tristeza nostálgica*. El propio autor ha indicado que “El problema del tiempo es una de las constantes de mi literatura”, a la cual considera “algo irracional, objeto más bien de la intuición y no del pensamiento” (BENASSO: 150). A su vez, señala que “la misma superposición se me hace con los lugares, tomando el espacio, dentro de este subjetivismo, como el otro lado del tiempo” (151). Esto se expresa narrativamente con la superposición de tiempos y espacios en un mismo momento, la aparición de tiempos paralelos, circulares -míticos- y el vaivén constante entre pasado y presente en lo que llamamos en el análisis precedente la *multidimensionalidad* temporal de la narrativa contiana. El tiempo se organiza a partir de cosas concretas -las estaciones del año, el tenue movimiento de la luz,

las lanchas de los turistas en el delta, la llegada del pejerrey o del dorado- y los espacios se presentan desde los márgenes -la villa en “Como un león”, el bajo en *Alrededor de la jaula* y *En vida*, el delta en *Sudeste* y en “Todos los veranos”-, los pueblos del interior -“Los novios”, “Ad astra”, “Perfumada noche”, “Otra gente”, “Mi madre andaba en la luz”-, el tránsito por el desierto -*Mascaró*- o por el río -*Sudeste*-. En aquellos momentos donde la ciudad es predominante, resulta opresiva, rutinaria, gris -*Alrededor de la jaula*, *En vida*-.

Esta obra, como la de Viñas, ejerce en el desarrollo narrativo una especie de repliegue sobre sí misma y se aboca a reflexionar sobre el propio proceso creativo que, como expresamos ya, no era común dentro de una literatura de matriz realista. Hay un juego intertextual evidente entre sus textos, con personajes que reaparecen y se resignifican en distintas obras, tópicos que insisten en permanecer y que parecen continuar discusiones -o diálogos- de un relato a otro. Igualmente, qué escribir y para qué hacerlo son preguntas que merecen la atención del narrador o de los personajes y promueven -como en Viñas- una puesta en abismo de la escritura misma. Sobre todo en su última etapa, la literatura de Conti pretende convertirse en un espacio de reflexión sobre el arte. Pero también como un lugar de comunión: “un buscarse en los otros (...) vivir las otras vidas cortando los tiempos y los espacios y sentando a todos a su mesa de escritor, o yendo él a cada sitio” (REDONDO: 24). Escribir logra que la tía Haydée de “Perfumada noche” y el Viejo de “Todos los veranos” nunca mueran. Se construye de esta manera la memoria colectiva y se permite la recuperación del pasado. Es la memoria de los vencidos la que narra Conti, tratando de asumir sus puntos de vista, sus interpretaciones, los significados que les dan estos seres a sus actos. De ahí que López hable de un *tono comprensivo* en su textualidad, a través del cual Conti pretende morigerar la distancia entre intelectualidad y pueblo, tal como expresaba una de las máximas gramscianas.

Si con el recuerdo se vuelven a vivir acontecimientos y situaciones, con la escritura se garantiza su perpetuidad. En sus palabras: “mi obra es una obsesiva lucha contra el tiempo, contra el olvido de los seres y las cosas. Uno siente que envejece, que se va y quiere que algunas cosas, de alguna manera, permanezcan. Es una cuestión, diríamos, metafísica, y determina todo lo que escribo” (BENASSO: 118). La literatura es territorio concreto de la remembranza y espacio conjurador de distancias. No olvidemos qué era en “Los caminos” *la gran cosa* de escribir para Conti: juntar en una misma mesa a sus amigos

para que sepan unos de otros. Podemos extender la metáfora ahora, sentar allí a todos aquellos personajes populares que constituyó y que emergen de la vida para que estrechen sus lazos, para que se reconozcan unos en otros. Dijimos durante nuestro análisis: La memoria -y su narración- permiten construir una identidad colectiva y popular que se muestra divergente a la promovida por el progreso capitalista.

Como observamos durante el análisis de *Mascaró*, esto se profundiza en la última novela, en la que el arte pasa a ser una práctica subversiva en sí misma, capaz no solamente de representar la vida, sino de producir aquello que en ella aún no existe. En esa capacidad de invención -subvertir la realidad-, en ese *rumbear adelante*, como declara El Príncipe Patagón en *Mascaró*, el arte se convierte en *madrugón del sujeto humano*. Por eso es una eterna y alegre conspiración ante el *status quo*. Literatura y militancia se conjugan. No se enciman ni se confunden, pero la relación se evidencia, como también la que existe entre arte y nomadismo mediante la figura del circo popular caracterizado por su errancia.

Respecto de su vínculo con un referente -y con esto comenzamos a ingresar en la discusión del realismo contiano-, salvo en contadas excepciones -como cuando se nombra a Onganía en “Mi madre andaba en la luz”- la obra de Conti no explicita referencias sociales o históricas puntuales. Sin embargo, no son ajenas a esta narrativa problemáticas contemporáneas a su contexto político como la clandestinidad -*Mascaró*- o la tortura -“La causa”, *Mascaró*-. Tampoco la lucha revolucionaria -“La causa”, *Mascaró*, “Los caminos”, “Tristezas de la otra banda”-, las formas en que el *establishment* oprime a la población -“La causa”-, la sensación de desasosiego y la soledad que provoca el mundo moderno -*Alrededor de la jaula*, *En vida*- o la pobreza y el desarraigo -“Muerte de un hermano”, “Como un león”, “Mi madre andaba en la luz”-. Hay una marcada heterodoxia en el vínculo entre narrativa, militancia y realismo en Conti por la indirecta relación que establece en su escritura entre tales conceptos. El autor elabora lo político a partir de prácticas concretas que en un primer acercamiento parecerían ajenas a esa clase de problemática.

La importancia otorgada a la imaginación y a la fantasía provoca a su vez un alejamiento de los parámetros y recursos más utilizados hasta entonces por la estética realista, lo cual llevó a distintos críticos -Redondo y Romano por ejemplo- a considerar sus relatos como ajenos o contrarios a la misma. Esta tesis considera que dichos juicios parten

de una noción estática del realismo que no contempla la pluralidad formal y las múltiples maneras que asumió la relación entre procedimiento y referente desde el inicio de la segunda posguerra mundial y que en los años sesenta llegó a hegemonizar el campo literario. A nuestro entender, la poética contiana forma parte de los nuevos realismos surgidos entonces, según los cuales la representación es en sí mismo un acto creativo original y no una copia mimética. Se trata, como mencionamos al analizar la postura de Miguel Vedda en el capítulo 2, de una práctica que con los materiales que extrae de “lo real” constituye una nueva realidad *que insinúa una existencia externa que no necesariamente posee* y que incluso llega a prescindir por momentos del verosímil, pilar sustancial del realismo decimonónico, propuesta en la que profundizamos ya al referirnos a los planteos de Ennaudeau. Como mencionamos al final de nuestro análisis sobre el realismo, estas originales poéticas pueden *representar* sin tener un referente concreto, pero no prescindir de la noción de referencia. El de Conti es uno de esos realismos particulares que en esos años sesenta ya se advertían, un realismo, en palabras de Sandra Contreras, singular, inédito, personal, que discute la presunción de objetividad de las descripciones a la vez que sostiene la intencionalidad de establecer una correspondencia con su referente que quiebre la mimesis -el ejemplo del tazón de leche semejante a la voz de Román en “Otra gente” es notorio al respecto-, algo en lo que se detuvo el estudio de Valdés Gutiérrez cuando planteó que *Mascaró es militantemente imaginativa y soñadoramente realista porque lo maravilloso en Conti tiene la medida y la exactitud de lo real* -esto es, que no cae en el absurdo ni se deja guiar por lo fantástico-. En Conti lo *imaginativo* -lo inverosímil, lo no posible- no sólo es plausible de conformar un texto realista, sino que por momentos se relaciona con lo revolucionario -lo aún no acontecido, la fantasía de un mundo nuevo, la construcción de una nueva sociedad y de otras formas de hacer política (nueva izquierda) como acto creativo que en tanto tal se asemeja a la práctica estética-.

A diferencia de lo expuesto respecto de la narrativa de Viñas, su poética realista no se establece a través de una absorción de prácticas de la vanguardia -más allá de que no es ajena totalmente a las mismas-, sino en su mencionado trabajo sobre lo popular. Romano fue el primero en contemplar este gesto al analizar las metáforas contianas, lectura a la cual adhirió rápidamente Aníbal Ford y años después María Pía López. Es por eso que su narrativa se produce alejada de aquellas prácticas que se pretendían “más desarrolladas” en

su época y que tenían en la experimentación formal su principal impulso. Tampoco aquí Conti asumió la “modernidad” de su tiempo. Por eso sus narraciones apelan a vertientes como las propuestas por el relato de aventuras antes que a la fragmentariedad -con excepción de “La causa”-. De hecho la linealidad narrativa de su obra y la preeminencia de la utilización de la tercera persona para narrar los acontecimientos son dos ejemplos notorios de que lo que hay en la escritura de Conti no es una acentuada ruptura formal sino una vuelta sobre procedimientos de amplia tradición narrativa acoplados ahora a un complejo trabajo sobre la temporalidad y la espacialidad, a la construcción de un particular ritmo narrativo, a un acento puesto sobre temáticas y personajes comúnmente no abordados literariamente -por lo menos no con el tono *comprensivo* que le endilga López- y a otros rasgos estilísticos que abordaremos a continuación y que lo distancian, por el extremo opuesto al experimentalismo, de posturas mecanicistas. Prácticamente inexistente resulta, asimismo, el procedimiento del monólogo interior en su escritura. No hay disrupción lógica ni sintáctica en su trabajo literario sobre la oralidad ni en la construcción de sus personajes, aunque sí una mezcla de estilos que retoma la tradición del grotesco - muy desarrollada en la Argentina de los años veinte y treinta del siglo XX- debido a la conjunción permanente entre lo procaz y lo poético, y del mencionado relato de aventuras - ambos registros con una amplia tradición dentro de la cultura popular argentina-

Incluimos entonces la poética de Conti en un tipo particular de realismo porque se ampara en una “ilusión referencial”, tal como señala Premat y adscribe Goloboff. El espacio en el cual se despliegan sus relatos se presenta como correspondiente a lugares realmente existentes y fácilmente reconocibles, incluso en aquellos textos en los que se inventa una región -“La causa”, *Mascaró*- ésta es creada a partir de la unificación de espacios distantes y la constitución de un mundo nuevo con materiales extraídos manifiestamente de la realidad -nombres de ciudades, características regionales, etc-. Como señala Premat, Conti erige un edificio ficcional a partir de una observación particular del mundo, pero en su narrativa *la sistematización y la aspiración a la objetividad están ausentes*, lo cual consiente la inserción de la fantasía. Aunque subjetivo, el realismo en Conti resulta tangible, su escritura escruta la existencia inexcusable de lo narrado. En ella se expresa “una intención de correspondencia entre lo conocido y lo escrito, lo visto y lo creado, lo sentido y lo dicho” (PREMAT: 672) que está en la base de

toda práctica realista. La construcción de una literatura deíctica, como probamos durante nuestro análisis, también funciona, como en Viñas, en tanto materialidad de lo real que se impone en la escritura.

Su poética realista se edifica sobre el calmo despliegue de sus narraciones y una inquebrantable pretensión de exactitud en las descripciones que funcionan como rasgos que suscitan una narración lineal que paradójicamente no avanza de forma directa, sino *como si copiase el movimiento de una marea*. Las novelas y cuentos de Conti permanecen en los detalles, demoran de este modo las peripecias narrativas -con la salvedad de la segunda parte de *Mascaró*, donde esto se atenúa y habilita matizar esta caracterización-, retardan la acción y le imprimen a los relatos un ritmo moroso que provoca una literatura que -como la de Viñas pero bajo diversos procedimientos- se queda en las palabras y vuelve más concreta la referencia, acentúa la presencia de lo real a la vez que se aleja de toda ingenuidad objetivista. Se logra así un “efecto de lo real”. Las cosas se imponen en la narrativa cotidiana con prescindencia de su funcionalidad en la historia narrada, muchas veces accesoria o inexistente. La importancia de las impresiones auditivas, el trabajo sobre la oralidad y la parquedad de los diálogos convergen en la intencionalidad realista.

Es notorio que en el detenimiento exasperante sobre los objetos se pretende utilizar al lenguaje -más allá de su opacidad- para significar. Sin interés en desarrollar una textualidad experimental, vemos que en estas obras también se problematizan las limitaciones y potencialidades de la palabra en relación a su vínculo con un referente externo. Conti considera factible -en palabras de Premat- *recuperar un signo perfectible para una realidad aún representable*, esto es, posee un interés en establecer la posibilidad de aprehender el objeto a través de la palabra, de ahí la rigidez de su exactitud. Con esto propone un nuevo tipo de adscripción al realismo, cuestionador del tradicional pero a la vez extraño a la experimentación vanguardista y cuya representación se basa en fuentes populares.

Conti aborda así el problema de la verdad en el trabajo estético y el estallido del punto de vista -algo que sí retoma del vanguardismo-. No hay realidad unívoca aquí. Una misma situación puede verse desde ángulos diferentes y provocar conclusiones disímiles -el comienzo de “Ad astra” y el cuento “Otra gente”, entre otros, escenifican esto, al igual que la tensión entre la perspectiva del narrador y la del personaje en *Sudeste*-. Siempre que

se observa -y se reflexiona sobre- la realidad, se lo hace desde un lugar determinado, esto es, desde una subjetividad que influye en el sentido que se le otorga a los sucesos. La mirada por lo tanto es parcial, no hay una única verdad:

Se habla con frecuencia de realismo literario aludiendo por lo general, a una literatura que se corresponde con una realidad externa e inclusive, en el caso del objetivismo, que la calca. Se parte del supuesto, creo yo, de que existe, con independencia de nuestra subjetividad, una externidad inmóvil y coherente, perfectamente recortada en el tiempo. Lo que existe, en todo caso, es una pura fluencia, un caos de estímulos y sensaciones, al que nuestra subjetividad le encuentra sentido. (...) [S]i no existiese más que una realidad, no podría haber más que una novela capaz de interpretarla, y ésta, por otra parte, tendría que ser interminable (BENASSO 152-153).

Conti narra entonces su parcial lectura de las puras fluencias y el caos de estímulos y sensaciones que toma del mundo exterior. Esto lo lleva a cuestionar la preeminencia de “la realidad” por sobre el sueño o la fantasía. Si no hay representación fidedigna posible, hay invención. Además, como el Príncipe Patagón le dijo a Oreste, un sueño es algo real. Por lo tanto, de lo que se trata es de incluir lo onírico -y lo imaginativo- en lo real. Basilio es un hombre común de pueblo que vuela; el tío Agustín es un carpintero de Chacabuco que corre y corre por los campos de su región. Esta postura llegará al pináculo de sus posibilidades en *Mascaró*. La fantasía se convierte en condición de posibilidad de la insurrección. Como ya sucedía en *Sudeste*, el realismo de Conti incluso se niega a renunciar a lo mítico y a las leyendas populares. En ello -en *Mascaró* explícitamente- se une con la trayectoria de la nueva narrativa latinoamericana que conformó el denominado “boom”, desde *Cien años de soledad* hasta *El siglo de las luces*. Conti señalará que: “La realidad que se pretende aprehender se torna irreconocible (...) [cuando] se la ha encarado demasiado racionalmente” (BENASSO: 155).

A la vez, existe una tensión entre narrador y personaje en reiterados momentos de su obra. Si bien existen -y los hemos citado ya- marcas que distancian ambas figuras, en los textos contianos el narrador se aproxima una y otra vez a los personajes, es parte de sus mundos o los conoce ampliamente. La profusa utilización del pronombre impersonal “uno” es un recurso que permite esa oscilación, pues funciona como intersección entre el que habla y el que es hablado. Existe, por otra parte, un replanteo respecto a “lo narrable”. Las obras de Conti no son originales y no tienen una temática o trama extravagante que amerite

la narración. Tampoco personajes excepcionales. Su énfasis sobre lo cotidiano le imprime a la escritura una funcionalidad ligada a lo identitario y a lo comunitario antes que a las hazañas -individuales generalmente- de los héroes que la protagonizan. En sus palabras durante *Alrededor de la jaula*, se trata de generar una narrativa con historias *que no son un carajo para nadie*, son simplemente *un montoncito de verdadera tristeza*.

En eso se detienen los textos contianos. No se dedican a los grandes temas ni a las enconadas disquisiciones, no abordan la Revolución, la Historia o los Héroes, así, con mayúsculas; sino los momentos corrientes -e increíbles- de los hombres de su pueblo; la lucha diaria por cada paso de vida de laburantes anónimos en Buenos Aires, esos tipos del montón, de los que hay a montones; las acciones de locos peregrinos que después de todo resultan estar más cuerdos de lo que pensábamos; las dificultades de mendigos que a pesar de no tener la culpa de su situación, son los únicos que la sufren mientras otros la aprovechan, el peregrinar de artistas vagabundos que complementan la lucha política de aquellos que promueven otro mundo posible. Conti pretendía ver desde el detalle lo medular, encontrar qué de lo común, de lo que naturalizamos, termina siendo muestra de lo que nos constituye en tanto sujetos sociales. Por eso señaló:

Los grandes sucesos me resultan ajenos, porque se colocan de un salto más allá de mi vida. Me reconozco en las pequeñas cosas y las pequeñas vidas sin residuo de historia. En el inmenso tejido de los acontecimientos, de los gestos y de las palabras que está compuesto el destino de un grupo humano, prefiero quedarme, a riesgo de perderme con ellos, con el gesto y la palabra y no con el resumen, el hito o la pauta. Y acaso parte del compromiso o por lo menos de la tarea consista en eso. En contar unas historias de los hombres y no la Historia a secas (BENASSO: 158).

Su obra es una continua reflexión sobre nosotros mismos *en situación*. No el hombre y su contexto -dos cosas desgarradas-, sino el hombre *en* contexto, y así nos permitió indagar sobre el imaginario social en el que estamos inmersos. Por eso sus personajes construyen una perpetua búsqueda de alternativas vitales a las suscitadas por la sociedad capitalista, desean quebrar la alienación que sufren y rechazan las labores que el sistema les asigna. El arrebato del vagabundo y del marginal que renuncia a lo que le ofrece la sociedad en la que vive y que lleva a la práctica un intento por construir otra forma de vida es el mejor ejemplo de esto; el momento en que un trabajador piensa -en “Devociones”-, durante esos cinco minutos previos a levantarse para ir a trabajar, cómo

llegó a su presente y qué hacer para modificarlo, muestra los límites de quienes no se animan aún a tomar la decisión que les posibilite conquistar la libertad. La suya es una obra que presenta la soledad en las ciudades y la enfrenta a la comunidad que surge de los caminos.

A nivel estilístico, además, afirmamos con Romano que “Conti ejercita en diversos niveles lingüísticos y novelescos la parodia desacralizadora” (80) a la vez que, lejos de toda solemnidad, apela a la ironía y explora componentes de la cultura popular argentina con una alta dosis de humor. Su tono no es enfático ni indignado, mucho menos pomposo ni sacralizado. Pasa de lo lírico a lo procaz, de lo poético a lo coloquial, y más allá de que utilice como organizador de los relatos mayormente a la tercera persona -omnisciente o no-, se aleja de la objetividad -aunque, como se lee de lo antedicho, *no del todo de cierto afán demostrativo*-. Lo que le resultaba inevitable era contar, de eso se trataba. Contar cosas - “No sé si tiene sentido pero me digo cada vez: contá la historia de la gente como si cantarás en medio de un camino, despojáte de toda pretensión y cantá, simplemente cantá con todo tu corazón: Que nadie recuerde tu nombre sino toda esa vieja y sencilla historia”-, señaló en un escrito de 1967 (RESTIVO-SÁNCHEZ: 15). Contar, o sea: *referir un suceso, sea verdadero o falso*; Y también: *tener en cuenta, considerar*. De ahí que su literatura posea un lenguaje coloquial; es la voz la que ingresa en sus textos, pero no como voz de otro, sino como voz propia, ya sea desde un personaje cualquiera o desde la figura del narrador. Si Viñas escribía sobre aquello a lo que le tenía rabia -y ello generaba una literatura crispada-, Conti escribirá sobre las vidas que le habría gustado vivir -y su literatura, entonces, se adhiere a lo que narra-.

Sus novelas se expanden en descripciones y en detalles, en continuas irrealidades sobre las que extiende una minuciosidad inverosímil, con un despliegue narrativo no muy habitual -pero para nada contradictorio- en un escritor “comprometido”. Como mencionamos, la suya es una obra que nos habla del camino de los compañeros, de la vida en los pueblos bonaerenses, de los pibes del bajo porteño que le arrancan monedas al destino, de los trabajadores y su rutina de siempre, de los artistas populares, de los vagabundos, de los locos que se hacen los deportistas y los aventureros, de la pobreza, de la literatura, de la revolución, de América -nuestra América-, de la importancia de la imaginación, de la memoria, del tiempo, en definitiva, de cómo Conti articula todo eso. Un

tipo que armó su trinchera entre los problemas de su época y fantasía pura, inquebrantable como una convicción, que en una ocasión dijo: “Los libros yo los escribo como vida que vivo, no como monumento literario que dejo” (RESTIVO-SÁNCHEZ: 194). Y por eso vive Conti. Y por eso en cada libro que abrimos y que lleva su firma sigue peleando desde su lugar de combate.

3.3 La narrativa de Rodolfo Walsh.

3.3.1 Entre el policial y el periodismo, la literatura

En este apartado abordaremos una serie de ensayos que atañen a los rasgos fundamentales que la crítica ha esbozado respecto de la narrativa walshiana tomada de conjunto. Aquellos que se abocan con exclusividad a un texto o a una serie de ellos serán retomados durante los análisis correspondientes a los mismos, y los que se centran en las características del género testimonial en el autor en un Anexo constituido para tal fin.

Las lecturas sobre su obra coinciden en destacar el rol fundacional de sus escritos testimoniales en la narrativa americana y su importancia distintiva hacia el interior de su trayectoria literaria. En reiterados ensayos son estudiados de manera diferenciada en referencia a su producción denominada “ficcional”, en la cual se distingue a su vez entre aquellos relatos policiales -tanto los que forman parte de *Variaciones en rojo* como los desperdigados en diversas revistas conocidos como “la saga Laurenzi”- publicados fundamentalmente en los años cincuenta, y su obra narrativa de los sesenta integrada en sus libros *Un kilo de oro*, *Oficios terrestres* y *Un oscuro día de justicia*. Son mayoritarios, sin embargo, los estudios que se centran en la continuidad que se verifica en la obra de Walsh más allá de la heterogeneidad genérica que asume. Pero todos, incluso éstos, parten de mencionarlos de manera desagregada y tratan de establecer coincidencias de unos y otros en el uso de determinados procedimientos y búsquedas estéticas comunes.

En Rodolfo Walsh el vínculo entre literatura y política resulta una obviedad. Mientras Eduardo Jozami señala que este autor es una “expresión emblemática de un tiempo que asociaba las ideas del intelectual y de revolución” (JOZAMI, 2006: 13), Víctor Pesce sostendrá que la escritura y los actos de Walsh permiten abordar “esa tensión establecida entre el escritor y la política” (LAFFORGUE, 2000: 43-44). Martín Kohan

agrega que la literatura de Walsh discute la política desde el relato (LAFFORGUE, 2000: 121), y Nilda Redondo propone al respecto:

Rodolfo Walsh es paradigma del compromiso político en debate con la literatura y el periodismo; expresa la compleja relación de lo social y lo individual en su figura de autor y militante; manifiesta exasperadamente el conflicto que produce el peronismo en los revolucionarios del 60 y 70. (...) En sus escritos expresa una búsqueda permanente por la constitución de una práctica de resistencia gestada desde las bases. (...) Sus visiones ética, estética y política estuvieron íntimamente relacionadas y estructuradas a partir de una configuración ideológica ligada a la resistencia al sistema desde la construcción colectiva. Plasma una teoría de la comunicación desde la lucha de clases, desde la confrontación con el aparato del poder. Para él es tan importante el tema de la denuncia, y la forma en que recoge la información y que compagina sus argumentaciones, como los nuevos circuitos que se gestan para difundir esas denuncias (REDONDO, 2001: 321-322).

Si bien es un común denominador en la crítica proponer la investigación, escritura y proceso de publicación de *Operación masacre* como la bisagra que transforma la narrativa walshiana, fundamental resultó también en la politización de su escritura, según la mirada de Rogelio García Lupo en “El lugar de Walsh”, su experiencia en Prensa Latina entre 1959 y 1961 y su estadía en Cuba durante esos años, a través de los cuales pudo conocer de cerca los pormenores de la revolución en curso:

Como para muchos otros intelectuales de su generación, la revolución cubana le sirvió a Walsh para encontrar su propio camino. (...) En Cuba fue donde Walsh hizo la mayor experiencia política de su vida y durante algo más de dos años procuró comprender la transformación de un movimiento nacionalista y democrático en un estado socialista (LAFFORGUE, 2000: 22).

Para Walsh “la fuerza de la revolución cubana era profundamente nacional y, por consiguiente, diferente de la energía que recibió del sistema socialista internacional, del que no fue una emanación sino el aliado forzado por la guerra fría” (23). Ello estará en la base de su futura adscripción al peronismo revolucionario y al vínculo constante que pretendió generar entre narrativa y militancia a través de testimonios como *¿Quién mató a Rosendo?* o las transformaciones generadas en las distintas ediciones de *Operación masacre*.

Similar lectura respecto de la trascendencia de la experiencia cubana de Walsh otorgan Castillo y Taroncher en “Cuba en los sesenta. Una marca indeleble en la trayectoria de Rodolfo Walsh” (2009). Pero quien se detuvo con mayor profundidad en su experiencia en la isla caribeña fue Enrique Arrosagaray en *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa*

Latina, militancia, ron y criptografía (2004). El escritor oriundo de Avellaneda, basado en una serie de entrevistas y en una pormenorizada investigación realizada tanto en nuestro país como en Cuba, señaló que su participación en la flamante agencia de noticias del gobierno revolucionario comandada por el también argentino Jorge Ricardo Massetti fue para Walsh una experiencia inédita que en lo político se convirtió en un puntapié hacia otra clase de prácticas. Incluso cuenta la anécdota relatada por su mujer de entonces -Puopeé Blanchard-, quien indicó que cuando Fidel llamó a la defensa de la patria ante una serie de bombardeos que estaba sufriendo la isla: “Los civiles se podían poner el uniforme. Por supuesto, Rodolfo se lo compró el primer día. Y segundo, hacer condiciones de tiro, cosa que Rodolfo hacía puntualmente, además, ¡con una puntería! (ARROSAGARAY, 2004: 18). Arrosagaray resume sus conclusiones con la siguiente frase: “Si para Rodolfo fue un verdadero cross en la mandíbula la existencia de aquel *fusilado que vive* y toda la investigación que realizó para dar a luz *Operación masacre*, otro cross fue su experiencia en Cuba” (223). Los motivos le resultan evidentes:

Si después de la investigación sobre los fusilamientos en José León Suárez, Walsh fue otro. También fue otro luego de sus dos años en medio del proceso revolucionario cubano. Viviendo allí, palpitando cada hora y viendo con sus propios ojos qué era eso de un pueblo en armas haciendo una revolución profundamente popular, antiterrateniente y antiimperialista. No era la lectura en papeles. No estaba estudiando la Comuna de París ni la insurrección de Hamburgo. La revolución la tenía allí (223).

Sin restar validez entonces a la importancia del proceso que originó *Operación masacre* para establecer una caracterización de la obra de Walsh -ampliamente comprobada a esta altura del conocimiento sobre su trayectoria política e intelectual-, no debe quedar relegada esta experiencia revolucionaria en Cuba en los años más vertiginosos del procesos de transformación social que generó la primera república socialista de América Latina, lo cual no solamente tendrá implicancias ideológicas para el autor, sino también estéticas, en particular mediante sus futuros intentos de sistematización de una obra de carácter testimonial, que si en Cuba obtenía sus primeras tentativas de categorización teórica precisa, poseía en *Operación masacre* una práctica concreta fundadora sobre la que apoyarse.

Pero hay un tercer hito que según este ensayista termina de conformar la identidad político-intelectual de Walsh: la constitución de la CGTA y su rol como director de su semanario, lo cual tuvo un peso distintivo en su vida y en su obra, pues es lo que posibilita la escritura de *¿Quién mató a Rosendo?* En *Walsh, de dramaturgo a guerrillero* (2005), Arrosagaray plantea:

La elaboración del semanario de la CGTA lo enlazó en concreto -en reuniones, en charlas, en discusiones- a docenas y docenas de obreros que protagonizaban grandes luchas, que padecían persecución, que eran apresados y torturados. Todo eso fue un nuevo salto cualitativo en la formación intelectual y política de Walsh (2005: 60-61).

Operación masacre, Cuba y CGTA, entonces, son tres estaciones ineludibles a la hora de abordar a Rodolfo Walsh en tanto militante político pero también como intelectual e incluso como escritor. Finalmente, este crítico se centra en la tensión -cada vez más creciente cuanto mayor compromiso asumía- entre militancia y escritura en Walsh. Rescata, para graficarla, dos cartas que le envía el autor a Roberto Fernández Retamar a Cuba. En una de 1968 declara: “Me gustaría mandarte una colaboración para Casa, pero no he escrito nada durante el año. En mayo fundé con otros compañeros el periódico de la CGT, que se ha llevado la totalidad de mi tiempo...” (158). En la otra, de 1972, con él ya siendo parte de las FAP, le comenta los avances de la lucha revolucionaria en Argentina y concluye:

En este clima, comprenderás que las únicas cosas sobre las que uno podría o desearía escribir, son aquellas que precisamente no puede escribir ni mencionar; los únicos héroes posibles, los revolucionarios, necesitan del silencio; las únicas cosas ingeniosas, son las que el enemigo todavía desconoce; los posibles hallazgos precisan de un pozo en donde esconderse; toda verdad transcurre por abajo, igual que toda esperanza (192).

Vemos así argumentadas las nociones que propugnan un decaimiento de la escritura de Walsh a causa de su cada vez mayor compromiso político. El autor no habría podido congeniar literatura y militancia. Si comenzó en la literatura -cuentos policiales- y fue politizando su obra de acuerdo a su contexto de producción -testimonios-, la continuación de ese camino lo habría ido alejando de la literatura en pos de prácticas más urgentes.

Sobre las particularidades de su escritura -y manteniéndonos en su relación con la política en tanto eje desde el cual abordar sus textualidades-, Bárbara Crespo menciona el carácter abierto de la obra de Walsh, en particular de *Operación masacre*, a la cual cataloga

como “un relato que sigue” y que pretende responder desde la esfera estética a situaciones sociales en las que se inserta, lo que supondría la imposibilidad de establecer una versión final de la narración (CRESPO, 1994: 221). Si bien su ensayo “Operación masacre: el relato que sigue” será abordado al analizar dicha novela testimonial, en otro artículo de su autoría -“Rodolfo Walsh: Acerca de Kafka y el lugar común”- Crespo se centra en un recurso estilístico en el que reparamos en referencia a la narrativa de Haroldo Conti, el profuso uso del pronombre impersonal “uno”. La autora lo retoma en el caso de Walsh por los mismos motivos que Romano alertaba sobre él en el autor de Chacabuco, esto es, la aparición de la voz de un *otro* popular que encuentra así recortada la distancia que lo separa del narrador: “El *uno* intercambiable, proteico, sostiene la posibilidad de identificación. El *uno* es el lector, es el periodista, *es él, es yo y es todos*, una zona híbrida, más allá o más acá de las comillas, del texto bastardeado, el *uno* es el punto de partida y el contacto” (133), propone la atenta lectura de Crespo sobre la obra de Walsh. Así se construye la aparición de la voz, la experiencia y la cultura *del otro* integrada en la perspectiva de quien lleva adelante la narración, algo que también señalará el sociólogo Pablo Alabarces.

Crespo es una de las ensayistas que focaliza su mirada en los puntos convergentes entre los diversos registros y géneros que utiliza el autor en su obra narrativa. Postula: “La literatura walshiana, ficción o testimonio, elige articularse siempre desde el lugar *común*, los clisés ideológicos o estéticos que le brinda el folletín, el policial o el periodismo: en ese casillero compromete su apuesta estética” (135). Habría entonces, puntos de convergencia en la obra del autor que habilitan una lectura conjunta de la multiplicidad de su obra. Asimismo, cualquiera sea su producción literaria particular, en todas: “Literatura y realidad interactúan constantemente, la realidad imprime sus marcas en la escritura y paralelamente la literatura presta sus formas, como convenciones de reconocimiento, a lo social” (135). De este modo, podemos incluir su posicionamiento en un lugar antagónico al de Gonzalo Aguilar que expresaremos luego, ya que éste lee los textos de Walsh desde una ubicación divergente por su opuesto a lo convencional y resalta un presunto “vanguardismo estético” y “estrategias rupturistas” formales en Walsh. Por el contrario, para Crespo:

Sus textos nunca pierden de vista los procedimientos del relato tradicional, la pasión que despierta la literatura. A esos códigos apelan sus textos una y otra vez, desde allí tejen el espacio para inscribir lo increíble, lo inverosímil pero rigurosamente cierto.

Para que la experimentación literaria no pierda el contacto con los lectores y siga siendo una labor de vanguardia, de cambio del sistema social y narrativo, y no una patrulla perdida, producción de capilla para consumo de unos pocos iniciados (135).

Así es como desde esta mirada los textos de Walsh resolverían en la práctica la tensión entre lo literario -“análogo aunque elíptico, cifrado, representación de lo social”- y lo testimonial -“rotundo y polémico, apelación directa a los lectores, presentación de los hechos” (135-136).

Un trabajo emblemático sobre la escritura de Walsh es *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura* (1992), producido por Ana María Amar Sánchez. Allí la autora se centra en la trilogía testimonial *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*, a la que caracteriza como de *no-ficción*. Luego de dedicar gran parte de su estudio a las características del género en cuestión -lo cual relevamos en el capítulo 2-, se centra en los escritos de Walsh como *caso* fundacional y peculiar a la vez de esta clase de escritura. Si bien tomaremos una serie de rasgos generales que aporta la crítica argentina a continuación en un Anexo referido al testimonio walshiano en particular, es importante mencionar el aporte de este estudio en nuestro trabajo. Allí destaca el fuerte entrelazamiento entre literatura, periodismo y género policial en Walsh, y esgrime que su narrativa tiene como fin la divulgación de una verdad que el poder político se empeña en ocultar. La escritura funciona como el único medio posible para reparar la injusticia, porque el propio Estado es el responsable y no se va a juzgar a sí mismo. Encontramos en esta concepción una relación directa con la idea del escritor como hacedor de verdades -que en el caso de Rodolfo Walsh, nuevamente, tiene una íntima conexión tanto con el periodismo como con el relato policial: “No ficción, policial y periodismo sostienen un vínculo estrecho por ser géneros en *búsqueda de la verdad*. En este sentido, son modos de reflexión en torno a ella y sus condiciones de posibilidad” (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 143). A partir de lo testimonial ingresa un variado registro de voces de víctimas, victimarios e investigadores; y de documentos orales y escritos, oficiales y extra oficiales de los que se nutren los relatos, lo que Pablo Alabarces relacionó con el dialogismo bajtiniano a partir de la aparición de un “registro de los sectores populares urbanos (...) en el reducto sacrosanto de la escritura, de la cultura letrada” (LAFFORGUE, 2000: 30), algo que abordaremos con mayor detalle en nuestro análisis de *Operación masacre*. Aquí simplemente mencionamos a modo de introducción que la de Walsh es: “una literatura que será una máquina de borrar

fronteras genéricas y culturales. Que permita la presencia del Otro, como saber, como historia y como lengua. Como cultura” (36). En su obra -como en gran parte de la narrativa de los sesenta, tal como vimos en el caso de Conti- aparece lo popular promoviendo un coloquialismo que gesta un nuevo lenguaje literario. El conocimiento del hombre común y el protagonismo de los sectores históricamente dominados en la realidad nacional se enfatiza en la escritura walshiana, dirá Alabarces, en cuya narrativa también observa una intrínseca unidad entre sus “testimonios” y la “ficción”, ya que la heterogeneidad genérica da paso aquí a la hibridación. Si en su primera obra -*Variaciones en rojo*:- “Hay un enigma; un corrector de pruebas que resuelve el crimen (...) en el mismo enunciado, desplazado de lo ficcional, sumergido en la violencia real, podemos subsumir a *Operación Masacre*” (34). Así, Walsh integra “una vasta geografía textual” -palabras que Alabarces retoma de la lectura de Ford- para su literatura, expande así las posibilidades de la misma: “el cuento, sí, y escritura, obviamente; pero también oralidades y reportajes, y crímenes reales” (35-36). De esta manera, realza el valor de su obra en tanto da cuenta de “otra cultura”, diversa de la propia. Roberto Ferro plantea algo semejante en *Fusilados al amanecer, Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez* (2010) al enfatizar la capacidad del autor de traducir experiencias que no le pertenecieron, lo cual vincula con su trabajo como traductor. Kraniasuskas (LAFFORGUE, 2000) -si bien centrado en el análisis de “Esa mujer”, cuento perteneciente a *Los oficios terrestres*- y la dupla Pampillo-Urtasún (LAFFORGUE, 2000) -focalizada en *Operación masacre*- también convergen en otorgar crucial relevancia al trabajo de Walsh sobre la oralidad y el saber populares.

En el pionero “La reconstrucción de los hechos” (1972), por otra parte, Aníbal Ford observó cómo se profundizó la politización de los escritos de Walsh. Plantea que a medida que sus investigaciones avanzan, “los hechos, en los cuales Walsh se sumerge sin prejuicios, derrumbarán los mitos, politizarán las denuncias, lo llevarán hacia una ideología coherente y su obra terminará siendo una crítica básica pero frontal y muy concreta al sistema, a una realidad alienada, clasista y dependiente” (FORD, 1972: 273).

Con un posicionamiento crítico explícito a la literatura que no aborda la problemática de su tiempo, Ford sostiene que: “El ejercicio de la inteligencia llevado por la filosofía clasista del borgismo hacia el juego o el ingenio, o hacia la especulación metafísica e irracional (...) se transformará ahora al ser aplicado con franqueza al análisis

de la realidad circundante” (274). Hay en Walsh por lo tanto un “nuevo uso de la inteligencia y de la capacidad de análisis” (274), lo cual determinará una original propuesta narrativa: “Ya no será la invención argumental o el hábil manejo de convenciones literarias de la época anterior sino una búsqueda, un ahondamiento de las estructuras lingüísticas y narrativas en función de un mayor acercamiento a la realidad” (274). Diferencia, por lo tanto, sus iniciales cuentos policiales de su obra posterior, tanto sus testimonios como su narrativa de los años sesenta.

Walsh realiza una *reconstrucción de los hechos* en la cual Ford también observa un análisis de los mismos, ya que mediante su labor intelectual este autor “descubre las coyunturas objetivas de la realidad y supera las pautas culturales que las ocultan” (317). Al Ford problematiza las posturas más marcadamente autónomas de la literatura -incluso las provenientes del “compromiso”- y será tajante respecto a que es su vínculo constante con su entorno lo que permite a la obra de Walsh un desarrollo estético. La politicidad de esta obra le resulta inescindible de cualquier análisis estético de la misma:

Esto y no una problematización estética (los problemas del tipo planteado por preguntas como ¿qué o cómo debo escribir?) es lo que hace evolucionar a su literatura. Es decir, ésta cambia porque cambia quien la hace, no porque se haga una nueva elección en un campo específico (317).

Experiencia vital y escritura se conjugan. Como corolario, de una primera etapa marcada por la *invención* en su obra, esto es, por “los arquetipos, las convenciones de lo policial, los diversos estereotipos literarios; del respeto, la mitificación, la autonomía y de otras categorías que siguen siendo el motor básico de buena parte de la literatura argentina” (317) -verificada según Ford en sus relatos policiales de los años cincuenta-, Walsh pasará a “la crónica, la documentación, la reconstrucción, a la búsqueda de una forma de percepción inteligente y múltiple de la realidad que no por eso se aliena en la experimentación del medio de comunicación en sí” (317). Hay en Walsh “una jerarquización de la realidad que ahora es la argumentadora (...) una desacralización del hecho literario en todos sus planos” (317). En resumen, una literatura “para el hoy y el aquí, dialogada con el lector de la misma circunstancia histórica, no convencional, pero tampoco críptica, no retórica, pero tampoco experimental” (318). El rasgo que catapultó a Walsh a un lugar de privilegio en la narrativa nacional es este desde la mirada de Ford, el de la

constitución de una literatura política concreta e innovadora, pensada para su contemporaneidad y que establece un vínculo estrecho pero original con la realidad social:

Es evidente que Walsh se va transformando en la investigación de los hechos más que en la profundización teórica que caracteriza en gran medida a la zona comprometida de su generación, con la cual termina coincidiendo. Su aporte a ésta se da allí y su obra será un mostrar (mostrar crítico y no solo descriptivo) de la historia concreta de la Argentina. Sobre ésta se irá articulando su obra, dejadas atrás ciertas polarizaciones (yo-otros, invención-crónica, literatura-realidad, etc.) (319).

He ahí la peculiaridad de Walsh que Ford rescata, y según la cual las estereotipadas dicotomías citadas pierden fuerza.

Ángel Rama en “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas” (2004) ubica a Walsh en una línea “modernizadora” (RAMA, 2004: 296) de la estética nacional según la cual los rasgos sustanciales de la cultura popular comienzan a encontrar su representación literaria. Además, lo sindicó como “descendiente heterodoxo” de Jorge Luis Borges (297) debido a su fascinación por el género policial. El artículo del intelectual uruguayo se ampara en la radicalización política, ideológica y estética de la intelectualidad de los años sesenta en la Argentina. Allende sus conclusiones respecto del campo intelectual, se centra particularmente en la escritura de Rodolfo Walsh para fundamentar sus posturas: “Mientras otros compañeros retornaron a la novela realista, ahora de estirpe existencial y de fuerte impronta crítica (...) él parecerá demorarse en una actitud epigonal que sin embargo comporta algunas sutiles reconversiones” (297). Tradición y ruptura, entonces, como en Conti pero bajo particularidades bien diversas, será una tensión constante en la escritura de este autor, algo que ya verificamos en la lectura de Crespo. Partiendo desde las formas de la novela policial anglosajona, Walsh desembocaría en un género que pertenece muy ahincadamente al imaginario de las clases populares y que son los “dramas policiales” (300-301), a los que el ensayista oriental denomina novelas policiales para pobres:

Saldrán tres libros que reelaboran los artículos de las principales campañas: *Operación Masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). (...) [L]a lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará la intensidad y el suspenso de una excelente policial. No se equivocará en esta percepción porque efectivamente están

construidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres (299).

En estas obras Rama encontrará “una persistente acción intelectual dentro de una tónica ilustrada por la tradición norteamericana del género: el periodista-denunciante, el que sólo está comprometido con la verdad, el que descubre las tramoyas secretas y las pone a la luz de la palabra escrita” (298). Ambos textos -el de Ford y el de Rama- coinciden desde perspectivas disímiles en dividir la obra walshiana entre los policiales clásicos de sus comienzos y el compromiso posterior expresado en sus novelas testimonio y los cuentos publicados en los años sesenta. Es Amar Sánchez quien cuestiona esta distinción porque sostiene que ambos, desde posiciones por momentos encontradas, basan sus planteos en una hipotética “frontera” entre una primera época –“en la que reinan los enigmas lógicos y las bibliotecas” (AMAR SÁNCHEZ: 142)- y una segunda etapa -“de compromiso social e interés por el relato duro (142)-”. Si para Ford los relatos testimoniales “implican una superación de su producción anterior” y no poseen rastros de la forma policial” (142), para Rama, aunque estamos ante un “descendiente heterodoxo” de Borges y por más que “reconoce y valoriza la presencia del género policial como una constante en su producción” (143), también se escinden ambas etapas. Concluirá Amar Sánchez sobre la lectura de Rama: “El carácter documental de la no ficción parece producir en la crítica el olvido de su condición textual, y Rama apenas registra brevemente la posibilidad de que exista un trabajo común -en el orden narrativo o lingüístico- a todos los relatos de Walsh” (143). Ella, en cambio, enfatizará los rasgos comunes que permiten abarcar esta obra en tanto totalidad.

Mencionamos al comienzo de este apartado la vinculación que establece Pesce entre literatura y política en la obra de Walsh. En su lectura crítica de los textos de este autor que podemos encontrar en “Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato” (LAFFORGUE, 2000), ubica su escritura en una tensión que históricamente dividió a la intelectualidad argentina:

Uno se topa aquí con una más o menos obvia dialéctica argentina. Aquella establecida en torno de dos formas de saber o conocer. Esquemáticamente, una es práctica, la otra, teórica. Una presupone el largo aprendizaje del cuerpo, transmitido por gestos o señas y relatos orales, la otra, el de los laboratorios de la inteligencia, cuya transmisión corre por cuenta de los textos escritos. Oralidad y escritura, calles y academias, cielo abierto y cerrados gabinetes (42).

En esta bifurcación -tanto mediante su literatura como a través de su acción política-, trabajó el autor de *Operación masacre* y generó las más encomiables obras de su tiempo. Por eso Pesce descrea de las interpretaciones que señalan que la literatura nacional *se habría perdido* de un gran escritor que decidió frustrar su obra burguesa -su novela- en aras de la política revolucionaria. Por el contrario:

En el conjunto de la obra, y en el peso que tiene la literatura en la complejidad del conjunto, reside su riqueza. Su valor no está instalado en un lineal recorrido en que se resuelve finalmente la tensión entre literatura y política, sino en, precisamente, la no resolución de esa tensión. Su valor, leída de ese modo la obra, habita en el entrecruzamiento que produce dicha tensión, en sus deslizamientos de géneros consagrados, en sus mezclas pioneras en muchos aspectos (51).

Pesce destaca que Walsh comenzó su labor en la cultura desde los márgenes - traductor, corrector, antólogo, notero de publicaciones masivas como *Leoplán* y *Vea y Lea*-. De allí que, “su estética conlleva la marca de algunos géneros de la modernidad: el relato policial, el relato fantástico, el periodismo masivo. Géneros considerados menores por el circuito académico” (52-53). Respecto de su obra, expone que prácticamente todos sus textos “responden a por lo menos uno de los tres requisitos con que Walsh caracterizaba el relato policial (...): a) la confrontación de testigos / b) la clásica trampa para descubrir al delincuente / c) la interpretación de indicios materiales” (54). El policial, por lo tanto, es un abono común del que se nutre el conjunto de su narrativa.

Ricardo Piglia es otro de los intelectuales argentinos que analiza el vínculo entre literatura y política en este autor. En “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” (LAFFORGUE, 2000), plantea: “Walsh es muy consciente de la oposición entre ficción y política (...) Su obra está escindida por ese contraste” (13). Esta escisión se manifestaría en su obra entre narrativa ficcional y testimonio, a la vez que ambas poéticas mostrarían puntos de contacto. Establece Piglia un vaivén de continuo acercamiento/distanciamiento como rasgo de la escritura walshiana. Por un lado: “el manejo de la forma autobiográfica del testimonio verdadero. (...) El escritor es un historiador del presente, habla en nombre de la verdad, denuncia los manejos del poder” (13). Asimismo: “para Walsh la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social” (PIGLIA 13-

14). Como mencionamos, dentro de este contraste: “Las dos poéticas están sin embargo unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra: la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo” (14). Esto conlleva a la institución de una serie de procedimientos que se materializan en una u otra serie indistintamente: “El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra” (14). Piglia ve que relatos como “Fotos”, “Nota al pie” o “Esa mujer” no son estructuralmente muy distintos a los testimonios *Caso Satanowsky* o a *¿Quién mató a Rosendo?* En todos ellos: “El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad” (PIGLIA 14).

Piglia advierte que otra peculiaridad de Walsh está en la politización extrema de la investigación: “el enigma está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias. En este punto para Walsh el periodismo es sobre todo un modo de circulación de la verdad” (PIGLIA 14-15). Para este crítico, Walsh se destaca a partir de la heterogeneidad genérica de su narrativa: “El relato policial, el panfleto, el ensayo, la historia, la denuncia, el testimonio político, la autobiografía, el periodismo, la ficción: todos estos registros se unen sostenidos por una escritura que sabe modular los ritmos y matices de la lengua nacional” (15). En resumen, Piglia divide la obra walshiana entre testimonio y ficción. Señala que ambos registros poseen características que los alejan pero también otras en las que convergen. Analiza los rasgos de su literatura y las diferencias entre textos políticos, narrativa y periodismo.

David Viñas repetirá lo de la “heterodoxia walshiana” respecto de Borges en “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra” (LAFFORGUE, 2000), posición que establecimos de acuerdo al análisis de Rama. Viñas propondrá un deslizamiento desde el predominio de la ficción hacia la crónica en el autor de *Caso Satanowsky*. Habría un “tránsito”, por lo tanto, desde el policial al testimonio, o “de la sobremesa a la trinchera” (LAFFORGUE, 2000: 18), un *ir más allá* de Borges en el que coincide -en parte- también la postura de la biografía intelectual realizada por Eduardo Jozami y que especificaremos más adelante: “La literatura policial se va invirtiendo así en sus perspectivas, procedimientos, efectos y significados; si el comisario de Walsh actúa en *Variaciones en rojo* como un personaje

aséptico, poco a poco esa presunta prolijidad se redefine por una óptica institucional” (17). Así, “lo policial se resignifica: el investigador -como sugiero- no es más él, sino *yo*: no se trata de un técnico que exhibe sus fascinantes deducciones, sino de *mí mismo* metido en la zona donde los fuegos se cruzan” (18). Esta inversión del texto policial clásico se da porque: “El Borges aprendido se ha dialectizado; Borges como linaje, sí; como referencia también e incluso como aval; pero finalmente es el Borges trascendido, todo lo que hay más allá de Borges” (18). Walsh aglutina así la tradición del relato policial y la refuncionaliza, la lanza a un espacio distinto, a la trama social en la que es producida, lo cual la vincula a su vez, desde la mirada de Viñas, con el periodismo y con el discurso jurídico, pues Walsh asume un rol en su escritura testimonial que lo asemeja al de un fiscal público que acusa al Estado por sus asesinatos.

Otro artículo del mismo autor, “Déjenme hablar de Walsh”, perteneciente a la compilación realizada por Roberto Baschetti *Rodolfo Walsh, vivo* (1994), se centra en determinadas características de su obra narrativa que es menester retomar, por ejemplo, señala Viñas que Walsh: “Desconfiaba de todos los dualismos: de ninguna manera *ficción* separada de la *no ficción*, sólo narrativa; jamás *palabras* por un lado, *actos* por el otro, sino palabras-acto y actos cargados de sintaxis” (339). Literatura en militancia, diríamos nosotros bajo el eje principal de esta tesis. No es menor que para Viñas: “Correlativamente, esa característica vincula a toda una generación argentina” (339), generación de la que él mismo forma parte. Encuentra como peculiaridad del autor un rasgo en el cual ya nos hemos detenido a raíz de diversas lecturas críticas, el de la presencia en sus textos de la voz del otro, de lo popular:

Voces anónimas, en escamoteo, tergiversación o implacablemente mutiladas. “Voces de los vencidos”. Voces ninguneadas, desmembradas. Voces locas, muchas veces, como las de un coro trágico en cierta plaza. Pero que a través de concreciones como las de Walsh, empiezan a recuperar su materialidad. Su propio cuerpo (341).

En un mismo sentido al planteado por Viñas respecto de la conversión del relato policial en la obra de Walsh puede entenderse la posición de Eduardo Romano en “Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh” (LAFFORGUE, 2000), donde habla del “carácter fantástico del relato” y de “una acumulación, hacia el final”, que vuelve “a evidenciar sus deudas con el trazo borgeano” (LAFFORGUE,

2000: 81). Analizando su relato “Los ojos del traidor” esgrime que “algunos adverbios (vagamente, ociosamente, infinitamente), las construcciones simétricas y anafóricas y sobre todo una fuerte similitud metafórica lo emparentan con Borges” (80). Compara a su vez “Cuento para Tahúres” con “El hombre de la esquina rosada”, pero descubre que allí también Walsh comienza a diferenciarse de su *modelo*: mientras Borges cierra su texto con una confesión personalizada, “Cuento para Tahúres” confía el último tramo a la explicación conjetural del que narra. Algo similar encuentra en “El caso de las pruebas de imprenta”, donde la información intelectual no asegura superioridad sobre el conocimiento práctico.

Romano observa en la narrativa de Walsh -como vemos que es recurrente en la crítica- una constante tensión entre ruptura y tradición. La fundamenta no solamente ante su cotejo con los textos borgeanos, sino con la práctica del relato policial en particular -por ejemplo, en la manera en que se transforma el recurso de la confrontación de versiones o de testigos en los testimonios para ser utilizado bajo otros parámetros- y literaria de conjunto. Romano se detiene en la “técnica de conjeturar” (94) y en el perspectivismo narrativo, “estricta y aun engoladamente literario, [que] adquiere en Walsh otra efectividad” (94). Ambos procedimientos, propios de la tradición literaria, encuentran otros rumbos, se resignifican, absorbidos por la narrativa de Walsh. Establece Romano que: “Los dos procedimientos apuntados, la técnica conjetural y el perspectivismo, produjeron un cruce muy particular con el discurso de base periodística. Y allí se cimentó, sin lugar a dudas, la originalidad de un nuevo tipo de escritura” (96). No hay tampoco aquí rasgos que integren a Walsh a una literatura vanguardista y rupturista en términos formales, sino reutilización de la tradición narrativa.

Si bien se centran en texto que no abordamos en esta tesis -los cuentos de *Variaciones en rojo* y aquellos que corresponden a la “saga Laurenzi”- haremos breve mención del artículo “Walsh y el género policial” (LAFFORGUE, 2000) de las autoras Braceras, Leytour y Pitella debido a que nos otorgan una mirada que nos sirve para la obra de Walsh en general y para los textos testimoniales en particular. Este ensayo converge con otros anteriormente expuestos en establecer un “trayecto” desde un primer acercamiento al policial articulado mediante un “respeto a las reglas del género y la *traducción* más fiel del original inglés -representado por *Variaciones en rojo*” (LAFFORGUE, 2000: 98), hasta una etapa donde al autor “se desprende del texto original. Es el momento en que escribe la

saga del comisario Laurenzi” (98). La distinción está dada por una especie de “argentinización” del género por un lado -sobre todo en la construcción de personajes y ambientes- pero sobre todo por la relevancia que adquiere el saber popular por sobre el erudito, rasgo que retomaremos en nuestro análisis textual. Si en su primera novela “Daniel Hernández -como Sherlock Holmes- es el depositario de un saber libresco y erudito que le permite el develamiento del enigma y el acceso a la verdad” (102), en los relatos protagonizados por el comisario de provincias Laurenzi, que se inician en 1956, éste “se apoya en la enorme experiencia que le ha dado su deambular por distintos puntos del país, y de esta forma, aunque fracasa como comisario, puede sin embargo acceder a la verdad” (193), con lo cual se valoriza “ese saber popular, basado en la experiencia” (103).

Polémica es la mirada sobre la obra walshiana que ofrece Gonzalo Aguilar en “Rodolfo Walsh: Escritura y estado” (LAFFORGUE, 2000). Allí sostiene, a partir de su lectura de los tres textos testimoniales del autor, que “Walsh plantea una estrategia vanguardista” (61). Entre las rupturas de Walsh incluye, en primer lugar, su impugnación de la autonomía del arte y la variación de las relaciones entre el lector, el narrador y el referente. “También impugna, en segundo lugar, la escritura oficial y la de los medios vinculados directamente o no a los intereses del Estado” (61). Por último, “crea una red de circulación alternativa, lo que implica un cuestionamiento del receptor, del mercado y de los lugares sagrados o tradicionales de ubicación del escritor” (61). Asimismo, en su oposición al “sistema” encuentra una de las principales divergencias entre esta escritura y la de Truman Capote y el *new journalism* estadounidense con el cual suele ser relacionada:

Esto es una de las muchas diferencias entre Capote y Walsh. (...) En *A sangre fría*, las instituciones y el Estado cooperan con el investigador y le proporcionan los medios a su alcance. En Walsh, el Estado y sus instituciones tienen interés en ocultar la verdad. La escritura de Walsh se opone al “Sistema”. ¿Qué es el sistema? La red de relaciones que el Estado echa sobre la sociedad: la red que produce memoria u olvido, verdad o experiencia (63).

En la vinculación entre verdad y relato Aguilar logra un abordaje que en nuestra tesis retomamos. Sostiene que: “[e]l narrador-investigador actúa según dos impulsos: contar una verdad y contar un relato. El hecho de que en el testimonio ambos se presupongan recíprocamente hace, en el caso de Walsh, a otra de sus posibilidades de constitución” (62). La verdad, entonces, se construye a través de la escritura, con el relato de los hechos.

Percibiremos en el Anexo correspondiente al testimonio que Amar Sánchez había llegado a esta misma conclusión con anterioridad. Para Aguilar: “Walsh se inclina por un tipo de verdad que implica un relato y un relato que basa sus efectos en la fundamentación de la verdad en todos sus momentos” (63). Pero no sólo el concepto de verdad se complejiza en la obra de Walsh desde su perspectiva, sino incluso el de verosímil:

El verosímil mismo se construye en una relación de poder. Cuando Walsh se encuentra con una información verídica en sus manos descubre que es inverosímil, que nadie la cree (es lo que sucede en *Operación Masacre*). Lo verosímil también es una categoría política. Walsh vio claramente que el verosímil realista era insuficiente, que sólo proporcionaba un verosímil ficcional que no ponía ninguna relación de fuerza en juego. El Estado es una máquina de producir increíbles, lo que nadie cree que pueda ser experimentado, y la ficción autonomizada no quiebra ni obstruye esta producción (69).

De esta forma, considera la obra de testimonial de Walsh más cercana a la vanguardia que al realismo por “la adopción de nuevos medios (el reportaje, la formación de un nuevo público, la publicación en periódicos, el montaje de documentos) y de nuevos materiales” (64). Al mismo tiempo, destaca el carácter inconcluso de tales relatos -en sintonía con la propuesta de Bárbara Crespo- al plantear que: “La escritura testimonial se juega en el espacio público y su escritura quiere desencadenar nuevas relaciones futuras (su edición tiene valor estratégico-político). La apertura a este futuro de desencadenamiento de fuerzas explica su carácter inconcluso” (64). Por último, vincula esta clase de práctica escrituraria con un tema que hemos abordado en la narrativa contiana: el de la politización de la memoria: “Walsh reconstruye las marcas de la experiencia colectiva” (64), dirá, y lo hace a través de un posicionamiento que establece que: “La memoria no es simplemente neutra o reducto de una subjetividad individual” (67), ya que:

El Estado quiere apoderarse de sus ciudadanos, neutralizar el valor de su experiencia. La memoria colectiva es una categoría política, permite el reconocimiento mutuo de las víctimas o de los “ignorados, perseguidos y rebeldes”, los que sólo “tienen prontuario”. (...) El cadáver deshace su propia muerte cuando se lo carga de memoria (67-68).

En “La escritura del acontecimiento: Implicancias discursivas”, también perteneciente a la compilación realizada por Lafforgue, Rita de Grandis se focaliza en la ligazón entre “historia” y “forma narrativa” para adentrarse en los debates sobre los grados de ficcionalidad del discurso de Walsh:

Es un lugar común en el pensamiento crítico contemporáneo reconocer la imposibilidad de separar la historia de su “forma narrativa” = discurso, esto es, sólo conocemos la historia a partir de los relatos que denominamos históricos. En este sentido la historia y la literatura se hallan mucho más cerca la una de la otra (187).

Hay un patrón común en esta mirada con la de Aguilar en referencia al vínculo entre verdad y relato. La representación, desde esta perspectiva, no solo “comporta siempre la creación de un artefacto retórico-conceptual” (188), sino que “muchas de las estrategias textuales a las que recurre el discurso histórico para constituir su artefacto confluyen con las del discurso literario” (188). En nuestro análisis de *Operación masacre* se establecerá cómo De Grandis se detiene en los puntos de contacto entre discurso historiográfico, estética realista y crónica a la hora de la construcción verbal de un acontecimiento.

Además de la compilación de Jorge Lafforgue *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* a la cual pertenecen gran parte de los artículos brevemente reseñados hasta ahora, fue relevante para esta tesis la de Roberto Baschetti *Rodolfo Walsh, vivo* (1994), a la que pertenece el citado trabajo de Viñas “Déjenme hablar de Walsh”. Ambas reúnen no sólo un disperso corpus crítico, sino que mediante el mismo indagan tanto en problemáticas textuales como de política cultural. En esta última, Pedro Orgambide señala en “La narrativa de Walsh” que la suya es “una literatura de acción que lo acompaña hasta el día de su muerte, en combate frente a la dictadura” (BASCHETTI, 1994: 75), con lo que coincide plenamente con los planteos que inician este subcapítulo respecto del vínculo entre escritura y militancia en Walsh. En esta obra: “Lo literario y lo político nunca estuvieron separados” (76). Pues:

Mientras sus testimonios son la síntesis de ambas vertientes de su actividad, sus cuentos y sus obras de teatro, desde la literatura misma, son fieles resonantes de su condición humana. Claras señales de su militancia en la escritura, a la que no amó por la escritura en sí, sino como medio para hablar con los hombres (76).

Orgambide se aproxima con estas palabras a lo expresado por Ford décadas atrás. Por esto, sintetiza: “No se puede observar la literatura de Rodolfo Walsh sino como una totalidad, donde la ficción es sólo una de sus partes” (75), lo cual también notamos que pasa a ser una postura mayoritaria en la mirada crítica. Retomando las palabras del escritor

mexicano José Emilio Pacheco, advierte que Walsh “rompe las fronteras de los géneros al crear un espacio narrativo que supera los términos de ficción y no ficción” (75), una recurrencia que ya establecimos, por ejemplo, en la lectura de Viñas. A su vez, señala que *Variaciones en rojo*, al igual que los demás cuentos policiales con los que inicia su camino literario no compilados en libros en un principio, poseen rasgos que los emparentan con su obra posterior, como por ejemplo tomar un hecho como objeto de observación, interpretarlo desde varios puntos de vista, hacer notas -prólogos, gráficos, referencias a pie de página- para reforzar el punto de vista objetivo del autor.

Se trata de una esquematización muy similar a la que años más tarde realizó Pesce y a la que ya aludimos. Esta mirada que encuentra en sus primeros textos policiales una cifra de su obra futura también es repetida en la crítica sobre la obra de Walsh por diversos autores.

Enrique Fossati sostendrá en “Operación Rodolfo Walsh” (BASCHETTI, 1994) la relevancia del primer texto testimonial para el futuro narrativo del escritor, pues a partir de esta experiencia “Walsh comprende claramente la necesidad de que la producción intelectual no se aísle del contacto directo con la realidad, de la práctica” (156), rasgo que mantendrá hasta sus últimos escritos. Análoga lectura realiza Gabriel García Márquez, quien plantea en “Rodolfo Walsh: el escritor que se adelantó a la CIA”: “En todas sus obras, aun en las que parecían de ficción simple, se distinguió por su compromiso con la realidad, por su talento analítico inverosímil, por su valentía personal y por su encarnecimiento político” (313).

Daniel Link propone en “Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura”, texto que integra el libro *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* (2003), que: “Los textos de Walsh hablan de (y se constituyen en) un abismo: la disolución del arte por la violencia de la política” (290). A la vez, el profesor universitario “pone en el centro de su obra la imposibilidad (histórica, pero también lógica) de la novela” (291). Como vemos, Link encuentra en la escritura del autor un carácter disruptivo manifiesto. Lo novelesco no puede ser, para Walsh, más que un “suplemento intranquilizador, un aroma vago, fuera de lugar y del tiempo” (287). Esto es lo que sostiene luego de analizar *Operación masacre*.

Aunque algunos de los planteos de Link serán retomados a la hora de abordar *Operación masacre* en profundidad, no quiero dejar de recalcar, antes de pasar a otros

textos críticos, la labor realizada por éste en *Ese hombre y otros papeles personales* (2007), donde rescató una serie de escritos del propio Walsh en una cuidadosa edición que posibilita comprender con mayores herramientas la tensión entre política y proyecto literario que se manifiesta con especial agudeza fundamentalmente a partir de las anotaciones del diario personal del autor.

La biografía intelectual de Eduardo Jozami *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción* (2006) es uno de los intentos más ambiciosos por aproximar a Walsh a sus lectores. Allí, si bien en gran medida se refiere a su figura como intelectual y realiza un recorrido biográfico, Jozami se detiene por momentos en las características de su obra narrativa. En dichos pasajes resalta la unidad de su obra al advertir en ella “una misma escritura, un método de investigación y exposición que emparenta los cuentos con los relatos testimoniales” (133), a la vez, afirma: “No son pocos (...) los puntos de continuidad entre esos cuentos y la obra posterior de Walsh, tributaria en muchos casos de la estructura del relato policial” (58). Subraya -como Viñas y como Romano- que en un comienzo el autor configuró textualidades fuertemente influenciadas por Jorge Luis Borges, y que aunque con el paso del tiempo: “La poética de Walsh se escindirá netamente de la borgeana, (...) en su obra se seguirán encontrando las marcas del autor” (62). Observa un sostenido interés en él por lo popular, y postula que: “Aunque no se identifique políticamente con sus personajes y en algunos casos tome mucha distancia de ellos (...) el escritor -sin reducirlos al rol de héroes o al de víctimas- hace sus vidas interesantes” (87). En términos genéricos, advierte Jozami que si bien tomada de conjunto su narrativa tiene una raigambre contextual evidente: “Walsh ha eludido sistemáticamente los caminos de la novela histórica” (146).

Su lectura presenta similitudes con la de Piglia en lo que concierne al acercamiento y distanciamiento permanente entre sus obras. Si hemos indicado ya que Jozami asume la posibilidad de contemplar los textos de Walsh en tanto unidad, también comprueba que los desarrolló siguiendo “dos líneas paralelas que nunca se confunden” (146), la ficcional y la no ficcional. Sin embargo, aclara: “La distinción entre *ficción* y *no ficción* no se apoya sólo en la relación con un referente real sino en el propósito político de la escritura” (146). Jozami encuentra, más allá de exponer esta presunta contraposición, que “la dinámica del proceso judicial” (149) es un nexo notorio entre gran parte de sus cuentos y sus testimonios,

pues es utilizada tanto en la literatura policial como en su interés por “probar responsabilidades que el autor quería que fueran sancionadas por una condena” (149).

En gran parte de su trabajo se detiene en el vínculo siempre tensionante en su experiencia vital entre literatura y militancia, al cual presenta bajo el signo de un “dilema” (372). Dirá que Walsh en distintos momentos de su vida indaga opciones para sortear la contradicción que siente entre ambas prácticas pero que nunca le terminan pareciendo aceptables en última instancia, por lo tanto, lo que permanece, tal como indicaba Pesce, es la tensión. Como rasgo sustancial de su obra, Jozami enuncia la búsqueda de Walsh por prescindir en su narrativa de la ficción para lograr una mayor eficacia con sus textos en tanto denuncias políticas.

Jozami no deja de lado que Walsh presenta cierta complejidad a la hora de abordar su obra bajo los márgenes del realismo, al cual lo relaciona, por un lado, por “la búsqueda de una literatura que esté en consonancia con el creciente compromiso militante de los intelectuales” (138), pero también porque “en la década del 60 el concepto de realismo se amplió como para englobar los dos procesos, por momentos contradictorios (vanguardia literaria, vanguardia política), que se manifiestan en un debate cada vez más influido por el proceso cubano” (138). Encontramos en este aporte un deslizamiento respecto de las propuestas de otros críticos como Amar Sánchez o el propio Aguilar, que distancian la obra de Walsh de la práctica realista.

El texto de Nilda Redondo *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. 1960-1977* (2001) fue una herramienta indispensable a la hora de abordar las problemáticas centrales que pretendo desarrollar respecto del nexo en Walsh entre práctica política y producción estética. La autora realiza un trabajo similar al que desarrolló tiempo después sobre la narrativa cotidiana y que tomamos en los apartados previos. Luego de un minucioso análisis contextual y teórico, se centra en la narrativa de Walsh y trata de verificar mediante un estudio crítico de sus relatos su concepción acerca de la cultura popular y del papel de los intelectuales en el proceso revolucionario en el que se inscribe, a la vez que examina las posibles maneras de interacción de sus prácticas con las diferentes corrientes de pensamiento de la época, en particular con las vertientes de izquierda y del nacionalismo popular revolucionario. Redondo señala que: “La problematización del peronismo y de Perón aparece con nitidez en R. Walsh” (REDONDO, 2001: 164), y lo vincula con el hecho

de que: “Su principal fuente de referencia es el peronismo de la resistencia, percibido no tanto a través de teorías escritas, sino elaborado con su incansable trabajo testimonial y periodístico, por vía de la experiencia, de la transmisión oral, de la lucha cotidiana” (17). Observa en su narrativa marcas de un profundo antimilitarismo, a la vez que un marcado interés por establecer vías para lograr “formas de representación del discurso ajeno” (37), como el uso del estilo directo, el indirecto y el indirecto libre, los permanentes cambios del punto de vista del narrador; las relaciones dialógicas entre los personajes o entre personajes y narrador. Redondo encuentra que su narrativa “denuncia la explotación y la opresión; la marginalidad de los sectores populares. El periodista asume el punto de vista de los afectados” (209). Así: “El pueblo oprimido tiene la palabra. Es un personaje colectivo, pero tiene su vocero finalmente. Los presenta el periodista tomando una posición a su favor, que se manifiesta en las valoraciones y caracterizaciones” (209). Actitud que ya hemos señalado que diversos críticos han comprobado en la escritura de Walsh.

Redondo utiliza para hablar de sus textos una palabra que ya se nos vuelve repetida, pues distintas miradas críticas la incluyen en sus caracterizaciones de la obra de Viñas y de Conti, aunque siempre por diferentes motivos: me refiero a la noción de heterodoxia. Aquí leemos: “La heterodoxia en Walsh no es solamente política ideológica, sino también ideológica-cultural” (18). Fundamenta esta postura al indicar que “Cumple un papel central en la instalación de rupturas en el seno de las instituciones de la literatura y del periodismo, y de las formas de representación llamadas realistas” (321). Vemos que la autora, al igual que realizó con Conti, encuentra en Walsh un quiebre con la tradición de la representación de lo real. Asimismo, señala que en este autor “se manifiesta una permanente contradicción entre el rol del escritor, aún en un nuevo tipo de sociedad, y el de los combatientes y los militantes prácticos” (201).

Otro estudio que se basa en la práctica militante y en su rol en tanto intelectual en la lucha política es el de la dupla Montero-Portela *Rodolfo Walsh, los años montoneros* (2010). Los autores consideran allí aspectos literarios y políticos del autor en los límites temporales de mi objeto de investigación, fundamentalmente, como indica el título del libro, aquellos años que van desde su inserción en la guerrilla peronista Montoneros hasta su muerte. Si bien algunos ejes de este trabajo -que en reiteradas ocasiones polemiza con el de Jozami en la caracterización política de la última etapa de Walsh- escapan a nuestro eje,

otros serán retomados con posterioridad en este estudio. Mencionaremos aquí uno de los principales rasgos que observan en la escritura walshiana: Montero y Portela parten de una frase de Walsh -“*Escribir es escuchar*” (69)- para señalar una de las principales características que encuentran en su narrativa, la inserción de la voz de los sectores populares en las historias que construye: “Era alguien que se había entrenado durante años en el difícil arte de escuchar. Así había elegido contar la historia de los explotados: escuchando sus voces silenciadas, repitiendo sus anhelos y defendiendo sus causas” (71). Por eso: “había elegido la voz de los otros para definir con mayor certeza sus propios pensamientos” (71). Montero y Portela sostienen que esta cuestión vinculada con su desarrollo estético se imbricaba con su opción política: “Irrumpe en su cuaderno de notas la seguridad de pisar ahora sobre un terreno firme: *me he pasado enteramente al campo del pueblo, que además -de eso sí estoy convencido- me brinda las mejores posibilidades literarias...*” (69).

Nos referimos brevemente con anterioridad al trabajo de Roberto Ferro *Fusilados al amanecer, Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*, un riguroso estudio de la principal obra testimonial del autor, desde los comienzos de la investigación y la publicación de notas en diversos periódicos hasta las últimas versiones publicadas por Walsh ya entrados los años setenta. Gran parte de sus conclusiones serán volcadas a la hora de analizar esa novela. Sin embargo, en los primeros capítulos de su ensayo Ferro da cuenta de una serie de rasgos de la escritura de este autor que ameritan nuestro detenimiento aquí. En primer lugar, relaciona su rol de traductor con su narrativa propia. Para Ferro: “Su escritura siempre tuvo esa impronta, que en el sentido más amplio de la palabra se puede designar como la huella del traductor” (FERRO, 2010: 16). Esta lectura se origina a partir de su mirada sobre la totalidad de la obra de Walsh, quien: “como escritor ha sido capaz de traducir experiencias que no le pertenecieron, a tal punto que sus textos son una cifra de la deriva de las series históricas más que revelaciones sobre hechos puntuales” (17). Walsh tendría la capacidad de dar cuenta de una situación general a partir de su análisis y puesta en relato de sucesos puntuales. Por otra parte, lograría con sus textos dar a conocer -mediante mecanismos que le son propios- la experiencia de otros, traducir al lenguaje narrativo los pormenores de los conflictos sociales vividos por aquellos que los sufren en primera persona y que generalmente no logran trasladar sus experiencias a la escritura. Para llegar a esto, Walsh

antes ha debido tomar una decisión ética: “Antes que una estética de cualquier orden, hay una ética que se impone en la investigación de un saber siempre obliterado, tachado de la memoria colectiva” (65). Se trata de tomar la decisión de generar una obra desde una perspectiva determinada, la de las víctimas:

La elección del lugar desde donde se investiga y se denuncia, el lugar de las víctimas: Livraga y los fusilados de José León Suárez, Marcos Satanowsky, los muertos y torturados de “La secta de la picana” y “La secta del gatillo alegre” en el periódico *CGT*, Blajaquis, Zalazar y García en *¿Quién mató a Rosendo?*, su hija Vicky en “Carta a mis amigos” y el país todo en ANCLA, Cadena Informativa y en la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (64-65).

No obstante, Ferro aclara que hay una ética pero también una estética sustentada desde los procedimientos fundamentales a partir de los cuales se configura el relato policial, al cual el autor se dedicó durante parte de su trayectoria literaria y que se comprueba incluso en sus textos testimoniales, algo en lo que también se detuvo el trabajo de Pampillo y Urtasún “Operación masacre y las estrategias de la persuasión (LAFFORGUE, 2000).

El suspenso, por ejemplo, es uno de los rasgos constitutivos del policial que Walsh desarrolla en su célebre trilogía. Ferro indica: “su modulación marca la puesta en relato del material acumulado en la investigación. La alusión y el diferimiento articulan la historia (...) el suspenso tensa la narración especialmente en aquellas secuencias en las que no hay secreto” (23-24). Pero Walsh trastorna a la vez el género policial en su conjunto, el cual sufre en su pluma una transformación que lo politiza y lo instaura en el seno de los conflictos sociales:

[L]as hipótesis de Walsh trastornan los códigos narrativos de la literatura policial. Si el crimen es oficial, entonces el culpable es alguien que forma parte del Estado; ello exige una serie de desplazamientos sobre la pareja culpable-víctima que implican una modificación sustancial: los culpables representan a la ley y la víctima entra en la difusa bruma de la sospecha. Ya no hay una posibilidad de una conclusión que suponga un retorno a un orden transgredido por el delito. La puesta en cuestión de los roles codificados por el género policial significa la inevitable politización del relato, que exhibe desafortunadamente cómo los móviles del crimen están más allá de los límites del ámbito privado: de lo que se trata, entonces, es de un conflicto social (22).

Vemos que la misma característica que aleja su narrativa del *non-fiction* de Truman Capote es uno de los motivos que diferencia sus textos del policial clásico. Ferro destaca,

asimismo, la articulación de una serie de rasgos estilísticos que funcionan en la *traducción estética* de la experiencia de los sectores populares:

La narración fragmentada, el cruce de la oralidad y la literatura, el encuentro, el pasaje y la contaminación de materiales documentales, la letra del otro injertada en la escritura, la polifonía cuando aún no tenía la marca registrada de un teórico ruso, la historia como encuentro de múltiples microhistorias; esas huellas emergen una y otra vez en el ojo que lee y la mano que escribe y rescribe (29).

Por último, se detiene en un aspecto ya abordado aquí en referencia a los planteos de Bárbara Crespo y de Gonzalo Aguilar, el del carácter abierto que asume su apuesta escrituraria, en particular sus testimonios, pero no solamente ellos, pues sucede también en los relatos que forman parte de la serie de los irlandeses. Se trata de la construcción de un saber que el autor “no propondrá nunca como definitivo. Cada caso quedará abierto. *Operación Masacre* es el mejor ejemplo: revisará su texto reescribiéndolo a partir de nuevas circunstancias histórico-sociales. Un saber que no lo dejará inalterable, un saber inseparable de la acción” (65).

En su estudio introductorio a la edición de *Un oscuro día de justicia y Zugzwang*, Jorge Lafforgue suma su voz a aquellas que trabajan la obra de Walsh como un corpus unitario al plantear que ninguna de sus diversas actividades intelectuales -traductor, corrector, antólogo, periodista, escritor- se desarrolla al margen de las restantes y que: “salvo cuestiones de mera cronología forman un conjunto homogéneo/heterogéneo en permanente ebullición y enlace” (Walsh, 2006: 1). Para Lafforgue, durante un cuarto de siglo Walsh desarrolló una obra “desarticulante” y “anticanónica” (3).

No quiero dejar de lado antes de culminar este apartado una serie de breves artículos de los cuales también abreva esta tesis. Entre ellos, el de Geraldine Rogers “Rodolfo Walsh: esas carillas sueltas”, publicado en la revista *Inti* en el año 2000. Allí la autora centra parte de su trabajo en caracterizar a Walsh como exponente de su generación:

Lo que sin duda identifica a Rodolfo Walsh en la cultura argentina del siglo XX es la centralidad que le atribuyó a la dimensión ético-política del trabajo intelectual. Las implicaciones de este programa -compartido por gran parte de los intelectuales de las décadas del 50 y 60- se manifestaron en la tendencia a ejercer una lectura crítica del “texto social” y en la exigencia ética que determinó la relación entre el sujeto y su escritura (ROGERS, 2000: 328).

Crítica y ética, como categorías insertas en el plano narrativo, conforman la identidad escrituraria de este escritor al igual que la “progresiva permeabilidad de los escritos a los acontecimientos del mundo social y (...) la certeza de que la política era la instancia legitimadora de toda práctica intelectual” (328). Walsh presenta para Rogers una “compacta noción de autor que (...) permite sostener un continuo de sentido entre las obras, y una fusión entre política y cultura materializada en los textos a partir del proyecto de un escritor” (329-330). Vemos que, a partir de estos rasgos que remarcan la politización del relato walshiano, también se establece una continuidad que trasciende la heterogeneidad genérica de su escritura. Del mismo modo contempla su trabajo sobre la “verdad”, categoría problemática en la época a raíz de su vinculación con la estética realista y con posicionamientos políticos concretos:

Muchos de los textos de Walsh llevan a cabo (o tematizan, en el caso de las ficciones) la revelación de una verdad hasta entonces oculta, y donde las palabras intervienen con una práctica (y una teoría implícita) esencialmente estratégica: hablar -o escribir- es intentar ejercer una modificación en el curso de los hechos (331).

Rodolfo Walsh le otorga, de este modo, un espacio trascendental a la palabra escrita como articuladora de acciones concretas dirigidas a la realización de una transformación social. En este sentido, el artículo de Rogers se emparenta con el de Martín Kohan titulado “Saer, Walsh: Una discusión política en la literatura” (LAFFORGUE, 2000) al cual nos referiremos más detenidamente a la hora de analizar la novela *¿Quién mató a Rosendo?*

Viviana Paletta aborda en “El primer Walsh: el género policial como laboratorio” la incidencia que tuvo esa primera etapa de la narrativa de este autor en su obra posterior a través de la manutención de una serie de procedimientos literarios. Según Paletta, en los primeros cuentos policiales de Walsh “se anticipan los rasgos más característicos de su poética posterior: la preocupación por registrar el habla coloquial, la incorporación del paisaje argentino y sus inquietudes sociales” (79). A su vez, “la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de indicios materiales” (79), características todas del policial clásico, también se inscriben en su obra testimonial posterior. No hay, por lo tanto, ruptura entre la primera etapa de la escritura del autor y la posterior. Expresa que si bien existen dos momentos diferenciados en su producción que se inserta en el policial -una conformada por los textos protagonizados por Daniel Hernández,

los pertenecientes a *Variaciones en rojo* y el relato “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”, la otra integrada por los textos que tienen como personaje principal al comisario Laurenzi-, finalmente: “[n]osotros consideramos que no son tan nítidas las fronteras ni tan puras las etapas” (81), pues en todos “se supera el modelo del policial anglosajón o de enigma (...) tienen cabida en ellos elementos como la preocupación por la oralidad o la recreación de localizaciones populares; en resumidas cuentas, el habla y el paisaje argentinos” (81). A su vez: “encontramos una relativización del sentido de la justicia y del papel de la Ley, inimaginables en el policial clásico” (81).

Ya desde sus primeras obras, entonces, a diferencia de los postulados de un amplio sector de la crítica, Walsh realizaría aportes sustanciales a la tradición literaria nacional, en este caso, con una serie de rupturas en el género policial. Paletta llega a la conclusión de que: “[d]esde el género policial, Walsh realiza la búsqueda de una poética propia, que lo lleva a preferir la concisión y la economía de elementos” (89), dos rasgos que también sostendrá en su obra testimonial. Por otra parte, en ésta:

Es unánime el reconocimiento del absoluto dominio de la técnica literaria (...): el montaje, la elipsis, la descripción escueta y rigurosa, la transcripción de diálogos, la inclusión de textos heterogéneos, el uso de la condensación y el símbolo. Él aplicó esa riqueza del uso del lenguaje a textos escritos con la urgencia del testimonio y la denuncia. Sin embargo, es posible observar que esa maestría de recursos se halla con la misma intensidad en sus libros de relatos *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* (90).

Resulta ocioso aclarar que Paletta se integra al vasto número de críticos que reflejan la continuidad narrativa walshiana por sobre sus diferentes usos genéricos. Incluso la autora invierte la forma de plantear el problema. Si tradicionalmente suele destacarse que la obra testimonial de Walsh se configura mediante procedimientos literarios, propondrá, como contrapartida: “Walsh utiliza toda la riqueza de los recursos de la escritura testimonial para transformar la literatura de creación” (91).

En el mismo sentido puede leerse el estudio de Carolina Castillo “Walsh y el uso del enigma en el contexto de los tiempos: de *Variaciones en rojo* a *Quién mató a Rosendo*”. Allí establece que “el uso del enigma y su desciframiento sostienen el sentido de todos sus relatos, los policiales clásicos y los de la serie más dura, aunque con matices y variantes” (CASTILLO, 2008: 1). Desde su primer libro de relatos policiales: “La constante en Walsh es, sin duda, su obsesión por la investigación del crimen” (4), algo que retomará en

Operación masacre, ¿Quién mató a Rosendo? y *Caso Satanowsky*. Si “la recurrencia al enigma comprende el conjunto de los relatos de Walsh, la distinción deberá hacerse entonces de acuerdo con la función que dichas escrituras determinen en el marco de su contexto próximo” (5), planteará Castillo, para quien: “[d]efinitivamente, su segunda etapa de producción se define por la impronta realista de un contexto que provee a la escritura de un nuevo centro de verdad” (3). Por ello en los relatos testimoniales es factible “el desciframiento del enigma a partir de la lectura a contrapelo de la historia oficial y no ya desde la perspectiva inductivo-deductiva de la lógica o la suma matemática de rastros visibles a los ojos del intérprete” (3-4), tal como acontecía en sus cuentos policiales. Esa es una de las formas “innovadoras” bajo las que emerge la denuncia social y que “implicarán el enfrentamiento con la política dominante y también con las prácticas dominantes en el campo de la literatura” (4), ya que “La aparición de sus textos testimoniales ha de significar un resquebrajamiento de los esquemas establecidos y los cánones imperantes, como modelos a seguir, políticamente correctos y estéticamente apreciables” (4).

Anexo: Testimonio en Walsh

La crítica en general señala que la adscripción al testimonio es una estrategia del autor donde se refuerza la politización explícita de su escritura, lo que comienza con su denuncia de los fusilamientos de Suárez y continúa con *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* En esta tríada las voces y documentos que el autor-narrador recoge son fundamentales para autorizar su versión de los hechos. El testimonio se presenta a partir de datos fácticos recabados durante las investigaciones, ocupa el lugar de *prueba* de verdad de lo expuesto y de sentencia pública ante la falta de un veredicto judicial; también deja sus marcas en un narrador múltiple que con su denuncia y acusación toma una posición activa frente a los sucesos que cuenta utilizando para ello métodos ficcionales y testimoniales, usos de diversos tipos de estilos narrativos y distintas formas de probar la verdad. Retomaremos a continuación una serie de postulaciones analíticas que se centran en la peculiaridad de la práctica testimonial de Walsh, esto es, no las que abordan el testimonio en tanto género -que fueron descritas en el capítulo 2- ni las que se abocan expresamente a alguno de los relatos puntuales -lo cual formará parte del siguiente Apartado, referido a las obras del autor-.

Ángel Rama propone en referencia al testimonio walshiano que la trilogía *Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky* “rotan sobre sucesos que en primera instancia abastecieron la crónica roja de los diarios, con un trasfondo sociopolítico que se trató de escamotear” (299). Por eso las denomina, como hemos mencionado con anterioridad, “novelas policiales para pobres”:

Los tres tramos diseñan los niveles de los tres libros: un asunto policial, un trasfondo político-social oscuro, ambos objeto de una investigación que pasa por la prensa y por los tribunales de justicia y por último -o primero- una opción de lector que predetermina los instrumentos, el lenguaje, las formas literarias empleadas (300).

El crítico oriental no olvida el carácter literario de estos textos al subrayar que “cuando llegan al libro, el autor no se limita a juntar sus notas periodísticas. Las reelabora para que la campaña de denuncia devenga la materia del libro, como uno de sus temas, de modo que en ellos se describe el proceso de una investigación policial cumplida por un periodista-detective” (300). A su vez, advierte que los sucesos y los personajes se construyen manejando los recursos del género policial. Estos “dramas policiales” (300) que crea Walsh son agregados por Rama a una tradición de la narrativa popular que tiene en la obra folletinesca de Eduardo Gutiérrez a su principal referente. Como en ella, aquí:

El resorte de la obra no es meramente la investigación de un hecho de sangre hasta descubrir al asesino (...) sino que buena parte trata de la lucha contra la venalidad judicial, las triquiñuelas abogadiles que enredan la verdad, las palancas que maneja el poder político para deformar la acción de la justicia. Si estos volúmenes restablecen una verdad, es en oposición a los tribunales que instauran el silencio o la injusticia. Estamos, como pensaba Gramsci, ante una de las aspiraciones vehementes de las culturas sometidas, para las cuales el aparato judicial fue un instrumento para aplastarlas y para justificar a los grupos superiores (301).

De ahí la politización de la obra de Walsh, que funciona como denuncia no sólo del hecho en sí, sino fundamentalmente de la institucionalidad a través de la cual los sectores hegemónicos cristalizan su dominación social.

Martha Morello Frosch también vincula el testimonio de Walsh con el policial. Dice: “Hay en estas narraciones una deliberada aplicación de las reglas del género policial clásico en cuanto se hace hincapié en la actividad investigadora” (285). Desde su

perspectiva, las declaraciones de testigos de los hechos, los resultados de investigaciones en archivos, la presentación de documentos policiales y judiciales, se convierten en componentes del ciclo de textos de manera *narrativizada* mediante estrategias propias de la *ficción*. Asimismo, la autora recalca el trabajo de Walsh sobre la oralidad y la politización de la voz popular al otorgarle a los sectores subalternos un espacio relevante en su escritura. Sostiene que esta trilogía muestra un “ordenamiento, subordinación de datos y referencias que implican la presencia de una voz narrativa que da forma a la voz de otros. El autor se convierte en un intérprete/investigador que articula voces ajenas sin apropiárselas, vale decir, se convierte en un escriba” (284-285).

Para Montero y Portela, por su parte, entroncan la posición walshiana con la de Héctor Oesterheld. En ambos: “sus protagonistas son anónimos trabajadores, tipos de barrio encerrados en complejas tramas que los superan y que van más allá de su limitado margen de acción. Los personajes de Oesterheld y Walsh cambian, se modifican durante la aventura (o la desventura, en cada caso)” (165). Las situaciones que viven los personajes de estos textos “les exige cambiar sus conductas, mostrar valores ocultos y ocupar nuevos roles frente a una contingencia fuera de lo común”. De esto, Montero y Portela sacan una conclusión ideológica antes que estética: “otro aspecto imposible de soslayar es la construcción, menos como recurso estético que como opción ideológica, de la figura del héroe colectivo como el único capaz de ofrecer una alternativa real a los conflictos de la época” (165), y subrayan que ese sujeto colectivo lo encarna en *Operación masacre* y en *¿Quién mató a Rosendo?* la clase obrera en tanto sujeto histórico.

Aníbal Ford declara respecto de los testimonios que se trata de un “trabajo de rescate” (273) a partir del cual “Walsh romperá, dinamizará el tiempo congelado de la cultura borgiana” (273). Para Ford, estos relatos, a diferencia de los planteos de gran parte de la crítica, se distancian del género policial y de la *literatura*:

El hecho de ser investigaciones en curso, de mantener este diálogo con los implicados, de dar oportunidades de presionar, hace que surjan cortes en la lectura y mecanismos de suspenso que algunos han atribuido equivocadamente en gran parte, a la presencia de sus experiencias literarias policiales y a un intento de “novelar” sus denuncias (290).

Sin embargo, establecerá también que la frontera entre periodismo y literatura tambalea continuamente en estos textos, que requieren por lo tanto de una mirada respecto de la práctica estética como de la periodística, en particular a partir de “esa zona donde la mera reconstrucción policial excede este nivel y se transforma en un rescate dramático, interrogativo, afectivo, repetidor de hechos y personajes” (291). Si Montero y Portela se detienen en la transformación que sufren los personajes que protagonizan los testimonios, Ford apelará a los cambios del propio autor debido a la construcción de estas historias y plantea que a través de esta clase de escritos Walsh ejemplifica las contradicciones de la práctica literaria en una situación clasista y dependiente, sobre todo la relacionada a la estética realista -“el realismo no deja de sentirse como alienación ni puede dejar fácilmente de ser la autocrítica y la crónica de las frustraciones del pasado” (320)-. Por eso, si bien periodismo y literatura no están netamente divididos, se “establece una jerarquización (...) que ubica al periodismo de Walsh sobre la literatura” (320).

Carolina Castillo en “Yo acuso. Rodolfo Walsh y los años oscuros en la Argentina” utiliza, al igual que Amar Sánchez, el concepto de “no ficción” para insertarse en los testimonios. Para ella, estas prácticas escriturarias implican una correlación específica entre la serie literaria y la serie político-social. En el caso particular de Walsh, destaca:

[E]sta correlación está determinada -a nuestro entender- por el fenómeno del peronismo, su derrocamiento y posterior proscripción y resistencia. En este sentido, es posible pensar los relatos walshianos en el marco de una política de escritura que recupera vestigios del pasado reciente, discursos truncados u obliterados, constituyéndose como red alternativa de información (2).

En lo que respecta a lo estrictamente estético, postula que el testimonio “supone como problema central (...) la confluencia entre lo *real* y lo *ficticio*, en términos de la constitución de un *campo externo* y un *campo interno* en la modalidad narrativa de dichos textos” (2), ya que estas obras “tienen por objeto la construcción de una suerte de verdad colectiva y alternativa, que se enfrente al discurso hegemónico instaurado, contemplando los testimonios de sobrevivientes a los actos impunes cometidos durante los años oscuros de la historia nacional” (2). En síntesis, Castillo los caracteriza como “discursos de resistencia fuertemente inscriptos en el espacio de lo social, en el contexto de la proscripción de 1955 y del proceso de violencia política que se prolongaría hasta mediados de la década del ochenta” (2).

Pero si nos referimos al testimonio en Walsh, el texto fundamental sobre el tema es *El relato de los hechos*, de Ana María Amar Sánchez. En él analiza tres textos del escritor desaparecido a los que categoriza como de no-ficción y plantea que este género es hijo directo de las concepciones literarias de Bertolt Brecht y de Walter Benjamin, y una superación del viejo y utópico realismo, ya que no daría cuenta de una verdad objetiva sino de una verdad dada a través de un sujeto.

Para esta autora, se trata de una serie de escritos que problematizan la concepción de verdad y de representación a la vez que constituyen una práctica que busca aproximarse a lo real de manera original en donde no están exentos distintos procedimientos literarios. Si bien prioriza el vínculo del testimonio walshiano con el policial, no es el único tipo de escritura de la cual abreviarían. Amar Sánchez advierte: “Los relatos de Walsh declaran continuamente los medios empleados, el proceso de trabajo que los diferencia de las notas periodísticas de donde surgieron y dejan documentada la *mirada* del periodista y narrador sobre los acontecimientos” (86), a la vez, insisten en la noción de recorte y de montaje, en la condición textual de la investigación y el rol del sujeto productor del texto como responsable de la “verdad reconstruida”.

Como expresamos, el policial igualmente es central en la construcción textual de la trilogía que esta autora llama de *no ficción*: “En el caso de Walsh, el canon del género policial domina en la mayor parte de su producción y define sus relatos testimoniales (...) Periodismo y policial -dos géneros masivos- dan forma a la no ficción de Walsh” (125-126). Amar Sánchez dirá que si se espera un reportaje periodístico o un relato policial, en estas obras “los discursos se entretajan, mezclan sus legalidades y generan una narración que se aleja de lo previsible. Este estatuto ambiguo del género es el que exige una lectura que sostenga su inestable equilibrio entre ficción/realidad” (88).

El sujeto aquí pasa a primer plano, se politiza y pretende un lector que asuma un rol igualmente activo. En esto se detendrá, también, el examen de Amar Sánchez:

El género trabaja con las expectativas conocidas de lector y las destruye, lo obliga a recurrir a referencias múltiples. (...) Se trata de informar, de narrar, de “hacer literatura”, y el lector debe participar simultáneamente de varios códigos y, de algún modo, pasar también a primer plano, en una figura equivalente -en el polo opuesto- del narrador (87-88).

Se observa una análoga estructura en esta trilogía, conformada por un prólogo, un momento de narrativización de la situación y un epílogo o cierre. Si los primeros “marcan la distancia y la diferencia con el periodismo” (92), los últimos “restablecen parte de esa relación” (92). A su vez: “los primeros son condición de posibilidad para que se conforme el relato y acentúan las condiciones intertextuales y autorreferenciales, mientras los cierres privilegian la referencia de lo real” (92). Por otra parte, los epílogos refuerzan la cercanía del texto con el periodismo a través del contacto con la actualidad propia de la prensa al ir modificándose edición tras edición de acuerdo a la coyuntura. Asimismo:

A diferencia de los prólogos, que están bien claros y definidos, los cierres admiten distintas lecturas: podrían extenderse, más allá de los epílogos dados, a toda la tercera parte de cada relato. En ella se presentan evidencias, documentos, se reflexiona sobre el caso y se lo inserta en un contexto histórico más amplio; desaparece casi la narración (...) y su función informativa es mucho mayor. Queda así el relato encerrado entre el prólogo, como una zona de pasaje, que abre el espacio a la narrativización, y la última parte que recuerda el vínculo con lo histórico-político: equilibrio y fusión que definen el sistema del género (93).

De ahí el *inestable equilibrio* entre *ficción* y *realidad* del que habla Amar Sánchez. No hay que olvidar, no obstante, que uno de los rasgos fundamentales de la no ficción es la narrativización, pues: “La no ficción representa las noticias y ese movimiento genera de inmediato una distancia crítica del periodismo” (97). En Walsh también se presenta la segunda característica que declama Amar Sánchez para el testimonio en tanto género narrativo: la hibridación con el resto de la obra del autor a través en este caso del vínculo de los testimonios con el policial y el periodismo, otras dos facetas de la escritura de Walsh.

Respecto de la narrativización, esto es, de su vínculo expreso con lo literario, Amar Sánchez destaca dos procedimientos que se interrelacionan: “la expansión del relato y la concentración en el detalle” (99). Si por un lado se despliega lo meramente mencionado en los artículos periodísticos, por el otro se amplía el texto con el detenimiento del narrador en distintos pormenores que dilatan el relato de los hechos.

Hay otros dos recursos que la autora observa que se articulan no solamente en sus testimonios sino en toda su literatura. Me refiero a la omisión y a la repetición: “Se trata de dos operaciones que se complementan entre sí, dos mecanismos que se combinan

constituyendo una estrategia del discurso, ligan toda su producción y destruyen -una vez más- las distinciones entre su “obra literaria” y “periodística” (106). Si la omisión se vincula con la pretensión de generar suspenso, salvaguardar sus fuentes o establecer como condición de lectura un campo común de conocimiento entre autor y lector -los casos son tan conocidos que no requieren que se puntualice la totalidad de los acontecimientos que los conforman-, lo cual se relaciona con la búsqueda de una escritura para la contemporaneidad, “las repeticiones contribuyen a construir la subjetivización: fijan detalles y acercan a los *personajes* por la acumulación adjetiva que, más que describirlos, constituye imágenes de ellos” (112). Así: “Este sistema acumulativo de repeticiones es también uno de los modos en que el narrador abandona toda objetividad y toma partido” (113). Por su intermedio “no se describe nada, sino que se construye una escena. Su mecanismo expone y confirma lo ya señalado: cómo el texto no ficcional es una construcción y no una descripción de lo real” (114). De este modo: “la repetición contribuye a destacar el carácter constructivo de estos relatos” (114).

Si Ángel Rama sostiene que las obras testimoniales de Walsh pueden ser leídas como policiales, lo mismo sostendrá Amar Sánchez, quien dedica todo un apartado de su libro a la relación entre este género y la trilogía de Walsh. La novela policial tiene como característica la necesidad de instaurar lo *antiverosímil*. Esto es:

La lógica del relato establece una tensión constante entre lo posible y lo verosímil, porque la norma de organización interna no responde nunca a la verosimilitud entendida como “conformidad con lo real”, la solución final del detective, por ejemplo, obedece a dos imperativos: deber ser posible e inverosímil, ya que la verdad siempre es incompatible con la verosimilitud como *doxa* (137).

Con este rasgo central, *antirrealista* propondrá la autora en otro momento de su ensayo, dirá Amar Sánchez que en los testimonios de Walsh prevalece la construcción de esta ley del policial. En definitiva: “sus mecanismos se imponen y su fuerza es tal que en el contrapunto característico de la no ficción (que permite la oscilación alternativa de las lecturas) los textos de Walsh podrían ser leídos como policiales” (138). Si “un relato es policial cuando en él ocurre un crimen y en torno a este delito se plantea un misterio; un detective lleva adelante la investigación, cuyo desarrollo implica siempre algún tipo de

suspense” (138), a partir de donde el género admite diversas inflexiones y fórmulas, todo eso será parte de la no ficción de Walsh.

Relacionado tanto con el policial como con el periodismo aparece la problematización de la verdad a la que nos referimos al comienzo del análisis de este ensayo de Amar Sánchez. La autora dirá que el policial y la no ficción de Walsh plantean una relación de tres términos: “delito, verdad y justicia, son las constantes sobre las que se organizan los relatos. En realidad, éstos representan los diversos modos en que se manifiesta esa ecuación” (144). *Operación masacre, ¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky* pretenden descubrir la verdad sobre diversos delitos y que se haga justicia, “pero si esto último fracasa, no es porque no se sepa la verdad, sino porque el sistema y las autoridades que lo encarnan son corruptos y arbitrarios. En este sentido, los tres relatos marcan una progresión del descreimiento en la posibilidad de alguna reparación” (145), lo que otorga una respuesta diferente tanto respecto del policial clásico -donde siempre se restablece la justicia- como del negro -en el que el caso es resuelto y se produce algún tipo de reparación (146)-. Aquí no hay reparación posible. Los culpables quedan libres, el Estado los protege. El problema que verifican los textos de Walsh es que: “el estado no sólo es criminal o cómplice sino que acumula nuevos delitos como el ocultamiento de evidencias y la persecución y maltrato de las víctimas” (147). Por esto:

El narrador se constituye como periodista y como detective justiciero: es un sujeto textual que condensa elementos provenientes del periodista real y del código policial, especialmente del detective “duro” de la novela negra. En una construcción característica de la no ficción, el “Walsh” del relato es el resultado de un cruce, de una transacción entre campos referenciales. Ese *yo* no indica al sujeto biográfico concreto: situado en la escritura, se fusiona con el canon que contribuye a conformar el texto y es ya una figura compleja con múltiples referencias (148).

Vemos por lo tanto la complejidad de la relación entre realidad y ficción. El sujeto situado se conforma a través de los cánones narrativos del género policial y del periodismo, con los que construye su verdad, denuncia y narra, a la vez que remite a una figura real. Asimismo:

[O]tros mecanismos del policial (clásico o no) “circulan” por los textos no ficcionales. Los títulos de los tres relatos y de muchos de sus capítulos representan continuos guiños al lector conocedor del género policial. En ocasiones, se trata de alusiones casi

encubiertas: “Muerte a mediodía”, capítulo de *Caso Satanowsky*, recuerda a *Muerte en la tarde* de Hemingway; sin embargo, todo el episodio es una variación de “Los asesinos” del mismo autor, considerado un cuento policial. Asimismo, las cuidadosas explicaciones técnicas sobre balística, usadas como pruebas del crimen, se encuentran en *Variaciones en rojo* y *Caso Satanowsky*. El método de omisiones y escamoteos de datos rodea de suspenso sus policiales de enigma, pero también permite encubrir y proteger a los informantes en los relatos no ficcionales (y se extiende, como procedimiento, a toda su narrativa). Los planos de la escena del crimen -tan comunes en la fórmula clásica- se usan en dos novelas de *Variaciones en rojo*, pero también en *¿Quién mató a Rosendo?* (151-152).

De esta manera recuerda que “Los tres textos, siguiendo el canon policial, llevan adelante dos historias: la del crimen y la de su investigación” (152), y en todos ellos el suspenso es lo que domina el relato, incluso en los momentos cuyo desenlace resulta más conocido para el lector. Por lo tanto:

Es indudable que la tensión no se genera aquí por el resultado incierto: el lector ya conoce los hechos; incluso está al tanto desde el prólogo -en el caso de *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*- de quiénes fueron los que murieron y quiénes son los responsables. No se trata entonces de una forma convencional de suspenso, como expectativa ante el desarrollo de los acontecimientos, sino que depende -a la manera de Hitchcock- de la construcción hábil de la secuencia. En este sentido, el canon policial contribuye a “ficcionalizar” el relato, a autonomizarlo, produciendo el “olvido” momentáneo en el lector de su saber sobre los episodios (153).

Incluso, como analizaremos en detalle a la hora de nuestro análisis textual de estos textos: “Hay un momento privilegiado en cada historia (fusilamiento, asesinato, tiroteo) en el que se concentra el suspenso en dos coordenadas claves de todo relato policial: espacio y tiempo” (154). Por último, estos relatos descubren una verdad increíble -el delito del Estado-, por lo que: “También aquí lo testimonial se encuentra con el género policial; como en éste, se tensa la relación entre lo posible y lo verosímil, y la narración sobre el crimen comprobado del Estado desafía la credibilidad del lector” (155-156), a la vez que “cierran con el análisis de las evidencias y la recapitulación de lo ocurrido. (...) Las conclusiones son un informe periodístico, pero también representan *la solución del caso*, de manera similar a las explicaciones finales del detective en los relatos policiales” (156).

Por todo esto es que en “Rodolfo Walsh y la crítica”, artículo publicado en la revista *Espacios* N° 29 en el año 2003, la misma autora señaló que si es verdad que no se puede hablar de género testimonio en singular sino de variables del mismo, la de Walsh es una

forma testimonial peculiar a la que considera “literaria” por la manera en que elabora sus textualidades. Se trata de:

[O]peraciones de construcción de un relato basado en el material documental. Me parece que ese es el punto. No limitarme a hablar del contenido que en el análisis de muchos testimonios suele tener un peso aplastante. El asunto es cómo ese testimonio se puede convertir en un texto literario que no se limita a reflejar los hechos sino que produce una narración por medio de diversas técnicas como el montaje, la repetición o la elipsis y genera una tensión característica de los relatos de Walsh. Ahí es donde está la originalidad de Walsh en relación con otras formas testimoniales (2003: 14).

3.3.2 Dar testimonio en momentos difíciles

En este apartado, a diferencia de lo realizado en referencia a los dos autores analizados previamente, no continuaremos el orden cronológico de la publicación de los textos de Rodolfo Walsh, sino que dividiremos su obra en diferentes vertientes. La primera estará dedicada a su trilogía testimonial -*Operación masacre*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*-, la segunda a las denominadas “series” desperdigadas en distintos volúmenes de cuentos, tanto la que constituyen “Esa mujer” y “Ese hombre” como la que se genera a través de “Fotos” y “Cartas” y, finalmente, la denominada “serie de los irlandeses” -“Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres”, “Un oscuro día de justicia”-, cuyos relatos se dispersan en tres libros diferentes publicados con ocho años de distancia. Por último, abordaremos otros relatos pertenecientes a *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. El motivo de esta elección es articular la obra walshiana a partir de la presentación de líneas de acción que si bien, como señala la crítica, expresan evidentes continuidades, a la vez subrayan diversos modos de vinculación entre práctica estética y acción política.

Operación (literaria de la) Masacre

Operación Masacre (1957) es la primera novela testimonial publicada por Rodolfo Walsh y su primer texto editado en formato libro en el lapso temporal que aborda la presente investigación. Al momento de su aparición, Walsh ya poseía cierta fama en el ámbito cultural gracias a su obra compuesta por tres breves novelas policiales titulada *Variaciones en rojo* (1953), con la cual había logrado el Premio Municipal de Literatura de

la Ciudad de Buenos Aires. Además, había publicado “Cuento para tahúres” en una compilación que él mismo organizó -*Diez cuentos policiales argentinos* (1953)-. También había sido el encargado de la selección, traducción y notas de la *Antología del cuento extraño* (1956).

Este texto de 1957 es fruto de una minuciosa investigación periodística que Walsh comienza a realizar y a publicar en diciembre de 1956 y que continúa fundamentalmente durante el primer semestre del año siguiente, referida a los fusilamientos ilegales producidos por el gobierno de facto de la Revolución Libertadora ante el levantamiento militar de junio liderado por los Generales Valle y Tanco en busca del regreso del peronismo al poder luego del golpe de Estado de 1955. Si un año atrás Walsh homenajeaba a un miembro de la Fuerza Aérea -capitán de corbeta Eduardo Estivariz- que participó del proceso de desestabilización del gobierno de Perón, con esta publicación comienza un peregrinaje ideológico que lo ubicará pocos años después en la defensa irrestricta de la Revolución Cubana y lo acercará paulatinamente a los sectores clasistas, antiburocráticos y anticapitalistas del heterogéneo movimiento peronista argentino.

Se trata de una obra fundante de la literatura latinoamericana. Verdadera bisagra en la vida y en el proyecto creador de Walsh. La crítica la cataloga como aquella que crea, varios años antes que en la teoría literaria -ya sea al calor del proceso cubano o al esquematismo de la academia estadounidense con su “nonfiction”-, el género testimonial. A la vez, se la ubica como un modelo del vínculo entre práctica estética y acción política. La constante relación que el autor generó entre este texto y el contexto socio-político en el cual se inscribía se evidencia a través de la variabilidad que presenta el propio relato entre edición y edición de acuerdo a las particularidades del momento de publicación, hecho que se advierte a través de la lectura de las versiones propagadas en 1957, en 1964, en 1969 y en 1972, las cuales van siguiendo las transformaciones ideológicas del propio escritor. El nexo entre escritura y acción transformadora de la realidad -militancia- opera aquí entonces desde la propia intencionalidad del autor y se observa en su producción escrituraria. Analizaremos, por lo tanto, ambos ejes, el testimonial y el de la relación de la obra con lo político a partir de sus variabilidad editorial.

Desde un comienzo, *Operación Masacre* fue una obra incómoda para la crítica por la dificultad de encasillarla bajo parámetros preestablecidos. En este sentido, desarticuló la

concepción existente sobre la propia ficción y sobre el estatuto de la literatura en relación con lo social. Investigación, denuncia, novela, testimonio, crónica periodística, thriller, novela policial para pobres... múltiples han sido las catalogaciones que ha recibido, siendo recurrente el detenimiento en su carácter híbrido entre géneros como el policial, el testimonio o la crónica, disciplinas como la periodística y estéticas como la realista. Más allá de la disparidad de criterios esgrimida, se evidencia que la representación de lo real -*la reconstrucción de los hechos*, en palabras de Aníbal Ford- es un objetivo explícito y que los análisis sobre la obra recorrerán indefectiblemente este eje.

El propio Walsh señala: “*Operación masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior” (LAFFORGUE, 2000: 241). Ante ese mundo “amenazante” dispara entonces con su rémington, que no es precisamente la que hiere con plomo y suelen usar los militares a los que denuncia:

Escribí este libro para que fuese publicado, para que actuara, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse (BASCHETTI, 1994, 111).

Aquí Walsh ya cuestiona una forma de entender la literatura replegada en sí misma, aquella que resulta una “ensoñación para los ideólogos” pero que es incapaz de aportar a la transformación social, política o, en este caso concreto, judicial, ya que se busca en un principio el castigo a los culpables de la matanza. La construcción de este texto pretende *salirse* de la literatura, traspasar su frontera, *actuar* en el mundo de los hombres del cual toma su material. Motivación ajena al *campo* específico, sin embargo es gracias a recursos literarios que pretende llevar a cabo tales objetivos. Literatura de combate entonces, de práctica concreta sobre la realidad social. Literatura militante.

Con *Operación Masacre*, Walsh comprende que la producción intelectual no puede desarrollarse ajena al entorno social y político. Esa enseñanza modificará su estilo escriturario y hasta su propia vida. Aquí problematiza -sin abandonarla del todo-, su producción anterior, en un gesto que repetirá en los años sesenta luego de la publicación de sus libros de cuentos. Desde el comienzo de la redacción de *Operación masacre*, su tradición intelectual queda cuestionada y comienza a desarrollar otro camino que es el que

seguirá hasta el final de sus días, el de la literatura apegada a su contexto y a sus contemporáneos. Para poder escribir esta obra, Walsh realizó una obsesiva tarea de investigación por la cual trastocó su vida entera:

Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente (WALSH, 1994: 11-12).

Esto lo llevó a entrevistar a distintos fusilados que habían logrado sobrevivir milagrosamente y a conocer a los familiares de las víctimas. Así pudo reconstruir la historia, junto con el acceso a diversas fuentes periodísticas, judiciales y policiales. Incluso logró una copia del registro de Radio del Estado a través del que se prueba la hora exacta en que se promulgó el decreto a través del cual comenzó a regir la Ley Marcial en todo el territorio nacional, hecho fundamental para lo que pretende probar el relato -la ilegalidad de los fusilamientos-. Walsh comienza una pesquisa no ya ligada meramente al trabajo periodístico cotidiano de recabar datos y redactar una crónica, mucho menos a la práctica literaria de escribir policiales de enigma a lo Sherlock Holmes. Asume una actitud detectivesca, propia de los protagonistas de los cuentos policiales que escribía hasta entonces. Hombres particulares que por fuera de las instancias de la justicia “oficial” develan casos. La diferencia -en absoluto un detalle- es que del espacio intimista de los cuentos policiales pasa definitivamente a lo público, pues el “detective” no logra dar con el asesino de un determinado personaje, sino con el Estado mismo como responsable de los crímenes. En este texto vemos cómo el Estado oculta evidencias sobre los hechos y persigue a las víctimas en lugar de a los victimarios, siendo el narrador quien devela estos mecanismos ante la población.

La novela presenta las características admitidas para el género testimonial. Entre ellas, la inclusión de la voz de testigos directos del hecho narrado, la pretensión de representar un período histórico, la relación directa con una realidad extratextual, el privilegio del carácter heterónimo de la obra artística y el propósito de lograr “un desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de sus protagonistas más

idóneos” (BARNET, 1986: 288). Encontramos en esta obra distintos planos en los que lo testimonial se va constituyendo. Todo es provisto por un investigador-narrador que hace las veces de intermediario entre el lector y las víctimas y testigos, y que da a conocer documentación que sustenta sus postulados. Es él quien recoge evidencias para autorizar su relato como una verdad incuestionable. Los datos fácticos recabados durante la investigación se presentan explícitamente en la novela y se pueden encontrar en la proliferación de notas al pie que la pueblan y acreditan lo narrado como real, en el prólogo, en el apartado “Evidencia” y en las citas textuales de diversos protagonistas y aclaraciones en el cuerpo del relato. *Operación Masacre*, por lo tanto, no es solamente la historia de los fusilamientos, sino también la historia de la investigación de esos fusilamientos.

Estos datos no sólo contextualizan la obra, sino que lo conforman. Son la prueba a través de la cual se exige una sentencia contra los militares que llevaron a cabo la masacre, así como también respecto de la Corte Suprema y el Gobierno de Facto que trataron de encubrirla. Así, el narrador se desdobra en detective -investiga-, escritor -organiza un relato-, periodista -reportea y lo publica- y fiscal -acusa-. Las cuatro figuras están presentes en la constitución y en la divulgación del texto y dejan sus marcas en este narrador múltiple. De esta manera, *Operación Masacre* se convierte ella misma en un testimonio.

Señalamos ya en el apartado referido a la crítica que en lo testimonial ingresa un variado registro de voces de víctimas, victimarios e investigadores, a la vez que distintos documentos, orales y escritos, oficiales y extra oficiales, de los que se nutre el relato. Sin embargo, en *Operación masacre* todo pasa por el periodista, que se convierte de esta forma en protagonista de la obra literaria. Se trata del *compromiso* de un intelectual por develar una verdad y llegar a la justicia. Es decir, estamos ante un escritor que propone convertirse en vocero de la injusticia sufrida por un grupo de trabajadores. Este narrador conoce detalles, es una voz que relata la historia desde su propio punto de vista, aunque ofrece a la vez la mirada de los otros, principalmente de las víctimas, pero también de los victimarios para poder polemizar con ellos. El narrador relata desde un tiempo posterior; no interviene en el mundo de los hechos, pero sí en la descripción de la investigación. En ocasiones, expresa su opinión. Conoce la historia y nos indica lo que les ocurre a los personajes. Sabe de antemano el final del relato -constantemente nos adelanta información- y lo que los protagonistas harán. Pero este narrador no es imparcial, hace constantes juicios de valor

sobre lo que expresa, adjetiva positiva o negativamente sobre los personajes y los hechos, razona sobre lo que acontece, ofrece algunas hipótesis y desecha otras, va reconstruyendo los sucesos y es el que lleva el peso de la narración. A su vez, tampoco lo sabe todo, ni lo sabrá. El número exacto de fusilados puede ser otro, la adhesión de las víctimas al levantamiento de junio en algunos casos quedará envuelta en conjeturas, diversos hechos quedarán irresolutos.

Son varios los críticos que remarcan el antes y el después que en múltiples sentidos estableció esta obra, tanto en la carrera literaria de su autor y en su experiencia vital como en el campo estético en su conjunto. En *Fusilados al amanecer*, Roberto Ferro señaló a *Operación Masacre* como “un punto de inflexión que deviene corte o ruptura con lo previsto” (FERRO, 2010: 20). No habría, por lo tanto, en el terreno escriturario, algo previo a lo que realiza Walsh que pueda servirle de modelo. Ubica esta novela testimonial como un texto que desde la relación que construye con su referente problematiza la *ilusión* de la literatura realista al proponer que allí:

[L]a palabra escrita interviene como crítica en la realidad, sin pretender constituirse en su repetición refleja y, por lo tanto, provocando una crisis irreversible de los modelos de paralelismo y transparencia, con su pretensión de transmisores unívocos de un deber decir autorizado, que se legitimaba como la vía natural de la denuncia (20).

Así, *Operación Masacre* se convierte en un texto original -una instancia decisiva de la literatura argentina- que no sólo discute con el poder político por su rol en los fusilamientos de junio de 1956, no sólo otorga a los sectores populares un rol preponderante -lo cual tendrá efectos políticos y estéticos-, sino que en ese además incluye un cuestionamiento a la literatura social y política preexistente, como también a aquellas estéticas que pretenden representar lo real. Esto es posible porque en esta obra: “se trama el tejido narrativo de varias historias: la de la investigación, que restablece un saber silenciado para hacerlo público; la de los sucesos, que Walsh reconstruye minuciosamente; y la de la propia puesta en escritura” (40). En el mismo sentido, Eduardo Jozami (2006) plantea que con este libro el autor alcanzó dos logros fundamentales que en principio no se habría propuesto. Estos son:

En el cruce de literatura y periodismo, creó un nuevo género, el relato testimonial. Aunque muy probablemente no persiguiera otro propósito que el logro de un gran

reportaje periodístico, Walsh publicó su libro mucho antes que la crítica comenzara a ocuparse de la llamada “non fiction” en los Estados Unidos. Además, dotó al peronismo de un gran texto en el que puede inscribirse toda la historia de la resistencia, lo que resulta particularmente interesante, teniendo en cuenta que el autor no adhería al peronismo cuando lo escribió (79).

Jozami remarca en *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción* tanto el aspecto literario como el sociopolítico, mancomunados en este texto. Indisolubles. Incluso, polémicamente, va más allá e inscribe *Operación masacre* en la tradición de la literatura política al compararla con el *Informe a las bases* escrito por el delegado de Perón en la época de la primera resistencia peronista: John William Cooke. Sin embargo, advierte que el libro de Walsh “se deja leer como una novela de acción y eso le garantiza un número más amplio de lectores y una siempre renovada actualidad” (79).

Pampillo y Urtasún también se detienen en la transformación promovida por esta obra al indicar en “*Operación masacre* y las estrategias de persuasión” que: “los fusilamientos (...) trastocaron la vida común de un periodista notero y lo llevaron a realizar una opción que el autor juzga decisiva: la de volver político, empeñado en incidir en la *cosa pública*, el oficio hasta entonces privado” (LAFFORGUE, 2000: 173-174). La palabra, entonces, sin la conjunción “y” que la una con algo ajeno en el título de la obra de Jozami, sino *en acción*.

Se provoca un cambio decisivo en Walsh a partir de *Operación Masacre*, el cual “se manifiesta en la íntima e indisociable relación entre los imperativos que articularon el campo de su poética literaria por una parte, y los imperativos que fueron constituyendo su postura ética y política, por otra” (FERRO: 51). Como consecuencia de ello, a partir de finales de 1956 en este autor: “Las exploraciones literarias y estéticas se irán ligando -de manera progresiva pero cada vez más estrecha- con la práctica política” (51).

Esta obra fue vinculada también, por el uso y refuncionalización de procedimientos del género, con la literatura policial. Si hasta entonces Walsh se destacaba por la eximia articulación de las reglas del género, a partir de *Operación Masacre*:

[A]bandona el gesto de sumisión a la norma y desde ese lugar incierto su escritura despliega un uso transgresivo de la herencia cultural: la refuncionalización de los procedimientos, la traducción como desplazamiento, la combinación de registros heterogéneos y, básicamente, la hibridación de filiaciones son las prácticas irreverentes que van a constituir las marcas distintivas de su textualidad (28).

De esta manera: “se apropia de la tradición de la narrativa policial de enigma en el proceso de puesta en escritura de la investigación de los fusilamientos de José León Suárez” (50). Pero esto: “no implica una adopción obediente de una preceptiva más o menos consolidada y reconocible sino un movimiento de transformación en el que polemiza con la tradición, tensión que produce, entre otros rasgos decisivos, la especificidad distintiva de *Operación Masacre*” (50-51). Toma, entonces, la herencia cultural, su experiencia literaria previa, y la pone en juego en otro contexto estético y con otra intencionalidad política. Traduce aquella herencia a otro contexto. Jozami señala:

Si la estructura de la narración sigue siendo -como se ha señalado- tributaria del relato policial, *Operación...* marca, sin embargo, una ruptura. La realidad irrumpe en el cerrado universo borgeano del policial de enigma donde no cabe identificarse con los victimarios ni las víctimas. Con algunos cambios, el detective-narrador pudo convertirse en un personaje de la novela negra pero no son secundarias las diferencias con las que Walsh marca un camino distinto. Por una parte, una obsesiva preocupación por reflejar los hechos tal como ocurrieron. (...) Pero Walsh avanza un paso más con respecto a la novela negra cuando da voz a las víctimas, les otorga un protagonismo que en el policial está reservado sólo a investigadores y delincuentes: los fusilados, gentes comunes que, comprometidos o no políticamente, no pudieron imaginar ese destino, son los personajes centrales de *Operación Masacre*. Contar la historia desde los más humildes es también una opción política (JOZAMI: 88).

Este hecho fundamental de la obra -darle voz a los vencidos, al cual retornaremos más adelante en el análisis-, junto con el de la irrupción de la realidad en el cerrado mundo del policial y el de la obsesiva preocupación por la fidelidad a los hechos, hacen de este relato algo muy distinto de lo conocido hasta entonces por más que se configure mediante procedimientos que pueden vincularse con tradiciones narrativas como la del cuento policial.

En este texto, Walsh “desea saber, preguntarse, investigar, escribir” (40), dirá Víctor Pesce. Es decir, construir un conocimiento. Como observáramos en Viñas, toma la literatura como *problema* y no como *respuesta* o *mensaje*, y, de acuerdo a su propia experiencia cultural, aborda: “El relato policial como primera pista de aprendizaje” (40). A partir de aquí enuncia Ferro que la investigación de Walsh rehace en el relato los vínculos de la experiencia que une a las víctimas al producir un saber que permite articular los fragmentos esparcidos tras la masacre, “un saber en el cual las víctimas pueden reconocer el lugar que ocupan en relación con los asesinos, y con las otras víctimas” (FERRO: 76).

Sin explicitarlo aún como en ediciones posteriores o en *¿Quién mató a Rosendo?*, podemos notar que este texto es más que la mera reconstrucción de los hechos y la denuncia del salvajismo militar, pues “la brutalidad de los fusiladores de junio enfrentada a la actitud casi ingenua de sus víctimas está mostrando la diferencia entre dos mundos” (JOZAMI: 80), uno de los cuales -el liberal castrense- es explícitamente cuestionado:

Si el libro puede leerse como una novela de suspenso, pese a que los hechos son conocidos, no es sólo por la estructura de la narración, el modo en que se despliegan los hechos y personajes como en los relatos policiales. *Operación* no parte de un presupuesto explícito como ocurriría en un texto de agitación política: los extremos que el odio a lo popular puede alcanzar, la complicidad de la justicia, lo poco que puede esperarse de los medios masivos para esclarecer este tipo de hechos, son conclusiones que el lector irá alcanzando junto con el autor (82).

Walsh no repone solamente los hechos “tal cual fueron”, crea una verdad inexistente con anterioridad a su trabajo periodístico y literario. Transforma lo que conocemos como “lo real” con una invención escrituraria. Hace suya la onceava tesis que Marx postuló para los filósofos que planteaba que si hasta ahora estos se dedicaron a contemplar el mundo, llegó el momento de transformarlo con su conocimiento. Lo real y su escrito no se espejan. *Operación Masacre*, por lo tanto, ocupa un lugar antitético respecto de su referente al proclamado por el realismo tradicional, tiene otra funcionalidad, pues describe una investigación, una forma de acceder a una verdad. Walsh no inventa un mundo nuevo con su literatura, ni refleja el mundo real, sino que produce una literatura para el mundo que tenemos.

Por eso esta obra, como *¿Quién mató a Rosendo?* o *Caso Satanowsky*, se resisten empecinadamente a su cristalización categorial. Escapan una y otra vez de las clasificaciones en que la crítica pretende encerrarlas. Como señala Daniel Link: “Leer *Operación masacre* como literatura es violentar las ideas que hemos heredado de la antigua cultura burguesa (y que la prensa cotidiana reproduce todavía hoy con un cinismo apabullante) sobre el ejercicio con pretensiones artísticas de la escritura” (2007). Allí radica su tendencia subversiva. Su política literaria revolucionaria.

La historia (de los hechos y de la investigación)

En la noche del 9 de junio de 1956 se produjo el primer intento organizado por sectores peronistas de retornar al poder del que habían sido expulsados por un golpe de

Estado menos de nueve meses atrás. Un grupo de militares y de civiles nacionalistas, liderados por Juan José Valle y Raúl Tanco, comienzan la rebelión, cuyos principales focos se promueven en Santa Rosa (La Pampa), Campo de Mayo y La Plata (provincia de Buenos Aires). En la madrugada del 10 de junio, se ejecuta una orden de fusilamiento para una serie de detenidos en la zona norte del conurbano bonaerense, presuntamente conectados con los sucesos pero que no han llegado a actuar en los mismos. Se los lleva a un descampado -un basural en la localidad de José León Suárez- y se los ejecuta. Cinco caen muertos. Siete escapan. Pero entonces nadie lo sabe. La versión oficial es que cinco subversivos fueron detenidos en el barrio de Florida luego de aplicada la Ley Marcial y fusilados sumariamente por su participación en los sucesos insurreccionales de esa noche. El ejército no conoce ni siquiera a quiénes mató, Benavídez, que insólitamente figuraba en la lista como ejecutado, había logrado escapar, a Lizaso lo mencionaban como “Crizado”, y a Garibotti, como “Garibotto”.

Uno de los sobrevivientes, el colectivero Juan Carlos Livraga, recibe dos disparos, uno en el brazo y otro en el rostro. Resiste milagrosamente. Es detenido otra vez la noche del 10 de junio en el policlínico San Martín, donde se encontraba internado por las heridas sufridas luego de que le realizaran el tiro de gracia en el basural y, tercamente vivo, caminase incontables cuadras perdiendo sangre hasta llegar a una estación ferroviaria.

Aunque otra vez queda detenido, no lo pueden volver a fusilar. Los enfermeros y el personal médico han logrado sacar del hospital el recibo que Livraga tenía encima al llegar y que acreditaba su presencia en la Unidad Regional San Martín el día anterior. Además, hay que encontrar antes a los otros fusilados que sobrevivieron para lograr tapar el hecho. Finalmente, es trasladado a la cárcel de Olmos. Cuando logra terminar su odisea y sale en libertad, inicia una demanda judicial en reclamo de justicia.

Rodolfo Walsh es por esos días un escritor de novelas policiales, antólogo y traductor de obras literarias para la editorial Hachette, periodista en revistas comerciales y amante del ajedrez. Seis meses atrás, como mencionamos, apoya desde las páginas de *Leoplán* con su texto “2-0-12 no vuelve” del 21 de diciembre de 1955 el trabajo de la Fuerza Aérea durante la caída de Perón. Pero poco a poco comienza a vislumbrar que la mentada “revolución” tenía poco de “libertadora”. Así y todo, su visión del peronismo sigue siendo negativa.

El 9 de junio está jugando al ajedrez en un café de la Plata cuando el tiroteo entre los rebeldes y los militares que defendían al gobierno de facto en el cercano Comando de la segunda división y en el Departamento de Policía de esa ciudad llama la atención de los presentes. Sin embargo, más allá de la curiosidad inicial que lo lleva a acercarse varias cuadras al lugar del hecho, nada cambia aún en él:

Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo (WALSH, 1994: 10-11).

Pero pronto su vida comenzará a dar un vuelco. En diciembre, una asfixiante noche de verano, frente a un vaso de cerveza, todo cambia cuando un hombre le dice: “Hay un fusilado que vive”. Desde ese momento, no parará de investigar hasta develar cómo sucedieron los hechos. Encuentra que, además de la ilegalidad de los fusilamientos en sí, no sólo uno es el que vive, sino que son por lo menos siete: Livraga, Giunta, Di Chiano, Gavino, Torres, Troxler y Benavídez.

El 20 de diciembre, el abogado que patrocina a Livraga, Máximo von Kotsch, le entrega una copia de su declaración judicial, tres días después Walsh publica en el periódico de Leónidas Barletta -*Propósitos*- su primer escrito: “Castigo a los culpables”, que contiene parte de los dichos de Livraga ante el juez. Esta nota periodística es, según Ferro, “una cifra del planteo inicial de Rodolfo Walsh: tanto los fusilamientos de José León Suárez como las torturas eran excesos que se debían denunciar para que los culpables fueran castigados” (FERRO: 64), intencionalidad que el propio Walsh varía con el paso del tiempo. Desde esa fecha hasta el 29 de abril de 1958 aparecerán en diversas revistas - *Propósitos*, *Revolución Nacional* y *Mayoría*- los textos que formarán parte de *Operación Masacre*, con los avances en la investigación, los reportajes a víctimas y a familiares, los documentos que prueban sus dichos, las respuestas ante los ataques que recibe por parte del jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires, Desiderio Fernández Suárez -principal responsable del hecho- y otros funcionarios estatales, los datos recabados mediante informantes.

El mismo día que se publica la primera nota en el periódico de Barletta, Walsh tiene una entrevista con Livraga en la casa de su abogado. En el prólogo a la novela testimonial, plantea: “Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto” (WALSH, 1994: 11). Como señala Eduardo Romano, el autor comprende que “lo real, sobre todo cuando es escamoteado y tergiversado, pero también cuando se convierte en una pesadilla para los más desprotegidos, puede exceder a la imaginación” (LAFFORGUE, 2000: 96). Desde aquí también se puede pensar la originalidad textual de *Operación Masacre* y su diferenciación con el realismo tradicional, apegado a la idea de verosimilitud. Similares conclusiones podemos obtener de su “Nota introductoria” a la primera edición de 1957, donde leemos: “La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad” (BASCHETTI: 113). Más adelante en el mismo texto, señala:

En la mañana del 20 de diciembre tuve en mis manos la fotocopia de la demanda judicial presentada por Livraga. Más tarde pude comprobar que la relación de sucesos que allí se hacía era exacta en lo esencial, aunque con algunas serias omisiones e inexactitudes de detalle. Pero todavía era demasiado cinematográfica. Parecía arrancada directamente de una película (115).

En conclusión, lo real, contra toda pretensión del dogma realista, es inverosímil. Pero puede comprobarse. El 15 de enero de 1957 la entrevista a Livraga se publica en *Revolución Nacional*, dirigido por Luis Cerruti Costa, con el título “Yo también fui fusilado”. Comienza una etapa de notas en este periódico que se continúan hasta el 25 de marzo del mismo año, cuando sale “¿Fue una operación clandestina la masacre de José León Suárez?”, texto que posee en su interior el futuro título de la obra. Hasta el momento, son en total seis los artículos. A los tres mencionados debemos agregar la entrevista a la viuda de Vicente Rodríguez, “Habla la mujer del fusilado” -del 29 de enero-, “La verdad sobre los fusilados” -que aparece el 19 de febrero- y “Nuevas informaciones sobre la masacre” -del 26 de febrero-.

A esta altura, Walsh ha descubierto gran parte de los hechos. Pudo dar con Livraga y con otros sobrevivientes como Giunta y Di Chiano, dueño de la casa ubicada en Hipólito Yrigoyen 4519, en el barrio de Florida, asaltada por la policía aquella noche, quien vivía en el departamento del frente. Además, reportó a la viuda de Vicente Rodríguez y dialogó con el hermano del asesinado Mario Brión. Entrevistó a Juan Carlos Torres, inquilino de la casa del fondo de la calle Hipólito Yrigoyen donde estaban la mayoría de los que

posteriormente serían fusilados, recibe información del “terrorista” Marcelo Rizzoni, que estuvo en el lugar esa noche y se fue minutos antes de la llegada de los uniformados, éste confirma que tanto Gavino como Troxler y Benavídez también pudieron escapar y se encontraban exiliados en Bolivia. Presenta la posibilidad de la existencia de otro sobreviviente, el sargento Rogelio Díaz, pero no logra cerciorarse de los sucesos referidos a él. Como consecuencia de su primer intento por reponer la justicia, luego de su entrevista con Torres -asilado aún en la embajada boliviana en la Argentina- utiliza los datos recabados y elabora un detallado informe que envía al juez Belisario Hueyo que entendía en la causa. Ferro admite que: “Esta carta, nunca aludida ni en sus artículos ni en las sucesivas ediciones de *Operación Masacre*, es una prueba elocuente de que sus apelaciones a la justicia no son un recurso retórico sino el objetivo privilegiado de su investigación y de las denuncias correspondientes” (FERRO: 81).

Hacia fines de abril los directores de la revista *Mayoría*, Tulio y Bruno Jacovella, le ofrecen publicar *Operación Masacre* en entregas semanales. Walsh dirá al respecto: “Entonces puedo sentarme, porque ya he hablado con sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores, asilados, prófugos, delatores presuntos, héroes anónimos. En el mes de mayo tengo escrita la mitad de este libro” (WALSH, 1994: 17-18). Ante la imposibilidad de conseguir un editor que se anime a publicar el texto, Walsh acepta el ofrecimiento de los hermanos Jacovella y el 27 de mayo comienza a salir “La operación masacre, un libro que no encuentra editor” en *Mayoría*. Son en total nueve notas hasta el 29 de julio. Walsh incluye las declaraciones desde Bolivia de Gavino, Troxler y Benavídez y realiza diversos cambios y agregados a lo que había publicado en *Revolución Nacional* y en *Propósitos*. Finalmente, a fines de 1957 Sigla edita *Operación masacre* en formato libro, con el subtítulo: “un proceso que no ha sido clausurado”. Le siguen una serie de debates periodísticos durante varios meses, “hubo apéndices, corolarios, desmentidas y réplicas, que prolongaron esa campaña hasta abril de 1958” (WALSH, 1994: 18).

Lo cierto es que, entre diciembre de 1956 y la salida del libro menos de un año después, Walsh prueba lo que la justicia dejará impune por siempre. No deja dudas de que por lo menos doce personas fueron detenidas en vigencia de las leyes ordinarias, no se resistieron, no tenían armas y no participaron del motín. Quien los detiene es un funcionario civil, el jefe de la policía bonaerense, Desiderio Fernández Suárez, quien además es

teniente coronel. Los detenidos no pueden violar una ley -la Ley Marcial- que fue promulgada una hora y media después de que estaban encarcelados -y técnicamente un día después, ya que la redada es a las 23:00 horas del 9 de junio y la Ley Marcial se promulga a las 0:32 del 10 de junio-. Por lo tanto, los fusilamientos “ordenados por el Poder Ejecutivo” fueron ilegales. No fueron fusilamientos en verdad, sino asesinatos. Dirá Walsh: “Así nace *aquella* investigación, *este* libro”. En esa breve frase encierra una diferenciación fundamental, la de la investigación por una parte, la cual publicó en diversas revistas, y la del libro por otra, convertido en literatura testimonial.

La estructura de *Operación Masacre*

En las diferentes ediciones publicadas con Rodolfo Walsh en vida se observan un sinnúmero de variaciones en las que vamos a centrarnos más adelante. Sin embargo, el texto presenta también evidentes continuidades, entre ellas, su estructura. Todas las ediciones aparecidas entre 1957 y 1972 poseen una similar distribución del contenido del relato. Comienzan con un prólogo y culminan con un epílogo. Entre ambos paratextos se presentan las tres secciones más extensas que encierran el cuerpo del texto. Las dos primeras, tituladas “Las personas” -capítulo 1- y “Los hechos” -capítulo 2- reconstruyen la vida de los protagonistas y los sucesos acaecidos la noche del 9 al 10 de junio, así como el periplo posterior de las víctimas de la matanza. “La evidencia” -capítulo 3- despliega las pruebas que sostienen los planteos del narrador.

Por ello podemos hablar de una continuación de la estructura general de la obra que sufre transformaciones en su interior a lo largo de las diversas publicaciones. Como señalamos, la primera parte de *Operación masacre* presenta a las víctimas de los sucesos relatados a través de la utilización de procedimientos narrativos provenientes de distintos géneros, en particular, del relato policial:

En “Las personas” los detenidos son presentados en breves capítulos separados, las anticipaciones de las consecuencias del fusilamiento, los escorzos psicológicos, los resúmenes de vida refieren su existencia, trazando cuadros de costumbres desde lo cotidiano, la calidez intimista, o definiendo el perfil de una personalidad condensada en un hecho en particular. Walsh trabaja a partir de los testimonios directos e indirectos que le permiten reponer los sucesos. La elección discursiva privilegia el contacto, la contaminación entre la voz narradora y las voces de las víctimas. Los mecanismos de suspenso y el armado del enigma, contruidos alrededor de la hora del procedimiento y

articulados con el lugar de la investigación, evocan las estrategias del relato policial (FERRO: 38).

Así, el narrador fija su descripción sobre los hechos a partir de un punto de vista colectivo compuesto por las víctimas de la represión estatal, pertenecientes todos ellos a los sectores populares. Se explaya aquí sobre el ambiente familiar, el entorno geográfico, la descripción física y la ideología de los que sufrirán los fusilamientos: el pueblo peronista.

La segunda parte, “Los hechos”, se centra en la detención de los presentes en la casa del barrio Florida. Detalla su traslado, el fusilamiento en el basural y la huida posterior de los sobrevivientes. El segundo apartado del capítulo contextualiza, recién ahora, los acontecimientos informando sobre el alzamiento de Valle. En este capítulo aparecen “los otros”, que en este caso son los integrantes de las fuerzas de seguridad que trastocan la normalidad del grupo:

Al pasar a “Los hechos” se confronta abruptamente la existencia cotidiana pacífica con la irrupción de la violencia que se ensaña con ella. (...) A cierta morosidad descriptiva de la primera parte sucede en la segunda una escritura en la que predomina la coordinación, que despliega casi sin epítetos el relato, concisa y austera. La palabra del otro, del agresor, se resalta, se la hace asomar, incluso como título de algunos capítulos: “¿Dónde está Tanco?”, “Calma y confianza”, exhibiendo la huella de la crueldad en la imposición violenta que figura el lenguaje (38-39).

Finalmente, la tercera parte, titulada “La evidencia”, remite a lo jurídico. A partir de la segunda edición (Continental Service, 1964) ya está formada mayoritariamente por el expediente del Caso Livraga, que ocupa el lugar de la campaña periodística que presenta la edición de Sigla del año 1957.

En síntesis, *Operación Masacre* contiene un prólogo que narra cómo se llevó a cabo la investigación que culminó con la publicación del texto, una primera parte que presenta a las víctimas, sus modos de vida, sus pensamientos y proyecciones futuras, su contexto geográfico, familiar, social y político; una segunda parte que se refiere a las detenciones de los hombres en sendos departamentos de la calle Yrigoyen, el traslado a la Unidad Regional San Martín, los fusilamientos, la fuga, el calvario de quienes vuelven a caer detenidos, la burla oficial hacia los familiares de las víctimas, el comienzo del reclamo de la familia Livraga al gobierno de facto, la salida en libertad de éste y de Giunta de la cárcel de Olmos y el exilio en Bolivia de gran parte del resto de los sobrevivientes. La tercera parte presenta las pruebas que sostienen los planteos del narrador, en un principio, sus textos

periodísticos, y luego, el expediente judicial. Se trata de “la resolución del caso” en términos de un relato policial. En esta sección, con el correr de las ediciones, se agregará la descripción del ajusticiamiento de Aramburu por parte de Montoneros -apartado número 37-, y a partir de la edición de 1972, la escena final de la versión cinematográfica de *Operación masacre* como un “Apéndice”. Cada capítulo, a su vez, se subdivide en secciones que mantienen la numeración ascendente. La versión final de la obra con Walsh en vida presenta que la primera parte contiene 13 subsecciones, la segunda 18 -de la 14 a la 31- y la última 6 -de la 32 a la 37-.

Testimonio, un género de ficción.

Aníbal Ford produjo uno de los primeros textos críticos sobre la escritura de Rodolfo Walsh iniciados los años setenta. Lo tituló “Rodolfo Walsh: la reconstrucción de los hechos”. Allí discrimina entre los relatos walshianos y los de Borges, y señala que en el primero de estos autores encontramos la reconstrucción de sucesos concretos, palpables y verificables, sin ficción:

Ahí está la cara de Juan Carlos Livraga, uno de los “fusilados” en el basural de León Suárez por la policía de la Revolución Libertadora. Es el hecho concreto, la Argentina real, objetiva y demostrable; algo muy lejano de la sutil y reaccionaria mitologización de Buenos Aires, de los británicos juegos de inteligencia, de la seudocultura desarrollada en medio del liberalismo acosado por el ascenso de las masas peronistas, del negocio de la evasión encarnado en prolíferas colecciones de novelas policiales; algo muy lejano de la Argentina atemporal de Borges (FORD: 272).

Años después, Ricardo Piglia propone una tesis que se nutre de la de Ford al señalar que “*Operación Masacre* es una respuesta al viejo debate sobre el compromiso del escritor y la eficacia de la literatura” (LAFFORGUE, 2000: 13), ya que:

Frente a la buena conciencia progresista de las novelas “sociales” que reflejan la realidad y ficcionalizan las efemérides políticas, Walsh levanta la verdad cruda de los hechos, la denuncia directa, el relato documental. Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Esa es la gran enseñanza de Walsh (13).

Ciertos planteos del propio autor en su diario personal sobre la necesidad de realizar un arte documental para no caer en una “trampa cultural” afianzan estas posturas. Pero,

¿prescinde realmente de la ficción *Operación masacre*? Ana María Amar Sánchez señala que: “Confrontar las notas de la campaña en torno a los fusilamientos de León Suárez con *Operación Masacre* permite demostrar hasta qué punto sujetos y narración son cruciales para establecer la diferencia entre los dos discursos” (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 97), entre *aquella investigación*, en palabras de Walsh, y *este libro* que llega hasta nuestros días, y pone como ejemplo la manera en que el autor presenta el reportaje a Juan Carlos Livraga en uno y otro caso. En la entrevista publicada en *Revolución Nacional* el 15 de enero de 1957, leemos: “Juan Carlos Livraga es un joven obrero de la construcción (...) Las dos cicatrices que muestra, una en la fosa nasal izquierda, otra en la mandíbula derecha...” (WALSH, 1998: 19); mientras que en *Operación masacre* la presentación de la persona es bien distinta: “pido hablar con ese hombre. (...) Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos...” (WALSH, 1994: 11). Se evidencia la diferencia entre un discurso y otro y cómo los recursos literarios ingresan en el libro. Si en el primer pasaje estamos ante una mera información de los datos de la persona entrevistada, en el libro eso aparece narrativizado, contado desde otro punto de vista. Aparece un “yo”, el narrador que pide hablar con “ese hombre”, mira su rostro, lo describe, observa el halo de muerte en la opacidad de sus ojos. Nada de eso es parte del discurso periodístico, absolutamente objetivo y descriptivo. Dirá Amar Sánchez que: “Del mismo modo, los acontecimientos, resumidos en el reportaje, se representan y dramatizan en el relato; las voces y los puntos de vista de los testigos y protagonistas adquieren un espacio propio, se atiende al detalle mínimo, y nace el suspenso y la tensión” (AMAR SÁNCHEZ: 98).

Pero no hace falta ir hasta los artículos publicados en *Revolución Nacional* o en *Propósitos* para realizar esta clase de señalamientos, pues similares comparaciones podemos promover en pasajes pertenecientes al mismo interior de *Operación masacre*. Por ejemplo, cuando Walsh narra la detención de quienes estaban en el domicilio de Torres, leemos la siguiente escena referida a Gavino, uno de los pocos personajes de los cuales se tiene la certeza de que es parte del levantamiento insurreccional:

A todos les va preguntando el nombre. La mayoría no le significan nada, se adivina en el gesto desdeñoso, en el “¡Andá, seguí!” con que los empuja hacia el colectivo. Pero el de Gavino parece toda una revelación para él. Se le ilumina la cara de alegría.

Lo sujeta fuertemente por el cuello y de un golpe le introduce el cañón de la pistola en la boca.

-¡Así que vos sos Gavino! -aulla-. ¡Así que vos...!

El dedo le tiembla sobre el gatillo. Los ojos le resplandecen.

-Decime dónde lo tenés -ordena inapelable-. ¿Dónde está Tanco? ¡Pronto, enseguida, porque te mato, aquí mismo te mato! ¡Mirá, no me cuesta nada!

El cañón de la pistola tembletea entre los dientes de Gavino. Del labio partido le brota un hilo de sangre. Tiene los ojos vidriados de miedo.

Pero no dice dónde está Tanco. O es un héroe, o realmente no tiene la menor idea sobre el paradero del general rebelde... (WALSH, 1994: 62-63).

Inmediatamente, encontramos en el cuerpo del texto un asterisco que nos remite a una nota al pie que suma la declaración del propio detenido sobre dicha situación, enviada a Walsh desde Bolivia, donde Gavino ya se encontraba exiliado:

... siendo en su mayoría golpeados, especialmente el suscripto, por el señor Jefe de Policía, quien me aplicó varios culatazos en la cabeza, boca y tetilla izquierda, hasta hacerme caer al suelo, emprendiéndome él y varios vigilantes a puntapiés, grita a viva voz, decí dónde está Tanco o te mato. Cuando se cansaron de golpearme, el señor Jefe me levantó de los cabellos arrancándome gran cantidad, diciendo: Así que vos sos el famoso Gavino, esta noche te fusilamos... (62).

Las diferencias son evidentes. La escenificación de Fernández Suárez maltratando físicamente y amenazando a Gavino por un lado, escrita por la pluma del escritor Rodolfo Walsh, y por el otro la respuesta del propio Gavino enviada al periodista Walsh durante el proceso de investigación. En la primera, el jefe de policía es individualizado a través de la dramatización de sus actos. Tiene *un gesto desdeñoso* ante los detenidos, ninguno le significan nada -Walsh aquí se introduce en su interior como un narrador omnisciente que conoce la intimidad de su personaje-. Pero la cara *se le ilumina* cuando oye el apellido Gavino, a quien sabía partícipe de la asonada. Entonces Fernández Suárez es animalizado, pues *aulla*. Walsh prefiere aquí no dar cuenta de los golpes que le propinan al detenido el resto de los vigilantes y centra todo el hecho en la figura del jefe policial, a quien comienza a describir como el principal responsable de los sucesos. También unifica todo el salvajismo de esta persona en una sola acción. No enumera las patadas y culatazos, ni cómo le arranca sus cabellos a Gavino al levantarlo del piso, simplemente se detiene -selecciona- en la inserción del revólver en la boca del detenido, quien sangra por el labio y cuyos ojos vidriosos intuyen su cercano final. El temor de Gavino, cosa que en su declaración no aparece, también es descripto por el escritor. El coloquialismo ayuda a la escenificación del

hecho, la repetición de palabras en Fernández Suárez -... *te mato, aquí mismo te mato*-, el tuteo -*Decime dónde lo tenés -ordena inapelable-*. *¿Dónde está Tanco? ¡Pronto, enseguida, porque te mato, aquí mismo te mato! ¡Mirá, no me cuesta nada!*- ante su víctima, aporta a construir la dramatización.

Enseguida, la conjetura -recurso fundamental en *Operación masacre*-, a Gavino le preguntan por el paradero de Tanco, y él no responde. *O es un héroe, o realmente no tiene la menor idea sobre el paradero del general rebelde*, dirá Walsh. No se decide por ninguna de las dos opciones, presenta ambas, y en nosotros queda la duda, o la elección. Prácticamente ninguno de los recursos utilizados responden *exactamente* a la declaración de Gavino, que sin embargo no es violentada en su veracidad. Partiendo de su declaración, Walsh crea el relato de los acontecimientos.

Otro ejemplo lo podemos tomar de la declaración de Giunta ante el juez reproducida en la sección “La evidencia” (157-158) si la comparamos con esos mismos sucesos que allí se describen narrados en la segunda sección de la novela testimonial -“Los hechos”-, referidos al momento en que ingresa Fernández Suárez al domicilio de Horacio Di Chiano y el instante cuando comienza el fusilamiento en el basural. Leemos en “La evidencia”:

... así caminaron veinte o treinta metros y luego los custodias se quedaron atrás y se les obligó a que siguieran en la misma dirección... fue entonces que todos tuvieron la certeza de que iban a ser muertos ... al tiempo que los faros de la camioneta los iluminaban ... se dieron cuenta de lo que ocurriría y hubo escenas de pánico entre todos, llegando algunos a arrodillarse y a pedir que por piedad no los mataran... (158).

En “Los hechos” la misma situación es *novelizada* de la siguiente manera. El entorno -el basural- adquiere una mayor concreción, y el autor construye la acción a través de metáforas:

Por el borde del baldío hacen caminar a los detenidos. Los vigilantes los empujan con los cañones de los fusiles. La camioneta entra en la calle y les alumbrá las espaldas con los faros. Ha llegado el momento. (...) Los vigilantes los arrear hacia el basural como a un rebaño aterrorizado. La camioneta se detiene, alumbrándolos con los faros. Los prisioneros parecen flotar en un lago vivísimo de luz. Rodríguez Moreno baja, pistola en mano (94-95).

Si para Giunta los faros de la camioneta los iluminaban, la prosa de Walsh *literaturiza* ese hecho al plantear que *los prisioneros parecen flotar en un lago vivísimo de*

luz. A su vez, si *hubo escenas de pánico entre todos, llegando algunos a arrodillarse y a pedir que por piedad no los mataran*, leemos en “Los hechos”: “Carranza se da vuelta, con el rostro desencajado. Se pone de rodillas frente al pelotón. / -Por mis hijos... -solloza- Por mis hi... Un vómito violento le corta la súplica” (96). Por último, éste fue el resultado del pedido: “A Carranza, que sigue de rodillas, le apoyan el fusil en la nuca y disparan. Más tarde le acribillan todo el cuerpo” (97-98). Esa “representación”, esa “dramaticidad”, es parte constitutiva del relato. ¿Cómo llamamos a la utilización de estos procedimientos? Amar Sánchez focaliza su mirada en la construcción literaria que presenta Walsh en este relato y cómo se entreteje con lo documental:

El texto reitera la misma ecuación: lo imposible ocurrió efectivamente, es lo comprobable. (...) Los hechos y el lugar donde transcurrieron son inverosímiles, pero verdaderos, y en ellos confluyen los dos elementos que definen la no ficción: lo real -documentado- y lo narrativo -su “ficcionalización”- (AMAR SÁNCHEZ: 155).

Ya describimos la discusión que entabla nuestro trabajo respecto del polémico concepto de “no ficción”. Sin embargo, en lo que quiero detenerme aquí es en el grado de *ficcionalidad* presente en *Operación masacre* que Amar Sánchez enuncia y que se observará en otras obras testimoniales del autor como *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*. En todos estos textos encontramos una *narrativización* de fragmentos. Sabemos de la absoluta invención de diálogos entre protagonistas, notamos la descripción de los espacios que éstos transitan y en los que se encuentran, leemos la explicitación de pensamientos y deseos de los personajes que de ningún modo pudieron ser documentados. No obstante, todo esto forma parte sustancial de los relatos. La escenificación de ambientes, la forma de construcción de los personajes y la manera de relacionarlos, la generación de suspenso adelantando y retaceando información, todo ello responde a una evidente novelización de los fusilamientos de José León Suárez. Lo mismo ocurre respecto del tiroteo en La Real de Avellaneda o del asesinato del abogado Satanowsky en su escritorio a causa de una puja por las acciones del diario *La razón* que reclamaba un defendido suyo. Un simple cotejo entre las notas periodísticas publicadas en cada caso y los libros posteriores permiten observar el trabajo específicamente literario que realizó Walsh a la hora de transformar los artículos en textos homogéneos.

Tomemos algunos otros fragmentos a sumar a lo ya ejemplificado. El texto objetivo, crudo, narra sin embargo de esta forma “estética” el momento inmediatamente posterior a la primera descarga del pelotón de fusilamiento: “Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos” (WALSH, 1994: 99). Anteriormente teníamos la descripción del basural, con ese estilo “creciente, envolvente” que Walsh señala poseer a la hora de describir su “serie a los irlandeses”:

De un lado la calle tiene una hilera de eucaliptus, que se recortan altos y tristes contra el cielo estrellado. Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de escorias, el siniestro basural de José León Suárez, cortado de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas y bichos insepultos en verano, corroído de latas y chatarra (94).

Similar lectura a la expuesta de Amar Sánchez realizan Pampillo y Urtasún, quienes expresan que los “usos de la literatura” son múltiples y enumeran algunos de ellos, tales como la utilización de recursos de los géneros literarios referenciales como el retrato y la biografía; la presencia de procedimientos narrativos con funcionalidad probatoria (que remiten al espacio jurídico); la novelización de las dos terceras partes de la obra en la presentación de los personajes y los hechos; la mencionada “forma creciente, envolvente”, que asume la narración y que acabamos de observar en su descripción del basural de José León Suárez; los cruces de registros coloquiales y de los escritos, utilizados con una intención paródica; la remisión a géneros que operan ante el auditorio como una amplificación del sentido y una evaluación; la búsqueda de lo general en lo particular; el cambio permanente de focalización durante la obra -entre las víctimas y de víctimas a victimarios, que, como veremos más adelante, multiplica el punto de vista narrativo- y el uso del recurso de la ironía que notamos, por ejemplo, en el testimonio del comisario Cuello, ironía que se despliega también, según nuestro análisis, en su cuestionamiento hacia ciertos intelectuales argentinos, como Ernesto Sábato, a partir de la cuarta edición del libro, al momento de tomar posición frente al ajusticiamiento de Aramburu por parte de Montoneros en 1970 -“Dentro de esa perspectiva es posible que Aramburu, además del monumento gorila, llegue a merecer la cantata expiatoria de un Sábato futuro” (196)- y observable a su vez en los padecimientos que Giunta debe pasar cuando cae nuevamente

detenido, luego de huir de los fusilamientos. En ese momento, el policía que lo controla le dice: “-¡Si avanzás un paso, te levanto la tapa de los sesos! -le informaba a intervalos regulares-. ¡Si hablás, te levanto la tapa de los sesos! ¡Si hacés un gesto, te levanto la tapa de los sesos!” (117). Ante lo cual el narrador corta la descripción de los sufrimientos del detenido con una declaración sobre el policía: “Su vocabulario era más bien limitado, pero convincente” (117). Roberto Ferro también focaliza su mirada en este aspecto e indica que “la voz inquisidora que busca desentrañar la verdad se apoya en otra que noveliza los hechos a partir de procedimientos ficcionales” (FERRO: 135). Un ejemplo manifiesto lo observa en la construcción de los personajes:

Los retratos narran el pasaje desde los nombres propios a la presentación de las víctimas como personajes con el objeto de hacer una sucinta cartografía y una memoria condensada de la identidad de cada una de las personas apresadas; ese tratamiento da espesor a la descripción, deslizándose desde los rasgos físicos hacia la intimidad de sus emociones y sentimientos. De esta manera, son situados en sus relaciones familiares, sus oficios o profesiones, sus sueños y deseos, hasta en su pertenencia de clase. Estas microhistorias reponen el trayecto de cada vida personal, exponiendo cómo las víctimas, que han seguido recorridos muy diversos en sus existencias, van a converger súbitamente en un hecho brutal e inimaginable para cualquiera de ellos, sin que sus actos determinados por la voluntad los hubieran llevado a esa situación (92).

Por otra parte, la inclusión de la figura del periodista en la novela testimonial es también un correlato de esta nueva propuesta escrituraria que rompe los moldes del periodismo, de la literatura y de la ficcionalidad. Sostendrá Ferro:

Ese diseño narrativo traslada la voz de un testigo y víctima de los hechos, que aporta datos precisos acerca de episodios -no conocidos o divulgados con groseras tergiversaciones- a su interlocutor para que los transmita; ese registro se ubica en la cercanía de los modos de exploración de las identidades, que abarca desde la etnografía hasta las historias de vida (131).

A esto podemos agregar lo ya mencionado previamente sobre la construcción de un narrador plural que lleva adelante durante el texto diversas funciones. *Ficción* y testimonio, por lo tanto, resultan indisolubles en Walsh. La ficción es la figuración de los acontecimientos. No se escinde de la verdad, como en una visión vulgar del término, sino que construye el relato que la establece. No se refleja una realidad aquí, sino que se construye una verdad escamoteada por el poder. La *ficción* es un recurso del testimonio para promover este objetivo. En este sentido, y más allá de la acrítica utilización del

término “no ficción”, nuevamente trabajado como sinónimo de testimonio, para Eduardo Jozami con *Operación Masacre* Walsh alcanza la cumbre de su narrativa, ya que:

[T]ransforma lo que pudo ser una mera crónica en una novela apasionante, la estructura ficcional genera suspenso aunque los hechos sean conocidos por el lector, pero aparece allí también por primera vez el periodista investigador. El reconocimiento de un nuevo género -el relato de no ficción- permitió una transacción entre quienes sostenían que ese era un texto periodístico y quienes lo defendían como literatura. Si toda discusión sobre los géneros tiene algo de bizantinismo, en Walsh esa distinción resulta imposible: sus narraciones se sostendrán sobre la labor periodística y en toda nota periodística se nos aparece el escritor (JOZAMI: 184).

En el mismo sentido podemos interpretar los comentarios de Daniel Link en “Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura” al interrogarse sobre el olor de los tilos aquella noche de junio de 1956. Walsh dice en el prólogo de esta obra: “Recuerdo que después volví a encontrarme solo, en la oscurecida calle 54, donde tres cuadras más adelante debía estar mi casa, a la que quería llegar y finalmente llegué dos horas más tarde, entre el aroma de los tilos que siempre me ponía nervioso, y esa noche más que otras” (WALSH, 1994: 10). Daniel Link, entonces, se pregunta:

¿Qué es ese olor de los tilos que embriaga al narrador, “esa noche más que otras” sino un puro suplemento estético? Porque los tilos, en junio de 1956, y en todos los junios de todos los años, en cualquier ciudad del hemisferio sur, no sólo no tienen olor, sino que ni siquiera tienen hojas. Sólo en diciembre o en enero los tilos se cargan de flores diminutas y doradas cuyo olor, efectivamente, todo lo inunda. Walsh se imagina, se recuerda, se piensa (pero no fue así, no fue así) (...) introduce subrepticamente, como suplemento, la literatura: los valores de la literatura, la mirada de la literatura, los universales de la literatura (LINK: 279).

Lo novelesco para Link es omnipresente en los testimonios de Walsh, así como esta clase de producción narrativa escapa a lo que clasificamos cotidianamente como literatura resistiéndose a cualquier intento de “normalización”, tal como indicáramos con anterioridad. Lo novelesco es, por lo tanto, como ese olor de los tilos, *un polvillo amarillo que ponía nervioso al narrador (...) un suplemento intranquilizador, un aroma vago, fuera de lugar y del tiempo*, pero siempre presente. Lo que indica Link es que lo que cuestiona este tipo de relatos no es si hay o no hay literatura allí, sino *lo que la literatura es* para una sociedad determinada.

Eduardo Romano propone una mirada que va en la misma sintonía de lo que venimos sosteniendo al proclamar: “Lo que publica *Mayoría* es predominantemente periodístico y su reelaboración para el libro adopta procedimientos literarios narrativos. Ante todo un título” (LAFFORGUE: 92). Intuimos que el autor se refiere no tanto a lo que publica *Mayoría* -que ya adopta el título de *Operación masacre*-, sino a lo que sale en las notas periodísticas previas en *Propósitos y Revolución Nacional*, más algunos documentos presentes en *Mayoría* que son luego trabajados literariamente para la versión libresca. Pero el fondo de la cuestión es el mismo. De las notas periodísticas al libro aparece la literatura. Negarla es negar *Operación masacre*. Defender esta obra *también* como literatura -testimonial, es cierto, pero literatura al fin- es sostener la literaturidad de esta clase de producciones narrativas, discutir lo que el canon impone como arte y lo que deja fuera, pues *Operación masacre* cuestiona el estatuto literario hegemónico liberal de las bellas letras y la *eterna inutilidad* de lo estético en donde agota su pensamiento artístico. Romano refuerza esta noción al trabajar con dos aspectos de la conversión literaria de la investigación: la técnica de conjeturar por un lado y el perspectivismo que asume *Operación masacre* por el otro.

Con la utilización del recurso conjetural -de ascendencia claramente borgeana- postula la intencionalidad de Walsh por “reconstruir imaginariamente la situación anímica de quienes, aquella noche del 9 de junio de 1956, confluían hacia una casa modesta de Boulogne para escuchar las vicisitudes de la pelea por el título sudamericano entre Lausse y Loayza” (92). El crítico afirma que “Walsh emplea en *Operación* el fundamento de unos hechos realmente sucedidos” (93), pero, inevitablemente, entre el periodista que investiga y narra y los sucesos de junio hay un espacio que no puede zurcirse verbalmente. En ese espacio “sólo cabe la conjetura”, dirá Romano, la cual es considerada como “una metodología discursiva” que oscila entre el “nunca lo sabremos del todo”, por ejemplo ante la imposibilidad de establecer si Carranza tenía información sobre el levantamiento (WALSH, 1994: 23) y afirmaciones como la del sexto capítulo: “No es difícil reconstruir sus movimientos esa tarde del 9 de junio” (40), en referencia a Lizaso. Dirá Romano que si la conjetura borgeana actúa sobre datos remotos y se limita a iluminar episodios del pasado nacional no reciente, en *Operación* en cambio:

[S]irve para descubrir algo que la palabra oficial -la que detenta el poder y establece la legalidad- necesita silenciar, ocultar, mantener fuera del circuito público. Sirve, pues, para incorporar eso que se intentaba excluir dentro del saber: el conocimiento acerca de sí mismos de los sectores perseguidos, postergados, sin historia (LAFFORGUE: 93).

Así, la técnica borgeana de conjeturar -recurso *fictional*, literario- se liga, también, a la búsqueda de verdad, de la cual no es posible escindirla. Como acontecerá con otros procedimientos, Walsh los toma y los refuncionaliza en su sistema de escritura. Podemos señalar algunos de la más de decena de ejemplos de esta utilización de la conjetura que se presentan en *Operación masacre*. Cuando Carranza llega al domicilio de Garibotti y lo persuade de dirigirse hacia la casa de Torres, leemos:

No hay testigos de lo que hablan. Sólo podemos formular conjeturas. Es posible que Garibotti vuelva a repetir a su amigo el consejo de Berta Figueroa: que se entregue. Es posible que Carranza a su vez quiera hacerle algún encargo para el caso de que él llegue a faltar a su casa. Quizá esté enterado del motín que se acerca y se lo mencione. O le diga simplemente: -Vamos a la casa de un amigo, van a pasar una noticia... También caben explicaciones más inocentes. Una partida de naipes o la pelea de Lause que se va a transmitir luego por radio (WALSH, 1994: 30).

Más adelante, en referencia al recorrido que Rodríguez Moreno hace realizar al camión con los detenidos prontos a fusilar, volvemos a encontrarnos con una larga serie de suposiciones:

¿Qué piensa Rodríguez Moreno? Siguiendo al oeste por la ruta 8, a unas diez cuadras de allí empieza un descampado de cuatro o cinco kilómetros, un verdadero desierto en la noche, que hasta tiene un puente sobre un río... Un escenario perfecto para lo que se planea. Y sin embargo, dobla al norte, hacia José León Suárez, se interna en una zona semipoblada, donde sólo hay baldíos de tres o cuatro cuadras de largo. ¿Es estupidez? ¿Es anticipado remordimiento? ¿Puede ignorar la zona? ¿Es un inconsciente impulso de buscar testigos para el crimen que va a cometer? ¿Quiere brindar una posibilidad "deportiva" a los condenados, librarlos al destino, a la suerte, a la astucia de cada uno? ¿Quiere de este modo absolverse, delegando el fin de cada cual en manos de la fatalidad? ¿O quiere todo lo contrario: apaciguarlos, para que resulte más fácil darles muerte? (92).

Las conjeturas afloran al momento de informar sobre la participación activa o el desconocimiento de las víctimas respecto del motín. Se dice sobre Carranza: “es posible que algo lo mordiera por dentro. Nuca lo sabremos del todo” (23), pues no hay indicios de que sepa algo, aunque su filiación peronista y su carácter de prófugo llevan a la duda sobre

la casualidad de su presencia esa noche en lo de Torres. Del joven Carlos Lizaso, Walsh señala:

¿Qué sabe de la revolución que estalla en ese mismo momento? Una vez más la contradicción, la duda. Por una parte, es un muchacho tranquilo, reflexivo. No lleva armas encima ni sabe manejarlas. Se ha exceptuado del servicio militar y nunca ha tenido un simple revólver en sus manos.

Por otra parte, adivinamos su actitud mental ante el proceso político. Un detalle la confirma.

Después que él se marcha, su novia encuentra en su casa un papel escrito con la letra de Carlos:

“Si todo sale bien esta noche...” (40).

Un último ejemplo, esta vez sobre el Sargento Díaz, de quien Walsh pudo verificar su permanencia en la casa de Torres la noche del 9 de junio en el momento de la llegada de la policía, su detención, su fusilamiento, pero no cómo se salvó ya que lo ubicó preso en la cárcel de Olmos y jamás pudo entrevistarlo. Respecto de su figura, calcula:

Sabemos, por ejemplo, que alrededor de las 21 aparece un hombre llamado Rogelio Díaz, pero no sabemos con exactitud quién lo trae ni a qué viene. Sabemos que es un suboficial (sargento sastre, dicen algunos), retirado de la Marina, pero no sabemos por qué se ha -o lo han- retirado. Sabemos que vive muy cerca de allí, en Munro, pero ignoramos si es esa simple proximidad lo que explica su presencia. Sabemos que está casado y tiene dos o tres chicos, pero más tarde nadie podrá indicarnos el paradero exacto de su familia. ¿Está comprometido con el movimiento revolucionario? Puede ser. También puede ser que no (37).

El narrador sabe y no sabe. Como vemos, Walsh otorga una larga serie de posibilidades en cada caso en los que su investigación no logró llegar al fondo de la verdad. Si no lo puede probar, no se decide por ninguna, nos presenta sus suposiciones y nosotros debemos elegir la que creemos más verosímil o mantenernos en la incertidumbre. Lo cierto es que Walsh no dice solamente “no sé”, sino que nos lega una serie de indicios sobre lo posible, nos lleva a pensar qué posibilidad puede resultar más lógica en el marco de la narración. Nos insta a reflexionar sobre lo que leemos.

Pero será el segundo aspecto que retoma Romano el que más claramente asume los rasgos literarios de *Operación Masacre* y del resto de las novelas testimoniales de Walsh. Es un recurso ya analizado en esta tesis fundamentalmente en referencia a la narrativa de David Viñas, me refiero al estallido del punto de vista o perspectivismo, recurso que nos traspasan las vanguardias literarias:

En otro aspecto crucial, *Operación* se intersecta con la novelística argentina del momento y, a través de ella, con el discurso social imperante. Pienso en el intento literario por describir la multiplicidad de visiones acerca del mismo hecho. Un fenómeno que tiene, desde Akutagawa y Faulkner, la inserción literaria en la narrativa del siglo XX, pero que en la Argentina adquiere vigencia al promediar la centuria. Cuando ciertos fenómenos político-sociales lo potencian (LAFFORUGE: 94).

Pero, como todo en Walsh, este recurso también es refuncionalizado en el marco de su objetivo estético de actuar desde el texto sobre la realidad argentina al sostener ciertas versiones de los hechos y denostar otras a través de las pruebas recogidas:

Respecto de ese perspectivismo, estricta y aun engoladamente literario, el procedimiento adquiere en Walsh otra efectividad. Presentando a Torres, en el noveno capítulo, el narrador explica que “tiene en realidad dos o tres vidas distintas”, según escuchemos al locatario, a sus vecinos o a la policía. Pero es sobre todo en la segunda parte, cuando intenta reconstruir “Los Hechos”, que todo se torna “confuso, no hay dos relatos que coincidan”. Enseguida, contrapone lo aproximadamente ocurrido al silencio o al retaceo informativo del periodismo instituido, las “contradictorias versiones” (defensores vs. detractores) acerca del comisario Rodríguez Moreno, los vacilantes recuerdos de los propios sobrevivientes, “contaminados todavía por el pánico” (95).

Dirá Walsh sobre el momento en que se inicia el fusilamiento: “A partir de ese instante el relato se fragmenta, estalla en doce o trece nódulos de pánico” (95). Había establecido antes, “Sobre Carlos Lizaso hay tres versiones”. Durante el peregrinaje en camión al basural, leemos las distintas perspectivas de las víctimas, los victimarios y el propio narrador:

Ya están todos arriba. Y otra vez surge el enigma: ¿cuántos eran? Diez, calculó Livraga. Diez, repetirá don Horacio di Chiano. Pero no los han contado. Once, dirá Gavino. Once, estimarán también Benavídez y Troxler. Pero es evidente que son más de diez y más de once, porque además de ellos cinco, están Carranza, Garibotti, Díaz, Lizaso, Giunta, Brión y Rodríguez. Doce por lo menos. Doce, calculará Giunta, y lo confirmará Rodríguez Moreno, quien, sin embargo, menciona a alguien “con apellido extranjero, parecido a Carnevali, que luego se asiló en una embajada”. Doce o trece, declara Cuello. Pero Juan Carlos Torres, basándose en testimonios indirectos, hablará de catorce (WALSH, 1994: 87-88).

A su vez, se va marcando el viaje según el punto de vista de las víctimas a través de los pensamientos de Giunta -“va condicionado, inconscientemente prevenido para lo que pueda ocurrir. Tiene el hábito profesional de observar caras, estudiar sus reflejos y reacciones. Y lo que acaba de ver en el rostro de Cuello es todavía informe, nebuloso, pero

inquietante” (87)-, la sensación de Livraga -“Confiado también, seguro, casi optimista dentro de las circunstancias, parece Juan Carlos Livraga” (90)- y la de Troxler, antagónica a la del colectivero -“Algo les habrá visto Julio Troxler para sentirse tan desconfiado” (91)-. El narrador hila estos pasajes. Va tejiendo con su narración los fragmentos aislados, arma el rompecabezas de la historia que le contaron los sobrevivientes. Precisamente sobre el perspectivismo también se detiene Ferro, quien plantea que Walsh:

Ubica la narración desde una perspectiva dinámica que se desplaza entre varias posiciones enunciativas, tanto se despliega desde la mirada de un testigo (...) como desde una voz que noveliza las escenas, las acciones y personajes al exponer el relato de los hechos. (...) Y en ese fluir narrativo, que apela a procedimientos de invención literaria para reconstruir sucesos realmente acaecidos, de tanto en tanto, se produce la irrupción de un personaje involucrado en el relato a la manera de un antropólogo inmerso en una comunidad extranjera. Ese yo testigo traduce a la lengua de los lectores las historias de vida de las víctimas (FERRO: 134-135).

Observamos que el cambio de punto de vista se da entre los personajes, entre las propias víctimas y entre éstas y sus victimarios, pero también con el propio narrador, que se inmiscuye en las escenas, modaliza declaraciones y sucesos, opina, presenta juicios de valor, describe, opera constantemente sobre el relato y construye un collage de voces que arman la totalidad unidas a través de su discurso. Por ello:

El enfoque narrativo expone la diversidad polifónica de voces disidentes puestas en juego en la confrontación de discursos antagónicos y de las diferentes marcas de unos en los otros. Hay una voluntad ostensible de hacer explícita esa heterogeneidad en la que se hace referencia a ellos por la citación, el entrecomillado, las mayúsculas, el uso de expresiones cristalizadas, las jergas, la atribución de autorías (...) [y también] El recurso del discurso referido indirecto o directo es el procedimiento por el cual la narración pone en escena, gestualiza la diferencia; cuando se transcribe la voz de los protagonistas sin mediaciones, la narración expone los puntos culminantes (136-137).

En base a esta noción es que se planteará que uno de los procedimientos que se convirtieron en un eje sustancial en el desarrollo de la investigación walshiana es el trabajo que realiza con la palabra del otro. Ya sea para dar lugar a las víctimas o para polemizar con los victimarios, la “prensa seria” y los poderes político y judicial. Será Pablo Alabarces quien profundice en este aspecto. El sociólogo argentino parte de los estudios de Eduardo Romano sobre la cuentística de los años sesenta -quien señala que es la emergencia del otro lo que la distingue a causa de la relectura del peronismo realizada por los intelectuales luego del golpe de 1955-, e hilvanará la presencia de esas voces populares en *Operación*

masacre. Si desde los años sesenta en nuestra literatura: “El otro es hablado, tematizado, discutido, e incluso simpatizado, seducido. Y en algunos casos, desde esta perspectiva los más valiosos, también habla” (LAFFORGUE: 30) -todo lo cual contribuye a la aparición de “otro registro, otra coloquialidad: básicamente, el registro de los sectores populares urbanos. Es decir (no creo cometer un salto muy arriesgado en la ecuación): otra cultura. (...) [L]a cultura oral, la cultura popular” (30)-, la aparición de los textos de Walsh resultan primordiales sobre todo por cierto halo precursor que detenta *Operación masacre*, que en 1957 se caracteriza por poseer ese rasgo:

[E]l texto conjuga el proceso político/literario que describía: los actores reales irrumpen en la acción simbólica. El ordenamiento de la primera parte del libro lo confirma: “Las personas”: Carranza, Garibotti, Don Horacio, Giunta, Díaz, Lizaso, Gabino, Mario, El fusilado que vive... Los capítulos son titulados con nombres reales: de personas/personajes, imponentes personajes que protagonizan el drama más real. Los actores principales no son los Aramburu, Rojas, Manrique, Ghioldi, ni siquiera el General Valle, protagonista de la sublevación: todos ellos pasan al rubro del reparto. El relato se arma desde la vida cotidiana de los sectores populares: el conflicto se desencadena en medio de la audición colectiva de una pelea de Lause (30).

Estamos en el mundo popular y desde allí se narra la historia. Lo mismo propondrá De Grandis al establecer que Walsh “se detiene en el barrio, que remite a la identificación de clase o sector social. (...) La mayoría de los integrantes de *Operación masacre* son obreros” (195). El “otro”, por lo tanto, es el otro de clase, quien tiene otra cultura, otra lengua, otros saberes que Walsh buscará integrar a su relato. Alabarces no olvida este último acento, pues declara que entre los aspectos más enfatizados por el narrador aparece el horizonte de saberes de las víctimas. Por ejemplo: “De Giunta valora la competencia adquirida a través de la experiencia en la práctica cotidiana de su trabajo que, de acuerdo con los imaginarios sociales dominantes de entonces -y aún vigentes-, no recibía un gran aprecio valorativo” (92). Precisamente, el haber trabajado mucho tiempo en una zapatería le imprime a este personaje un saber particular que le permite intuir con cierta antelación lo que va a suceder y estar alerta para salvar su vida:

Hace quince años que trabaja Giunta como vendedor en una zapatería de Buenos Aires. Importa señalar dos cualidades menores, recogidas en el oficio. Por un lado, cierta “psicología” práctica que en oportunidades le permite adivinar deseos e intenciones de sus clientes, no siempre fáciles, y por extensión, de otras personas. Luego, una

envidiable facultad de fisonomista, adiestrada en el transcurso de los años. (...) Esas cualidades le ayudarán horas más tarde a salir del trance más amargo de su vida (WALSH, 1994: 36-37).

De igual manera, el conocimiento adquirido por Troxler cuando era policía lo salva más de una vez de la muerte esa noche. Por el contrario, el narrador se sorprende de que Livraga, como buen colectivero, no advierta que les han mentido y no los llevan a La Plata como les habían dicho, ya que el recorrido del camión no va por las rutas que llevan hacia ese lugar: “Él es colectivero, conoce bien las rutas, tendría que darse cuenta de que no los llevan adonde dicen. Sin embargo, no observa nada” (90). Con estos ejemplos vemos que Walsh confía en el saber popular, en lo que coincide con lo expuesto en referencia a la narrativa de Haroldo Conti.

En cuanto a la utilización de la palabra del otro, todo el tiempo en los textos de Walsh ésta aparece como la autorización de sus dichos. No solamente ante los testimonios de las víctimas que coinciden con lo que él plantea y le sirven de sustento del relato, sino incluso los de los victimarios. El narrador, por lo tanto, autoriza su lugar de la enunciación por distintos carriles. Fundamentalmente, como dijimos, los testimonios de las víctimas y los documentos que logra recabar a partir de datos fácticos logrados en la investigación que acreditan lo narrado como real, ubicado en el relato a partir de las citas y aclaraciones en el cuerpo del texto, donde se cuenta cómo y dónde consiguió la información, quién fue la fuente, y se expresa la nómina de protagonistas, documentos y diversas pruebas obtenidas. Pero, asimismo, su estrategia discursiva más explícita es la utilización de la palabra de aquellos a quienes acusa para probar sus culpabilidades. Podrán “imputarlo” por peronista, subversivo, mentiroso, pero el narrador siempre responde de una sola manera: con la prueba de su verdad. Incluso pide que no le crean a él, que desconfíen de lo que ha escrito, pero que lean atentamente lo que plantean los militares y policías que han declarado esgrimiendo sus respectivas inocencias:

Aquí quiero pedir al lector que descrea de lo que yo he narrado, que desconfíe del sonido de las palabras, de los posibles trucos verbales a que acude cualquier periodista cuando quiere probar algo, y que crea solamente en aquello que, coincidiendo conmigo, dijo Fernández Suárez.

Empiece por dudar de la existencia misma de esos hombres a los que, según mi versión, detuvo el Jefe de Policía en Florida, la noche del 9 de Junio de 1956. Y

escuche a Fernández Suárez ante la junta consultiva el 18 de diciembre de 1956, según la versión taquigráfica (146).

Con esto los lectores verán que los dichos de Walsh y de Fernández Suárez coinciden en lo fundamental: “El problema del jefe de Policía es fácil de enunciar, difícil de resolver. Ha detenido a una docena de hombres antes de entrar en vigor la ley marcial. Los ha hecho fusilar sin juicio. Y ahora resulta que siete de esos hombres están vivos” (141). Por eso: “Fernández Suárez ya se está traicionando. Porque lo fundamental que dice aquí cuando todavía nadie lo acusa, es que detuvo a esas personas a las 23 horas. Una hora y media antes de promulgarse la ley marcial” (143). Por lo tanto: “Es él, pues, quien da la prueba que reclama”. Es decir, que se detuvo a un grupo de hombres antes de entrar en vigencia la ley marcial; que no se les instruyó proceso; no se averiguó quiénes eran; no se les dictó sentencia; y se los masacró en un descampado. El narrador autoriza su relato también mediante los discursos de los militares y policías que participaron del hecho, contrastándolos con las pruebas existentes. En síntesis, leemos en la obra:

Lo importante es que en base a la propia confesión de Fernández Suárez queda **DEFINITIVAMENTE PROBADO**:

1. Que el 9 de junio de 1956 detuvo personalmente a un grupo de hombres entre los que estaba Livraga.
2. Que la detención de esos hombres se produjo a las 23 horas del 9 de junio, es decir una hora y media antes de promulgarse la ley marcial.
3. Que esos hombres no habían participado en el motín.
4. Que esos hombres no opusieron ninguna clase de resistencia al arresto.
5. Que a la madrugada esos hombres fueron fusilados, “por orden del Poder Ejecutivo”, según Fernández Suárez (150).

En relación con la aparición de “la voz de otro”, debemos notar que no solamente se presenta a través del protagonismo de las víctimas durante el primer capítulo, pues en el segundo, aún ante la aparición de los victimarios -lo cual complejiza la focalización narrativa-, los hechos continuarán siendo narrados fundamentalmente desde la perspectiva de los sectores populares inmersos en esa situación. Los representantes del poder -por ejemplo, el jefe de policía- es descrito desde la perspectiva de Di Chiano y de Giunta en un comienzo, es decir, lo conocemos a partir de la mirada de ellos mediatizada por el narrador. Por otra parte, cuando la voz de los policías aparezca, será para polemizarla con otras versiones mejor fundadas. Como ya vimos, el momento culminante de la matanza, el

preciso instante de los fusilamientos, es un ejemplo evidente de esto -recordemos, “el relato se fragmenta, estalla en doce o trece nódulos de pánico”-, lo cual presenta el testimonio de los hechos mediante la experiencia de las víctimas, no de los victimarios. Cuando aparezca la voz de estos últimos -por ejemplo, al plantear que solamente se fusilaron cinco personas y todas de acuerdo a lo que establece la ley marcial- ya sabremos que es mentira. Esa voz nace desacreditada. Y cuando declaran su inocencia, Walsh encuentra en esos mismos dichos las pruebas de sus culpabilidades. Por esto Ferro propone:

La trama de las relaciones familiares, del modo de vida de los fusilados, las características de sus viviendas, sus sueños, sus temores, el medio social, el barrio, el inventario de los enseres cotidianos, la modulación de sus palabras. Ese interés por la palabra del otro va a definir su práctica periodística y su gesto ante la escritura (FERRO: 74).

No obstante, debemos matizar estas conclusiones, pues ya señalamos la importancia textual del propio periodista, figura esencial del relato. Aquí, el protagonismo de los obreros se articula con el que posee el propio narrador, quien ha investigado los hechos, ha pasado sus riesgos y logra develar una verdad oculta. Dirá De Grandis:

De la escritura del acontecimiento se opera un desplazamiento a la historia de la escritura del mismo, y del protagonista del acontecimiento -Valle y el grupo de obreros- se pasa al narrador protagonista -el cronista- que recoge los datos y reconstruye la matanza clandestina. El héroe ya no es Valle, ni los sobrevivientes, sino el cronista. Y el acontecimiento ya no se refiere solo ni principalmente a la matanza, sino a la práctica de escritura concebida como un oficio conflictivo situado en la intersección de dos prácticas (escritura y acción) (LAFFORGUE: 202).

Es decir, que no es Valle el protagonista resulta evidente, pero tampoco lo serán -cuanto menos, no solamente- Lizaso y Troxler, Di Chiano y Livraga, Giunta o Gavino. El protagonista es el narrador que devela la verdad con su investigación, porque, repetimos, *Operación masacre* es la historia de la investigación de los fusilamientos de Suárez.

También dijimos que es algo más que eso *Operación masacre*, y no porque sea una reconstrucción de los hechos solamente, sino porque hay una evidente narrativización de los contenidos que permite “leerla como una novela”, como marca Jozami. Ya indicamos al respecto la existencia de una serie de estrategias literarias en las que se apoya la construcción narrativa y, sobre todo, la de los personajes, que logran así carnadura y consistencia. Ahora podemos profundizar un poco más en este aspecto. Dirán Pampillo y

Urtasún que los retratos focalizan en el entorno familiar⁴³ y barrial⁴⁴, y en el oficio de las personas que se presentan -colectivero Lirvaga, ferroviarios Carranza y Garibotti, vendedor de zapatos Giunta, cargador de bolsas en el puerto Vicente Rodríguez, ayudante de martillero Lizaso-. De este modo: “construirán la clase a la que pertenecen las personas. Son obreros y empleados, es decir trabajadores en relación de dependencia y pequeña clase media, los dos grupos sociales que han tenido una presencia protagónica en el peronismo” (LAFFORGUE: 172). Pero Walsh recurre también a la biografía, es decir, a la historia de vida, tal como sucede en el caso de Di Chiano. Ésta no solamente debe ser fiel a los datos reales, sino a la significación total de la vida, esto es, a involucrar un sistema de explicación que implica una ideología. De esta forma: “el rasgo más notable del libro, lo que lo hace valioso como creación literaria, es la capacidad de dar vida y hacer hablar a la gente común (JOZAMI: 86).

Veamos cómo aparecen representadas las víctimas en *Operación masacre*. Los trece apartados del primer capítulo están focalizados en ellos. Sus fisonomías, la conformación de sus familias, sus historias de vida, sus deseos, sueños e ideologías, el lugar que habitan, sus actividades laborales. Se dirá de Livraga: “Flaco, de estatura mediana, tiene rasgos regulares, ojos pardo-verdosos, cabello castaño, bigote, le faltan unos días para cumplir veinticuatro años” (WALSH, 1994: 48-49); sobre Rodríguez: “Es una torre de hombre este Vicente Damián Rodríguez, que tiene 35 años, que carga bolsas en el puerto, que pesado y todo como es juega al fútbol, que guarda algo de infantil en su humanidad gritona y descontenta (50-51); de Mario Brión: “tiene treinta y tres años esa tarde del 9 de junio. Es un hombre de estatura mediana, rubio, con una calvicie incipiente, de bigotes. Cierta expresión melancólica se desprende quizá de su rostro ovalado” (46). Incluso, a inicios del

⁴³ Casa de muchachones bravos y ambiente acaso tempestuoso ésta de los Garibotti, en el barrio obrero de Boulogne. El Padre, Francisco, era una estampa de hombre: alto, musculoso, cara cuadrado y enérgica, de ojos un poco hostiles, bigote fino que rebasa ampliamente las comisuras de los labios.

Hermosa mujer también la madre, aunque de rasgos duros y plebeyos. Alta, resulta, de boca algo desdeñosa y ojos que no sonrían.

Los hijos también son seis, como los de Carranza, pero ahí termina la semejanza. Varones, los cinco mayores, desde Juan Carlos que va a cumplir dieciocho, hasta Norberto que tiene once. Delia Beatriz, de nueve, mitiga un poco ese ambiente cerradamente varonil (27).

⁴⁴ Florida, sobre el FC Belgrano, está a 24 minutos de Retiro. No es lo mejor del partido de Vicente López, pero tampoco lo peor. El municipio regatea el agua y las obras sanitarias, hay baches en los pavimentos, faltan letreros indicadores en las esquinas, pero el pueblo vive a pesar de todo (31).

segundo capítulo, se continúa con esta forma de presentar a los personajes con el propio jefe de policía, esta vez desde la mirada de Di Chiano y de Giunta:

Alto, corpulento, moreno, de bigotes, impresionante de autoridad, es el que manda el grupo. En la mano derecha empuña una pistola 45. Habla a gritos, con voz ronca y pastosa que por momentos parece de borracho. Viste pantalones claros y chaquetilla corta, color verde oliva: es el uniforme del Ejército Argentino (59).

En el caso de las víctimas del aspecto físico suele pasarse al íntimo, a los pensamientos y sentimientos cotidianos de estos habitantes de las barriadas de Florida y Boulogne. También hay espacio para el ambiente familiar, el hogar y el barrio, como quedó expuesto. Sumemos otro pasaje, en la sección dedicada a Garibotti se expresa: “es una casa limpia, sólida, discretamente amoblada, una casa donde puede vivir bien un obrero. Y *la empresa* les cobra menos de cien pesos de alquiler. De ahí tal vez que Francisco Garibotti no quiera meterse en líos” (28). Todos los personajes populares de este acontecimiento están contruidos a partir de tales recursos.

Quien resume otros procedimientos a tener en cuenta en esta obra es la mencionada Rita de Grandis. La autora asevera que este relato está escrito desde un registro múltiple en el que se reconocen rasgos del discurso histórico, de la crónica periodística y de la ficción realista. Si por un lado coincide con los dos primeros en “esa voluntad de verdad de lo narrado”, se distancia de la historia al relatar el acontecimiento en su devenir. Así:

La historia que exige la distancia necesaria para obtener la objetividad ansiada cede paso a la crónica periodística que capta el presente en su dimensión conflictiva e intersecta con un dominio de exclusión de nuestra sociedad el de la política, en particular para el caso argentino, el del peronismo (LAFFORGUE: 190).

La crónica y la historia comparten “la ilusión de referencialidad y la pretensión de relatar hechos verídicos”, lo mismo que el realismo tradicional. De Grandis señala que, aunque no sea excluyente, es el discurso de la crónica periodística el que prima en esta obra a través del: “uso de preguntas retóricas, de anticipación, de estilo indirecto y de términos evaluativos” (194), todo lo cual nos indica “la presencia de un sujeto de la enunciación que se aleja de la objetividad y neutralidad del sujeto de la enunciación histórico” (194). Así: [C]omo el literato, el cronista desea que su discurso esté marcado por su personalidad, que

tenga un estilo propio e inconfundible” (194). Esta discursividad suele estar cercana además al discurso social que la obra narra y que “expone en detalle la primera matanza de carácter exclusivamente político resultado de la represión antiperonista” (192). Por todo esto De Grandis concluye que:

Operación Masacre, lejos de estar desposeído de un aparato fictivo, construye el acontecimiento con los procedimientos retóricos del discurso de la historia, que van a confluir con los de la crónica periodística dentro de la estética realista en transformación permanente y en consonancia con la tradición histórico-literaria argentina (201).

Por otra parte, el diálogo de esta obra con el género policial es algo ya asumido por la crítica en su conjunto, como hemos expuesto desde un comienzo. Desarrollemos un poco más esta conceptualización entonces. La presencia central de un narrador-detective que va articulando y resolviendo enigmas gracias al testimonio de los protagonistas -testigos- y al desciframiento de diversas pistas, el crimen como disparador de la trama textual, la resolución del misterio puesta no en los asesinatos en sí, sino en cómo sucedieron y quiénes los llevaron adelante, la preponderancia del proceso de investigación durante todo el relato -estableciéndose la forma en que se recabó el material, presentando pruebas, hipótesis, etc.-, la reconstrucción de los hechos en el sentido de que se parte de una situación para contar lo que sucedió previamente, el uso del suspenso en la construcción de la narración, el armado de la intriga narrativa, el carácter indicial de ciertos objetos o situaciones -por ejemplo, el rol de la radio durante toda la obra-, son todos recursos del género policial que están presentes en *Operación masacre* y se articulan con las características de la novela testimonial y con los procedimientos analizados anteriormente para constituir un relato político que pretende denunciar los crímenes de la Revolución Libertadora. De hecho, todo el tercer capítulo, “La evidencia”, además de presentar las pruebas puede ser leído como la típica resolución del caso que narra el detective que devela el misterio al final de un relato policial. Por eso Ferro señalará que Walsh “en estricta correspondencia con el género policial, convierte la incertidumbre en motivación del procedimiento narrativo” (FERRO 94-95). Lo incierto, así, lo que sabe y no sabe el narrador y que hemos ya analizado, subraya el suspenso propio de todo policial. Ese sentido recubre las continuas modalizaciones -“Nunca lo sabremos del todo... sólo podemos formular conjeturas...”- que tiene el relato. Claro que si el policial es un tipo de texto que se repliega sobre la propia

escritura, introduciendo en la narración todas las respuestas y las pistas necesarias para la resolución del conflicto, los testimonios, como ya mencionamos, se desplegarán hacia el exterior continuamente en pos de una referencia extraliteraria. Así, se produce una “refuncionalización de la narrativa policial” (51), que “trastorna sus componentes distintivos pero no los impugna”. Es decir:

Los desplazamientos y las condensaciones, que distinguen a la enunciación narrativa de *Operación Masacre* en relación con los procedimientos propios de la narrativa de enigma, perturban el tipo de consistencia que los reúne, sin que ello signifique el abandono de los principios constructivos y sistemáticos del género (51).

Habría por lo tanto una serie de instancias que Walsh pone en juego en su entramado narrativo y que revelan “la tensión entre novedad y tradición que definen el trayecto y la diversidad de lecturas del texto” (51).

En relación con el vínculo de la obra con la literatura policial cobran una importancia particular la construcción espacial y la temporal. Como indica Amar Sánchez: “Espacio y tiempo juegan un papel constructivo esencial en *Operación Masacre*” (AMAR SÁNCHEZ: 154). Si por un lado la reconstrucción de la historia culmina en el lugar del delito -el basural-, por el otro: “la hora es clave para determinar que no se trata de un fusilamiento, sino de un asesinato: la ley marcial se aplicó fuera de horario, retrospectivamente en relación a su promulgación” (154). Igual sentido les otorga Roberto Ferro a ambos aspectos. Sobre el espacio declara que toda la primera parte de la narración - “Las personas” y “Los hechos”- trabaja sobre el desplazamiento de los protagonistas y que:

El entramado que enlaza los retratos otorga a los lugares de tránsito, pasillos, puertas, una doble funcionalidad; por una parte, en el orden de lo narrado aluden a circunstancias precisas que permiten establecer la secuencia de los sucesos que se está tratando de esclarecer y, por otro, marcan los puntos de encaje narrativo entre cada microhistoria y el relato de las horas previas al fusilamiento. (...) En esas figuraciones espaciales el propio relato contamina la crónica de costumbres con el suspenso del género policial: ingresar a una casa o salir de ella, atravesar un pasillo, supone un riesgo que transforma la significación de la temporalidad representada (FERRO: 96).

El trabajo sobre el espacio rememora entonces la tradición de la novela policial, algo en lo que Pampillo y Urtasún profundizan al señalar, por un lado, que “índices como la semipenumbra, la oscuridad, los reflejos en el agua estancada” (LAFFORGUE: 174), que forman parte de la descripción del espacio configurado por la casa de la calle Hipólito

Yrigoyen 4519, “connotan ocultamiento, identidad disimulada, reunión clandestina, remiten a un tratamiento del espacio propio de la literatura policial” (174). Y en segundo término:

Los índices informativos y descriptivos, que trazan con exactitud la disposición de las entradas, recuerdan más bien uno de los procedimientos de la descripción, la inspección ocular, y construyen el lugar en función de la prueba: si el departamento del fondo, tal como conjetura el narrador en un breve relato hipotético, pudo haber sido defendido por un solo hombre armado y esto no ocurrió, no se podrá alegar que hubo resistencia armada (174).

Similares conclusiones podemos obtener respecto del tiempo, fundamental para el armado de la intriga narrativa que sostiene el enigma sobre un hecho ya conocido como es el de los fusilamientos. Para Ferro:

El armado de la intriga narrativa pone de manifiesto el oficio literario de Rodolfo Walsh. Aunque los hechos relatados han ocurrido en el ámbito público no son conocidos en todos sus detalles porque han sido, en una primera instancia, borrados, luego, silenciados y, finalmente, tergiversados. De todos modos, los lectores tienen conocimiento, al menos, de la identidad tanto de las víctimas y los sobrevivientes como de los ejecutores directos y del funcionario responsable que dio la orden. De ahí que la trama se configura en torno de otro enigma: ¿fue un crimen o un acto legal?, su resolución depende de la hora de detención. En orden a la causalidad, Walsh dispone la narración de manera que, siguiendo las convenciones del género policial, se difiere la revelación de la verdad hasta el final de la historia. Ese componente de suspenso se resuelve cuando se exponen las pruebas que sustentan la denuncia y la acusación (FERRO: 103).

Por eso en la primera parte de la obra, la dedicada a “las personas”, prácticamente todos los apartados referidos a las distintas víctimas hacen alusión en algún momento a los programas radiales que se están emitiendo en ese preciso instante y se menciona la hora exacta. Así, se establece: “un minucioso ordenamiento temporal de las acciones, lo que se constituye en un indicio decisivo para descifrar el enigma en torno del cual se diseña la intriga narrativa y, además, el elemento fundamental de las pruebas que sustentan la resolución” (FERRO: 104). También aquí Pampillo y Urtasún, en un texto que es previo al libro de Ferro, llegan a análogos planteos. Advierten que en esta obra “voces múltiples vuelven sobre el pasado para testimoniar un momento del tiempo” (LAFFORGUE: 175), y que “todo el esfuerzo argumentativo de la narración de los hechos en *OM* apunta hacia una precisión temporal” (175). En esta obra “El tiempo es equivalente a la ley, el artículo 18 de la Constitución, que protege a los habitantes de una pena sin juicio previo fundado en ley anterior al hecho del proceso” (176). Allí radica la importancia que cobra un aparato

absolutamente pedestre como la radio: “Tal como sucede en el policial de enigma, la radio, aparentemente insignificante, apenas un indicio, se volverá prueba decisiva: en el diario de los locutores de Radio del Estado quedará asentada la hora de comunicación de la ley marcial” (174).

Operación masacre sostiene que el procedimiento policial comienza a las 22:59. A partir de ahí, la hora se va señalando a cada instante, lo mismo que lo que la radio estatal estaba transmitiendo. Al comienzo, en el apartado “Carranza”, empieza el indicio: “La pequeña radio, sobre la repisa del aparador, transmitía una música popular” (WALSH, 1994: 26). En el tercero, “Don Horacio”, se señala que a esa hora: “Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, transmite música de Haydn” (35). Más adelante, en la misma casa: “Si acaso sintoniza un instante Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, comprobará que ha terminado de transmitir un concierto de Bach y a las 22.59 inicia otro con Ravel...” (56). El tiempo pasa, y la música va a ir probando la ilegalidad de los fusilamientos: “A las 23.56 Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, deja de ofrecer música de Stravinsky y pone en el aire la marcha con que cierra habitualmente sus programas” (68). Por lo tanto: “A las 24 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la ley marcial en ningún punto del territorio de la Nación” (69). El narrador continúa otorgándonos una temporalidad que se vincula con la legalidad de los hechos: “A las 0.11 del 10 de junio de 1956, Radio del Estado reanuda sorpresivamente su transmisión, con la cadena oficial. Por espacio de veintiún minutos propala una selección de música ligera” (70). Finalmente:

A las 0.32 en punto, Radio del Estado interrumpe la música de cámara y transmitiendo en cadena nacional anuncia que se va a dar lectura a un comunicado de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, promulgando dos decretos (...) Artículo 1° - Declárase la vigencia de la ley marcial en todo el territorio de la Nación (72-73).

Además de lo ya expuesto, un dato importante a la hora de indagar en la *literaturidad* de *Operación masacre* es bucear en las características del narrador. La construcción de esta figura que realiza Rodolfo Walsh en este texto es compleja y aborda diversos niveles de la escritura de la obra, los que se manifiestan tanto estructural como lingüísticamente en un narrador unitario y múltiple. Esta figura se desliza, muta en otros, pero es siempre el mismo, es Rodolfo Walsh. Así como edifica el relato mediante varias versiones de un mismo hecho, utiliza la perspectiva de varios narradores en un mismo narrador que pasa de la tercera persona omnisciente a la primera persona del singular o del

plural y que utiliza lo que hemos resumido en cuatro *tipos de narradores*, con sus estilos definidos: el *narrador-detective*, el *narrador-periodista*, el *narrador-literato* y el *narrador-fiscal*, todos unidos bajo la égida del autor, que rompe con la lógica ficcional, entrecruza su imagen con la de quien construye el relato en una especie de pacto autobiográfico establecido desde el prólogo y continuado en las páginas del texto.

Por un lado, entonces, encontramos a un *narrador-literato* que, como ya indicamos, aparece preferentemente en tercera persona, es omnisciente, conoce detalles, pensamientos, diálogos, es una voz que relata la historia desde su propio punto de vista pero sin participar en ella, no interviene en el mundo narrado, sino solamente lo cuenta y en ocasiones expresa su opinión. Conoce la historia y nos señala lo que les ocurre a los personajes, desde cómo son físicamente y qué dicen, hasta qué piensan, qué temen y qué desean. Sabe de antemano el final del relato y lo que los personajes harán. Ofrece descripciones de alto grado estético y es, dentro de esta obra, el que posee un mayor grado de libertad ficcional en su narrativa respecto del resto de los tipos narradores. Ya hemos visto sobradas muestras de la presencia de este de narrador en este trabajo. Agreguemos una más, referida al desenlace de Vicente Rodríguez, quien: “terminará mordiendo el pasto de un potrero y pidiendo desesperado que lo maten, que terminen de matarlo, sorbiendo a grandes tragos la muerte que no acaba de inundarlo por los ridículos agujeros que le hacen las balas de los máuseres” (50-51). Esta descripción, dada al momento de iniciar su “retrato”, nos adelanta la información del final de la segunda parte del texto, cuando Rodríguez pida a sus verdugos el tiro de gracia debido al sufrimiento que le provocan las heridas que le causaron. Este narrador -que prolifera fundamentalmente en las dos primeras partes del texto- no es imparcial, hace constantes juicios de valor sobre lo que narra, adjetiva positiva o negativamente respecto de aquello que cuenta, razona sobre lo que acontece, ofrece algunas hipótesis y desecha otras, va componiendo de a poco los sucesos, retacea parte de los datos que posee y facilita otros, crea suspenso y adelanta información; utiliza recursos propios del género policial y es el que lleva el peso de la narración.

En segundo lugar, existe un tipo de narrador que podemos denominar *narrador-detective*. Aparece generalmente en primera persona, tanto del singular como del plural -ya que la investigación según el prólogo fue realizada tanto por Walsh como por Enriqueta Muñiz-. Es un narrador típico del policial, su objetivo es ir en busca de la verdad, recoger

pistas, investigar; va al lugar de los crímenes, reconstruye situaciones, en lugar de posarse por encima de los acontecimientos para describirlos como el primero, acciona sobre la narración, pero no como protagonista de lo que cuenta, sino como personaje principal de la propia investigación. Su accionar se produce luego de los acontecimientos, y su fin es resolver el hecho. El narrador, aquí, es un investigador que incluso logra mayores resultados que la investigación judicial. Al respecto cabe señalar dos citas ilustrativas. La primera: “La prueba reunida en varios meses de investigación me permitió acusar a Fernández Suárez de asesinato” (151). La segunda: “Pude entonces confrontar las dos investigaciones, la que hizo el juez y la que hice yo. Prácticamente se superponen y se completa. En algunos aspectos, la mía era más detallada” (151). Esta figura tiene puntos de contacto con el narrador propio de la novela negra norteamericana⁴⁵.

La elipsis y la reiteración son dos de sus características fundamentales. Este narrador, que se entremezcla en algunas ocasiones en una misma frase con el *narrador-literato*, es el sostén del mismo, ya que este último depende en gran medida de su información para poder hacer avanzar la trama. El *narrador-detective*, además, no sólo participa del relato en el cuerpo de la obra, sino que también es el responsable de gran parte de las notas al pie del texto. Luego de la descripción del salvajismo del operativo militar con el que encarcelan a los trabajadores, una nota al pie reza: “La reconstrucción de esta escena está basada en testimonios indirectos. Meses más tarde el propio Gavino, en declaración firmada que obra en mi poder, la confirmó con estas palabras...” dando Walsh una descripción similar a la de la obra, aunque con menos rasgos estéticos.

El *narrador-detective* pasa de la contemplación a la acción, dará con sobrevivientes y testigos, y probará con testimonios y documentos la resolución del enigma: Lo de José León Suárez “no fue un fusilamiento, fue un asesinato” (190).

Operación Masacre contiene también la figura de un *narrador-periodista*; es aquel que realiza los reportajes que se encuentran en el relato y quien pretende publicar la

⁴⁵ La Novela Negra se caracteriza porque la deducción y el razonamiento dan paso a la acción y la vitalidad; el detective pasa a ser un hombre anónimo que sale del “cuarto cerrado” en busca de la verdad. Estas características están manifestadas en el relato de Walsh, en el prólogo el autor indica que en el momento de sucederse los hechos que dan lugar a *Operación Masacre*, estaba “en un café [cuarto cerrado] de La Plata donde se jugaba al ajedrez [racionalismo]”, cosas que deja de hacer cuando oye los disparos. Luego cuenta que cambia de vida para realizar la investigación: “Durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre -pasa a ser anónimo-, tendré cédula falsa, un amigo me prestará una casa en el Tigre (...) llevaré conmigo un revólver”. En esta escena podemos ver la metáfora del traspaso del autor de una literatura policial al estilo inglés -su literatura anterior- a ésta.

investigación. Como ejemplo tenemos la descripción de su entrevista con Juan Carlos Torres en la embajada boliviana (páginas 44 a 46). Por otra parte, en esta figura suele asumirse el yo enunciativo en el texto, lo cual se desprende también de las reiteradas ocasiones en las que el narrador se autoproclama como periodista.

Por último, tenemos el *narrador-fiscal*, quien está a cargo de la acusación y, ante la garantía de impunidad a los responsables, genera la *sentencia pública* para los culpables policiales y militares, y para sus cómplices: la Corte Suprema de Justicia y el Gobierno de facto liderado por Aramburu y Rojas. Esta figura textual cobra mayor presencia y fortaleza a medida que se suceden las ediciones y a la denuncia de la masacre de Suárez, su ilegalidad y su arbitrariedad, le agrega su cuestionamiento a todo el régimen político. En el epílogo, señala: “La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma” (192-193). También muestra que lo de José León Suárez no fue un caso aislado al no olvidar el resto de las ejecuciones realizadas esa noche y los días subsiguientes: “Las ejecuciones de militares en los cuarteles fueron, por supuesto, tan bárbaras, ilegales y arbitrarias como las de civiles en el basural” (193), y detalla:

En algunos casos se aplica retroactivamente la ley marcial. En otros, se vuelve abusivamente sobre la cosa juzgada. En otros, no se toma en cuenta el desistimiento de la acción armada que han hecho a la primera intimación los acusados. Se trata en suma de un vasto asesinato, arbitrario e ilegal, cuyos responsables máximos son los firmantes de los decretos que pretendieron convalidarlos: generales Aramburu y Ossorio Arana, almirantes Rojas y Hartung, brigadier Krause (194).

Esta lapidaria denuncia, no dirigida en forma judicial sino para que actúe sobre la sociedad civil, no se ciñe al gobierno de facto, sino que incluye a otras instituciones como la Corte Suprema y la prensa. Sobre la primera, indica:

El caso fue a la Suprema Corte de Justicia de la Nación, que el 24 de abril de 1957 dictó uno de los fallos más oprobiosos de nuestra historia judicial, con la firma de todos sus miembros: doctores Alfredo Orgaz, Manuel J. Argañarás, Enrique V. Galli, Carlos Herrera, Benjamín Villegas Basavilbaso, previo dictamen del procurador general de la Nación, doctor Sebastián Soler.

Este fallo, al pasar la causa a una titulada justicia militar, igualmente cómplice y facciosa, dejó para siempre impune la masacre de José León Suárez (185).

Respecto de la prensa, ya en el prólogo leemos: “Es cosa de reírse, a doce años de distancia porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió

ni existe” (13), más allá de que: “Esta es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse” (12).

Los cuatro tipos de narradores tienen el mismo objetivo: denunciar, pero con diferentes estilos y desde diferentes lugares, describir y hacer juicios de valor en las narraciones, mostrar evidencia incontestable, reportear o publicar; y los cuatro son Walsh, es decir, no se intercambian narradores a lo largo de la obra sino que siempre queda claro que el narrador es uno, quien toma diferentes perspectivas, hace ingresar un variado registro de voces y de documentos, se nutre de las narraciones de testigos y protagonistas tanto militares como civiles y mueve las piezas del tablero de la historia que relata.

Asimismo, la escritura se justifica como el único medio para acceder a la verdad, los diarios ocultan, la policía y el ejército mienten, el gobierno se complota con los asesinos. Ante tales acontecimientos, la palabra de este texto es la única herramienta posible para alcanzar la verdad, es acción y posibilita una mínima reparación: el escarnio a los culpables. Walsh prueba cómo el Estado argentino es cómplice de los hechos denunciados a través de la interpretación que realiza la Corte Suprema para trasladar el caso a la justicia militar y así garantizar la impunidad de los responsables, además de describir las mentiras de los telegramas despachados desde Balcarce 50 por Presidencia de la Nación. No contento con ello, el Estado continúa el acoso a las víctimas -que eluden de casualidad a los represores cuando ingresan a la embajada de Bolivia, o de milagro en las unidades policiales que los someten a torturas y maltratos- y certifica la tranquilidad de los victimarios, que no sólo no son acosados por el poder político, sino que resultan ascendidos (durante el gobierno de Frondizi, Fernández Suárez es escalado a coronel). Como dijimos, sólo el narrador logra recomponer el mosaico de experiencias y construir un relato que da cuenta de los acontecimientos a través de sus múltiples figuraciones.

No indagaremos aquí sobre la estructura narrativa jurídica que también sigue este texto, porque poco podríamos agregar a lo ya expuesto por los textos de Ferro y de Pampillo y Urtasún. La presencia de un *exordio*, la *narratio* y la *diégesis*, dan cuenta de un meticuloso armado que se nutre de los más variados registros.

Finalmente, en cuanto a los procedimientos no podemos obviar la permanente vuelta sobre la literatura que propone este relato con citas de obras cumbres que funcionan como parte de la construcción estética. Así ingresan en *Operación masacre* la novela de Graham Greene *El ministerio del miedo*, título utilizado para comenzar el apartado 26, en la segunda parte; una célebre expresión del poeta republicano español Miguel Hernández, “Tanto penar para morirse uno”, que emerge en referencia al periplo de Livraga cuando la policía se lo lleva del hospital luego de que le curan las heridas por el fusilamiento; o citas de Shakespeare -“Lo demás es silencio”, de *Hamlet* como título del apartado 32-. A su vez, títulos como el del apartado 27, “Una imagen en la noche”, el del 24 “El tiempo se detiene” o el del 22, “El fin del viaje” (92) también remiten a la literatura.

Vemos, por lo tanto, que la literatura se presenta de diversos modos en esta obra, tanto a través de procedimientos literarios, construcciones estructurales ligadas a diferentes géneros narrativos, narrativización de escenas y utilización de citas que van potenciando el relato. De esta manera, se hace manifiesto que: “La verdad del discurso no es tan sólo una representación simple y llana de una referencia exterior que no ofrece dudas” (FERRO: 71), es decir, no es solamente una reconstrucción de los hechos que prescinde de la invención, sino que se trata de una construcción escrituraria con sus estrategias de persuasión, estéticas, argumentativas e ideológicas. Como señala Ferro: “No basta con describir las marcas de ese referente en el discurso; para que la verdad pueda ser dicha, transmitida y asumida la atención debe desplazarse a los procedimientos a partir de los cuales se define el espacio del enunciador y el de los destinatarios” (141). De este modo: “la operación cognitiva de transmisión de un saber consiste no tanto en producir discursos aseverativos, que reproduzcan la verdad, como en la construcción de efectos de sentido que puedan ser asumidos como tales” (141).

Un Prólogo a un género

Respecto del testimonio, particular importancia reviste el prólogo del libro, ya que es la presentación de lo que se considera el primer texto de estas características. Para Amar Sánchez, éste resulta “fundante para el género” que ella llama de “no ficción”, categoría que, como ya indicamos, utiliza como sinónimo de testimonio. Dirá que este escrito:

[C]ontiene -en germen- todos los rasgos que se desarrollan en los siguientes. Se dijo que es un pequeño relato, pero un relato de cómo se gesta y se desarrolla la investigación; posterior a los hechos, los precede en el texto y se constituye ella misma en acontecimiento. Allí también se van configurando los sujetos protagonistas, y en especial una figura clave que adquiere absoluta primacía: el narrador-periodista-detective. Él condensa múltiples funciones: narra, construye, investiga, acusa e intenta reparar la injusticia; se expande -en una especie de apoteosis o “inflación” del sujeto- y sostiene, como un hilo conductor, la narración, la búsqueda de una “verdad oculta”. En tanto duplica y “ficcionaliza” al autor real, es un eje por donde se cruzan todas las referencias: remite a la investigación del periodista Walsh, pero en él se superponen y fusionan elementos de códigos literarios, especialmente del policial (AMAR SÁNCHEZ: 94).

El “yo” de este paratexto posee una subjetividad que parece invadirlo todo. El prólogo también presenta el pacto de lectura con el que se identifica al autor con el narrador y que define el campo de “lo real” que será representado en la obra. Según Pampillo y Urtasún: “Esta última precisión cumple con una de las exigencias que, según formuló Phillippe Lejeune, se le plantean a los textos referenciales [la de vincular autor y narrador]. La otra, el enunciado de las modalidades y del grado de semejanza que el texto pretende, será constantemente puntualizada durante la narración de los hechos” (LAFFORGUE: 169). Como corolario de esta operación narrativa, observamos que aquí se focaliza en la historia de la investigación, narrando las vicisitudes sufridas por el periodista. De esta manera, al explicitarse las dificultades que tuvo que sortear para lograr llevar a cabo su investigación, para escribirla y también para divulgarla “el periodista se constituye en el héroe que busca desenmascarar la mentira institucional” (DE GRANDIS, 1992: 307). Con ello: “Se agrega entonces, a la odisea del fusilamiento, la del periodista en busca de la verdad” (307).

De la curiosidad al compromiso, y del compromiso a la militancia

Como hemos mencionado, entre edición y edición de *Operación masacre* Rodolfo Walsh modifica la obra de acuerdo al contexto socio-político en el que se inscribía. Cambia escenas, reescribe fragmentos, agrega datos y pruebas, suprime descripciones, dialoga con su entorno, siendo prácticamente imposible establecer una versión final del texto y convirtiendo a cada una de las ediciones en distintas versiones del mismo escrito. *Operación masacre* se convierte en un relato que sigue continuamente en su pretensión de responder desde la esfera estética a las diversas situaciones sociales contemporáneas en las

que se inserta, buscando a su vez cumplir uno de los propósitos que le estableciera Walsh a la primera edición del libro: Producir una obra artística que *actuara*. Asimismo, las transformaciones ideológicas y vitales del propio autor ingresan también en el relato y convierten el primigenio pedido de justicia de 1957 en una denuncia en pos de un cambio social en 1972.

Quien analiza estos aspectos de *Operación masacre* es Bárbara Crespo en su artículo “*Operación masacre: el relato que sigue*”, dedicado al estudio de un recorrido por las transformaciones entre las ediciones. Su conclusión es la siguiente:

La primera comprobación que arrojó la lectura de las distintas ediciones fue la imposibilidad de establecer una versión final sobre la cual la lectura crítica podría operar. (...) La octava edición era sólo la última versión en vida del autor de una constante operación de tacha, enmienda y puesta en discurso, una génesis continuada cuyos puntos de inflexión aludían constantemente a una doble inscripción de *Operación Masacre*: en la literatura argentina y en la sociedad, variantes de estilo y respuestas a los distintos contextos históricos y políticos en los que el texto se insertaba (CRESPO, 1994: 221-222).

Si Walsh escribió el libro para que actuara, señala Crespo que los contextos socio-políticos de las distintas ediciones -1957, 1964, 1969, 1972- no constituyen un afuera con el cual el relato polemiza o en el que se inscribe: “Entre ambos se tensa un compás dialéctico que marca a la escritura en muchos sentidos y al que solo la desaparición material del autor ha podido interrumpir” (222). Agregamos a ello que la noción de qué es “actuar” para Walsh también se transformará con el paso de los años con su acercamiento a concepciones revolucionarias anticapitalistas. El autor pasará de reclamar justicia en los tribunales nacionales a defender la ejecución de Aramburu en el “juicio histórico” que en 1971 le realiza Montoneros por la masacre de Suárez. Es en este sentido que Eduardo Jozami plantea:

Las sucesivas ediciones registran (...) fundamentalmente, la transformación del enunciador. El periodista -denunciante, sólo comprometido con la verdad, que Ángel Rama asocia con la tradición del liberalismo norteamericano y los films de la década progresista del New Deal- deja paso al militante político que se identifica con la tradición de la resistencia y apuesta a su futuro (JOZAMI: 86).

Pero los cambios no se deben solamente a cuestiones ideológicas en *Operación masacre*, sino que también expresan el carácter fictivo del relato y el énfasis que Walsh

puso en la construcción narrativa. Crespo se detiene en este aspecto al verificar las diferencias entre la publicación por entregas en *Mayoría* y la primera edición en libro de Sigla. Entre ambas: “El orden de la investigación -que en los artículos periodísticos anteriores guardaba relación con la organización de los materiales- diverge abiertamente del montaje narrativo” (CRESPO: 223). Roberto Ferro vuelve sobre el tema y nota que el ordenamiento de los apartados del capítulo referido a “Las personas” a partir de la edición de *Mayoría* posee una serie de configuraciones de sentido que merecen ser interpretadas, pues los dos primeros retratos que Walsh nos entrega -los de Carranza y Garibotti- refieren a dos de los cinco fusilados, quienes han dejado en total a doce hijos huérfanos. Esto le otorga al comienzo del relato una fuerte connotación emocional. Cabe destacar que esta estructuración no responde a la versión original publicada en *Propósitos* y en *Revolución Nacional*, la cual continúa la cronología de la investigación realizada por el autor, sino que fue adoptada para la publicación del libro en *Mayoría*. Así, si Walsh ha conocido primero el caso de Livraga, luego el de Giunta, después el de Vicente Rodríguez y el Di Chiano, el relato no comenzará por ninguno de ellos -tres de los cuales están vivos, y uno, Livraga, es quien ha denunciado al Estado por el caso y a quien debe el inicio de la investigación-, sino que toma a los asesinados que más huérfanos dejaron. Además de la predisposición que esto puede provocar en el lector, Ferro advierte también allí una intencionalidad literaria, una necesidad del relato en tanto textualidad:

[L]a continuidad de un capítulo al otro [de Carranza a Garibotti] narra el encuentro de ambos, la noche del 9 de junio, y su camino desde Boulogne hasta llegar a la casa en Florida donde serán detenidos. Desde el punto de vista de la funcionalidad del relato, un conjunto de microhistorias presentan a un grupo de personas que se van a reunir en un mismo lugar; la elección constructiva consiste en iniciar los sucesos con los que llegan desde más lejos. La travesía de Carranza y Garibotti se interrumpe en el momento en el que arriban frente a los portoncitos celestes de la casa situada en la calle Hipólito Yrigoyen 4519, entonces el relato suspende esa ilación y refiere lo que está ocurriendo en el interior del departamento del frente, presentando, en primer lugar, a di Chiano y, luego, a Giunta (FERRO: 95-96).

Vemos que el “montaje narrativo” que señala Crespo tiene una justificación que excede la mera reconstrucción de los hechos, trastoca la cronología de la investigación y responde a una estructura que pretende ir tramando una historia compuesta por fragmentos de vida de los personajes a partir del espacio común en el que comienzan su odisea aquella noche. Este orden no responde a motivaciones político-ideológicas ni a tiempos

periodísticos. Tiene un objetivo estético. Asimismo, cabe recordar que ya la primera edición presenta diferencias con respecto a la publicación en *Mayoría* meses antes. Walsh no ceja un minuto en *operar* sobre el texto que cuenta la masacre:

Hay algunas variantes entre los textos de *Mayoría* y la edición en libro de *Operación Masacre* de 1957. Dos de ellas aparecen como las más significativas; la primera está íntimamente ligada al período que se extiende entre las fechas de publicación de una y otra; en *Mayoría*, Walsh se impone la exigencia de controlar la información de modo que sus afirmaciones no perjudiquen a quienes son aún perseguidos. Así, Gavino es nombrado como “F” y Torres como “Ríos”, puesto que, en el momento de la publicación, Walsh no tenía aún certeza de que ya se hubieran podido exiliar en Bolivia. “M” designa a Marcelo Rizzoni en el relato, pero en el “Obligado Apéndice” se revela su identidad porque ha sido detenido. (...) Esa precaución ya no tiene sentido cuando *Operación Masacre* aparece como libro, puesto que la protección de los sobrevivientes está ya asegurada. (...) La otra diferencia es la separación de los treinta y dos capítulos de la primera parte de las notas de *Mayoría* en dos secciones, “Las personas” y “Los hechos”; en el libro, ese deslinde en la disposición de la trama señala de modo más preciso una distinción entre la perspectiva narrativa centrada en los retratos de las víctimas y la que da cuenta de su situación posterior (110).

La segunda etapa de las notas de *Mayoría* estaba compuesta por ocho capítulos sin numerar, que luego formarán parte la tercera sección del libro, “La evidencia”. Ya insertos en la edición de Sigla, podemos observar que los cambios, lejos de cesar, se multiplican. Bárbara Crespo sintetiza los principales en un párrafo:

Entre la primera edición y la segunda, *Operación masacre* cambia íntegramente el “Prólogo”, elimina la “Introducción”, altera sensiblemente la “Tercera parte” debido a que el alegato periodístico original es reemplazado por la confrontación con el expediente Livraga, la versión del caso ante la justicia. A esto deben añadirse las variaciones estilísticas y compositivas que afectan tanto macro como microestructuralmente al texto. (...) En 1969 Editorial Jorge Álvarez tira una tercera edición, el título se condensa, los subtítulos se vuelven innecesarios: *Operación Masacre*. Despojada, concentrada, autorreferencial, el título adelanta un tratamiento de la materia narrativa que se reitera en las variantes internas. Un comentario de David Viñas cierra la contratapa. Nuevamente se altera el “Epílogo” y algunos puntos de la “Segunda parte”. (...) Con la cuarta edición se añade después del epílogo un punto titulado “Aramburu y el juicio histórico” (CRESPO: 223-224).

La autora sostiene que si bien “muchos cambios, sobre todo entre la primera edición y la segunda, se debieron a nuevos hallazgos en la compleja investigación que Walsh estaba realizando” (224), subraya a la vez que “cuando los datos materiales se estancan y ya no hay nuevas voces que sumar a la denuncia, la reescritura del texto no se detiene” (224-225). Así, mientras existe un núcleo narrativo -fundamentalmente las dos primeras partes- que

mantiene en líneas generales cierta continuidad, *Operación masacre* presenta otras zonas “para las que la variación constituye la norma” (224). Es por todo esto que Ferro propone:

Los artículos de la campaña periodística y las cuatro ediciones en libro de *Operación Masacre* pueden ser leídos como un conjunto unitario al que he nombrado con el término de “corpus”. (...) La imposibilidad de alcanzar una versión última y correcta de la historia, implica presentar a los lectores de la posteridad una perspectiva de participación activa en la construcción del sentido (17-18).

En la primera edición del libro Walsh presenta un “Prólogo” y una “Nota introductoria” que antecede a las tres secciones que a partir de aquí se mantendrán siempre en la estructura textual. El subtítulo elegido, “Un proceso que no ha sido clausurado” impone la idea de una obra inconclusa que puede ser reformada. En esta edición, que el texto “actúe” para Walsh es que logre que la denuncia se convierta en justicia. Castigo a los culpables e indemnización a las víctimas. Leemos en el “Prólogo”: “Aun en la Alemania nazi fueron necesarios años de miseria, miedo y bombardeos para sacarla a la luz. En la República Argentina bastaron seis horas de motín para que asomara su repugnante silueta. Aquí está, con su nombre circunstancial, para que todos la vean. Y obren en consecuencia” (BASCHETTI: 112). Lo que lo motiva a realizar la investigación y a publicarla, a su vez, es una cuestión ética individual, pues: “No puedo, ni quiero, ni debo renunciar a un sentimiento básico: la indignación ante el atropello, la cobardía y el asesinato” (112).

Walsh es un hombre indignado. No puede entender cómo aquellos que lograron terminar con la tiranía de Perón repitan sus macabras represiones. Considera que si lo hace público, los *buenos señores* que quieren la democracia van a separar la paja del trigo y el mundo será un poquito mejor entonces. Walsh confía, aún, en la justicia, y en el sistema en su conjunto. En la “Nota introductoria”, aclara, porque aún es preciso aclarar y que las malas lenguas no confundan al resto, que “como periodista, no me interesa demasiado la política. Para mí fue una elección forzosa, aunque no me arrepiento de ella” (118). Se muestra como un intelectual “independiente”, que no es peronista pero tampoco aprueba lo que viene realizando la “Libertadora”. Sigue aclarando: “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo la intención de serlo. Si lo fuese, lo diría. No creo que ello comprometiese más mi comodidad o mi tranquilidad personal que esta publicación” (118). Y continúa, por si hace falta:

Tampoco soy ya un partidario de la revolución que -como tantos- creí libertadora. Sé perfectamente, sin embargo, que bajo el peronismo no habría podido publicar un libro como éste, ni los artículos periodísticos que lo precedieron, ni siquiera intentar la investigación de crímenes policiales que también existieron entonces. En eso hemos salido ganando (119).

Pero esto no es todo, Walsh describe al *monstruo* que hasta poco tiempo atrás estuvo de *fiesta*. Es decir, a la masa peronista, un 20 de marzo de 1957, fechada en La Plata, la nota introductoria declara:

En los últimos meses he debido ponerme por primera vez en contacto con esos temibles seres -los peronistas- que inquietan los titulares de los diarios. Y he llegado a la conclusión (tan trivial que me asombra no verla compartida) de que, por muy equivocados que estén, son seres humanos y debe tratárselos como tales. Sobre todo no debe dárseles motivo, para que persistan en el error. Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad.

Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que en último término es la base de aquélla. Y ese momento está próximo y llegará fatalmente, si se insiste en la desatinada política de revancha que se ha dirigido sobre todo contra los sectores obreros. La represión del peronismo, tal como ha sido encarada, no hace más que justificarlo a posteriori. Y esto no sólo es lamentable: es idiota.

Reitero que esta obra no persigue un objetivo político ni mucho menos pretende avivar odios completamente estériles. Persigue -una entre muchas- un objetivo social: el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes, de los torturadores, de los “técnicos” de la picana que permanecen a pesar de los cambios de gobierno, del hampa armada y uniformada (119-120).

Luego de tanta investigación, Walsh concluye: los peronistas son seres humanos, sí, aunque no parezcan, por muy equivocados que estén, fusilarlos en un descampado por nada ya es demasiado, sobre todo, porque eso puede hacerlos persistir en el error de seguir a un tirano que por suerte ya está lejos, bien lejos de la patria. Pero Walsh teme -qué cosa el miedo- que estos *humillados* y *ofendidos* con quienes se puso por *primera vez* en contacto luego de diez años de gobierno sostenido por un sector mayoritario de la población, puedan llegar a tener razón. Toda una declaración de la situación social del país y de la incompreensión intelectual a los sectores populares. Walsh reitera, sí, que no persigue objetivos políticos, tampoco pretende avivar odios -a ver si en una de esas, capaz que a un grupo de jóvenes se les da por llamar “Valle” a un comando guerrillero y ajustician a Aramburu, ¡qué lejos esto de la pretensión del impoluto escritor!-. Walsh quiere terminar

con la impunidad. Punto. Por eso, aún, no denuncia los fusilamientos en Lanús esa misma noche, ni el del General Valle, que habrían sido realizados dentro de la “legalidad”. Para que lo haga tendrán que pasar varias ediciones aún.

Pero el tiempo pasa y, como dijimos, el relato sigue. La segunda edición, de Continental Service, es de 1964. En esos siete años Walsh pasó por la traición frondizista, la esperanza cubana, la perdurabilidad del fenómeno peronista, la continuación de la proscripción de la fuerza mayoritaria en la vida política nacional y la latente amenaza militar. Vino la revolución caribeña, el huracán de caña de azúcar, y Walsh estuvo dos años allí trabajando en Prensa Latina, sumándose como voluntario a la defensa del país cuando los bombarderos yanquis amenazaban. Ya no es el mismo, ni su visión del peronismo y de los sectores populares es igual, tampoco su mirada sobre el rol de la escritura.

Respecto del hecho, Fernández Suárez no solamente no fue juzgado, sino que la Corte Suprema garantizó definitivamente su impunidad y el ex jefe de policía resultó ascendido por el propio Frondizi al cargo de Coronel. Las víctimas no recibieron indemnización alguna. A esta altura, para él la matanza de junio ya no es una excepción. Es la lógica del sistema en el que vivimos. Por eso, en el epílogo de esta nueva edición dice sobre una afirmación que había realizado en la primera de que el caso sigue en pie: “De esa frase culpable pido retractarme. Este caso ya no está en pie, es apenas un fragmento de historia, este caso está muerto” (WALSH, 1964: 143).

El Walsh que publica esta edición es el que está armando sus obras de teatro que un año después pondrá en escena, “La batalla” y “La granada”, altamente irónicas sobre el quehacer militar, el que escribe los cuentos de *Los oficios terrestres*, que se publican en 1965. Es el Walsh que recibe la noticia de la desaparición de su compañero de Prensa Latina, Jorge Ricardo Massetti, en el norte argentino mientras comandaba la guerrilla del EGP. Lejos está del “notero” que creía haber encontrado una primicia en 1956.

En esta segunda edición, la tercera parte del libro es modificada por completo. La campaña periodística es reemplazada por el Expediente Livraga, que posee la investigación del juez Belisario Hueyo hasta que la Corte Suprema le quita la causa para pasársela a la jurisdicción militar. Allí están las declaraciones de Fernández Suárez y de Rodríguez Moreno, quienes, en sus intentos de defensa, entre burdas artimañas legales y descaradas mentiras, coinciden en lo elemental con los planteos de Walsh. De esta inserción se hace

eco el subtítulo, que se modifica completamente. Ahora dice: *Operación masacre y el expediente Livraga, con la prueba judicial que conmovió al país*. Pero estos no son los únicos cambios. Dirá Eduardo Romano:

Los cambios que incorpora Rodolfo Walsh en el texto exhiben un tratamiento que apunta a un desplazamiento del espacio periodístico hacia otros discursos: introduce un nuevo prólogo en lugar del anterior, también sustituye el epílogo; en ambos despliega un protocolo de lectura como una confesión de su pérdida de confianza en la justicia institucional, un valor sobre el que se asentaba su voluntad de hacer pública la masacre (LAFFORGUE: 27-28).

Este Walsh de 1964 elimina por completo la “Nota introductoria” del ‘57. Ya no sostiene sus palabras sobre el peronismo y los peronistas. En el nuevo prólogo, que con pequeñas modificaciones reiterará en las ediciones posteriores, incluye datos sobre cómo llevó adelante la investigación que complementan el texto y conforman un vínculo más estrecho con él, tal como hemos visto al analizarlo en este trabajo. Estilísticamente: “Las numerosas transformaciones apuntan a una síntesis. Walsh suprime frases, aligera el peso de algunos giros, sólo agrega cuando hay algún dato preciso, antes omitido” (28). El texto se vuelve más conciso, menos rimbombante. Dirá Jozami: “La prosa de *Operación* se hará en cada edición más sobria, más despojada. En la segunda elimina adjetivos innecesarios, definiciones redundantes, el texto se hace siempre más preciso” (JOZAMI: 84). Para este crítico, el paso de la primera a la segunda edición reelabora de tal manera el texto que se convierte, visto desde el presente, en el principal punto de ruptura que se observa en un texto sobre la transformación ideológica de Walsh. El camino está iniciado. El paso del tiempo lo irá profundizando.

Pasan cinco años y llega la tercera edición de *Operación masacre*. En el interín, Walsh retorna a Cuba para el Congreso Cultural de La Habana que discute el rol del intelectual en procesos revolucionarios, antes de su vuelta viaja a Madrid y se entrevista con Perón. Allí conoce a Raimundo Ongaro y, ya en Buenos Aires, se suma a la CGT de los Argentinos, organización que articula a los gremios obreros clasistas, combativos y antiburocráticos que se enfrentan a la ortodoxia sindical. Ingresa a la central obrera para dirigir su semanario. Al momento de la publicación de esta edición, está convirtiendo en libro su investigación sobre el tiroteo en la confitería La Real de Avellaneda que se hará célebre con el título *¿Quién mató a Rosendo?* y cuyas notas periodísticas había publicado

en *CGT*. Walsh es parte ahora de un colectivo político e ideológico. Es, además, el año del Cordobazo. La radicalización política de la sociedad argentina y el enfrentamiento con el gobierno de Onganía eran un fermento a punto de explotar.

En esta edición realiza nuevamente cambios que la diferencian de las previas. En principio, el título aparece sólo, despojado de subtítulos. Crespo indica -como Romano y Jozami- que con el paso de las ediciones, la tendencia fue la de eliminar vocablos y giros compositivos antes que añadir fragmentos. Se trató de una tarea de concisión. Se excluyeron marcas estilísticas evaluativas axiológicas y afectivas aplicadas en general a la caracterización de personajes, situaciones y lugares, huellas explícitas de simpatía o rechazo por parte del narrador. El ejemplo más acabado de esto es la eliminación total del que era el apartado 23, que formaba parte de la segunda sección del libro, una especie de invocación poética al basural de José León Suárez que preludiaba la matanza. En este sentido, si: “ya entre la primera y la segunda ediciones el autor había borrado algunas adjetivaciones y tachado algunas acotaciones para aligerar un tanto el texto” (CRESPO: 226), a partir de esta tercera edición realizada por Jorge Álvarez, “con la desaparición del fragmento 23, el punto 22 gana en expresividad” (226). La eliminación del apartado promueve la traslación de algunos de sus fragmentos al capítulo 22.

Walsh también modifica el epígrafe que abre el libro. Si hasta entonces aparecía una cita en inglés de T.S. Elliot -“A rain of blood has blinded my eyes... and I wander in a land of barren boughs; if I break them they bleed; I wander in a land of dry stones: If I touch them they bleed. How how can I ever return to the soft quiet seasons?”-, ahora abre el libro una frase del comisario inspector Rodríguez Moreno, quien dirigió en persona los fusilamientos, extraída de su declaración judicial: “Agrega el declarante que la comisión encomendada era terriblemente ingrata para el que habla, pues salía de todas las funciones específicas de la policía”. Como leyó Jozami, aquí se evidencia otro ejemplo de cómo Walsh buscó ceñir el texto a los hechos, quitando la cita en inglés de un poeta foráneo para ubicar en su lugar la declaración en sede judicial de uno de los protagonistas de los sucesos. Finalmente, se modifica en forma relativa el prólogo, que así logrará su versión definitiva.

En 1972 aparece la cuarta edición del libro. Walsh, en ese entonces, ya es un militante de las Fuerzas Armadas Peronistas -FAP-, organización político-militar que luchaba por el socialismo y la vuelta de Perón al país. Parece que el *error* de los peronistas

que esgrime en aquella primera edición se había convertido en *verdad*. Ahora, en algo que podemos leer en estrecho vínculo con su ingreso a la militancia revolucionaria activa, Walsh nota la necesidad de incluir un nuevo capítulo luego del epílogo, titulado “Aramburu y el juicio histórico”, donde legitima la ejecución por parte de Montoneros del General Aramburu, Presidente de facto del país en 1956 y por lo tanto principal responsable político de los fusilamientos de José León Suárez:

Ejecutor de una política de clase cuyo fundamento -la explotación- es de por sí antihumano y cuyos episodios de crueldad devienen de ese fundamento como las ramas del tronco, las perplejidades de Aramburu, ya lejos del poder, apenas si iluminan el desfasaje entre los ideales abstractos y los actos concretos de los miembros de esa clase: el mal que hizo fueron los hechos y el bien que pensó, un estremecimiento tardío de la conciencia burguesa. Aramburu estaba obligado a fusilar y proscribir del mismo modo que sus sucesores hasta hoy se vieron forzados a torturar y asesinar por el simple hecho de que representan a una minoría usurpadora que sólo mediante el engaño y la violencia consigue mantenerse en el poder.

La matanza de junio ejemplifica pero no agota la perversidad de ese régimen. El gobierno de Aramburu encarceló a millares de trabajadores, reprimió cada huelga, arrasó la organización sindical. La tortura se masificó y se extendió a todo el país. El decreto que prohíbe nombrar a Perón o la operación clandestina que arrebató el cadáver de su esposa, lo mutila y lo saca del país, son expresiones de un odio al que no escapan ni los objetos inanimados, sábanas y cubiertos de la Fundación incinerados y fundidos porque llevan estampado ese nombre que se concibe como demoníaco. Toda una obra social se destruye, se llega a segar piscinas populares que evocan el “hecho maldito”, el humanismo liberal retrocede a fondos medievales: pocas veces se ha visto aquí ese odio, pocas veces se han enfrentado con tanta claridad dos clases sociales. (...) Quince años después será posible hacer el balance de esa política: un país dependiente y estancado, una clase obrera sumergida, una rebeldía que estalla por todas partes. Esa rebeldía alcanza finalmente a Aramburu, lo enfrenta con sus actos, paraliza la mano que firmaba empréstitos, proscripciones y fusilamientos (WALSH, 1994: 196-197-198).

Como realizó con la tercera parte de *¿Quién mató a Rosendo?*, este agregado - obviamente más breve que en el caso del análisis del vandomismo- tiene visos de ensayo histórico-político. En 1973, durante una nueva edición realizada durante la primavera camporista, agrega un “Apéndice” con el título “Operación en el cine”, en el que además de describir cómo se filmó la película dirigida por Jorge Cedrón, incluye el guión de la última escena como parte de su propio libro, con el siguiente fragmento: “La película tiene pues un texto que no figura en el libro original. Lo incluyo en esta edición porque entiendo que completa el libro y le da su sentido último” (200). Ante esto, Crespo propone que desde entonces podemos interpretar que esa pudo ser “la versión definitiva” (CRESPO: 224). Al

respecto, Walsh advierte que en la filmación Julio Troxler desempeña su propio papel y que, “al discutir el libro con él y Cedrón, llegamos a la conclusión de que el film no debía limitarse a los hechos allí narrados”. Esto era así porque “Una militancia de casi 20 años autorizaba a Troxler a resumir la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada” (199-200). Lo destacable es que con tales argumentos Walsh encuentra en la versión fílmica la posibilidad de darle el sentido final a la propia obra literaria. Si Walsh aportó sus conocimientos y su experiencia para la realización de la película, Cedrón y Troxler cooperaron, en una especie de proceso circular, para reorientar la obra literaria. El film termina, así, ingresando al espacio de la novela.

Esa última escena encuentra a Troxler hablando no como protagonista ficcional sino como víctima real. Su voz en *off* narra cómo lograron él y otros compañeros exiliarse en Bolivia, cómo fue encarcelado y torturado al volver al país, y postula un balance de los años de lucha. A la pregunta de *¿por qué tanto ensañamiento hacia el peronismo?* responde remarcando qué significaba para él ser peronista. Mientras se muestran imágenes de luchas populares por todo el país, se oye su voz: “El peronismo era una clase, la clase trabajadora que no puede ser destruida, el eje de un movimiento de liberación que no puede ser derrotado, y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por los explotados” (201-202). Para explicar esta transformación del sentido del relato cobra vital importancia el radical cambio político e ideológico del propio Walsh. Si en 1957 era un periodista y narrador de cuentos policiales, medianamente apolítico, cuyo objetivo explícito era el de mostrar el salvajismo del gobierno de facto al asesinar a obreros inocentes en un basural de José León Suárez; en 1972, en cambio, ya se había convertido, estaba en Cuba y vinculación con la CGT de los Argentinos y las FAP mediante, en un referente del *intelectual revolucionario* que poco tiempo después iniciaría activamente su participación en Montoneros.

Entonces, del *compromiso* de la búsqueda de una verdad del año '57 pasó a la *militancia* por una transformación social en una organización armada. De la denuncia a la Libertadora, a los soldados de Perón. En este sentido, las modificaciones entre los textos no se deben meramente a cuestiones estilísticas -aunque también se correspondan con eso- sino que aquello se ve profundizado por la radicalización del conflicto social en el país y la funcionalidad que le daba Walsh al hecho artístico en ese contexto. A su vez, se enmarca

dentro del pasaje del *intelectual comprometido* -crítico y autónomo- al *intelectual revolucionario* -activamente participe de la construcción de una nueva sociedad, generalmente a través de algún tipo de militancia orgánica-. Si en un principio se ponía énfasis en la búsqueda de verdad y justicia “en solidaridad con los desposeídos engañados”, como señala Marcela Croce respecto de la narrativa de David Viñas, ahora, pasados más de quince años y con los culpables igualmente libres -salvo Aramburu, juzgado por Montoneros-, se destaca la necesidad de la lucha política organizada -y armada- para derrocar a los regímenes que proscriben al peronismo. Para llegar a la justicia con la verdad no alcanza. Hacen falta la fuerza y la organización. Esto motivó la nueva orientación del relato, que se desprende de la búsqueda primigenia de despolitización del texto literario.

De esta forma, esta obra mantiene su intencionalidad de ser *un relato que sigue* a través del tiempo en su afán de *actuar* desde la esfera estética en las problemáticas sociales en las que se inserta. Si en la primera edición se había propuesto que la matanza de Suárez era “un proceso que no ha sido clausurado”, esa noción se mantendrá para el propio relato - que lejos de clausurarse modifica su sentido y su textualidad edición tras edición- y para el proceso de lucha del peronismo por su vuelta al poder y el fin de la proscripción.

Así, Rodolfo Walsh: “introduce el peronismo en la redefinición de lo nacional en la literatura de los argentinos” (DE GRANDIS: 307). Su escritura: “se despliega en el encuentro, el pasaje y la disonancia, de dos formaciones discursivas diferentes, la literaria y la política, tramadas y confabuladas desde su inscripción primera” (FERRO: 40). Jozami dirá que si bien esto se observa en el propio relato, el análisis de los paratextos -prólogos, epílogos, apéndices, notas introductorias, notas al pie- resultan esenciales y “constituyen un documento fundamental para comprender no sólo la evolución política de Walsh, sino también un cambio de época en la cultura política, en la toma de posición de los intelectuales” (JOZAMI: 84-85).

¿Quién mató a Rosendo?

¿Quién mató a Rosendo? se publica en formato libro en 1969. El año anterior, en el periódico *CGT* dirigido por el propio Walsh, el autor había publicado una serie de entregas periodísticas que trataban el hecho y daban cuenta de la investigación. Como sucedió con *Operación masacre*, esas notas fueron la base del posterior libro, al que se le agregó como

tercera parte un ensayo político sobre la burocracia sindical y sus efectos en el movimiento obrero y en la economía empresarial bajo la denominación de “El vandorismo”.

Múltiples son los aspectos que unifican ambos textos. La estructura, por ejemplo, se repite, con la diferenciación de que aquí “Las personas” y “Los hechos” -primera y segunda parte de *Operación masacre*- se unifican en la primera sección. “La evidencia” ocupa la segunda, y la tercera corresponde al mencionado análisis de la práctica vandorista. También como en la obra de 1957, ésta se sustenta en la voz de las víctimas, miembros de la clase obrera atacados a balazos por sectores ligados al poder sin ningún motivo concreto. Ahora, en vez de fusilamientos en un descampado, se los agrede en una pizzería del conurbano bonaerense, y en lugar de ser miembros de las fuerzas de la represión quiénes lo hacen, son matones sindicales ligados al empresariado metalúrgico y a militares golpistas. Pero el resultado es el mismo. Sin embargo, a diferencia de la primera obra, aquí ambos sectores se autodefinen como “peronistas” y tienen fundamento para ello debido a las “cambiantes tácticas de Perón” (WALSH, 2008: 10). Es similar, a su vez, la narrativización de los sucesos si comparamos el libro con las notas periodísticas, así como el vínculo de la obra testimonial con el género policial. Estilísticamente, también responden a los mismos criterios: compleja construcción de la figura del narrador, puesta en primer plano de la voz de los sectores populares -aquí incluso mucho más extensamente-, el “retrato” y la “biografía” como esquemas que pretenden generar la carnadura de los personajes, la contradicción argumentativa como recurso para quebrar la versión oficial de los hechos.

El propio Walsh advierte sobre el universo común de ambas novelas, por un lado su denuncia pública fue silenciada por los medios hegemónicos y por el poder político y gremial del país, que mantiene su “ficción” del enfrentamiento entre bandos. Se trató, como en *Operación masacre*, del asesinato de obreros desarmados debido a su militancia -o presunta militancia- política. Finalmente, fue una acción vandálica ligada al poder. La repercusión entre los trabajadores y la vanguardia política del movimiento obrero ante la versión walshiana de los sucesos también se asemeja en uno y otro caso. En sus palabras:

Esta denuncia ha transcurrido en el mismo silencio en que transcurrió “Operación Masacre”. No es la única semejanza. Tanto en un caso como en otro se asesinó cobardemente a trabajadores desarmados como Rodríguez, Carranza y Garibotti, como Blajaquis y Zalazar. En mayor o menor grado estos hombres representaban una vanguardia obrera y revolucionaria. Tanto en un caso como en otro los verdugos fueron hombres que gozaron o compartieron el poder oficial: esa es la afinidad que al

fin podemos señalar entre el coronel fusilador Desiderio Fernández Suárez, y el ejecutor de La Real, Augusto Timoteo Vandor.

Ese silencio de arriba no importa demasiado. Tanto en aquella oportunidad como en ésta me dirigí a los lectores de más abajo, a los más desconocidos. Aquello no se olvidó, y esto tampoco se olvidará. En las paredes de Avellaneda, de Gerli, de Lanús, ha empezado a aparecer un nombre que hace mucho tiempo que no aparecía. Sólo que ahora va acompañado de la palabra: Asesino (168-169).

La primera sección, por lo tanto, equivale a las dos primeras partes de *Operación masacre*. En numeración ascendente como en el libro anterior, se va describiendo la vida, la acción y el pensamiento de los que protagonizan el hecho, sobre todo de las víctimas, pero también de algunos de los victimarios. A su vez, se describe la ubicación geográfica, ahora la ciudad de Avellaneda, caracterizada a través de su identidad industrial: “Más que las calles largas y monótonas, más que las plazas desfoliadas por el humo y los residuos, las fábricas son aquí los puntos de referencia: la papelera, la cristalería, la Ferrum, la textil (25).

Esta sección posee once apartados, cinco de los cuales se centran en los obreros atacados: Raimundo y Rolando Villaflor, Francisco Granato el griego Domingo Blajaquis y Juan Zalazar -los dos últimos asesinados-. Luego, dos fragmentos están destinados al bando de los burócratas, uno al Lobo Vandor y otro a Rosendo García, que también muere a causa de los disparos de sus propios compañeros. Uno corresponde a la ciudad de Avellaneda y los otros tres a diversas situaciones de “los hechos”, dos al incidente -“El incidente” y “La bronca”- y otro a Rosendo ya herido mientras es llevado por compañeros al hospital, donde se deja entrever que sabe que le dispararon sus presuntos amigos:

Entonces Rosendo volvió a arrastrarse hasta la calle y quedó tendido a lo largo sobre la vereda de Sarmiento, mientras Norberto Imbelloni buscaba un auto que el dirigente Izetta le negó por no estropear el tapizado, y conseguía al fin el Fiat 1500 de Maximiliano Castillo, donde lo cargaron con la ayuda de Tiqui Añón, y ese fue el momento que eligió Rosendo para decir, tal vez con tristeza o como una simple comprobación, porque ya se iba, el momento que eligió para decir a sus amigos -Justo a mí me la fueron a dar.

Sí, justo a él, el hombre que había crecido demasiado en Avellaneda y en la UOM, el hombre que aspiraba a ser gobernador de la provincia, el único que a corto o largo plazo podía desplazar a Vandor (68-69).

La segunda parte, “La evidencia”, continúa la numeración ascendente y contiene ocho apartados -del 11 al 19-. Allí encontramos la investigación judicial y la del propio Walsh, la

entrevista del autor a Imbelloni -miembro del grupo atacante-, el rol de la policía, de los jueces y de los medios de comunicación, y las conclusiones respecto a la reconstrucción del hecho de acuerdo al material recabado, lo cual se presenta a modo de resolución del caso mediante la pesquisa de Walsh.

Por último, la tercera parte da un panorama de la situación general del sindicalismo en Argentina -incluso a través de un *racconto* histórico de los obreros metalúrgicos desde finales del siglo XIX- y describe cómo la dirigencia sindical se aleja de las bases obreras, se burocratiza y asume el rol de garante de la explotación patronal y de la dictadura que proscribió al General Perón, todo en nombre del “peronismo”. Tiene desde esta perspectiva un similar hilo conductor con *Los traidores*, la película que años después hará Raymundo Gleyzer. En la obra de Walsh se trata de seis fragmentos que contextualizan la muerte de Blajaquis, Zalazar y Rosendo explicándola no como un hecho aislado, sino como consecuencia de una práctica recurrente que incluye el despido de obreros, la considerable pérdida porcentual de los trabajadores en la distribución de la riqueza del país, el lucro de la dirigencia de la CGT y la constitución del brazo político de los trabajadores en una mafia que ataca al movimiento obrero tanto o más que los empresarios y el gobierno.

Esta estructura es antecedida, como en *Operación masacre*, por un prólogo que el autor llama “Noticia preliminar” donde describe el proceso de investigación y contextualiza el ataque de La Real. Allí menciona que las notas periodísticas publicadas en *CGT* cumplieron un papel extraliterario, eminentemente político, a través de la denuncia hacia el vandorismo como causante del tiroteo y la probada eliminación de la hipótesis del enfrentamiento que desde un comienzo se pretendió instaurar. Walsh señala en este prólogo que la muerte de Rosendo que sirve para titular la obra es una anécdota que ilustra un drama social. Hay un “tema superficial” -la muerte García- y un “tema profundo” -el drama del sindicalismo argentino a partir de 1955-. Indica, a su vez, que los destinatarios son los obreros argentinos:

Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país. La publicitada carrera de los dirigentes gremiales cuyo arquetipo es Vandor tiene su contrafigura en la lucha desgarradora que durante más de una década han librado en la sombra centenares de militantes obreros (WALSH: 7).

Obreros clasistas que resisten la dictadura y la proscripción de su identidad política por un lado, mafiosos dirigentes por el otro. Aquí Walsh sostiene que la investigación revela que detrás de los asesinatos hubo un interés personal de Vandor, quien obtuvo por otra parte un evidente encubrimiento policial y resguardo político y mediático. La focalización en este hecho puntual es fundamentada porque describe desde un caso concreto la modalidad de todo un sistema:

[A]ctuaron todos o casi todos los factores que configuran el vandorismo: la organización gangsteril; el macartismo (“Son trotskistas”); el oportunismo literal que permite eliminar del propio bando al caudillo en ascenso; la negociación de la impunidad en cada uno de los niveles del régimen; el silencio del grupo sólo quebrado por conflictos de intereses; el aprovechamiento del episodio para aplastar a la fracción sindical adversa; y sobre todo la identidad del grupo atacado, compuesto por auténticos militantes de base.

El asesinato de Blajaquis y Zalazar adquiere entonces una singular coherencia con los despidos de activistas de las fábricas concertados entre la Unión Obrera Metalúrgica y las cámaras empresarias; con la quiniela organizada y los negocios de venta de chatarra que los patrones facilitan a los dirigentes dóciles; con el cierre de empresas pactado mediante la compra de comisiones internas; con las elecciones fraguadas o suspendidas en complicidad con la secretaría de trabajo. El vandorismo aparece así en su luz verdadera de instrumento de la oligarquía en la clase obrera, a la que sólo por candor o mala fe puede afirmarse que representa de algún modo (9).

Vandor es presentado como un instrumento de la oligarquía en el seno del movimiento obrero, lo que lo ubica en las antípodas de Blajaquis y de Zalazar, dos militantes de base que luchan por la liberación nacional. Vandor es la expresión más lograda de un grupo de dirigentes que, utilizando Walsh aquí palabras de Amado Olmos, “han adoptado las formas de vida, los automóviles, las inversiones, las casas, los gustos de la oligarquía a la que dicen combatir. Desde luego con una actitud de ese tipo no pueden encabezar a la clase obrera” (166). Esta investigación, de este modo, está enmarcada no ya en un interés individual de Walsh por otorgar justicia o denunciar, sino en una organización definida: La CGT de los Argentinos que lucha por organizar a los trabajadores por fuera de la burocracia sindical, con una mirada anticapitalista: “El periodista independiente de *Operación y Caso Satanowsky* es ahora un intelectual comprometido con la fracción más combativa del sindicalismo”, expresará Jozami (JOZAMI: 143). Este libro es la más notoria -directa- escritura comprendida como práctica militante de este corpus.

Walsh señala que su investigación como periodista de la CGTA fue más eficaz que la de la justicia. No considera que esto haya sucedido meramente por inoperancia, sino por

complicidad del régimen con los autores de la matanza. El autor está lejos de confiar en el poder judicial y en las fuerzas de seguridad, y llama a los lectores a que sigan su ejemplo. Por eso ni siquiera se molesta en hacerle llegar a los jueces las pruebas que obtiene:

Mi intención no era llevarlos [a los acusados] ante una justicia en la que no creo (...) No quise molestarme en cambio en presentar al juez doctor Llobet Fortuny la cinta grabada y el plano con anotaciones de puño y letra de Imbelloni, que constituían una prueba material. Por una parte, no era mi función. Por otra, tenía ya en mis manos una fotocopia del expediente que es en cada una de sus quinientas fojas una demostración abrumadora de la complicidad de todo el Sistema con el triple asesinato de La Real de Avellaneda (10-11).

La justicia llegará por otra vía, gracias a la organización popular y la lucha que logre derribar al sistema de dominación existente. Se conquista, entonces, con participación ciudadana y con un nuevo sistema social y político. Sobre el final del texto, en el último apartado de la tercera sección, titulado “Conclusión”, Walsh sostiene:

No se trata, por supuesto, que el sistema, el gobierno, la justicia sean impotentes para esclarecer este triple homicidio. Es que son cómplices de este triple homicidio, es que son encubridores de los asesinos. Sin duda ellos disponen de la misma evidencia que yo he publicado y que en otras circunstancias servirían para encarcelar a Vandor y sus guardaespaldas. Si no lo hacen es porque Vandor les sirve. Y si Vandor les sirve es, entre otras cosas, porque esa amenaza está pendiente sobre él (168).

El autor realiza aquí una denuncia que excede a la figura de Vandor y a la burocracia sindical; alcanza al sistema social que organiza y controla nuestras vidas, muestra los hilos que lo zurcen, las injusticias que comete, la necesidad de transformarlo, el germen de otras actitudes y prácticas en víctimas como Blajaquis, Zalazar o los Villaflor. Por esto Ferro plantea que *¿Quién mató a Rosendo?* marca un giro en la relación con las primeras ediciones de *Operación Masacre* (FERRO: 32). Si en la edición de 1957 y de manera más atenuada en la de 1964: “Walsh señala a miembros del aparato estatal como responsables de los fusilamientos de José León Suárez”, aún “esa acusación no alcanza a las instituciones como tales” (32). Por lo tanto:

La denuncia se concentra en la detención que se produce antes de decretarse la ley marcial, sin que ésta sea cuestionada en sí misma. (...) De este modo, el universo jurídico institucional no es cuestionado; por el contrario, su transgresión es la que permite caracterizar el suceso como un crimen. (...) Cuando escribe *¿Quién mató a Rosendo?* La postura de Walsh ha variado. El texto se propone dilucidar dos acciones

criminales: una referida directamente al episodio, que ocurre en la confitería La Real en Avellaneda, en que las víctimas son Rosendo García, Domingo Blajaquis y Juan Zalazar, y la otra es un complejo proceso que involucra a la clase obrera en su conjunto. Esos dos crímenes se esclarecerán mutuamente. Los sucesos de La Real servirán como prueba del dispositivo económico social dominante para someter a la clase obrera con la necesaria complicidad de los dirigentes de sus organizaciones sindicales. Las instituciones forman parte de la confabulación, otorgándoles legitimidad a las acciones criminales (32-33).

El propio *¿Quién mató a Rosendo?* se refiere en su interior de manera explícita al cambio en la perspectiva de Walsh sobre la justicia en la Argentina en poco más de una década:

Hace años, al tratar casos similares, confié en que algún género de sanción caería sobre los culpables: que el coronel Fernández Suárez sería castigado, que el general Cuaranta sería castigado.

Era una ingenuidad en la que hoy no incurriré. Sinceramente no espero que el asesino de Zalazar vaya a la cárcel; que el asesino de Blajaquis declare ante el juez; que el matador de Rosendo García sea siquiera molestado por la divulgación de estos hechos. El sistema no castiga a sus hombres: los premia. No encarcela a sus verdugos: los mantiene. Y Augusto Vandor es un hombre del sistema (WALSH, 2008: 167).

Esto evidencia la transformación política de Walsh, que se expresa, a su vez, en sus viajes a Cuba de 1959 y 1968, su entrevista con Juan Domingo Perón en Puerta de Hierro a la vuelta de su segundo viaje y su inserción como periodista en la CGTA dirigida por Raimundo Ongaro. Ello se encuentra en el texto también, donde no sólo se expresa la necesidad de desarrollar dicha organización sindical ante el copamiento del vandorismo de las viejas estructuras existentes mediante el fraude, la negociación con las empresas y la extorsión, la agresión física, el despido y el asesinato de opositores, en complicidad con el Ministerio de Trabajo y el gobierno de Onganía. Se observa a su vez en que aquí los peronistas son ya todos militantes políticos y luchadores sociales, y se los reivindica en tanto tales. Por ejemplo, el Griego Blajaquis, “era un auténtico héroe de su clase” (7).

Por otra parte, con esta investigación estrecha sus vínculos con la corriente política que hacia el interior del movimiento peronista lideraba John William Cooke. Un dato poco repetido por la extensa bibliografía existente sobre el autor en general y sobre este texto en particular es el señalado por Enrique Arrosagaray en *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, que biografía la vida y obra de Walsh en los años que van desde la vuelta de su primer viaje a Cuba hasta su ingreso a las organizaciones armadas del peronismo

revolucionario. Arrosagaray indica que el acercamiento de Walsh a los hombres de Cooke se debe “a que el grupo de militantes peronistas que compartían la mesa en La Real, agredida a balazos por el *grupo Vanguard*, trabajan políticamente con Cooke. Esa corriente se llamaba Acción Revolucionaria Peronista (A.R.P.)” (ARROSAGARAY, 2005: 74). Este dato se lo confirman a Arrosagaray Fernando Alonso (86) -sobreviviente del ataque- y Rolando Villaflor (89). No obstante, advierte el autor de este libro, Walsh “no mencionó a la fuerza política que nucleaba a los muchachos de la mesa de Blajaquis, ni sus proyectos políticos ni cuáles fueron sus pasos militantes inmediatos a los hechos de La Real, que él conoció cuando escribía sus artículos” (75). El motivo lo instala en la necesidad de presentar el hecho no como una pelea entre dos bandos definidos, sino entre el vandomismo por un lado y el movimiento obrero en su conjunto por el otro.

Más allá de esta intencionalidad que coincide con la postura ideológica del autor y con su militancia efectiva en el momento de producción de la investigación primero y del relato después, el texto menciona tanto a Cooke como su compañera Alicia Eguren. La aparición del primero se da luego de la balacera, cuando le avisan que el griego Blajaquis -a quien el texto presenta como “amigo” de Cooke- está herido en el hospital Fiorito de Avellaneda. Luego ya se lo figura en dicho hospital recibiendo la noticia de la muerte de Blajaquis y aconsejando a los sobrevivientes a pasar momentáneamente a la clandestinidad porque les iban a tirar “con todo Buenos Aires” por la cabeza. La mención de Cooke postula un enlace directo entre las víctimas y el peronismo revolucionario enmarcado en la resistencia. A su vez, el narrador corroborará la advertencia de Cooke al plantear: “Durante quince días únicamente el vandomismo hablaría por boca de la prensa, mientras los sobrevivientes de la matanza pasaban a la clandestinidad”. Por otra parte, si bien no se nombra a la ARP resulta sintomático que quien tome la palabra en el funeral de Zalazar sea Alicia Eguren:

En “La Montana crece” aparece por un lado la verdad de los clandestinos, de lo que fluye por abajo. Nos encontramos con Alicia Eguren -la compañera de John William Cooke, otra línea directa al peronismo revolucionario- quien en el entierro de Zalazar “había formulado contra el vandomismo una acusación apenas velada” (REDONDO, 2004: 291).

Así, Walsh logra, por un lado, mostrar al grupo atacado como la expresión del nuevo peronismo, revolucionario y anticapitalista, clasista y combativo, que toma a su organización como la expresión nacional de los movimientos de liberación que nacían en

todo el tercer mundo, que se acercaba al marxismo y se autoproclamaba de izquierda, que requería nuevas organizaciones sociales, políticas y gremiales y que desafiaba incluso las tácticas del propio Perón. Aún sin mencionar a la ARP, además, la aparición de Cooke y de Eguren evidencia de qué lado estaban los integrantes de esa mesa de La Real sin establecer banderías que pudieran dificultar la empatía del lector. Cooke y Eguren, sin embargo, serán los únicos dirigentes antiburocráticos que se describan junto a las víctimas.

Walsh ubica la obra en el plano del “testimonio” al enfatizar el carácter documental que ostenta. Afirma que “No hay una línea en esta investigación que no esté fundada en testimonios directos o en constancias del expediente judicial” (10), e indica que para la reconstrucción de los hechos contó con la ayuda de los sobrevivientes Francisco Alonso, Nicolás Granato, Raimundo y Rolando Villaflor, de Norberto Liffschitz -abogado defensor del grupo-, y fundamentalmente, la confesión de un integrante del vandorismo, Norberto Imbelloni. En el apartado “Reconstrucción”, el último del relato de los hechos, se refuerza esta misma idea:

Los detalles, necesariamente farragosos, de esa operación, quedaron expuestos en la serie que publiqué en *CGT*, y es inútil repetirlos. Baste decir que para la modificación del plano policial he usado los testimonios de Fructuoso Hevia, propietario; Osvaldo Díaz, mozo; Jorge P. Álvarez, parroquiano; Nicolás Gerardi, víctima, y de los procesados Raimundo y Rolando Villaflor, Granato, Alonso, Imbelloni. Al escenario, así depurado de errores, que puede verse en página 129, he incorporado los datos de la pericia balística (123).

Ante la “fuente policial”, Walsh construye otra, la popular, la de la gente común que presencié el hecho y brinda testimonio. Contra la institución, el pueblo. Asimismo, dará cuenta del expediente judicial y de la mención del caso en medios gráficos. Así, por más que existan posibilidades de leerla como una novela policial -“Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya” (9), dirá Walsh- debido a su estructuración y a los procedimientos que utiliza, el autor deja en claro la veracidad de su texto y por eso culmina la nota introductoria con una frase que dará paso a la novela: “Las cosas sucedieron así.” (11).

Con esta obra, Walsh hace de su previa *Operación masacre* el inicio de un camino estético. Descubre que aquella investigación convertida en libro, narrativizada sin perder veracidad ni falsear situaciones, es la base desde donde comenzar a construir el arte de una

futura sociedad poscapitalista. *¿Quién mató a Rosendo?*, en este sentido, es su continuidad. Su cercanía con el proceso cubano le había otorgado los fundamentos teóricos e ideológicos para desarrollar el *testimonio*, aquello que él ya había llevado a la práctica instintivamente con su trabajo sobre los fusilamientos de Suárez y con su investigación aún no publicada en formato libro sobre el crimen de Marcos Satanowsky. Ahora, por lo tanto, retomará esa línea de acción militante en términos políticos y literarios para constituir un relato que pretende denunciar los crímenes y negociados de la burocracia sindical vandorista asociada a las fuerzas represivas del Estado y al régimen capitalista en su conjunto, desde Frondizi a Onganía. Por esto Martín Kohan sostendrá que en *¿Quién mató a Rosendo?*: “La literatura está discutiendo la política: está discutiendo las condiciones de representación en esa fundamental instancia política que es el sindicalismo en la Argentina de 1969” (LAFFORGUE, 2000: 121), pero a su vez, problematiza la representación literaria al promover esta clase de discursos como aquellos que dan cuenta de los hechos ocurridos, que pueden hacer presente la ausencia que representan.

Los hechos

Esa noche del 13 de mayo de 1966, poco tiempo antes del golpe de Estado liderado por el General Onganía al gobierno radical de Arturo Illia, el “Grupo Avellaneda” de la Acción Revolucionaria Peronista (ARP) liderado por Domingo “el griego” Blajaquis se reunió en la pizzería La Real ubicada en la esquina de la Avenida Mitre y la calle Sarmiento de dicha ciudad para comenzar a diagramar una serie de actividades en apoyo a los cañeros tucumanos que estaban en lucha en ese entonces en el norte argentino. A esa reunión fueron los hermanos Raimundo y Rolando Villaflor, Francisco Alonso, Nicolás Granato, Juan Zalazar, Blajaquis y un enigmático “Horacio” que se sumaba al grupo ese día y del que no se supo nada más con posterioridad a los hechos. Estos siete hombres eran obreros y habitantes de aquella región por entonces industrial ubicada al sur de la capital federal.

Ante el evidente intento de la dirigencia burocrática del movimiento trabajador que lideraba Augusto “El lobo” Vandor -y que tenía en Rosendo García a su caudillo local- por aislar los conflictos regionales y así quitarles eficacia, este pequeño grupo político buscaba desde su modesto lugar y en coordinación con otras células de la ARP visibilizar el reclamo de los sectores más postergados del campo argentino y tejer vínculos entre los trabajadores de diversas zonas del país. Vandor, por su parte, pretendía sostener la lenta pero constante

entrega de los logros adquiridos durante el primer peronismo, en su rol de “instrumento del régimen” ubicado en el seno del movimiento obrero, como señala Walsh. Su estilo negociador tanto con las empresas metalúrgicas a las que lo unían intereses económicos como con las fuerzas militares que pronto ocuparían nuevamente la Casa Rosada era a esa altura ya explícito.

Otro motivo, más ideológico, los diferenciaba: “el grupo de Avellaneda” tenía en la Revolución Cubana y en el pensamiento de izquierda el sustento desde el cual promover la participación política, social, cultural y sindical arraigada en la tradición de la resistencia popular argentina de la última década, orientada hacia el peronismo al cual se lo tomaba como un paso -nacionalista y antiimperialista- hacia una liberación de carácter anticapitalista. La ARP es una de las primeras expresiones organizativas políticas urbanas de la izquierda peronista, con base en el movimiento obrero antiburocrático y clasista. Vandor y sus secuaces, en cambio, son la expresión de la burocracia sindical, cauta, negociadora, entreguista, pro-empresarial (por no decir directamente empresaria), que deseaba convertirse en factor de poder de un país sin Perón, aún con “la camiseta peronista” puesta. Abjuraban del “clasismo” por considerarlo “sectario” y pretendían llevar adelante un sindicalismo que estableciera una alianza con la burguesía asentada en el país y con el gobierno de turno a cambio de cierta participación de la central obrera en los negocios existentes. El “vandorismo” es una de las primeras expresiones realmente acabadas de lo que se conoce como burocracia sindical. Base de la derecha peronista que, establecida en la Unión Obrera Metalúrgica -UOM- pasará a convertirse, por el peso propio de la actividad de esa rama en la economía local y por las características de sus dirigentes, en dirección de la propia CGT.

Sobre la resistencia peronista Walsh será categórico, con ella nace “una etapa oscura y heroica” cuyo “punto de partida es la fábrica, su ámbito el país entero, sus armas la huelga y el sabotaje” (WALSH: 2008: 138). La lucha popular contra la proscripción generó 150.000 jornadas laborales perdidas en la Capital en 1955, que suben al año siguiente a 5.200.000, “[I]a huelga metalúrgica del 56 es una de las expresiones más duras de esa lucha. Empieza la era del “caño”, de los millares de artefactos explosivos de fabricación rústica y peligroso manejo, que inquietaron el sueño de los militares y los empresarios” (138). Esta resistencia es simbolizada en Domingo Blajaquis, pero “como él hubo muchos,

convencidos de que a la violencia del opresor había que oponer la violencia de los oprimidos; al terror de arriba, el terror de abajo” (138). Si bien el resultado no es victorioso, sí permitió cuanto menos poner coto a las expectativas del más rancio liberalismo: “Era una lucha condenada por falta de organización y de conducción revolucionaria, pero alteró el curso de las cosas, derrotó las fantasías del ala más dura de la revolución libertadora y facilitó el triunfo de su ala conciliadora y frondizista” (138). Si esto es la Resistencia, su antagonista será el aparato del vandomismo:

El vandomismo tiene su discurso del método, que puede condensarse en una frase : *El que molesta en la fábrica, molesta a la UOM; y el que molesta a la UOM, molesta en la fábrica*. La secretaría de organización del sindicato lleva un prolijo fichero de “perturbadores”, permanentemente puesto al día con los ficheros de las empresas. ¿Se explica ahora que la Banca Tornquist despidiera a Raimundo Villafior aún antes de que su nombre apareciera en los diarios?

Al despido sigue siempre la expulsión del sindicato, o viceversa: el artículo 9 de los estatutos permite expulsar a un afiliado sin asamblea, por simple resolución de la directiva.

De este modo fueron arrasadas a partir de 1959 las vanguardias más combativas (147).

Ese esquema del sindicalismo metalúrgico fue la base sobre la cual creció esta corriente. Walsh dirá: “Cuando el Aparato se extienda a la CGT, cuando la Negociación invada hasta los últimos rincones del sindicalismo, los resultados serán los mismos que en el gremio metalúrgico: la destrucción del movimiento obrero argentino, la quiebra absoluta entre los dirigentes y sus bases” (154). Las consecuencias saltan a la vista, Walsh grafica que en diez años de dominación del vandomismo sobre el movimiento sindical argentino la participación de los trabajadores en el ingreso nacional bajó del 57% en 1958 al 47% en 1965, que los salarios reales se retrotrajeron a 1943, antes de la llegada de Perón a la Secretaría de Trabajo, a eso suma la existencia de más de un millón de desocupados, la desaparición de los convenios colectivos de trabajo, la intervención de diversos gremios. Como contrapartida, se genera un aumento sideral de la productividad de las empresas, que logran producir más con menos operarios y sueldos cada vez más bajos. “Para esto ha servido -señalará el autor- tanta astucia, tanto Lobo, tanta maraña de tácticas, tanto engranaje de claudicaciones” (158). Ante ello:

¿Adónde pueden protestar los trabajadores? Al sindicato. Pero allí también fastidian, allí también cuestionan, allí también resultan “comunistas”. Patrones y dirigentes han descubierto al fin que tienen un enemigo común: esa es la verdadera esencia del acuerdo celebrado por el vandomismo con las federaciones industriales. Para llevarlo a

la práctica, el gremio se convierte en aparato. Todos sus recursos, económicos y políticos, creados para enfrentar a la patronal, se vuelven contra los trabajadores. La violencia que se ejercía hacia afuera, ahora se ejerce hacia adentro. Al principio el aparato es la simple patota, formada en parte por elementos desclasados de la Resistencia, en parte por delincuentes. A medida que las alianzas se perfeccionan, a medida que el vandorismo se expande a todo el campo gremial y disputa la hegemonía política, el aparato es todo: se confunde con el régimen, es la CGT y la federación patronal, los jefes de policía y el secretario de trabajo, los jueces cómplices y el periodismo elogioso (145-146).

Nilda Redondo se detiene en este antagonismo político e ideológico al señalar que “Vandor considera al sindicalismo un factor de poder dentro del sistema capitalista, en articulación con el Estado y los empresarios. No cree en la lucha de clases, ni quiere defender a los obreros como clase” (REDONDO, 2004: 302). Por el contrario: “Walsh va afirmando que el sí cree en la categoría de clase social y que la ideología que reivindica es la de la clase obrera cuya liberación no debe esperarse dentro del sistema capitalista. (...) Walsh se coloca desde la teoría revolucionaria” (302-303).

Esa noche del 13 de mayo ambos mundos se cruzaron y, como no podía ser de otra manera, chocaron. En el teatro Roma, ubicado a escasa cuadra y media de La Real, se desarrollaba un encuentro político justicialista. Dicho acto estaba preludiado por una cena de camaradería, y como Vandor y sus compañeros ya habían cenado, resolvieron hacer tiempo tomando unos whiskys en la pizzería La Real. Por ese motivo se encuentran los dos grupos, de manera casual, en el mismo espacio. El sector de Vandor estaba compuesto, además de su persona, por Rosendo García, Norberto Imbelloni, José Petraca, Juan Taborda, Raúl Valdés, Armando Cabo, el senador Safi, Nicolás Gerardi y Barreiro. A ellos se le debe agregar el trío de guardaespaldas que se ubicaron en una mesa cercana a la puerta de salida del lugar, constituido por Juan Ramón Rodríguez, Luis Costa y Tiqui Añón, y otra mesa con otro guardaespaldas, de apellido Acha o Hacha, dirá Walsh, ubicado cerca de la otra entrada de la confitería.

Poco se sabe sobre cómo comenzó efectivamente el hecho. Los testigos y sobrevivientes hablan de ciertas “malas miradas” y algún que otro gesto del grupo de Avellaneda hacia el de Vandor, que predispuso mal a los guardaespaldas y burócratas. La sorpresa de la entrada de Vandor a la pizzería de Avellaneda justo cuando los miembros de la ARP estaban allí pudo haber provocado algún comentario burlón o un gesto despectivo. Lo cierto es que eso fue suficiente, según parece, para que se desate la carnicería. Los de la

ARP estaban prestos a retirarse, “Horacio” se dirige entonces al baño y Raimundo Villaflor pide la cuenta. A “Horacio” lo siguen dos burócratas y lo aprietan allí mismo, José Petraca insulta a Raimundo, quien contesta el agravio. Eso provoca el inicio de las trompadas entre ambos, pocos segundos después, se oyen los disparos. Todo transcurre en poco tiempo, del primer disparo al último -fueron en total entre 9 y 17 los tiros- transcurrieron doce escasos segundos, pero las consecuencias fueron fatales: Blajaquis y Zalazar yacen en el grupo de Avellaneda, Rosendo García, el máximo dirigente de la UOM de la ciudad, se desangra en el grupo de Vador. Gerardi y Safi también resultan heridos de bala. Pero aunque la prensa se apure en proponer la hipótesis del tiroteo entre ambos grupos ante la evidencia de heridos en uno y otro bando, todos los disparos salen del mismo sector, el único que tenía armas, el de Vador. La investigación certifica que hubo dos zonas de tiro, pero sólo una de impacto. Esto es, se disparó desde la mesa donde estaba sentado Vador y desde la mesa de sus guardaespaldas -ubicadas en diferentes lugares de la pizzería- hacia la mesa del grupo de la ARP.

Entonces, ¿quién mató a Rosendo? Walsh presenta su hipótesis, su conjetura. No puede certificarlo totalmente pero de acuerdo a las pericias balísticas, a la altura en que ingresó y egresó la bala en el cuerpo de Rosendo, al lugar en el que recibió el disparo -su espalda-, a donde presuntamente rebotó luego de salir de su cuerpo, va calculando la distancia y la altura desde la que surgió, que corresponden con el lugar exacto que ocupaba Vador en la mesa, y con su estatura. A su vez, señala un posible móvil: el caudillo en ascenso, único que podía disputarle en algún momento la conducción política y sindical a Vador, comenzaba a ser un estorbo, sobre todo a partir de la firme decisión de Rosendo de presentarse como candidato a gobernador por la provincia de Buenos Aires en las futuras elecciones que tenían que realizarse en pocos meses. Vador, en cambio, no quería que se llegue a elecciones, “estaba con el golpe” de Onganía, que debía llevarse a cabo antes del proceso electoral⁴⁶. Por último, las palabras de testigos -y del propio Zalazar antes de morir- que recuerdan haber oído a alguien gritar “No tire Vador”, sumadas a los dichos del

⁴⁶ Asimismo, si Rosendo García llegaba a convertirse en gobernador del principal distrito del país -o si se anulaban las elecciones con él triunfante- esa situación lo proyectaría como figura política del peronismo a escala nacional, lo cual a Vador no le convenía. Todo esto habría generado ciertas tensiones entre ambos, sumado a la paranoia de Vador luego de la derrota electoral en Mendoza de su candidato “peronista” contra el candidato de Perón, situación que lo había enfrentado con el máximo líder del movimiento, que ya había planteado vía carta la necesidad de “prescindir” de “El lobo”.

propio Vandor a Imbelloni luego del hecho, presentes en la “confesión” de éste a Walsh, dejan entrever que fue él quien disparó, ya sea por error o aprovechando la circunstancia.

Walsh se dedica a probar, igualmente, algo a lo que le otorga mayor importancia: no hubo tiroteo, hubo un ataque armado de un grupo a otro. Hay víctimas y victimarios. Fue una masacre, no un enfrentamiento. De un lado, trabajadores, del otro, matones y dirigentes sindicales. Las balas que provocaron la muerte de uno de ellos mismos e hirieron a otros dos salieron de su propio grupo, eso es seguro. Los tres muertos y los dos heridos recibieron disparos provenientes de las dos mesas que pertenecían al mismo bando. Los trabajadores fueron víctimas, no causantes de la situación ni copartícipes. Además, Walsh prueba el encubrimiento policial y la protección judicial, política y mediática que tuvo el vandorismo en general y Vandor en particular, la adulteración de pruebas y la presentación de testigos falsos. En pocos meses, descubre cómo sucedieron los hechos, algo que la justicia en año y medio no había logrado develar. Denuncia la complicidad del sistema en su conjunto con el grupo atacante para garantizar la impunidad, y cómo Vandor aprovechó la situación para victimizarse y ganar terreno nuevamente en la lucha sindical. Las víctimas, en cambio, deben pasar a la clandestinidad para salvar su vida y para no verse privados de su libertad ante la justicia “legal”. Su voz es silenciada, hasta que Walsh la saca a la luz en su investigación para *CGT* y en la novela testimonial.

En conclusión, después de su labor, Walsh deja en claro que “se ha tirado desde la puerta (área A) y desde el sector familiar o vandorista (área B). No se ha tirado contra la puerta ni contra el sector vandorista” (WALSH, 2008: 95). Esto es: “hay una única zona batida por las dos áreas de fuego, y que esa zona es la que ocupaba el grupo Blajaquis” (95). Por lo tanto: “La conclusión es transparente: el grupo vandorista tiró, el otro no tiró” (95). Ergo, a Rosendo lo mataron sus compañeros. Pero Walsh va más allá. Asevera: “No hay duda que Vandor tiró. Lo dicen todos los sobrevivientes del grupo Blajaquis. Lo dice Imbelloni, del grupo vandorista. Y el agonizante Zalazar repite las palabras que oyó: *¡No tire, Vandor!* Es decir que estaba tirando o tenía un arma en la mano” (126). Sin embargo, nunca podrá asegurar qué arma tenía Vandor: “Pistola 45, asegura Rolando Villaflor, y lo repiten con decrecientes grados de seguridad sus compañeros. Revólver 38, sostiene Imbelloni. Parece imposible avanzar más” (126). Con esta evidencia, el autor lanza su conjetura:

Esa es mi “conjetura” particular: que el proyectil número 4 fue disparado por Vandor, atravesó el cuerpo de Rosendo García e hizo impacto en el mostrador de La Real, que hasta el día de hoy exhibe su huella. Admitiendo que no baste para condenar a Vandor como autor directo de la muerte de Rosendo, alcanza para definir el tamaño de la duda que desde el principio existió sobre él.

Sobra en todo caso para probar lo que realmente me comprometí a probar cuando inicié esta campaña: Que Rosendo García fue muerto por la espalda por un miembro del grupo vandorista (128-129).

Testimonio, un género de ficción (II)

Este libro, como *Operación masacre*, se construye mediante múltiples procedimientos ficcionales que se insertan en el documento testimonial en que pretende convertirse *¿Quién mató a Rosendo?* Ya mencionamos la estrategia de no explicitar la participación del grupo atacado como miembros activos de la ARP mientras que sí se detalla la pertenencia a la dirigencia de la UOM y del justicialismo negociador del grupo atacante. También la importancia de la “conjetura”, algo que abordamos respecto de *Operación masacre* ya. Por otra parte, Carolina Castillo en su artículo “Walsh y el uso del enigma en el contexto de los tiempos: de *Variaciones en rojo* a *¿Quién mató a Rosendo?*”, demuestra la continuidad de una serie de procedimientos en la obra de este autor desde sus primeros cuentos policiales hasta sus relatos testimoniales. El uso del enigma se mantiene incólume a lo largo de la narrativa walshiana, modificándose la función que se le otorga en relación con su contexto y el rol dado a la producción literaria. Incluso los cuentos “Esa mujer” y “Ese hombre” se articulan a través de la categoría de enigma, aunque en estos casos el misterio propuesto no logra develarse. Amar Sánchez en su archicitado *El relato de los hechos* analiza el vínculo entre periodismo, policial y literatura en los testimonios del autor y, al igual que Castillo, basa parte de su demostración en *¿Quién mató a Rosendo?*

Recordemos que el mismo Walsh, en el prólogo de esta obra, plantea que “si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya”. Si bien rechaza este tipo de lecturas, otorgándole al texto un carácter testimonial y una funcionalidad política y una referencialidad extraliteraria que lo alejarían de la visión tradicional desde la que suele observarse un hecho artístico en sí, la sola mención de la posibilidad de ser leída como un policial da a entender que posee la mecánica de este tipo de relatos. Efectivamente, leer *¿Quién mató a Rosendo?* como un policial es posible porque está construido mediante una refuncionalización de los procedimientos del género que Walsh cultivó desde sus inicios.

Para Castillo, el uso del enigma y su desciframiento sostienen el sentido de todos los relatos de Walsh. Son su condición de escritura: “Este uso -dirá la autora- establece un recorrido que va de la escritura de ficciones a la literatura testimonial comprometida, del investigador imaginario al propio autor-periodista inmerso en la realidad de su tiempo” (CASTILLO, 2008: 1). Esto corresponde a uno de los principales sostenes del género policial:

[E]l policial se define -en todas sus variantes- como un relato que articula (como una buena parte de los relatos en general) las categorías de *conflicto* y *enigma*, sosteniéndose a partir de un interrogante cuyo develamiento se aguarda. La función del género está dada por las formas en que busca resolver la contradicción de lo social, considerando que el mismo incorpora lo jurídico, lo político, lo criminal-policíaco (2).

La figura textual “responsable” de la aparición de esa verdad oculta, sostiene Castillo, “es la del detective o investigador. Aquel que -según Lacan- es el que descifra lo que está allí pero nadie ve” (2) y que podemos equiparar -a pesar de sus evidentes diferencias- tanto con la de Daniel Hernández en *Variaciones en rojo* como con la del periodista que unifica las categorías autoral y narrativa en los testimonios. Sin embargo, como planteábamos respecto de *Operación masacre*, los procedimientos del policial son retomados y a la vez resignificados, pues del repliegue textual de un policial se pasa al despliegue hacia *lo real* de los testimonios:

El enigma, en esta instancia, tendrá otra función. La idea de recuperar la revolución desde el arte, saltar el cerco, sacudir, inquietar y molestar con las palabras que no quieren ser oídas por el poder de turno, supone la revisión de ciertos hechos o episodios de la historia, para instrumentalizarlos en términos literarios, si se quiere, pero también políticos, en una búsqueda por la verdad y la justicia (3).

Transformación literaria y, nuevamente, a la vez política. Estos textos de Walsh se definen por su impronta realista, planteó Castillo, y por su lectura de los hechos a contrapelo del discurso oficial en lugar del uso de una perspectiva inductivo-deductiva típica del detective del policial clásico para reconstruir lo sucedido. La lectura a contramano de la versión oficial que construye el poder es necesaria por la corrupción de las instituciones y la complicidad del Estado con los victimarios. Ante tal lógica: “El investigador es quien *patea el tablero*” (4-5). Otro dato que acerca la obra a un policial es la importancia del espacio en *¿Quién mató a Rosendo?*, tal como lo expresa Roberto Ferro, en sintonía con uno de los rasgos de *Operación masacre*:

La figuración del espacio en la narrativa de Walsh tiene una funcionalidad decisiva. La escrupulosa descripción del ámbito en el que van a ocurrir los sucesos en *La Real* entrecruza diferentes líneas de significación; ante todo, la distribución enfrentada de los dos grupos alude al antagonismo político y connota la dimensión ética y, luego, la minuciosidad en la caracterización de los detalles, tiene por objeto presentarlos como indicios de prueba, que finalmente serán desplegados en el diagrama con el que Walsh apoya su teoría de que los disparos que matan a Rosendo García parten del arma de Augusto Timoteo Vandor (FERRO: 34).

El recurso típico del policial de focalizar en “la escena del crimen” para encontrar allí los indicios y pruebas de la resolución del caso, se entremezcla con la postura ideológica de utilizar el espacio para escenificar el antagonismo político de quienes participan de la pelea. Otra característica del policial la encontramos en el interrogante que implica el propio título del libro, en sintonía con la constitución del enigma, más allá de que éste, vale aclarar, no termina de develarse, pues, el nombre del que le disparó a Rosendo no se explicita, aunque todo apunte a Vandor. Finalmente, la repetición a lo largo de la narración de sintagmas tales como “prueba material”, “indicios”, “Evidencia”, “demostración”, definen el recorrido del texto del enigma a la resolución.

Otro rasgo que nos permite tomar este texto como literatura es el estallido del punto de vista, otra de las características que lo asemejan a *Operación masacre* y, en general, a su obra narrativa de conjunto. La narración se construye a modo de un mosaico o rompecabezas textual constituido por la visión parcial de los personajes, que van conformando, colectivamente, la historia. Amar Sánchez dirá al respecto:

El mismo sistema de relato atomizado, donde la acción se descompone en el testimonio de una cantidad de individualidades, se encuentra en *¿Quién mató a Rosendo?* Pero en este caso, la reconstrucción del tiroteo depende de un verdadero entramado de puntos de vista y perspectivas; el narrador es quien sostiene el hilo que los une, mientras se desplaza de un grupo a otro, de una mesa a otra (AMAR SÁNCHEZ, 1992: 101).

Similar lectura realizábamos de *Operación masacre* cuando señalábamos que gracias a la investigación los desconectados fragmentos de la historia de los fusilamientos que cada sobreviviente tenía lograban conformar un relato homogéneo y articulado. La mirada del narrador, continúa Amar Sánchez, “pasa sucesivamente de uno a otro bando durante el tiroteo, sigue la trayectoria de las balas, reconstruye lo ocurrido y teje una red que tiene su correlato gráfico en el plano que acompaña el texto” (101). Ese “croquis”

realizado por Walsh y al que alude en diversas ocasiones el narrador, grafica la posición exacta de cada participante de la pelea, marca la trayectoria de las balas, “cierra el relato propiamente dicho y remite a otro código que está sosteniendo los tres textos de no ficción: el policial” (101). Tenemos, desde esta lectura, el policial y la construcción narrativa “atomizada” retroalimentándose.

La insistencia de Walsh en lo popular es un eje que no deja de observar Roberto Ferro. Esta novela “sitúa a los miembros de la resistencia peronista presentándolos en breves relatos, pero también otorgándoles la palabra” (FERRO: 34), tal como sucedía en *Operación masacre*. Walsh no sólo se ampara en ellos, sino que asume la perspectiva de los sectores populares como propia:

Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario; no los conocen los escritores ni los poetas; la justicia y el honor que se les debe no cabe en estas líneas; algún día sin embargo resplandecerá la hermosura de sus hechos, y la de tantos otros, ignorados, perseguidos y rebeldes hasta el fin (WALSH, 2008: 7-8).

El retrato y la biografía⁴⁷ funcionan como esquemas a partir de los cuales aparecen Raimundo y Rolando Villaflor, Granato, el griego Blajaquis, Zalazar, y hasta Vandor y Rosendo García, para señalar la diferencia entre un sector y el otro. Pero aquí esa situación se exaspera aún más que en *Operación masacre*, la voz de las víctimas aparece aún en un mayor primer plano, relatando directamente su experiencia y su perspectiva de los hechos y de sus protagonistas. Sus posiciones políticas coinciden y son asumidas por el narrador:

La figura de Vandor aparece narrada desde la perspectiva de los miembros de la resistencia peronista; la voz de uno de ellos, Raimundo Villaflor, señala las diferencias que desencadenarán primero la tensión y finalmente el tiroteo. Esas voces se articulan con el relato que va tramando la historia: a la descripción de un Vandor desconocido en Avellaneda sigue un capítulo que presenta la ciudad como un centro de resistencia obrera (FERRO: 34).

⁴⁷ A modo de ejemplo, tomamos la presentación de Raimundo Villaflor: “Dejó en quinto año, cuando le faltaban dos para recibirse de técnico. Tal vez no quería ser técnico, como el padre, a su tiempo, no quiso ser intendente. Pero no, dice, fue de haragán. Porque en esa época nos daban todo gratis: libros, uniforme dinero para el viaje (...) A los catorce años entró de aprendiz en Corrado, a los dieciséis pasó a Baseler Limitada. Allí se fabricaban vagones y puentes-grúa. Era oficial ajustador cuando cayó Perón y los interventores militares nombraron de oficio los cuerpos de delegados. En Baseler el delegado general fue Raimundo Villaflor: tenía veintiún años (15).

De la misma manera, los asesinados Blajaquis y Zalazar son “despedidos” por Raimundo Villaflor en sendos artículos que el narrador copia directamente como parte de su obra. Sobre “el griego”, dirá:

En un folleto mimeografiado en Gerli escribe Raimundo Villaflor:

“Dicen que pasó sin trascendencia por la escuela industrial y la universidad sin recibirse de nada, que tenía pocos recursos, que siempre vivió a salto de mata, que su vida fue siempre agitada. Y es cierto, nunca tuvo nada, ni llegó a nada en el sentido que los burgueses dan a ese concepto. Porque un auténtico revolucionario no llega a nada hasta que destroza el régimen corrompido y parasitario que nos explota e instaura una nueva sociedad... Sus conocimientos de la historia y de las revoluciones mundiales, las diferentes escuelas filosóficas, la física, la química, la medicina, eran parte del conocimiento con que aclaraba nuestras dudas, nuestra ignorancia, nuestros interrogantes... Era el padre del grupo, “nuestro hermano mayor”, tuvo también claridad para comprender con mucha anticipación cómo la burocracia se transformaba en dique de contención de las masas... Ese era Domingo Blajaquis, nuestro griego, la muerte lo sorprendió trabajando por el pueblo trabajador, tratando de unir la lucha de nuestros hermanos del norte, de nuestros compañeros del interior, con nuestra lucha, tratando de quebrar ese cerco de hielo e insensibilidad de la burocracia traidora. No murió peleando, murió asesinado a mansalva. Pero no es un mártir, es un héroe. Fue un militante más del ejército invencible del pueblo trabajador, fue un auténtico revolucionario” (67).

Y sobre Zalazar, pocas páginas después, encontramos que nuevamente Walsh cede el espacio narrativo a Raimundo:

Sea una vez más su hermano Raimundo Villaflor quien lo despide:

“Era la imagen y la expresión del hombre simple que pugna por romper esa simpleza. Sabía poco de retóricas intelectuales, pero sabía muchas cosas prácticas. En la medida que descubría la traición incubada por la burocracia, la postración del movimiento y la frustración de los militantes, nos unimos, y las pasamos juntos, y las comimos juntos. Nos preguntamos por la muerte y por la vida, si duramos o vivimos. Durar, dura el borrego. Vivir, vive el militante revolucionario” (71-72).

Ya no es un narrador que asume la perspectiva del personaje, sino que el personaje asume el rol de narrador por momentos. Por esto Jozami propone que *¿Quién mató a Rosendo?*, más que ninguna otra obra de Walsh, “muestra esa capacidad por convertir en personajes entrañables a los seres más comunes, para expresarse a través de sus diálogos, para encarnar en figuras creíbles las categorías más abstractas (el obrero, el militante, el funcionario o el burócrata)” (JOZAMI: 144). Esto puede leerse, por ejemplo, en el siguiente extenso fragmento sobre Blajaquis:

Y se iba cargado de sus libros, folletos, diarios, dejándolos atónitos de que se dignara hablar con ellos, porque todos sabían que Domingo Blajaquis había estado preso tal vez desde que nació, y que era el primer hombre que sufrió la Picana, tal vez el inventor del Gran Sufrimiento de la Picana, que la policía siempre lo buscó y que él contestó a la policía y a todos los explotadores del mundo con bombas que hacían saltar los puentes y las fábricas de los explotadores. Así crecía el mito. (...) Marxista convencido, los peronistas de la base lo aceptaron como suyo: el dilema que aún no termina de aclararse en los papeles, se resolvía en el corazón de un hombre al que nadie tuvo que explicarle dónde estaba el pueblo del que formaba parte.

Lo que sí quería el Griego era una revolución, y a eso dedicó los días y los minutos de su vida, sin más descanso que una partida de ajedrez, una jarra de vino o una aventura ocasional que provocaba las risas de sus compañeros.

Preso en un barco, preso en Caseros, preso en Esquel, perseguido siempre, derrotado nunca, le quemaban los libros con querosén, se escapaba por un agujero debajo de la cama que daba a un baldío, se zambullía detrás de una cerca, y reaparecía siempre con una sonrisa y un chiste malo, con su chaqueta de cuero y su gorra, con su aspecto de obrero que no pudo perder ni leyendo a Hegel ni desmenuzando el idealismo alemán, con su formidable impulso organizador: las huelgas de una década al sur del Riachuelo llevan el sello de Domingo Blajaquis (65-66).

“El griego” fue ese eterno perseguido -“a Mingo lo cascaron los conservadores, lo fajaron los radicales, lo expulsaron los comunistas, lo torturaron los libertadores y al final lo masacraron los que se dicen peronistas” (65)- que dio su vida por la causa del pueblo trabajador, que dejó la semilla en los que quedaron vivos y pretendieron llevar su nombre - sí, también el suyo- como bandera a la victoria. Blajaquis nunca quiso nada para sí, alimentaba su práctica una ética comunitaria que lo llevaba a dar todo por el prójimo. Ajeno a cualquier vestigio de individualismo, sus constantes caídas en prisión, las torturas sufridas, las cotidianas persecuciones, la quema de sus libros, su búsqueda de aquellos hombres que quieran oírlo. Todo adquiere un aire legendario en la descripción de Walsh. Construye así un personaje mítico, lleno de proezas inverosímiles, un gigante de los nuestros que mantuvo incólume toda su vida la pasión revolucionaria.

Uno de esos hombres que en un comienzo no lo oía fue Rolando Villaflor, quien “[d]e simpatizante peronista, se hizo militante revolucionario. Un día o una noche, que tal vez fueron una sucesión de días y de noches, el Griego le explicó su vida a Rolando Villaflor: había querido salvarse solo, y no hay salvación individual, sino del conjunto” (37). La toma de conciencia del pueblo trabajador se muestra como una diferenciación respecto de *Operación masacre*, donde gran parte de las víctimas no saben los motivos por los que se los pretende fusilar.

Si describe así a los obreros militantes del peronismo revolucionario. Será a través de la mirada de éstos que aparezca en escena la figura del “Lobo” Vandor. En el apartado cuarto de la primera sección, se presentaba al dirigente sindical a través de la perspectiva de Raimundo Villaflor. Finalmente, el narrador concluye:

En algún momento le pareció que comprendía la esencia del poder: ese punto de equilibrio en que nadie hace su voluntad, pero el más hábil opera con la voluntad ajena. En algún momento comprendió lo que es negociación: quizá en enero del 59, cuando el correo de Ciudad Trujillo le dijo: “No se puede largar la huelga porque esta noche entregamos el toco”. Desde entonces, o ya desde antes, prefirió negociar por su cuenta. Diez años de negociación. (...) Diez años de paciencia, de tejer y destejer alianzas, de empollar en el campo adversario, de convertir derrotas de los suyos en victorias para sí. “El más hábil negociador sindical”; “el cerebro político de las 62”; “un sindicalista de ideas populares que sabe trabajar con la derecha y frecuentar la embajada de los Estados Unidos” son algunas entre los centenares de frases acuñadas por un periodismo que lo convierte en *vedette*, en mito (38-39).

Si Vandor es presentado de esta manera, Rosendo seguía su camino hasta que una bala traicionera lo arrancó de cuajo de este mundo:

Forjado en el sindicalismo negociante, rechazaba por hipócritas los arrestos verbales de un Alonso, por imposibles las fórmulas revolucionarias. El comentario más favorable que le arrancó una gira por Cuba, fue que los cubanos eran “unos locos lindos”. Igual que Vandor se enriqueció, igual que él adquirió poder, a diferencia de él llegó a ser querido por muchos. Simple delegado de Siam en 1956, secretario de la UOM de Avellaneda en 1958, secretario nacional adjunto ese mismo año, estaba en esa encrucijada de los caudillos: era el segundo, destinado a heredar a un hombre apenas seis años mayor.

Había crecido, sin embargo. Avellaneda era su feudo, y en Avellaneda se discutiría esa noche el problema central del peronismo enfrentado con Perón. ¿Le gustaba a Rosendo ese papel? Hay un indicio para conjeturar su posición: en abril se niega a viajar a Mendoza en apoyo del candidato vandorista a gobernador y prohíbe que ninguno de sus hombres intervenga en esa campaña. (...) Uno de los pocos que al parecer creía en las elecciones era él. Rosendo García. Su nombre figuraba ya como candidato a gobernador de la provincia. Para dar ese salto, que lo arrancaría quizá definitivamente de la órbita secundaria a que estaba relegado, era preciso, desde luego, que hubiera elecciones. Pero Vandor no quería elecciones: Vandor estaba en el golpe (49).

Este juego de intereses personales, búsqueda de poder y acomodo, la utilización de un territorio -la ciudad de Avellaneda o el sindicato, lo mismo da- como un “feudo”, la despolitización absoluta de la práctica social, el arribismo, la negociación permanente en búsqueda del rédito individual -poder o dinero- se encuentran en las antípodas de lo que motiva la acción del griego Blajaquis o de los Villaflor. Jozami remarcará: “No basta con reconstruir los hechos ni interrogar algún testigo; hay que estar dispuesto a dar la palabra a

muchos otros, a escuchar distintas voces: por eso, el carácter polifónico constituye uno de los atractivos literarios de los relatos testimoniales como *¿Quién mató a Rosendo?*” (149).

Esto se observa nítidamente en la manera en que se describe el incidente que provoca la muerte de Blajaquis, Zalazar y García, al cual se lo narra a través de múltiples perspectivas en dos apartados, titulados “El incidente” y “La bronca”. Nos vamos a detener extensamente en esto para graficar la forma en que narra Walsh. En el primero de esos segmentos se comienza a relatar el hecho desde un narrador en tercera persona, omnisciente, que asume la perspectiva del mozo: “El mozo Antonio González calculó que eran ocho o nueve personas las que entraron en La Real a las once y media de la noche, sin contar “uno que se ubicó en forma separada” (43). Poco después, será la mirada del propio Vador la que salga a escena: “[Vador] imaginó entonces *por un sexto sentido que esas personas tratarían de provocar*” (44). Finalmente, se detiene en forma extensa en el recuerdo de Rolando Villafior, ya asumiendo él mismo la primera persona:

Cuando vi que Horacio no volvía, yo le digo a mi hermano: Mirá, aquí pasa algo, seguramente que lo están apretando. Y entonces yo me levanto y voy para el baño. Y efectivamente, lo tenían agarrado a Horacio, le decían que se las tomara. Entonces yo discutí con Imbelloni, le dije unas cuantas barbaridades. Porque él dice: Mirá, dice Imbelloni, me extraña que nos vamos a arremeter entre nosotros, es una lástima porque somos todos peronistas. Y yo le dije: No te confundás, peronistas somos nosotros, y ustedes son una manga de traidores al movimiento, y no sólo al movimiento obrero, ustedes son unos entreguistas, son capaces de entregar a la madre. Y él me dice: Bueno, tomenselás igual, porque ya no da para más. Están todos calzados, los van a reventar. Y yo le digo: Nosotros no tenemos nada, pero si nos vienen a prepear así, vamos a ver qué pasa (45).

Ya en “La bronca” se narra expresamente la masacre. Primero, a partir de un integrante del grupo vadorista:

A José Petraca no le gustaba cómo lo estaba mirando ese hombre de ojos oscuros y cara angulosa. Ya no le habían gustado algunas cosas que le pareció oír de la otra mesa. Y cuando aquella gente pagaba para irse, el hombre lo seguía estudiando, con ese gesto, medio de burla y de desprecio.

Entonces Petraca se paró y dijo:

-¿Qué carajo mirás, guacho hijo de puta? (59).

Nuevamente, la mirada se detiene ahora en un trabajador de La Real, el cajero apellidado Hevia. A partir de allí se van mezclando los recuerdos de diversas voces que van integrándose para dar cuenta de lo sucedido:

El cajero Hevia se dispuso a intervenir. Incluso apoyó la mano en el mostrador móvil para franquearse el paso. Pero en ese momento media confitería se paró, y el cajero lo pensó mejor.

Norberto Imbelloni, armado de una silla, se abalanzaba sobre Rolando -Me tiró un sillazo y se le embocó a la vitrina. Después nos agarramos a las piñas. Rosendo García se incorporó de un salto, echó mano a la cintura y sacó un revólver 38.

Petraca ya estaba sobre Raimundo.

-Yo también me paré -dice Raimundo- y lo serví.

El parroquiano Mario Basello tomaba una coca-cola de pie junto al mostrador. Disparó por Sarmiento, sin pedir la cuenta. Próximo a esta puerta, el peón de taxi Jorge P. Álvarez “vio más claridad” hacia Mitre y corrió en esa dirección.

Juan García, el diariero de la esquina, estaba tomando el café de costumbre en la mesa de costumbre, frente a la avenida Mitre. Tenía los diarios apilados en una silla junto a la puerta, y la distancia que lo separaba del grupo de Blajaquis, al que daba la espalda, era de dos metros. De pronto oyó un ruido de sillas y presencié una escena surrealista:

El mozo Oscar Díaz, con bandeja y botella en alto, iba corriendo hacia la puerta y al pasar le gritaba:

-¡Rajá que hay lío!

El diariero disparó con tanta velocidad que ni siquiera dio vuelta la cabeza para fijarse qué pasaba. Al cruzar el umbral, oyó el primer tiro.

Según Imbelloni, el autor de ese disparo era Juan Taborda, que seguía parado junto a Safi.

Hubo una pausa y después un tiroteo tan cerrado que a Oscar Díaz, desde la calle, le pareció una ráfaga de ametralladora.

Rosendo García no alcanzó a gatillar su revólver. Un balazo, exactamente perpendicular a la trayectoria que llevaba, le atravesó la espalda. El arma quedó junto al mostrador móvil (59-60).

Esta breve escena puede servir de muestra para observar cómo narra Walsh. Petraca, Raimundo, Hevia, Basello Díaz, el taxista Álvarez, el diariero, Imbelloni, el propio narrador en tercera persona, todos participan de este pasaje y, colectivamente, lo conforman. Esta es la “polifonía” del relato de Walsh, la cual continúa y pasa del narrador a una nueva voz, la de Francisco Alonso, otro de los sobrevivientes:

El desconocido tirador apretó nuevamente el gatillo, la bala entró por la solapa derecha de Blajaquis, que no había atinado a levantarse, destrozó la arteria pulmonar y salió por la espalda. El Griego se desmoronó.

En la cabecera de la mesa vandomista, Armando Cabo se había parado y avanzaba tirando metódicamente con su 38 especial. Zalazar se derrumbó.

Carlos Sánchez, paraguayo, cortador de pizza, estaba en la cuadra amasando para empanadas gallegas. Se asomó a la ventanilla y entre el remolino de personas vio una mano con un revólver negro que hacía fuego. (...) Francisco Alonso vio el brazo armado de Vandom apuntando en su dirección. Dio un salto a la izquierda, se encontró con la pelea de Imbelloni y Rolando, colaboró con una piña. En ese momento Rolando oyó a su espalda un estrépito de vidrios rotos. Creyó que le habían tirado un botellazo y gritó:

-¡Erraste, turro!

Más tarde razonó que era un balazo (60-61).

La mirada del narrador, mientras tanto, como una cámara fílmica recorre a cada protagonista y testigo del hecho:

Detrás de la mesa de Blajaquis, el mozo Jesús Fernández atendía a un parroquiano. Al oír los tiros se echó al suelo y se arrastró hasta quedar a cubierto tras la curva del mostrador, paralela a Mitre. El parroquiano huyó, lo mismo que cuatro estudiantes que estaban sobre la calle Sarmiento, que dejaron sus portafolios.

El copropietario Ramón García estaba junto a la pileta. Cuando oyó los tiros se metió bajo el mostrador. El último en enterarse de lo que pasaba fue el mozo Antonio González. Sordo del oído derecho. (...) En la mesa de tres que flanqueaba al grupo Blajaquis, también se habían parado. Juan Ramón Rodríguez gatilló una vez su revólver 38, y el disparo no salió: en su fuga, perdería el arma. Luis Costa y Tiqui Añón se corrieron hacia la puerta de Sarmiento. Según Imbelloni, hicieron fuego desde allí.

Horacio desapareció, simplemente. Presentado por Blajaquis, sólo se sabe que militaba en la juventud peronista. Nunca se presentó a declarar.

Francisco Granato corrió hacia la puerta de Sarmiento. Vio el tropel vandorista que avanzaba en dirección contraria, entre ellos el propio Vandor guardaba un arma en la cintura. Granato les arrojó una mesa y escapó. Delante de él trotaba el senador Safi, herido en una nalga. (...) Raimundo seguía a caballo sobre Gerardi. De pronto recibió un sillazo en la cabeza.

Era Imbelloni, que después de zafarse de Rolando completaba así su retirada.

Y ahora Raimundo veía a un hombre con el revólver en alto, acercarse desde el fondo: presumiblemente Armando Cabo (62-63).

La consecuencia de todo esto, como ya señalamos, es el asesinato de Blajaquis y de Zalazar:

Alrededor de doce segundos habían transcurrido desde que empezó el incidente. Ahora sólo quedaban en La Real los caídos y los hermanos Villafior. Desde la esquina Granato oyó que Rolando gritaba desesperado:

-¡Mingo! ¡ Mingo!

Volvió. Segundos después regresaba Alonso. Los cuatro amigos se quedaron mirando.

El Griego tenía un tiro en el pecho, y de la mejilla de Zalazar brotaba incesante un chorro de sangre, como un surtidor (63).

De lo antedicho concluimos que en *¿Quién mató a Rosendo?* resulta constitutivo del texto la palabra de los testigos, de los victimarios, pero sobre todo, de los excluidos, ya sea para describir el hecho concreto como para dar cuenta de una situación general. El discurso de las víctimas configura este relato construido desde la militancia político-gremial de la CGTA, motivo por el cual se asienta en los testimonios de obreros base -en sintonía con la posición ideológica de la militancia revolucionaria de entonces, de ampararse en los

planteos y necesidades de “los de abajo”, los cuales Walsh enfrenta en su investigación con la prensa oficial, la policía y la justicia-. Dirá Redondo, sintetizando esta idea que “¿*Quién mató a Rosendo?* está escrito en el seno mismo del desarrollo del conflicto entre la burocracia sindical vandorista y las bases combativas” (2004: 278) y que eso es lo que motiva que “la construcción del texto este asentada fundamentalmente en fuentes orales” (278), algo que Walsh anuncia desde el prólogo al notificar que su obra se basa en la palabra de aquellos a los que no se les permite hacerse escuchar, los “ignorados por los diarios, la policía, los jueces, la historia, los poetas y escritores” (282). La palabra y la perspectiva política se amparan una en otra sin mecanicismos. Así van apareciendo los personajes, incluso las víctimas como, por ejemplo, Blajaquis, que: “representa la mixtura del marxismo con el peronismo, impulsa la combatividad y la acción directa, tiene que ver por lo tanto con todo el proceso de la resistencia peronista, y con la construcción de un peronismo verdadero pero oculto” (286). Blajaquis es un referente también en el terreno de la ética. Es la expresión de la nueva izquierda, mientras que Zalazar “es el peronista de Perón: desprecia todo lo intelectual y es reacio a las concepciones de izquierda (...) pero se indigna ante la injusticia y no soporta la traición” (286), con lo que termina integrando igualmente el grupo liderado por Blajaquis. Finalmente, “con la historia de Aníbal Villafior, el padre de Raimundo, se establece la vinculación de la resistencia peronista con la tradición anarquista, a la vez que expresa una concepción cíclica del conflicto y de la lucha” (286-287).

“El Lobo” Vandor, en cambio, no testimonia sino que “es caracterizado a través de los dichos de la prensa, los expresados por éste a la prensa y por las versiones que circulan entre los trabajadores”, a lo que ya hemos hecho mención. Dirá Redondo que “[e]n este caso se recurre al entrecomillado de la voz anónima”, pero también “a la ficcionalización”, ya que: “se representan con un discurso irónico los encuentros de Vandor con coroneles, generales, empresarios, representantes de los partidos de la derecha y el tipo de sindicalismo acuerdista que les ofrece” (287). Equivalente situación ocurre con Rosendo, en cuya caracterización: “interviene el autor como narrador omnisciente y valorativo. (...) Y se recurre al indicio, propio de la novela policial: Walsh pone en boca de Rosendo esta extraña frase: -¿*O que querés, que nos matemos entre todos?*” (289), dicha presuntamente a Vandor antes de su muerte.

Así se construye la verdad del relato. La verdad no se “refleja”, no está fuera del texto y el texto la muestra, sino que se crea durante la trama: “El relato no ficcional trabaja en el cómo: las articulaciones y conexiones entre los hechos son los que llevan a la verdad, que es siempre un resultado, no un dato de lo real” (AMAR SÁNCHEZ: 104). Se distingue así de la concepción realista tradicional cuya búsqueda de verosimilitud y objetividad parecía ser condición *sine qua non* para representar literariamente la realidad. Aquí cobran particular importancia las palabras de Martín Kohan en: “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura”, donde justamente se focaliza en el problema de la “representación” en su análisis de este texto. Allí leemos:

Se trata de un crimen, un crimen que se ha cometido y debe resolverse, con su sistema de huellas y rastros, con la secuencia de los que estuvieron y vieron, por un lado, y por el otro, la de los que no estuvieron ni vieron pero desean saber y hacer saber. Esta tensión entre presencia y ausencia, en torno a la que la representación se problematiza, es puesta por Walsh en un nivel en el que precisamente la problematización se descarta y la tensión tiende a atenuarse. (...) En *¿Quién mató a Rosendo?* los hechos se restablecen, y lo que los vuelve recuperables para la verdad es la eficacia que se atribuye a las formas de la presencia para reparar las pérdidas que supone la ausencia (LAFFORGUE: 126).

Por ello planteará que aquí Walsh pretende conjurar, bajo esas coordenadas, la *ficción* misma tal como es entendida en el terreno artístico, para cuestionar al vandomismo y explicitar sus críticas a la práctica sindical que realiza. Sin embargo:

Esta verdad profunda y central es alcanzada por un periodista que se desplaza, con un sentido profundizador y centrípeto, a través de los discursos. (...) Verdad profunda y central cuya condición de posibilidad se remite a la vigencia de esa noción de representación que se adscribe al pensamiento clásico: el discurso re-presenta los hechos. (...) La referencia del discurso a una instancia exterior a sí mismo funda, de por sí, la bifurcación por la cual esa conexión puede reponer los hechos de forma verdadera o de forma no verdadera (126).

De este modo, hay una noción “realista” en Walsh más allá de sus diferencias en los modos de representación. La posibilidad de aproximarse a una exterioridad a través del discurso y focalizar el entramado textual siguiendo ese precepto, ya que: “Sin una referencia a la cual remitirse, la pregunta sobre lo verdadero y lo falso carece de sentido: no es que no se la pueda responder; es que, antes que eso, no viene al caso enunciarla” (127). Pero Walsh sí la enuncia, y la convierte en el eje sobre el que pivotea su narración de

principio a fin. Por esto es que si por un lado discute la “representación sindical”, por el otro: “necesita ratificar toda certeza en lo que hace a la representación en el discurso, para otorgarse una voz eficaz en la denuncia de la ilegitimidad de la representación de los sindicalistas” (128).

En cuanto a la figura del narrador, en el apartado 18 -“La confesión de Imbelloni”- se da cuenta de una nueva figura narrativa que ya conocemos por la novela testimonial previa. Me refiero al narrador-periodista, que aquí incluso se explicita mucho más que en *Operación masacre*. Todo el apartado corresponde a una entrevista realizada por Walsh - que se autoenuncia justamente como “periodista” ante el miembro del grupo vandomista con la presencia de Rolando Villafior. En realidad, se trata de la desgrabación del reportaje, con la mantención del esquema entrevistador/entrevistado, esto es, pregunta y respuesta. Allí notamos que parte de la narrativización de los hechos que leímos con anterioridad se basan en los comentarios de Imbelloni, ahora desprovistos de procedimientos estéticos. El propio cuerpo del relato, entonces, nos permite reconocer las transformaciones literarias operadas por el autor. Allí, Imbelloni denuncia a los miembros de su propio bando.

En esta confesión el narrador-literato se convierte por lo tanto en el “periodista” que en la noche del 25 de mayo de 1968, dos años después de los sucesos que viene narrando, entrevista en Lanús a un miembro del grupo vandomista y logra que éste “confiese” que fue el propio Vandom quien mató a Rosendo García:

PERIODISTA. - *Ustedes salieron de la calle Rioja, y usted iba en el mismo coche de Vandom, ¿no es cierto?*

IMBELLONI. - *Exactamente.*

P.- *Ajá. ¿Y qué pasó después?*

I. - *Bueno, llegamos al teatro Roma, donde había una cena de la Junta Nacional del Partido.*

P.- *Con los diputados y todo eso.*

I. - *Exactamente. Ahora resulta que debido a que todavía estaba la cena, y nosotros ya habíamos cenado, fuimos con el compañero Rosendo hasta el bar de la esquina, la confitería La Real. Cuando íbamos caminando con Rosendo por la calle, Vandom preguntó dónde íbamos. Entonces Rosendo le contestó que íbamos a tomar una copa a La Real... ¿Sigue preguntando usted? (WALSH, 2008: 111).*

Walsh se personifica en el relato, muestra cómo logró conseguir parte de la información que viene desarrollando en la novela testimonial, agrega eso en la propia novela mostrando los hilos que estructuran el texto, quebrando, en sentido brechtiano, la

ilusión referencial. Así: “El autor además adopta un claro posicionamiento ideológico y pone en evidencia las costuras de su relato: sus perplejidades, sus compromisos y sus búsquedas” (REDONDO, 2004: 278-279). Sobre el final del reportaje llega lo más significativo. Las palabras de Imbelloni denunciando a Vandor:

La imagen de Vandor llena todos los resquicios de la historia que ya casi de madrugada está llegando a su fin.

I.- *Lo de Rosendo, me lo dice cuatro veces que es una pistola 45 que lo mató. Ahí se deschavó solo Vandor de que fue el revólver de él el que lo mató. Si no, ¿por qué me insiste? Porque el hombre de la duda era yo, si la misma noche me llama para decirme cómo había visto él la pelea, y para decirme, incluso, después cuando lo estábamos velando, que apareció con un croquis diciendo que todos los tiros estaban contra el lugar donde estábamos nosotros sentados.*

P.- *No hay ningún tiro contra ustedes. En la zona de ustedes, ni un solo tiro.*

I.- *Por eso. Y ahí me avivo yo. Porque Vandor sabe que yo sé que él lo mató (WALSH, 2008: 121).*

Como en *Operación masacre*, encontramos aquí el *narrador literato* que asume la perspectiva de los personajes, describe situaciones, espacios, momentos. Pasa de la omnisciencia a la primera persona. Pero también al *narrador periodista* que reporta a los protagonistas del hecho y publica, al *narrador detective* que investiga, con mucha más minuciosidad y profundidad que el juez, y al *narrador fiscal* que acusa al grupo vandorista en general y a su máximo representante en particular. Pero aquí se suma, también el *narrador militante* de la CGTA y del ala revolucionaria del clasismo en el que Walsh ya se había convertido.

Tomemos como ejemplo del tipo de narrador que prevalece en esta obra el primer apartado, dedicado a Raimundo Villaflor. Allí en un comienzo tenemos la presencia de un narrador en tercera persona -“Había que arreglar esa empaquetadora para que la fábrica Conen pudiera seguir empaquetando sus jabones, las farmacias los vendieran, el grupo Tornquist siguiera cobrando sus dividendos y Raimundo Villaflor comiera el puchero que comió ese mediodía del 13 de mayo de 1966” (15)- que rápidamente deja su lugar a la voz del protagonista:

Como era tan pibe y tenía antigüedad, pensaron que no me iba a meter en nada. Entonces les “organicé” el taller y les hice una huelga. (...) Me dijo que levantara el paro, y si no, toda la comisión y yo a la cabeza, estábamos todos presos. Le dije que si quería levantar el paro, que viniera él. Me dijo que nos presentáramos inmediatamente al sindicato. Entonces fue la comisión patronal, y fuimos nosotros por separado, no quisimos ir en el mismo camión. Allá nos presentaron, y en seguida nos quisieron

apurar (...) Que si él estaba acostumbrado a mandar en los cuarteles, con nosotros no iba a mandar, y que a nosotros no nos iba a manosear ningún general, ni coronel ni lo que fuera, porque nosotros éramos trabajadores y nos tenía que respetar. Que si los patrones querían levantar el paro, que pagaran las quincenas atrasadas, porque ésa era la causa del paro. Y que además él podía gritar y darse el lujo de decir las cosas que estaba diciendo porque él no sabía lo que era el trabajo. Se quedó sin palabras, y se la ganamos, ¿no? Se la ganamos (16-17).

Como una síntesis de esto, ambas opciones narrativas se mezclan en un mismo párrafo:

Adonde nunca pudo volver, fue al sindicato. Parece increíble, pero ahí nos persiguieron más que los patrones. Ninguno de los que dirigimos aquella huelga en Avellaneda pudimos volver al sindicato. Se convirtió en una maffia. Hasta los quinieleros independientes desaparecieron: había que bancar para ellos.

Los dirigentes hacían negocios de chatarra con los patrones, con el argumento del comunismo expulsaban del sindicato y las empresas a los obreros combativos, amasaban fortunas, se rodeaban de matones a sueldo. Entonces sí, oímos hablar de Vador (21).

Lo mismo podemos observar en el segmento dedicado a Granato, varias páginas después:

Toda su vida a los saltos, con esas cuatro o cinco escenas que moldearon su carácter y que ya eran él mismo: Eva Perón en su piedad besando al vecino anciano y tuberculoso; la lluvia en el rancho inundado; el patrón Kun que lo mandaba al carajo y la huelga que hizo temblar a la Shell, todas las ranas de Dock Sur cantando en la noche mientras el griego Mingo le hablaba con paciencia del comunismo primitivo y la formación de la sociedad capitalista. Esas eran las cosas que nunca se irían de su mala memoria, las cosas que Francisco Granato puede contar lentamente, hoy, ayer y mañana.

Cinco hermanos y el viejo albañil. Vivíamos en un galponcito forrado con madera y se criaban chinches y toda una serie de cosas, y la vieja decía que más vale hacer una pieza en el terreno que había comprado el viejo, aquí en Gerli. Y él se decidió un día y con un amigo levantaron la pieza. Las chapas alcanzaron para el techo, que es lo fundamental, y el resto lo cerraron con una lona (51-52).

Cabe detenerse también en la mirada sobre el peronismo de *¿Quién mató a Rosendo?*, diversa de la de las primeras ediciones de *Operación masacre*. Aquí postula una confianza total en la identidad peronista de la clase obrera argentina y en que se trata de la versión autóctona de los movimientos de liberación nacional que se estaban desarrollando en el tercer mundo en esa época. Por otro lado, un recelo constante hacia el líder, Juan Domingo Perón, en quien jamás Walsh termina de confiar. *¿Quién mató a Rosendo?* expresa estas

ideas. El peronismo es una expresión política emancipadora que traspasa las limitaciones de sus dirigentes. Por ejemplo:

Los hombres de Avellaneda sonrían cuando oyen hablar de Cipriano Reyes y el 17 de Octubre. Porque aquí -dicen- el 17 empezó el 16, con el paro de los lavaderos, fábricas de armas, textiles, el vidrio, la Colorada, y ya esa misma tarde la gente llegó hasta Pompeya, donde la corrió la montada (26).

La resistencia, entonces, empezó desde abajo, cuando los trabajadores lucharon por Perón, no al revés. El peronismo no es un movimiento construido desde un Estado benefactor. Es el más eficaz instrumento obrero en la lucha de clases, aún a pesar de sus dirigentes. Sigue en relación al 17 de octubre:

Sin orden de la CGT, que estaba entregada a secretas cavilaciones desde que a Perón lo pusieron preso una semana antes, se declaró la huelga general y se redactó el primer volante exigiendo su libertad. Presidía el comité Raúl Pedrera, y en lugar del tesorero ausente firmó el acta el vocal Aníbal Villaflor (26).

Aníbal Villaflor le cuenta a Walsh que todo fue decisión de los trabajadores del conurbano, no solamente en prescindencia de la CGT, sino con absoluta ignorancia del propio Perón:

Fuimos a una salita, y ahí estaba Perón, recostado en una cama. Lo primero que dijo fue: Me han cagado, muchachos. Y nosotros le preguntamos: ¿Qué podemos hacer? Y él dice, ¿qué han hecho? Nosotros hemos declarado la huelga general. Cómo, cómo, dice, ajá, bueno, ¿y por qué lo han hecho? Por usted lo hemos hecho, porque usted es el hombre que nos dio libertad y nos hizo respetar (27).

Lejos del “tacticaje” ambivalente de Perón, de la cautela de la CGT, de la negociación permanente del aparato del Partido Justicialista, el peronismo de base luchaba sin temores ni especulaciones y se la jugaba entero por su destino. Perón, en cambio, salvará a Vandor cuando el movimiento obrero empiece a cuestionarlo con la firmeza necesaria como para hacerle perder su poder:

Los expertos en famosos movimientos pendulares se permitieron dudar, y el tiempo les daría la razón. Dos años más tarde Vandor parecía triturado entre la ofensiva de la CGT rebelde y una momentánea cuarentena impuesta por el gobierno. Acudió entonces a España y Perón lo reflató con la consigna de la “unidad”. Ningún otro hecho político podía resultar tan paralizante en ese momento para la CGT opositora. Ongaro debió viajar a Madrid para componer lo que fuera posible, mientras en Ensenada se

desencadenaba la huelga petrolera. El 17 de Octubre -singular coincidencia- se publicaba en Buenos Aires un cable según el cual Perón ordenaba crear una comisión reorganizadora de las 62, el tradicional instrumento político de Vandor.

Uno de los hombres designados por Perón para integrar esa comisión era Armando Cabo, el matador de Zalazar (161).

Por esto Redondo observa que la mirada del peronismo que otorga aquí Walsh está plena de contradicciones, pues “a la mixtura de la resistencia se van agregando la ingenuidad del peronismo de Zalazar, la combatividad del marxista peronista Blajaquis, el desarrollismo de Vandor, el oportunismo de Imbelloni, el tacticaje de Perón” (REDONDO, 2004: 281). Con todo esto: “se van configurando dos grandes corrientes -ambas peronistas- que van a estar enfrentadas literalmente a muerte, y esta conflictividad es presentada por un autor que nos hace saber que opta por el peronismo revolucionario” (281). En realidad, más que señalar las “contradicciones” de las posturas de Walsh, podríamos plantear que, quizás como ningún otro en su época, este autor supo vislumbrar y a la vez representar narrativamente las contradicciones emergentes en el propio peronismo. Las “contradicciones” no estaban en la cabeza de Walsh, sino en el movimiento al cual se sumaba en tanto militante. Y era consciente de eso.

Caso Satanowsky

Caso Satanowsky (1973) completa la célebre tríada testimonial. Investigación sobre el asesinato del abogado Marcos Satanowsky que realiza entre 1957 y 1958, el autor la publica en la revista *Mayoría* -la misma que había publicado *Operación masacre*- mediante dos series de dieciséis y doce notas periodísticas respectivamente que aparecen entre el 2 de junio y el 25 de diciembre de 1958 -la primera serie en realidad consta de quince artículos (del 9 de junio al 15 de septiembre), a los que se les agrega el anuncio de la salida de la serie del día 2 de junio-. Quince años después, durante la primavera camporista, Walsh decide actualizar esas notas, narrativizarlas y publicarlas en formato libro.

Los hechos

El 13 de junio de 1957 es asesinado en su estudio del segundo piso de la calle San Martín 536 el doctor Marcos Satanowsky, abogado del principal accionista del diario *La Razón*, Ricardo Peralta Ramos, quien protagonizaba por entonces un litigio con el gobierno

de la Revolución Libertadora por la propiedad del medio. La investigación llevada adelante por Walsh certificó que el crimen fue promovido por sectores jerárquicos de los Servicios de Inteligencia Del Estado -SIDE- creados poco tiempo atrás, entre ellos por el propio director del organismo y posterior embajador argentino en Bélgica, Juan Constantino Cuarenta, y que además hubo encubrimiento policial, judicial y del resto de las fuerzas armadas del Estado. Establece así el carácter “oficial” del asesinato en el marco de las negociaciones por la adquisición de dicho diario.

El periodismo vendido

La Razón fue fundado en 1905 por José Cortejarena. Luego de su muerte, esposa e hijos lo heredan. Una de las herederas se casa con Ricardo Peralta Ramos, quien en poco tiempo logra ocupar lugares centrales en el diario hasta comenzar a dirigirlo. A su vez, éste ex vista de aduana se convierte en el principal accionista del mismo.

A partir de 1946, el peronismo comienza a forjar una red de medios afines para divulgar sus propuestas y hacer frente al poder hegemónico liberal y oligárquico que se establecía también en términos mediáticos. Entre los diarios *peronistas* se recuerda a *Crítica*, *Democracia*, *Noticias Gráficas*, *El mundo* y el mencionado *La Razón*. Éste último fue adquirido por sectores del gobierno a partir de una venta realizada por Peralta Ramos, quien sin embargo conservó su puesto y su sueldo. A la caída del peronismo, la Libertadora incautó todos los bienes del régimen, y entonces el ex accionista mayoritario aprovechó para reclamar la restitución del periódico esgrimiendo que había sido “cedido” y no “vendido”, y que las acciones aún estaban en su poder. El negocio era redondo, a pocos años de haber recibido una cuantiosa suma de dinero por el diario, ahora podía reclamarlo sin desembolsar un peso. Plata y medio quedaban del mismo lado. Para llevar adelante este reclamo, apela al prestigioso abogado Marcos Satanowsky para que lo patrocine. Cabe destacar que en 1950 este diario era uno de los de mayor circulación entre los de habla hispana a nivel mundial.

Si, como señala Walsh: “La tesis de la Libertadora era que todos los bienes del peronismo debían ser expropiados, y entre ellos *La Razón*” (WALSH, 2004: 21), Peralta Ramos planteará que: “nunca vendió acciones de *La Razón*, reivindicando el papel de víctima despojada de un diario de su exclusiva pertenencia” (22). Satanowsky, entonces,

fija la estrategia: el gobierno de la Libertadora debe probar que hubo venta, lo cual, debido a las irregularidades en que fue realizada la transacción en su momento, resultaba prácticamente imposible.

Pero Peralta Ramos no era el único que pretendía aprovechar el derrocamiento de Perón para hacerse de *La Razón*. Sectores ligados al gobierno de Aramburu también aspiraban a él. Entonces surgen las amenazas y extorsiones. Al momento de la muerte de Satanowsky, hacía más de un año que éstas habían comenzado contra Peralta Ramos.

Los asesinos de Satanowsky -Marcelino Castor “El Huaso” Lorenzo Palacios, Laverde Pinilla, Rodolfo Ladislao Palacios y José Américo Pérez Griz- fueron hasta su oficina esa mañana a exigir la entrega de documentación que pudiera probar que el diario había pertenecido al gobierno peronista. Así, la “incautación” podía seguir su curso. La contundente negativa de Satanowsky habría generado un altercado que culminó con un disparo en la garganta del abogado, además de varios culatazos de pistola en su rostro.

El asesinato de un abogado prestigioso

Marcos Satanowsky era por entonces un renombrado abogado que, asociado con su hermano Isidro, dirigía un estudio jurídico en el microcentro porteño. Además, era profesor de Derecho Comercial en la Universidad de Buenos Aires, había presidido la Sociedad Hebrea Argentina y era miembro de la Sociedad Rural, de la cual llegó a integrar su Comisión Directiva. O sea, se trataba de un representante del *establishment* argentino, síndico o director de diversas sociedades anónimas y propietario de una empresa que explotaba productos agrícolas. Dirá Walsh en su “retrato”: “En los intereses defendidos por Satanowsky hay dos vertientes: lo más próspero de la colectividad judía y lo más rancio de la oligarquía criolla” (27), y que: “Su posición social condiciona sus opciones políticas. Satanowsky tenía que ser antiperonista y lo fue con decisión” (28).

Sin embargo, la Libertadora no tendrá misericordia con él. Su hábil accionar en el litigio por *La Razón* provocó que sectores gubernamentales buscaran diversos métodos para que deje de aportar su conocimiento a Peralta Ramos. Por un lado, le quitan su cátedra universitaria a través de un decreto que impide a quienes sean parte de querellas con el Estado por causas vinculadas a la “tiranía depuesta” ocupar cargos en la universidad pública. Como Marcos Satanowsky no renunció a la defensa de Peralta Ramos, lo

expulsaron de la UBA con otro decreto, el 22.100, firmado por el propio Presidente de la Nación, General Aramburu. Mientras tanto, lo “difaman”. Esto es, lo “acusar” de comunista en diversas solicitadas que aparecen en diarios de tirada nacional, catalogación que no era bien vista para un miembro de la SRA. Finalmente, lo matan en su oficina.

Aquel 13 de junio, con la excusa de llevarle un ejemplar de su propio libro para que lo autográfe, un falso contador de apellido Díaz Pérez llega al estudio de San Martín 536 junto con otras dos personas. Se presentan ante la secretaria y luego ingresan al despacho de Marcos Satanowsky, tal como habían concertado el día anterior de manera telefónica. Una vez solos, en una oficina que no permitía la salida de ruido al exterior debido a la “confidencialidad” de ciertas causas que Satanowsky llevaba, le exigen papeles que el abogado no posee o no quiere dar, presumiblemente lo amenazan y, cuando intenta abrir el intercomunicador, saltan encima suyo, lo golpean con una pistola en el rostro y le disparan en la garganta. El ruido seco, oído de fondo, llama la atención de algunos empleados que entran en pánico cuando ven abrirse las puertas de la oficina y salir a los tres hombres armados. Tiempo después, *post mortem*, Marcos Satanowsky gana el juicio de *La Razón*, y Peralta Ramos se convierte en el único litigante de la Libertadora que logra que se le devuelva una empresa.

El hecho del asesinato de Satanowsky causó verdadera conmoción. Se había disparado en pleno microcentro porteño a un reconocido representante del poder económico y oligárquico del país. A menos de un año del hecho impune, los hermanos Jacovella, dueños de *Mayoría*, fueron a buscar a Walsh para que investigue. El autor de la flamante *Operación masacre* acepta. Corría el mes de abril, poco más de un mes después comienzan a aparecer las notas en la revista. El caso se mantendrá en la impunidad, pero Walsh pudo comprobar que hubo un crimen oficial organizado desde las entrañas del Estado, con encubrimiento policial y pasividad judicial, dio con los nombres de los autores materiales e intelectuales del hecho, y además, y verificó que el móvil estaba vinculado a la empresa mediática *La Razón*.

La investigación de Walsh

Walsh entrevista al entorno de la víctima, busca a familiares, a amigos, a empleados, entra en contacto con la ex mujer de uno de los sospechosos, apela a la lectura

de los medios de la época, instiga desde las páginas de *Mayoría* la respuesta de los sospechosos, viaja a Paraguay a entrevistar a uno de ellos, forma parte de la comisión investigadora parlamentaria instituida luego del triunfo de Arturo Frondizi para investigar el caso, presencia allanamientos e interrogatorios, logra documentación exclusiva. Su investigación es paralela a la de la justicia y a la del poder legislativo. Sus conclusiones son más contundentes que las de ambas, y sus resultados más profundos. Interpela entonces al poder judicial, a los legisladores, al gobierno, a los responsables, a las fuerzas de seguridad, a los servicios secretos del Estado y a los medios de comunicación. La vasta red del poder es puesta en cuestión ante los lectores. La investigación se aleja de los estrados y toma dominio público.

Las notas de la primera serie, señalará Roberto Ferro: “se organizan siguiendo un plan argumentativo que exhibe un desarrollo cuidadosamente planificado” (FERRO: 23). Walsh “va construyendo la versión de los acontecimientos a través de la selección y el montaje de los materiales que se ensamblan en torno a los enigmas” (23). Por eso: “Las notas traman indicios, datos, rastros, informes, conjeturas, que se articulan en torno a dos historias: la del crimen y la de la investigación. Al asedio de los asesinos sobre su víctima Walsh yuxtapone el asedio de la investigación sobre los culpables” (23). Pero:

La búsqueda del saber impone a la escritura de la segunda serie de notas -son doce que van desde el 29 de septiembre hasta el 25 de diciembre- otras condiciones; ya no es posible una argumentación rigurosa, que se distribuya en partes, cuidadosamente separada en capítulos, con juegos de omisiones y escamoteos. El escritor (...) vuelve a la calle a investigar, corre todos los riesgos imaginables y, además, el riesgo de participar, por única vez en su vida, en una investigación oficial. Rodolfo Walsh recibe una credencial que lo acredita como miembro de la comisión investigadora, y en ese carácter participa en procedimientos acompañando a oficiales de la Policía Federal, presencia interrogatorios, suministra información (25).

Ante esto, el crítico propone: “Si el relato que articulaba la primera serie de notas de *Caso Satanowsky* se cruzaba con la narrativa policial de enigma, la segunda serie, simétricamente, se intersecta con la serie negra” (25). Nuevamente, testimonio y género policial aparecen absolutamente articulados.

Pero Walsh deja el caso allí y luego de quince años decide publicarlo en formato libro, corrige las notas y las actualiza de acuerdo a lo sucedido en torno a los hechos y protagonistas durante ese lapso temporal. Por supuesto, la marca de los cambios

ideológicos en el propio Walsh resultan notorios en uno y otro caso. Pero, ¿por qué decide publicarlo década y media después? El autor lo indica en la presentación del libro, titulada “Ubicación”:

Caso Satanowsky es una actualización de las 28 notas que con ese título salieron en 1958 en la desaparecida revista Mayoría. Salvo un rejunte pirata impreso en aquella época por desconocidos, no se había publicado hasta ahora en forma de libro. (...) Si rescato el tema en 1973, no es para contribuir al congelamiento histórico de la Revolución Libertadora. Hay en juego un interés público actual. Los mecanismos que la Libertadora estableció en los campos afines del periodismo y los Servicios de Informaciones -temas del libro- siguen vigentes después del triunfo popular del 11 de marzo, y no es una política conservadora la que ha de desmontarlos (WALSH, 2004: 17).

El motivo de la actualización de las notas resulta eminentemente político. El triunfo de Cámpora y la llegada de la izquierda peronista al gobierno no le hacía olvidar a Walsh que en el Estado continuaban enquistados sectores conservadores que era indispensable desterrar para construir una sociedad distinta. Como propone Ferro: “Walsh refiere precisamente que más allá de los cambios políticos por los que atravesaba el país, aún permanecían intactos los aparatos de control de la información” (FERRO: 12). Para el autor: “disponer de información sobre una persona es disponer de su libertad, de su posibilidad de trabajar y de estudiar y, llegado el caso, de su vida” (WALSH, 2004: 195). No era un tema menor entonces el que denuncia aquí ni el motivo por el cual lo publica en ese momento: “Denunciar esos mecanismos, preparar su destrucción, es tarea que corresponde a los trabajadores de prensa en el marco más amplio de las luchas del pueblo” (17-18). Por eso pretende generar un destinatario particular desde la propia introducción: “Esta edición del Caso Satanowsky va dirigida, pues, en primer término, a los compañeros que desde las comisiones internas, las Agrupaciones de Base y en particular el Bloque Peronista de Prensa, combaten diariamente a la raza de envenenadores de conciencias: nuestros patrones” (17-18).

Walsh propone este libro como una forma de militancia política hacia los trabajadores de prensa. Precisamente por eso el *tema* del libro no es el asesinato de Satanowsky, sino “el periodismo y los servicios de informaciones”. Ahí radica la necesidad de su *actualización*. Ni siquiera nombra en el prólogo el crimen del abogado. Éste es un “caso” que le permite denunciar una continuidad que persiste incluso luego del triunfo

camporista, es *un tema superficial* -como el asesinato del *simpático matón* Rosendo García- a través del cual se puede analizar *un tema más profundo*, tal como había subrayado en *¿Quién mató a Rosendo?* El futuro inmediato le dará trágicamente la razón. Será fácil entonces hacer el paralelismo entre estas conclusiones que propone el autor y las insinuaciones de sectores progresistas e incluso revolucionarios del peronismo respecto de la reforma del Estado existente. Si por un lado:

Era ingenua la pretensión de que los Servicios de Informaciones se dedicaran a sus “funciones específicas” porque ya lo estaban haciendo. En septiembre de 1955, las FF. AA. Habían dado un claro pronunciamiento a favor del imperialismo, la dependencia y el privilegio oligárquico. Las “funciones específicas” se enmarcaban en esa doctrina y los Servicios las desempeñaban como un arma más de las Fuerzas, con los métodos que les son propios en el mundo occidental, donde el asesinato y el secuestro son procedimientos dentro de los métodos, y si se quiere, técnicas dentro de los procedimientos. Lo único que había que reprocharles desde el punto de vista de la doctrina adoptada, pero adoptada no sólo por ellos sino por el conjunto de las Fuerzas y por las propias “instituciones republicanas”, era la torpeza, la falta de experiencia (94).

Por el otro:

Triunfante el pueblo en las elecciones del 11 de marzo, sería ingenuo suponer que estas estructuras creadas para oprimirlo, perseguirlo, engañarlo, desaparecen. En realidad están intactas [...] esperando su momento. Ya se ha visto su mano enlazada a la mano del coronel Osinde -un viejo colega- en la masacre de Ezeiza y en las patrañas con que han pretendido luego engañar al pueblo (166-167).

Para fundamentar esta postura, Walsh analiza la mayor profesionalidad y la profundización del mismo camino iniciado en la “Libertadora” por parte de los servicios de inteligencia nacionales:

Los jefes que lo sucedieron [a Cuaranta] fueron a estudiar a las escuelas de espionaje de los Estados Unidos, contrataron como profesores a los coroneles de la OAS. Se volvieron discretos, sus nombres rara vez figuraron en los diarios. En cada presupuesto abultaron partidas secretas para espiar y perseguir, instalaron micrófonos en aulas universitarias y locales sindicales, intervinieron teléfonos, interceptaron correspondencia. Mandaron camarógrafos con credencial para filmar a los militantes en los actos políticos, aprendieron los secretos de la propaganda blanca, negra, gris, manipularon “públicos” -su idea de pueblo- y formularon pautas del “ser nacional” en las que se perciben hasta las dificultades de traducción del idioma norteamericano en que fueron originalmente redactadas (195).

También recordará que “Satanowsky fue el primer miembro de la oligarquía ejecutado por un Servicio, pero también fue el último” (196). A partir de allí, toda la

brutalidad de las fuerzas de la represión estatal “quedó reservada (...) a los que cuestionaban el orden social y no a los que litigaban por sus beneficios. Se aplicó globalmente a una clase y específicamente a los militantes destacados de esa clase” (196), y ejemplifica:

El secuestro y asesinato de Felipe Vallese en agosto de 1962 se repetiría diez años después con el secuestro y asesinato de Monti y de Lanchowsky; la ejecución callejera de Méndez, Mussi y Retamar tendrían su eco puntual en la masacre de trabajadores tucumanos, cordobeses y mendocinos entre 1969 y 1972.

Esa violencia apuntó también a los desclasados que asumían la causa de los trabajadores, como revolucionarios y aun como reformadores humanistas. En ese terreno los servicios desarrollaron una práctica específica diferenciada de la simple brutalidad callejera. El rapto, tortura y muerte del abogado Martins en diciembre de 1970 es la corrección del error cometido con el abogado Satanowsky, aquí ya no se trata de un adversario conversable sino de un auténtico enemigo, un abogado que defiende a los villeros y a los pobres (196-197).

Si el rol de los servicios de inteligencia y las fuerzas represivas son un motivo a destacar aún en 1973, también lo será la prensa autotitulada “libre” que responde y es parte de monopolios empresariales. De igual manera, la discusión sobre qué medios de comunicación desarrollar desde una propuesta revolucionaria. Walsh será muy crítico de los medios oficiales del primer peronismo:

En 1945 los diarios argentinos llevaban largos años de sujeción imperialista y en la medida en que el peronismo expresaba una tentativa de ruptura se opusieron a él sin excepción, usando las armas de la calumnia y la diatriba perfeccionadas en una experiencia centenaria. (...) La iniciativa de crear una prensa propia correspondió naturalmente al ala burguesa del Movimiento. (...) [L]a línea editorial se dictó desde la Secretaría de Prensa. (...) La prensa peronista no expresaba directamente a la clase trabajadora pero la defendía desde las alturas intermedias de la nueva burguesía en ascenso.

Las fallas de esa prensa desde el punto de vista de una liberación permanente estaban a la vista y se agravaron con el tiempo. La cadena se convirtió en terreno electivo de esa enfermedad parasitaria del Movimiento peronista, la burocracia (200).

En esos medios “Poco o nada tuvieron que decir (...) los hombres que habían contribuido a forjar la conciencia nacional previa a la revolución del 43: a Scalabrini, a Jaurertche, a Puiggrós, los vemos reaparecer como periodistas desde el llano y en las malas” (201), cuando los “panegiristas” de Perón “se hicieron humo o se integraron a la represión gorila” (201). Finalmente, la última página del libro está dedicada al itinerario

ideológico de *La Razón* a partir de que la Libertadora lo devolviera a Peralta Ramos. El resultado no fue distinto al que habría sido si las acciones se las quedaba Cuarenta:

En cada crisis política, en los preparativos de cada golpe, *La Razón* recibió y publicó sin modificaciones el contenido de los sobres que les llegaban del Comandante en Jefe: El alabado talento editorial de Félix Laíño se limitó a elegir la tipografía catastrófica, ubicación en primera plana o el título inquietante. En *La Razón* encontró el SIDE un escenario espectacular para poner en prácticas las lecciones aprendidas por sus oficiales becados en EEUU. La falsificación de documentos que condujo a la ruptura con Cuba, la preparación psicológica para el derrocamiento de Illia, la defensa solapada de las torturas, la cobertura de las masacres de Trelew y Ezeiza, el macartismo y antiperonismo señalaron el encuentro ideal de la prensa capitalista con su meta última de servicio de informaciones para la explotación y la represión. (...) Ésa era, en definitiva, la meta que perseguían los tres sombríos asesinos que el 13 de junio del 57 subieron al segundo piso de la calle San Martín (203).

La discusión, por lo tanto, se traslada no solamente a qué clase de periodismo realizar, sino a la realización de un periodismo de clase. Eso se denuncia sobre *La Razón*, contra eso Walsh había fundado *CGT* y el *Semanario Villero*. En esa instancia comenzaba a participar del diario *Noticias*.

Junto con las causas “políticas” de la publicación de *Caso Satanowsky*, no debemos dejar de lado la forma elegida para su publicación -el relato testimonial- ya que allí ingresan motivos “literarios”. En la nota periodística del 28 de julio de 1958 Walsh señala que encuentra el crimen como “el más literario del siglo”, y en uno de sus informes a la familia del asesinado, lo repite: “Éste es uno de los crímenes más *literarios* que se han cometido nunca: un crimen de literatura policial” (FERRO: 21). Dice Ferro que es esa convicción la que está detrás de sus estrategias investigativa y discursiva. La confrontación de declaraciones de los testigos, la interpretación de los indicios materiales, la interpelación a los sospechosos, la creación de suspenso, el análisis minucioso de la escena del crimen, todo es parte de la literatura policial. Ante ello, los procedimientos utilizados buscarán insertar al lector en una perspectiva estética. Como en el resto de las novelas testimoniales de Walsh:

En los artículos de *Mayoría* converge un vasto entrecruzamiento de géneros discursivos: el ensayo, la denuncia, la investigación periodística, el testimonio, las historias de vida y, básicamente, el relato policial. Todos estos registros se fusionan en una escritura con gran diversidad de ritmos y matices, en la que el suspenso puntúa la espera de la revelación de lo desconocido o de la incertidumbre ante lo que ha acontecido (23).

También al igual que en *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, la escritura del autor “no sólo se vincula de manera innovadora con una compleja realidad atravesada por supuestos”, ya que a su vez: “ella misma deviene una construcción textual que supone una fractura con la concepción ampliamente aceptada, aún vigente, de que la representación social en literatura sólo es posible si se recurre a las estéticas reflejas” (23). Vemos que la crítica se detiene en el carácter original y atípico de la escritura walshiana, que retoma pero a la vez transforma los procedimientos genéricos, incluso los del realismo. Igualmente, si el crimen es apto de la “literatura policial”, sus recursos se volverán visibles en el texto. Amar Sánchez lo destaca en torno al suspenso narrativo:

El suspenso que sostiene el relato del crimen en *Caso Satanowsky* (si se tiene en cuenta que los lectores conocen el desenlace de los acontecimientos), depende en gran medida de que la narración se demora en los pequeños detalles previos, vistos por los testigos o reconstruidos -incluso conjeturados- por el narrador (AMAR SÁNCHEZ: 100).

Podemos rastrear ejemplos concretos de esto en el propio relato. La creación de suspenso se relaciona con la demora en la narración producto del detallismo del texto. Aquí un pasaje que se refiere al día del asesinato:

Satanowsky salió de su casa a las siete y cuarto: un hombre bajo, corpulento, calvo, de cara regordeta y sonrosada, lentes con montura de oro. Vestía traje gris, sobretodo y sombrero del mismo color, corbata roja con cuadrados blancos. Subió a su automóvil. El chofer lo dejó en la puerta de su estudio, San Martín 536. El ascensor lo llevó al segundo piso. Recorrió el pasillo que bordeaba las oficinas desiertas, llegó a su oficina donde acostumbraba leer o escribir hasta que se iniciaba la rutina del estudio (63).

Walsh arranca el pasaje titulado “Muerte al mediodía” -título, por otra parte, absolutamente literario- desde varias horas antes del hecho y en el preciso instante en que Satanowsky sale de su domicilio hacia la oficina en la que diariamente trabajaba. Se detiene en su aspecto físico, en su vestimenta, hasta en los cuadrados de color blanco que posee su corbata roja. La narración se demora en el viaje en automóvil que lo lleva al edificio en el que está su oficina, en el brevísimo viaje en ascensor que lo ubica en el segundo piso, en el andar de Satanowsky por el pasillo. Datos absolutamente irrelevantes para lo que será la situación concreta de su asesinato, pero no para generar un clima *in crescendo*, una cierta ansiedad en el lector por conocer el asesinato de Satanowsky. Otro ejemplo de similar tenor lo encontramos en el mismo fragmento y se da ante la llegada de los asesinos:

El reloj de la oficina general marcaba las 10:58 cuando se abrió la puerta batiente y aparecieron tres hombres. El primero marchaba un poco separado de los otros dos, como si no los conociera. Era un individuo corpulento, ancho de hombros, de porte enérgico, de unos 50 años. Vestía sobretodo oscuro, chalina y guantes de lana grises, a pesar del tiempo casi caluroso. Al quitarse el sombrero se le vio el pelo rubio entrecano, un mechón sobre la sien. Usaba lentes de color verdoso (64).

Nuevamente, la marcación del horario, la descripción minuciosa esta vez de los asesinos. El momento culminante de la narración parece suspenderse una y otra vez en la descripción extremadamente detallada. Luego, la escenificación del momento del asesinato va en el mismo sentido: “Satanowsky ofreció asiento a Pérez Díaz y ocupó el sillón giratorio frente a su mesa de trabajo” (65). Allí entonces la amenaza, el pedido de cierta documentación, el ingreso de un secretario que podría salvarlo, las palabras de Satanowsky, el secretario que no comprende y se va, el último y desesperado intento de pedir auxilio a través del intercomunicador. Pero todo es en vano, los tres asesinos ya están sobre él, lo golpean, le disparan, y salen armas en mano. Como suele suceder en los testimonios walshianos, aquí el relato de los hechos por parte del narrador es una y otra vez cortado por la voz de los testigos. En este caso, los empleados de la oficina.

Por otra parte, Ferro enfatiza el momento de las conclusiones vertidas por Walsh para vincularlo con la literatura policial:

En las “Conclusiones”, con las que cierra la serie, hace un cuidadoso detalle de los fundamentos de las hipótesis y de las pruebas de los motivos, el informe periodístico se despliega siguiendo la lógica del razonamiento con que el detective de novelas de enigma clausura su caso. Pero mientras que en los relatos policiales el cierre implica la dilucidación del enigma y, consiguientemente, el retorno a la normalidad perturbada tras el desorden provocado por el delito, en *Caso Satanowsky* las conclusiones son alarmantes, pues se revela una verdad inquietante: el Estado ampara y oculta a los culpables. El criminal es el Estado (24).

La conclusión, por lo tanto, es la misma que en *Operación masacre* y en *¿Quién mató a Rosendo?* Algo, por el contrario, distingue a esta novela de las anteriores, Lo popular está ausente: “En la serie testimonial de los textos walshianos esta técnica [la construcción del relato a partir de un “otro” popular] admite una pausa con *Caso Satanowsky*, centrada fundamentalmente en personajes de la burguesía y de los sectores dominantes” (LAFFORGUE, 2000: 30), dirá Pablo Alabarces. Esta es la “anomalía o extravagancia”, en palabras de Victoria García, pues: “la violencia del crimen en cuestión

no va dirigida a los sectores populares (...) sino, inusualmente, se destina a los miembros de la misma clase oligárquica que ha ostentado el poder político desde el Estado” (GARCÍA, 2012: 6). De esta manera el relato “narra el instante fuera de serie en que la clase dominante comete asesinato en contra de sí misma” (6). Como vimos, es un caso excepcional, tal como el propio Walsh lo ha señalado.

Sin embargo, son más las semejanzas que las divergencias entre las obras testimoniales de Walsh. También la aparición de procedimientos ligados a formas narrativas como el “retrato” o la “biografía” se repiten. Basta leer los títulos de los apartados para distinguirlo: “Retrato de un abogado” denomina Walsh el segmento 2, dedicado a la figura de Marcos Satanowsky; “Retrato de un general” el 5, en el cual presenta a Cuarenta; “Perfil de un asesino” es el título del 11, donde se da a conocer al “Huaso” Castor Lorenzo; “Instantánea de un juez” el 13, que se detiene en la figura de quien lleva la causa, Pirán Basualdo. “Retrato de un aventurero” -apartado 19- contiene sumariamente la vida otro de los partícipes del asesinato, el miembro de la SIDE José Américo Pérez Griz, y “Silueta de un impostor” -apartado 27- la de Laverde Pinilla. Al respecto, García propone: “La tipicidad configura básicamente la narración de *Caso Satanowsky*” (5), tanto por la mencionada titulación de los capítulos como por “la forma del uno entre otros -“Retrato de un abogado”, “de un general” y “de un aventurero”, “Perfil de un asesino”, etc.-, o del conjunto de todos iguales -“Los chantajistas”, “Los delirantes”, “Los conspiradores”, etc.-” (5). Detenerse en la “tipicidad” como rasgo de escritura no es anecdótico para García, pues encuentra allí una recurrencia que inserta la estética del autor dentro de las discusiones respecto del realismo durante el momento de publicación de *Caso Satanowsky*. Así, se centra a modo de ejemplo en la caracterización que Walsh realiza de uno de los implicados en el asesinato, el integrante de la SIDE José Américo Pérez Griz, “prototipo del lumpen fascista sin ideales ni lealtades que durante casi veinte años llenará los cuadros de la represión gorila” (WALSH, 2004: 137). Según García, para Walsh Pérez Griz “es un ejemplar de los asesinos a sueldo que *debían volver -y volvieron- a la faena de la picana en el calabozo y la patada en la calle*, esto es, que han caracterizado, con la previsibilidad propia de una constante, el funcionamiento histórico de los aparatos represivos del Estado” (GARCÍA: 5). Es decir, Pérez Griz es un “tipo” en el sentido lukácsiano del término:

Así, desde su particular configuración literaria, el caso procura echar luz sobre los caracteres fundantes de un orden histórico-social dado, y es allí que la narrativa testimonial walshiana tiende lazos hacia el realismo, entendido como uno de los términos del *nomos* literario que, junto al sentido de la literatura toda, entraron en debate durante los años '60-'70, y especialmente en su vínculo con la política (5).

Rememora allí que el autor protagonizó las discusiones de la etapa respecto de esta problemática, tal como deja leerse en el libro de Ariel Bignami *Arte, ideología y sociedad* (1973), donde Walsh señala: “En América latina, el escritor realista está a la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres” (BIGNAMI, 1973: 59). De este modo:

Resuena en su declaración una apertura del realismo que caracterizó el debate de la época, y que tendió a objetar su asociación directa con una corriente artística historiográficamente situada, así como su función de pintura fiel de la forma visible de la realidad, para definirlo privilegiadamente como un método de producción literaria que habilitaba el conocimiento crítico de la realidad social. En efecto, es en la teoría estética materialista, desde Marx y Engels hasta Lukacs y Della Volpe -referentes en el campo en la etapa-, que se encuentra una fuente teórica del *tipo*, concebido como el momento sintético de caracteres y situaciones que une orgánicamente lo genérico y lo individual y provee, así, la comprensión integral de una “esencia” histórica (GARCÍA: 5-6).

Nos hemos referido ya en el segundo capítulo de esta tesis a las discusiones sobre la estética realista en los años sesenta y a la mayoritaria intención de sus defensores de una apertura y pluralidad de la misma ante la renovación formal proveniente de otras corrientes artísticas. Por todo esto, García concluye:

Desde esta perspectiva, y volviendo al pasaje citado, el testimonio walshiano cuenta como realista en la medida en que busca proveer una forma totalizadora al caos aparente, o a “*lo que esté invisible*” en la realidad. Es de ese modo, además, que para el Walsh del final de los '60 la producción estética podía ocupar la posición de la vanguardia, ya que la generalización operada se percibía capaz de guiar la acción política presente, al prefigurar tendencias que tendrían continuidad en el futuro (6).

Walsh integra entonces en su obra testimonial aspectos de los debates de la época en torno del nuevo realismo. Ruptura del pacto ficcional pero a la vez recuperación del vínculo del texto con un referente externo. Entre esas problemáticas nace y se desarrolla su testimonio, la creación de una literatura documental. Ni mera “literatura” tal como la

concebía el realismo, ni mero “documento”. Ambas nociones aunadas. El testimonio como parte de un nuevo realismo.

En referencia a la semejanza de esta obra con los otros relatos testimoniales, no podemos dejar de lado la escritura “conjetural”, existente también aquí, de la misma manera en que la observaba Romano en *Operación masacre*. Por ejemplo:

Ignoramos la excusa que invocó Pérez Díaz para introducir a sus dos acompañantes, pero no es difícil imaginarla. “Doctor”, pudo decir, “han venido conmigo dos estudiantes chilenos que conocen su fama y quieren tener el honor de saludarlo”. Cualquiera haya sido el pretexto, Satanowsky accedió (WALSH, 2004: 65).

También la aparición de un narrador que “lee” las declaraciones de testigos, saca conclusiones y advierte sobre aquello en lo que tiene que prestar atención. Luego de que la cuñada de Marcos Satanowsky comente las extorsiones telefónicas, se señala:

Interesante revelación. Porque la esposa de Isidro Satanowsky figuraba en el padrón con el nombre de Rosanna, pero su nombre primitivo, el que cambió en 1929 por información sumaria ante el juez, era efectivamente Ana y no Rosanna. Y eso constaba solamente en el prontuario de identificación policial (81).

La estructura, nuevamente, posee un prefacio y tres capítulos titulados “Los hechos”, “La investigación” y “Las enseñanzas”. Cada capítulo consta de una serie de apartados cuya numeración ascendente no se detiene al final de cada uno de ellos. En total, la obra se constituye de 31 fragmentos.

Satanowsky como “caso” está “muerto” en 1973. Si se lo publica es por sus conclusiones políticas, sus “enseñanzas”, y si Walsh elige esta forma “testimonial” es por su interés por desarrollar un nuevo camino para el arte nacional. No es periodismo, como esa “copia pirata” titulada *Crímen Satanowsky* que solamente juntaba las notas de *Mayoría*, hay aquí una elaboración estética que forma parte de la denuncia política. La literatura en tanto militancia.

Los oficios terrestres y Un kilo de oro

Los oficios terrestres (1965) es el título del primer libro de cuentos publicados por Walsh en la década del sesenta. Aparece en el momento en que el autor comienza también a poner en escena sus obras teatrales, y un año después de la primera reedición de *Operación*

masacre. Consta de seis cuentos de variada extensión: “Esa mujer”, “Fotos”, “El soñador”, “Imaginaria”, “Irlandeses detrás de un gato” y “Corso”, muchos de los cuales son fragmentos de totalidades narrativas más amplias que irá publicando con posterioridad. El título de la obra se debe a un cuento que finalmente no terminó para este volumen y que fue incluido en el posterior, *Un kilo de oro* (1967).

Para Aníbal Ford, en los años sesenta llega el mejor momento de la obra de Walsh, justamente a partir de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, textos en los que se consolida en sus narraciones: “el valor de la historia rescatada, el paso a primer plano del referente y la ubicación de Walsh como intermediario” (FORD: 296). Dijimos que parte de estos relatos -sobre todo “Fotos” e “Irlandeses detrás de un gato”, pero también “Esa mujer”- pueden incluirse en series que se replican en otros libros o en producciones que no llegó a publicar pero que hoy conocemos. Por esto Daniel Link señala que: “Nadie podría asimilar el proyecto de Walsh al programa del realismo” debido al “fragmentarismo con que construye sus cuentos, por la diseminación de la novela en distintos espacios y en diferentes tiempos de enunciación, y por la disociación entre ficción y literatura” (LINK: 289).

Más allá de no coincidir con la noción de realismo que contiene implícita la propuesta de Link, concordamos en que “Fotos” funcionará como cuento autónomo y a la vez como un fragmento perteneciente a una novela del campo bonaerense de la que también forma parte “Cartas”, cuento que integra *Un kilo de oro*. “Irlandeses detrás de un gato” es una sección de la “serie o saga de los irlandeses”, al igual que los cuentos “Los oficios terrestres”, de *Un kilo de oro*, “Un oscuro día de justicia”, aparecido en la revista *Adan* en 1967 y publicado en formato libro en 1973, y “el 37”, publicado en 1968. Finalmente, “Esa mujer” puede leerse como parte de un trunco proyecto mayor sobre “el drama personal” de toda la generación del sesenta para Walsh, el peronismo y sus líderes, de la que también formará parte “Ese hombre”, relato no solamente inédito sino además inacabado, que fue recuperado por Link en *Ese hombre y otros papeles personales*.

Martha Morello-Frosch destaca las evidentes conexiones entre las narraciones de estos libros, y establece que en ellos se genera “una serie secuencial a la vez que discontinua -en cuanto no se publican en conjunto-” (LAFFORGUE, 2000: 284). Visto como totalidad fragmentaria: “El conjunto produce un efecto de unidad a pesar de la discontinuidad aparente de su producción porque se trata de mundos simbólicos

coextensivos en cuanto a la coyuntura histórica en que se escriben y publican y en cuanto a las experiencias de los personajes” (286). Por ello, señalará que: “La obra de Walsh se construye con la integración de todos los textos en una unidad semántica unificadora, a pesar de sus perceptibles variantes” (309). En síntesis, la unidad narrativa de estos relatos - y de la obra walshiana en su conjunto- le resulta innegable.

Desde esta concepción narrativa de *novelas fragmentarias* presentadas en *series*, analizaremos los relatos mencionados de manera conjunta como corpus unitarios que engloban los tres libros de cuentos editados por Walsh en vida -*Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro* y *Un oscuro día de justicia*- mientras que tanto “Ese hombre” como “El 37” los abordaremos remarcando la salvedad de que uno no fue publicado por Walsh y el otro formó parte de una compilación realizada por Pirí Lugones -*Memorias de la infancia*, editada por Jorge Álvarez-.

Dos años después de la aparición de *Los oficios terrestres* se edita *Un kilo de oro*, que contiene cuatro cuentos: “Cartas”, “Los oficios terrestres”, “Nota al pie” y “Un kilo de oro”. Como mencionamos, el primero de los relatos se vincula con “Fotos” y el segundo con “Irlandeses detrás de un gato”, ambos del libro anterior, cuyo título, *Los oficios terrestres*, corresponde a un cuento de este último volumen. En el prólogo de *Un kilo de oro* Walsh explicita los vínculos entre ambos libros. La serie de asociaciones que establece lleva a tomar de manera unitaria los textos y a realizar una lectura fragmentaria de sus narraciones. “Cartas” transita el pasado de “Fotos” y produce entre ambos un mundo propio que retroalimenta cada una de sus partes, mientras que “Los oficios terrestres” se ubica en el futuro de “Irlandeses detrás de un gato” como dos secciones de una recuperación narrativa del pasado autobiográfico.

En el prólogo señalado, además, Walsh pone énfasis en el uso de “cierto material documental” en estos cuentos. Aún aquí, entonces, en la “ficción”, Walsh plantea la importancia de “lo verdadero” como característica de sus escritos.

Comenzamos entonces con el análisis de “Esa mujer” y “Ese hombre”:

“Esa mujer”

“Esa mujer” es un breve relato que escenifica un diálogo entre un periodista y un coronel. El periodista va en busca de cierta información que el coronel posee -el lugar

exacto donde fue enterrado secretamente el cuerpo embalsamado de Eva Perón luego de que los militares lo secuestraran clandestinamente en la sede de la CGT donde estaba alojado-, y el coronel requiere unos papeles que el periodista detenta y con los cuales piensa que puede negociar: “El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga. Yo busco una muerta, un lugar en el mapa” (WALSH, 2008 (b): 10)-. Todo el cuento transcurre en un mismo espacio -una habitación del domicilio del militar- y está sostenido por la conversación entre ambos personajes, lo que lo convierte en un relato con rasgos teatrales, donde el narrador suele incluir frases que se asemejan a didascalias y el efecto dramático se genera incluso en la ambientación. En la habitación del coronel, por ejemplo: “Oscurece por grados, como en un teatro” (14).

“Esa mujer” es un cuento estructurado a través de la elipsis. No hay nombres propios ni se establece directamente lo que se busca. Los peronistas son, en boca del coronel, “esos roñosos” (12; 14) o la “pobre gente” (15), Eva Perón es principalmente “esa mujer” (10; 13; 16), pero también “una muerta” (10), “ella” (10), “diosa” (15) o “reina” (16); Juan Perón es “el viejo” (18), Moore Koenig el coronel de apellido alemán (9). Se da a entender que el periodista que lo entrevista tiene apellido “inglés” (9), lo que remite a Walsh, los otros dos militares que participaron del secuestro del cadáver de Evita son “el capitán N” y “el mayor X” (11), quien la embalsamó es referido como “ese gallego” (14) y el que le sacó radiografías al cadáver para certificar su identidad “el profesor R” (16-17). Sólo se nombra a Buenos Aires como la ciudad donde está ubicado el edificio donde transcurre el relato. Señala Amar Sánchez: “Lo no dicho puede ser reconstruido o actualizado por una serie de alusiones y estrategias que el enunciado incluye, inscriptas en el léxico, la sintaxis o el código narrativo” (AMAR SÁNCHEZ: 107). Esto es explotado al máximo, ya que “la elipsis forma parte del discurso; entre lo no dicho y lo expreso hay una relación de complementariedad” (108). La autora enfatiza la mirada sobre el deíctico “esa”, de la misma manera en que Kohan lo hacía en referencia a la obra de David Viñas: “El demostrativo *esa* del título no reemplaza aquí ningún nombre ya mencionado” (118), por lo cual la deixis refiere a un referente extratextual. Para Amar Sánchez, en esta obra el mismo recurso posee otra significación también, la de subrayar la elipsis, el silencio que pesa sobre ese referente -su desaparición, la imposibilidad de nombrarlo-, con lo que se constituye en un paradigma del trabajo de la omisión en los textos de Walsh de la misma manera que

otras dos búsquedas igualmente elípticas que sostienen el relato: “el coronel (...) busca unos papeles que tiene el narrador; éste a su vez, busca un lugar donde se oculta el cuerpo de esa mujer” (118).

La elipsis no sólo se da en el cuento en sí, lo mismo ocurre en la “Nota” con la que se abre el libro *Los oficios terrestres*. Allí se lee: “El cuento titulado ‘Esa mujer’ se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera” (WALSH, 2008 (b): 7). Como indica Kraniasuskas:

Es necesario señalar la importancia de la ausencia de los nombres propios. Han sido tachados y, más bien, reemplazados en el relato por funciones sociales: el “escritor” y el “coronel”. El nombre de Eva Perón no aparece -escrito- tampoco. En la “nota” que introduce los cuentos de *Los oficios terrestres*, sin embargo (...) [s]ugiere que la ausencia de nombres propios constituye, por un lado, la ficcionalidad del relato mientras que, por el otro, también señala que sus lectores tendrán los conocimientos históricos suficientes para confirmar su veracidad esencial y así identificar a los personajes (LAFFORGUE, 2000: 110).

Como contrapartida procedimental, vemos que “a esta intensificación de la elipsis en torno al nombre de un cuerpo *muerto*, corresponde una notable proliferación de repeticiones” (AMAR SÁNCHEZ: 118), las cuales “puntúan y organizan el relato”, por ejemplo, el acto de beber en el coronel: “Él bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio” (WALSH, 2008 (b): 10); “El coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento” (10); “El coronel bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método” (13); “El coronel bebe. Es duro” (13); “El coronel está de pie y bebe con coraje, con exasperación, con grandes y altas ideas” (17). Redondo marca al respecto que: “El clima del relato está marcado por una reiteración que varía en los sustantivos que caracterizan la forma de beber, y que expresa un agobio, un enrarecimiento, una paranoia cada vez mayor” (REDONDO, 2001: 263).

De la misma forma, sobre el final del relato una pregunta se reitera de manera insistente en boca del periodista: “¿dónde?, pienso, dónde” (WALSH, 2008 (b): (18), “¿dónde, coronel, dónde?” (19). Esa interrogación que delata la ansiedad del periodista no tiene respuesta. Ni el entrar en la historia ni el dinero pueden quebrar el silencio del coronel. El periodista de apellido inglés se retira sin la información requerida. Ni bien cruza el palier de la casa del militar sabe que nunca más volverá, que todo eso terminó para él:

[S]algo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa, la voz del coronel me alcanza como una revelación (19).

Con este texto -nuevamente- Walsh difumina el límite entre lo que comúnmente denominamos “ficción” y la realidad. Incluido dentro de la literatura *ficcional* de Walsh, “Esa mujer” cumple sin embargo con gran parte de las características mencionadas en relación con el género testimonial. Ya en la “Nota” que prologa el libro se destaca el carácter absolutamente verídico de la entrevista, lo cual se relaciona con el intento de construcción de un arte de tipo documental. Por otra parte, se da cuenta de la sustracción del cadáver a través de los comentarios de un “testigo directo” -en este caso, el coronel Moore Koenig- que mediante sus palabras refleja también un período histórico concreto, pues si por un lado se fracasa en el intento de dar con el paradero del cadáver de Evita, por el otro todo el cuento transcurre en medio de un elocuente estado de paranoia y ansiedad por parte de este alto funcionario militar argentino, quien ya recibió un atentado en su domicilio y teme por otro ante la latente amenaza de “esos roñosos”, es decir que es consciente del avance del movimiento peronista. El coronel sufre constantes llamados telefónicos y por más que cambie de número, rápidamente vuelven a dar con él, vive recluido, ni siquiera prende la luz cuando se asoma por la ventana. Está en una permanente situación defensiva:

El coronel se ha parado, empuña una metralleta (...) y en puntas de pie camina hacia el palier, enciende la luz de golpe, mira el ascético, geométrico, irónico vacío del palier, del ascensor, de la escalera, donde no hay absolutamente nadie y regresa despacio, arrastrando la metralleta. Me pareció oír. Esos roñosos no me van a agarrar descuidado, como la vez pasada (14).

Los otros, los peronistas, lo cercan, lo amenazan, van a su casa, le ponen una bomba en el palier y luego se van sin problemas. Estamos ante el fortalecimiento de la resistencia popular sobre un sistema que inevitablemente se va debilitando. Dirá Ford: “Es el represor nuevamente de conciencia intranquila, pero ahora por el peligro latente que significa la venganza segura de los ofendidos (...) su poder está amenazado permanentemente por los que él oprime” (FORD: 262-263). Asimismo, el no nombrar a Evita -como en *Los años despiadados*, de David Viñas- rememora la prohibición que la dictadura impuso en torno a

decir públicamente su nombre y el de Perón, o a detentar los símbolos del peronismo durante largo tiempo:

El título del cuento recoge el modo en que el coronel llama a Evita, pero esa también fue la denominación dada por sus enemigos, que -cuando no utilizaban otros apodos más groseros- prefirieron ignorar su nombre. (...) Además, así como se sustrajo el cuerpo, estuvo prohibido durante años pronunciar su nombre: también el pueblo que la adoraba se acostumbró a llamarla de otro modo y si “Esa mujer” habla del desprecio hacia su persona a quien se negaba identidad, expresiones como “la señora” marcaron la actitud reverencial de sus simpatizantes. En ese contexto histórico, la omisión en el cuento del nombre de Eva es algo más que un recurso literario (JOZAMI: 228).

Algo más que un recurso literario, dice Jozami, pero un recurso literario también. Otra vez notamos que en Walsh los procedimientos narrativos y la funcionalidad política y social de su escritura difícilmente pueden escindirse. La conexión directa con la realidad extratextual en este cuento es manifiesta. La “Nota” sostiene que se trata de sucesos de tan alto conocimiento y apego a la contemporaneidad que logra narrar la situación sin necesidad de nombrar explícitamente nada. El lector, igualmente, lo entiende todo. El cuento es parte de una serie de relatos escritos “para el aquí y ahora, que así como invocan un lector argentino olvidan al lector lejano o al del año dos mil, señalan una concepción de la literatura, no importa si consciente o no, en la cual autor-obra-lector-situación histórica forman un nudo cultural” (FORD: 297).

Esa misma nota refleja una característica de la narrativa walshiana cuando leemos que “la conversación es, *en lo esencial*, verdadera”. Como en *Operación masacre*, la narrativización no es contraria a la verdad, sino que ayuda a construirla. Se trata de diagramar una perspectiva desde donde narrar y describir la situación, sin que ello indique la pérdida de fidelidad para con su referente:

Esa mujer se origina en una investigación abandonada, uno de cuyos primeros pasos fue justamente la entrevista narrada. El intento de información, el plano periodístico se ha cortado. La pregunta básica: ¿dónde está el cadáver? no se contesta. Todo debió ir a un cajón. Pero no va. Un fragmento de lo hecho se autonomiza, se transforma en relato independiente. ¿Por qué? (...) junto a las zonas de denuncia, investigación, demostración, había zonas de corte transversal en las cuales la dramatización, la reconstrucción de los hechos, la vida de los protagonistas, eran analizadas morosamente. En esa parte el informe, la denuncia, son cortados por la necesidad de reflexionar sobre los hechos y sus causas, de profundizar, mediante la reconstrucción y la reproducción de las situaciones humanas concretas (299).

El enlace de la obra con un referente histórico concreto se realiza a través de un plano individual, pues “Esa mujer” otorga una mirada de los hechos de acuerdo a la perspectiva personal -e incluso la ideología, el lenguaje y hasta los modismos- del coronel. Es a través de sus palabras que se narran los hechos, tanto cómo se sustrajo el cadáver hasta cómo atentaron contra su vida. De hecho, como mencionamos en el pasaje citado de Jozami, el título responde a la manera en que él denomina a Eva Perón, aunque también es nombrada así al comienzo por el periodista. Finalmente, en cuanto a la figura autorial, se muestra continuamente el proceso de confección del texto, cómo el autor-narrador va comentando la situación del coronel a los ojos del lector. Por esto Ford propondrá que con este cuento estamos ante “una crónica, el relato de algo real” (298). Los imprecisos límites entre *ficción* y *testimonio* en Walsh pretenden transmitir un fragmento clave de la historia argentina:

[E]n el fondo, la historia, el antiperonismo, el rapto del cadáver de Eva Perón, la realidad que arma la estructura narrativa del relato que es simplemente el reflejo de acciones organizadas en la realidad; más acá, todo esto en el coronel, que es el que reconstruye la historia y el que recibe sus efectos: sus conflictos, la presencia paralela a la entrevista del terrorismo latente. En la superficie, el dialogo, los hechos de la entrevista desnudos, casi sin reflexiones y comentarios. Todo esto en un relato en el cual el medio, la literatura, se destruye, pierde límites (...) porque en el fondo no importan los medios cuando lo que en cierta manera se busca transmitir es un fragmento clave de la historia de todos (303).

Del hecho concreto, anecdótico -la entrevista entre Walsh y Moore Koenig-, otra vez emerge una profunda problemática social. Amar Sánchez dirá que, como veíamos en *Operación masacre*, en “Esa mujer” el periodista/narrador actúa como un detective en busca de una verdad oculta, aunque esta vez se enfrenta al fracaso de sus investigaciones. Aníbal Ford profundiza en este carácter “dual” de la obra walshiana, imposible de diferenciar taxativamente:

De manera tal que el análisis tiene que dar un paso adelante y completar: el periodista es Walsh; el cadáver que se busca es el de Eva Perón; el coronel es el Teniente Coronel Carlos E. Moore Koenig, quien llevó adelante la operación comando que raptó el cadáver de la C. G. T. (...) [L]as sutiles desviaciones de lo real, la omisión de los nombres, etc., son tal vez más que estilizaciones o aclimataciones literarias, resultados de la interpretación que hace el autor de los hechos que narra, como lo son siempre todos los recursos de una literatura no articulada retóricamente (297).

Ahí allí una ruptura con la concepción liberal de la literatura, un cruce de los límites preestablecidos. Los hechos concretos aparecen a través de un narrador que no teme en

subrayar su identificación con el autor -persona de carne y hueso, no mera figura textual- que subjetiviza el relato, aporta una perspectiva, una dramatización, una descripción de lugares, de personas a través de lo cual va construyendo el texto.

Por supuesto, también existen diferencias sustanciales entre los testimonios y este cuento. Entre otras divergencias que podríamos enumerar, remarcamos dos: la primera es que si los testimonios se construyen mediante un detallismo extremo, con una minuciosa obsesión por nombrar cada cosa, por probar incluso con croquis y notas al pie la verdad que se busca develar, con “Esa mujer” acontece todo lo contrario, pues, como ya lo señalamos, es un cuento completamente elíptico. La segunda: si las novelas testimoniales se amparan en la versión de los hechos de las víctimas, acá lo hará en la mirada de un victimario.

En este cuento es preciso detenerse en la posición ideológica del narrador, quien señala: “Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí...” (10). Es decir, Evita para el narrador no tiene mucha importancia, lo guía un interés profesional que recuerda al prólogo de *Operación Masacre*, cuando señala “Valle no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo”. Pero, inmediatamente en “Esa mujer” continúa la frase de la siguiente manera:

[Y] sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra (10).

Por esto Jozami señala que la posición del periodista es contradictoria, pues de un comienzo que aduce cierta prescindencia ante la figura de Eva, pasa a un apasionamiento sobre las prodigiosas consecuencias que tendría su descubrimiento: “frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas”. Así: “Quien comienza por negar cualquier interés político -Walsh no era entonces peronista- no puede sentirse ajeno ante las pasiones desatadas por el cuerpo de esa mujer cuya memoria vanamente se pretende suprimir” (JOZAMI: 227-228). Si la encuentra y los peronistas se alzan ante ello, él podrá, entonces dejar de sentirse solo, como una *arrastrada, amarga, olvidada sombra*. Podrá formar parte de un sujeto colectivo.

Una autora que se detiene en el análisis de este relato y lo vincula con lo político es Nilda Redondo. La crítica recuerda que el diálogo entre el periodista y el coronel “va desentrañando la oscura personalidad del militar; sus odios de clase, su fascinación por

Eva, por su mito, su belleza, su presencia aún después de muerta” (262). Esto lo observamos explícitamente en el texto. Primero, el odio oligárquico-liberal ante el peronismo y su símbolo, Eva Perón:

[Y]o la saqué de donde estaba, eso es cierto, y la llevé donde está ahora, eso también es cierto. Pero ellos no saben lo que querían hacer, esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió (...)

¿Qué querían hacer?

Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido. ¡Cuánta basura tiene que oír uno! (12-13)

Luego, el coronel pasa del “respeto a la muerte” a una especie de fanatismo perverso con ese cuerpo: “Esa mujer, le oigo murmurar. Estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente. Se veían las metástasis del cáncer, como esos dibujitos que uno hace en una ventanilla mojada” (13). Más adelante dirá que estaba *desnuda y muerta como una diosa* (15), y plantea: “La sacamos en un furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de Mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona. (...) Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, la Voz de la Libertad” (17). Finalmente, dirá que la enterró parada “¡como Facundo, porque era un macho!” (18) y que “Es mía -dice simplemente. Esa mujer es mía” (19), frase con la que termina el cuento. El coronel ha enloquecido por Eva. La piensa de su posesión, la nombra como una virgen, una diosa, un macho, la compara con “la voz de la libertad”, la cuidó siempre, la “protegió”, la “escondió” para que nadie se la quite, ni sus compañeros de armas. Cree que ese cuerpo le pertenece. Además, acepta que hizo mucho por los trabajadores. Señalará que tuvo que buscar ayuda para cambiarla de ataúd, por lo cual llamó “a unos obreros que había por ahí. Figúrese cómo se quedaron”, y luego prosigue:

Uno se desmayó. Lo desperté a bofetadas. Le dije: “Maricón, ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina? Acordate de San Pedro, que se durmió cuando lo mataban a Cristo”. Después me agradeció. (...) Hice una ceremonia, los arengué. Yo respeto las ideas, les dije. Esa mujer hizo mucho por ustedes. Yo la voy a enterrar como cristiana. Pero tienen que ayudarme (16-17).

Eva, por lo tanto, no era el monstruo a desaparecer, sino el símbolo de la clase obrera. El coronel lo acepta, pero juega para el otro bando, de ahí la necesidad de exterminar al enemigo.

“Ese hombre”

Similares conclusiones podemos obtener de la lectura de “Ese hombre” -texto inconcluso, rescatado de la casa de San Vicente que habitaba el autor en el momento en que es asesinado-. Tiene la misma estructura que “Esa mujer”. Se desarrolla íntegramente en un ambiente cerrado y presenta un diálogo entre dos personas, un político exiliado en Madrid y un periodista que va a entrevistarse con él. Al igual que ocurre en “Esa mujer”, el periodista se retira sin lograr dar respuesta a la pregunta principal que reitera: *¿cuándo?*, *¿cuándo?*, interrogante que indaga sobre el momento en que Perón piensa retornar al país para comandar la resistencia a la dictadura.

“Ese hombre” también está armado a través de la elipsis. Perón es, como en “Esa mujer”, “el viejo”, al narrador lo recibe “el secretario discreto” -López Rega-, el Che Guevara, a quien se refieren en parte del diálogo, es “el gran muerto reciente”, Evita vuelve a ser simplemente “esa mujer”. Es cierto que hay alusiones directas a Bolivia, a Vietnam, a Cuba, y que también se nombra a Puerta de Hierro y hasta a Fidel Castro. Quizás se deba a que aún el cuento no estaba terminado -Daniel Link señala, por ejemplo, que en las primeras versiones rescatadas el nombre del Che aparecía explícitamente, y luego fue modificado por una alusión-, pero más allá de esto, lo fundamental no se nombra. Estamos ante un texto *espejo* de “Esa mujer”, incluso desde el título.

De nuevo, se habla de un período histórico: el exilio del líder político argentino, su posible regreso y la lucha social en el país a través de la voz del propio protagonista, lucha que en ese momento específico se desarrollaba bajo las consecuencias de la indicación de Perón de “desensillar hasta que aclare”, lo cual se explicita cuando el periodista le pregunta al viejo por qué en la Argentina no se ha salido a luchar nuevamente en los últimos tiempos, y “el viejo” responde: “porque yo no he querido”. La conexión con la realidad extratextual es innegable, al punto de que todos sabemos quién es quién aún sin que se los mencione directamente. Se está narrando el encuentro que el propio Walsh tuvo con Perón en España a principios del año '68, luego de su paso por Cuba durante el Congreso Cultural

de La Habana. El vínculo con el referente histórico se logra desde un plano individual, a través de la mirada de Perón sobre la situación política del imperialismo norteamericano y la lucha de clases en América Latina en general y en la Argentina en particular, en medio de una charla informal interrumpida por la aparición de su pequeña y lanuda perrita, entre habanos obsequiados por Fidel Castro y libros con dedicatorias del Che. Es un momento de la intimidad del general que, como en “Esa mujer”, el autor-narrador va comentando y ordenando, remarcando algunas frases del general, dejando de lado otras.

Como vemos, ambas -verídicas- entrevistas culminan en un rotundo fracaso en cuanto a la información que se desea obtener. Lo que quiere saber Walsh su interlocutor no se lo dice. No obstante, ambos cuentos dan una visión sobre la situación política argentina, sobre el rol de quienes gobernaban el país y el de quien dirigía la resistencia desde el exilio. No se escriben para saber dónde está el cadáver de Evita o cuándo retornará el general Perón, esas preguntas sin respuestas son excusas que le permiten al autor indagar -de manera disímil a como lo hace en sus novelas testimoniales- sobre el proceso social en el que estaba inmerso.

“Fotos”

Otra serie la podemos configurar con los relatos “Fotos”, de *Los oficios terrestres*, y “Cartas”, de *Un kilo de oro*. En “Fotos” los personajes que funcionan como ejes aglutinadores del relato son Jacinto Tolosa (h) y Mauricio, amigos desde la infancia, aunque éste último de un sector social inferior. El cuento relata la vida de ambos hasta el suicidio de Mauricio y el casamiento de Jacinto con la que fuera la novia de aquel. Jacinto es hijo de un reconocido hacendado del pueblo, mientras que Mauricio lo es de un pequeño comerciante. Ambos parten en su juventud del pueblo natal por motivos diversos, Mauricio vagabundea a lo largo y ancho del país hasta que regresa a trabajar como fotógrafo y pretende convertirse en un artista. Jacinto va a Buenos Aires a estudiar abogacía y vuelve ya recibido, con un libro de poemas publicado y con proyección para una carrera política. Mientras está en la gran ciudad, las cartas que le envía su familia permiten conocer lo que pasa en el pueblo durante su ausencia, en particular, en relación con el gobierno peronista. Sobre este cuento Orgambide señala:

Walsh intenta a través de una serie de secuencias (cuarenta y una instantáneas, para ser exactos) la reconstrucción cotidiana del mundo pueblerino, acortando la distancia entre texto y contexto, fragmentando esa realidad en minicuentos y cartas y violentando el lenguaje coloquial hasta exasperar lo que pudo ser mero cuadro de costumbres (BASCHETTI: 77).

La relación con la obra de Conti parece evidente. El rescate de lo popular es aquí también una prioridad -“la reconstrucción cotidiana del mundo pueblerino”- que se evidencia tanto a través de las cartas que le envía la familia a Jacinto durante su estadía en la ciudad como en la narración del propio personaje. Existe una ambientación similar -el hecho más notorio de la historia reciente del pueblo es que Mauricio se hizo fotógrafo. Es un lugar “que se acaba pronto cuando lo caminás”, se trata de historias de la gente sin historia, de las cosas cotidianas- presentada a partir de una fragmentariedad al estilo de “La causa”. Sin embargo, el detenimiento en la mirada de los sectores dominantes -y de su ideología- lo aleja rotundamente del relato contiano y lo acerca al de Viñas.

El trabajo sobre la lo popular se presenta particularmente mediante el uso de un lenguaje de tipo coloquial: “El niño Mauricio Irigorri le tocaba el culo a la maestra, eludía el cachetazo y en el recreo cobraba las apuestas” (WALSH, 2008 (b): 21); más adelante, el fragmento 7 propone respecto de Mauricio, desde la perspectiva de Jacinto:

Agita una mano y se va.

Dobla una esquina y se va.

Salta a un carguero y se va.

Sonríe:

-Chau, Negro.

Y se lo traga el tiempo, la tierra, la gran inundación de la memoria. Circula clandestinamente en las historias del pueblo y de la familia. “No es malo, pobre”, dice mi madre. “Tiene mala suerte.” (Las mujeres, siempre.) “¿Mala suerte al truco?”, replica mi padre.

Lo han visto por el lado de General Pinto, trabajando en las cosechas de maíz o girasol.

Quiso ser boxeador en Bahía Blanca, y un negro le desfiguró la cara.

Gana un camión al pase inglés, lo pierde al siete y medio (25).

Esta es la forma de construcción del relato en este cuento de Walsh. El coloquialismo sostiene una narración de pueblo, constituida por rumores y por una oralidad que quiebra las estructuras sintácticas. Así comienza el fragmento 14:

... Mauricio, que había vuelto, que al fin sabía lo que quería, que había bajado al fondo de sí mismo (dijo) y se había partido en diez pedazos y cada uno un dragón, y qué hacés Negro tanto tiempo, venga esa mano pajera, la de cosas que tengo para contarte.

Se había estirado un palmo más todavía, y con esa pelambreira robusta y las patillas largas y los ojos negros y hundidos, parecía Facundo, o un peluquero de historieta, o las dos cosas, a la vez, pero más que nada Facundo cuando me estudiaba en silencio, astuto y sobrador, preguntándose qué habría quedado de mí en todo ese tiempo y hasta qué punto podía contar conmigo (29-30).

No hay comillas ni modalizadores que diferencien la voz narrativa de la aparición de la de Mauricio. Ambas voces se entremezclan. La que recuerda y describe el reencuentro de Jacinto y la de aquel momento de Mauricio. La aparición de palabras vulgares y coloquiales, el tuteo, la falta de signos de interrogación ante las preguntas, se suman a una sintaxis distorsionada dando un vertiginoso dinamismo a la narración, muy diverso, por ejemplo, al que encontrábamos en *Operación masacre*. Aquí otro ejemplo que potencia lo antedicho respecto del trabajo de Walsh sobre la oralidad. Esta vez Mauricio le relata a Jacinto su estadía durante el servicio militar:

cuando el tipo se chinchaba me hacía el fesa y le preguntaba, pero eso que dibujó, ¿no es un nabo?, y los otros puntos se meaban de risa. Pero después fue lindo porque empecé a entusiasarme con la lectura y cada día leía mejor. Les saqué tres cuerpos de ventaja a los otros grasas, el teniente estaba emocionado, me ponía de ejemplo y les decía, Miren a éste que era más bruto que todos y ya casi lee de corrido, pero, ¿qué te contaba? (...) aparece la hija, una pibita de doce años que era un budincito, y no sé qué me dio que le dije, Esperate un cacho, voy a buscar la cámara y te saco. Me patiné un rollo y la que me salió más linda la amplié en el pueblo y se la di al mayor, que se puso tan contento, y desde ese día soy el fotógrafo oficial del regimiento. Un cacho que te muestro, éste a caballo es el mayor, no, el de arriba, y éstos son los grasas paleando la nieve, uno dieciséis por reflejo, y ésa es la burra Domitila, un quinientos de segundo, pateando a un grasa, y éstos son indios (39).

Los registros se entremezclan durante la narración: lo poético (35-36), lo oral, lo vulgar, lo humorístico, la descripción cruda (35), el monólogo interior (49). Diversos estilos en los que no están exentos la ironía -“Mauricio era un hombre, era el mejor fotógrafo del pueblo, también es cierto que era el único” (31)- ni el dramatismo -por ejemplo, el momento del suicidio de Mauricio- se entretajan en el relato a través de cuarenta y un pasajes que, como en “La causa” de Conti, se organiza a través de una linealidad fragmentaria conformada por estas secuencias autónomas que construyen un friso de la vida en el pueblo.

Otro eje a través del cual leer “Fotos” es el político. La familia Tolosa es fervientemente opositora a Perón y el relato justamente transita los años de sus primeros

gobiernos, el golpe militar de 1955 y el futuro próximo a esa fecha. El peronismo es algo omnipresente y la denuncia sobre el accionar de la oligarquía nativa es explícita. En palabras del padre de Jacinto:

La ciudad se muere sin el campo, y el campo es nuestro. El campo es como el mar, y las estancias están ancladas para siempre, como acorazados de fierro. Otras veces han querido hundirnos y el campo siempre los tragó: advenedizos sin ley y sin sangre, el viento de la historia se los lleva, porque no tienen raíces. Ahora nos insulta por la radio, pero tiene que comprar el trigo afuera, porque este año nadie va a sembrar. Levanta la gente, pero no levanta las vacas. Las vacas no entienden de discursos. Llegará el día de la razón y del castigo, y entonces muchos van a sufrir. Hay que prepararse para ese día (27).

A partir de la vida de Jacinto Tolosa se narra el enfrentamiento entre la oligarquía rural y el peronismo a mediados del siglo XX argentino. Estela, la hermana de Jacinto, también esboza su crítica en las cartas que le envía a éste a la ciudad. En su caso, se trata de un cuestionamiento a la democratización social: “Yo lo mismo que siempre, casi no salgo, este mes fui a un baile en el club, pero ahí no se puede entrar desde que cambiaron la Comisión. Va demasiada *gente* sabés” (40). La “gente” son los sectores populares. Su madre recrea la misma perspectiva, pero orientada hacia los derechos políticos de los trabajadores:

En mayo o junio iremos por allá, tu padre quiere cambiar el auto. Vendió bien los últimos Hereford, ahora no quedan más que mochos en todo el campo, que va bien, lástima que no se consigue quién trabaje. Le quisieron meter el sindicato y los sacó carpiendo, pero hay días que no come, de tan furioso que está. ¿Hasta cuándo, no? (42)

Con esta mención de que “le quisieron meter el sindicato” la madre de Jacinto alude a los intentos de organización gremial desarrollados durante el peronismo. La sindicalización de la clase obrera tuvo nuevos bríos y provocó la resistencia del capital concentrado. Finalmente, el día “de la razón y el castigo” preanunciado por Jacinto Tolosa padre llegó. Cayó el gobierno de Perón: “Estaba esperando este día. A veces pensé que me iba a morir sin verlo. Ahora habrá que poner un poco de orden. Ese hombre echó a perder a la gente, ya no hay moral, ni respeto ni nada” (44), y le da a su hijo el siguiente recado para cuando vaya a la ciudad:

Ah, decile al mayor Ferriño que ahí le mando los máuseres, por aquí no hubo que usarlos. Anticipale que no voy a ser comisionado, pero que le recomiendo al doctor Gomara. Es radical y va a ser tu socio en el estudio. (...) Otra cosa, empezá a fijarte en esos contratos de arrendamiento que les dio el tipo, yo no he querido mirarlos en todos estos años, pero me vendría bien desocupar esos cuadros (45).

Jacinto Tolosa, como gran parte de la oligarquía terrateniente argentina, conspiró junto con los militares para la caída de Perón. El vínculo entre ejército y sectores concentrados del capital agroexportador es expreso en el relato. Luego se septiembre del '55, el hijo comienza a revisar los contratos de arrendamiento con el fin de desalojar a los campesinos. Como había vaticinado su padre, ahora *muchos van a sufrir*. Leemos -en un párrafo que sirve a su vez de ejemplo sobre el uso del monólogo interior- la pretensión del retorno a las condiciones previas a la llegada del peronismo al poder:

Asimismo deberá tener en cuenta Su Señoría que al vencimiento de los contratos inconstitucional y arbitrariamente prorrogados ufa qué calor esos campos estaban en óptimas condiciones de explotación, situación que ya no existe pues la incuria de los arrendatarios tendría que abrir la ventana en diez años de ilegítima ocupación dejó caer las mejoras introducidas limitándose al cómodo usufructo de la tierra sin rotar los cultivos ni usar qué cosa ni usar plaguicidas ni fertilizantes linda noche para estar trabajando aquí el viejo podría ponerme aire acondicionado ahora tengo que poner además el lucro cesante la función social de la tierra no eso lo decía el otro qué bochinche están armando ahí afuera (49).

Jacinto Tolosa padre es un férreo defensor de la década infame, último momento de oro del conservadurismo argentino: “La gran arma de la democracia, dijo mi padre burlonamente, recordando quizás la época en que el canto y la resurrección de los muertos lo hicieron senador provincial allá por el treinta” (31). Sin embargo, una situación se ha tornado tan notoria que el propio dueño de la tierra lo certifica. Su partido, el de los sectores conservadores, “se murió”, es menester ocupar el espacio en otras organizaciones para no perder espacios en el seno de la dominación política. Por eso le recomienda a su hijo: “Yo soy viejo, pero vos tenés un lugar que ocupar, una línea que seguir. Vas a cambiar de partido porque el nuestro se murió. Muchos años de refriega, de desgastes” (45). Incluso lo piensa como una estrategia demagógica: “Eso te va a dar una aureola de entrada, a la gente le gusta que los hijos enfrenten a los padres, siempre que sea con respeto, es claro. Cuando hables de los valores caducos, van a pensar que te referís a mí, poné un poco de sentimiento en eso” (45). Si cumple con el consejo: “En dos años te puedo sacar diputado

provincial, sin apuro, porque los apurados se van a quemar” (45). Propone Ford sobre esta problemática de “Fotos”:

Casi siempre el relator es Jacinto Tolosa (hijo). Detrás de él, autoritaria y conformadora, está la presencia de su padre; enfrente, la figura de Mauricio, su paralelo y contrapartida, el centro concreto de la historia. Tolosa padre, el estanciero y el político fuerte afirmado después del 30, la autoridad del pueblo, se definirá en *Fotos* por sus conflictos, tratados rápida e indirectamente, con el peronismo. Este, que lo obliga a veces a encerrarse furioso en sí mismo, no le hace perder la seguridad y en parte intocado volverá después del 55 a lo de antes, con fuerza, como si nada hubiera ocurrido (309).

La antítesis es Mauricio, quien si bien nunca explicita posicionamientos políticos, su malestar general y su lento derrumbe que culmina en su suicidio comienza -casualmente- en el momento en que se produce el golpe a Perón. Si hasta el apartado 31 -momento en que se enuncia el fin del peronismo en el poder- le iba bien con su heterodoxo estilo de vida, a partir de allí -en el apartado 32-, leemos a través de las palabras de Jacinto (h):

De golpe te pusiste tan raro otra vez, parecía que no ibas a poder descansar más, la mirada se te iba para adentro, tenías como una asma, un jadeo, andabas a contrapelo del tiempo, querías llegar antes, dar un salto y estar vos solo en el lunes que viene o dentro de un año.

Mirabas el sol con rabia, el orden, los mostradores, los formularios, sudabas en invierno, tenías como un tajo blanco en la frente, donde te fajaron en Bahía, una cuña, volviste a buscar roña, le pegaste a un borracho, “La mano ahí” le dijiste a un hacendado y lo sacaste sosteniéndose los huevos. (...) -No duermo, Negro, no sé qué me pasa, no duermo, ni como, ni cago (45-46).

Mauricio decae a partir de mediados de 1955. Un par de apartados después se narra un indicio respecto del principal motivo de esto cuando “[v]olvió diciendo. Hay que quemar todas las naves, vos has visto, las vecortas zumbaban como abejas” (47).

Las historias de Mauricio y Jacinto se espejan en su diferenciación constante. El conflicto también “queda planteado en las comparaciones que hace el lector de las historias paralelas” (FORD: 310) y en la coronación de la frustración de Mauricio con su suicidio por un lado, y el éxito de Jacinto, ya total hechura de su padre, y su casamiento con la ex novia del primero. Todo un símbolo de la derrota de los sectores populares, que han vuelto a perderlo todo ante los poderosos:

[Mauricio] arrastrará en su tragedia la ambigüedad social y la frustración a medias del pequeño comerciante; el vacío dejado por la falta de su madre. Agresivo, sumergido en

un angustioso vagabundeo y en el miedo a establecer relaciones fijas, buscador de una identidad que no encuentra, la descripción de su personalidad oscila en el relato entre el realismo y el psicologismo por un lado y la construcción de un personaje extraño, consumido por una problemática metafísica, por el otro. (...) Mauricio debe aceptar un lugar, el lugar que le indica Tolosa, pero no lo acepta. Solo, aislado, desecho en “pedacitos”, cualquier salida va a ser demasiado dura para él (311- 312).

Como los personajes contianos, Mauricio se niega a ejercer el rol que el sistema le asigna. Pero su dramático suicidio final -el cual logra fotografiar mediante la construcción de un mecanismo que une el arma con la cámara para que ambas *disparen* a la vez- lo aleja notoriamente de aquellos.

“Fotos” revista gran interés para nosotros por otro motivo más: sus problematizaciones que recorren explícitamente la práctica estética. Mauricio pretende convertirse en un artista a través de su labor con la cámara fotográfica. Luego de una vida dura y sin horizontes, encuentra en ello una razón de vida, un interés y una proyección. Sin embargo, Jacinto cuestiona esta posibilidad. Más allá de que se trate de su amigo, no puede concebir que alguien que ni pudo terminar sus estudios pueda dedicarse seriamente al arte:

Jacinto Tolosa (hijo): ante las preocupaciones metafísicas de Mauricio responderá con el realismo orquestado en su seguridad económica, social y política; ante las preocupaciones artísticas de Mauricio responderá con el andamiaje de la cultura oficial, de la articulación clasista del arte (312).

Nuevamente, lo popular que pugna por ocupar espacios -en este caso, estéticos- y lo instaurado que lo niega. Este texto presenta a su vez una serie de discusiones sobre la práctica artística que eran corrientes en la época. Aquí Walsh, como Viñas y Conti en sus textos, utiliza la ficción para dar cuenta de esto y sentar posición. Se dice en “Fotos”:

En secreto Mauricio se propone algo exorbitante: quiere ser un artista, dedicado al Arte. Él, que no ha podido aprobar un año del secundario, que no lee más que historietas y furtivos libros de “educación sexual”, que mantiene con el mundo una relación tan superficial como apasionada, se planta frente al mundo y con un gesto chiquilín de ferocidad enuncia que quiere completar la innumerada y terrible creación, y eso con algunas fotos sacadas en un pueblito del Ferrocarril Sur, en la República Argentina (WALSH, 2008 (b): 33-34).

Esta declaración, que parece por su estilo un análisis de la obra, es parte de la “ficción” de Walsh. Se trata del comienzo del apartado 18. Jacinto ve entonces que a su amigo “Se le ha colado adentro algo irreparable. Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa

abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor...” (34). Mauricio tiene un objetivo: “Dejame viejo, ya vas a ver. Esperate que le agarre la vuelta a esto y te juro que el mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito, recién hecho” (34). Siente que a través del arte el mundo se renueva, se rehace, porque puede mirarse con otros ojos, construirse a partir de la subjetividad del artista y contener una perspectiva diversa a la cristalizada por el sentido común. El arte como forma de aproximación a la realidad y con la capacidad de encontrar nuevos sentidos al mundo que habitamos: “Yo quería devolverles algo, mostrar, no sé lo que te digo, pero mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo” (47). Sobre todo pretenderá Mauricio detenerse en las cosas cotidianas, como vemos en el siguiente pasaje:

El mundo está acá -palmeando la Rollei que desde entonces siempre le vi colgada al pecho-. Es cuestión de verlo. El campo cuando sale el sol, los tipos en el boliche jugando al codillo, una muchacha nuevita paseando por la plaza, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre (34).

No es un personaje contiano el que habla aquí, aunque no presenta diferencias con aquel en este caso. El arte como refugio de la memoria ante la fugacidad de la vida, aquello que permite la presencia, siempre renovada, de lo que ya no está. Jacinto tiene otra perspectiva, le quiere imponer su visión sobre la literatura, según la cual el arte depende de especialistas. Entonces, le plantea: “Apretás el disparador y la cámara hace todo lo demás. En eso no puede haber arte” (34), y le declama las siguientes máximas estéticas:

El arte es un ordenamiento que no está previamente contenido en sus medios.
En todo caso, si un ordenamiento así resultara artístico, el creador sería el creador de los medios.
Míster Eastman es el verdadero autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak.
Si el elemento natural no se puede subordinar o eliminar, no hay arte, como no lo hay en la naturaleza misma.
Por qué no te dedicás a la guitarra, vos tocabas lindo.
El goce estético es estático.
Integritas, consonantía, claritas.
Aristóteles. Croce. Joyce (36-37).

La respuesta de Mauricio ante tales comentarios de su amigo no se hace esperar:

Mauricio:
Me cago en Croche.

Mauricio:
No, viejo, si ya caigo. El arte es para ustedes.
Mauricio:
Si lo puede hacer cualquiera, ya no es arte.
Mauricio:
Cómo querés que lo tome, Negro.
Mauricio:
No te preocupés, si ahora lo hago para morfar nomás. Y por tenerlo contento al viejo (37).

La aparición de Paulina en un principio funciona como resguardo para él, que gracias a ella continúa sus proyectos estéticos. Pero Paulina piensa igual que Jacinto y que todo el pueblo (Ordoñez por ejemplo, o su padre): “lo que pasa, Negro, lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no” (47). Por eso Ford también se centra en este aspecto de “Fotos” al señalar que: “La frustración artística y vital de Mauricio marca una zona importante en la obra de Walsh. El fracaso ante el arte (...) se dará justamente en la época en que Walsh supera ya los restos de una concepción respetuosa y mitologizada de la literatura” (FORD: 312-313).

El corolario de la situación es que Paulina se enamora de Jacinto y Mauricio quema su estudio fotográfico. Lo único que resta es el suicidio, que no tardará en llegar: “A la orilla de la laguna los hijos y la mujer de Roque rodean algo caído, que es Mauricio con un agujero en la cabeza y un revólver en la mano” (51). Mauricio se quita la vida en “la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado donde nos habíamos bañado y vos te perdiste en bote, el mismo lugar donde íbamos a linternear con los peones y vos encontraste un gliptodonte” (52), recuerda Jacinto. Pero esto no le trae dolor, sino un sentimiento de injusticia y desagrado del muerto para con él. Jacinto no puede dejar de ver las cosas desde su sola perspectiva, la suya. El otro sólo es en relación con él:

Lo que no sé, Mauricio, es por qué te estás riendo y qué hacés con el revólver; por qué le has puesto un hilo atado del gatillo que viene hasta el disparador de la cámara donde trato de meterme para ver qué estás haciendo y qué es eso que te borra un costado de la sien. (...) Yo te dije adónde llevaba ese camino pero vos no quisiste hacerme caso. Creo que hice por vos todo lo que pude y que esta decisión que vos tomaste no es la manera mejor de agradecerme. Pero vos sabrás por qué lo hiciste (52).

Ford lee en el “inevitable” suicidio de Mauricio la consecuencia del comienzo de una toma de conciencia política en la intelectualidad de la época ante la falta de

perspectivas luego del desengaño frondizista primero, el mantenimiento de la proscripción al peronismo después y la falta de perspectivas emancipadoras para el país: “El hecho de necesitar suicidar a Mauricio para criticar a los Tolosa señala que por un lado es cada vez más importante la conciencia de la imposibilidad de las salidas individuales y que por el otro se ha tocado fondo y caben otras búsquedas” (FORD: 313). Encontramos, por lo tanto, una respuesta narrativa a la problemática, tal como la hubo en Viñas con *Dar la cara* y en Conti con *Sudeste*.

Podemos señalar que si durante el peronismo Mauricio -integrante de los sectores populares- da rienda suelta a sus deseos, los ve posibles -se convierte en artista, se junta con una linda mujer-, mientras que Jacinto le dice que eso no puede seguir así, con la caída del peronismo el hijo del hacendado le “quita” a su novia y el sueño de Mauricio de convertirse en fotógrafo se estrella ante una realidad que ya no le ofrece alternativas. Su muerte es la muerte de las proyecciones de una clase.

“Cartas”

Los personajes sobre los que gira “Cartas” ya han aparecido en “Fotos”. Se trata, de hecho, del pasado de los mismos. Estela Tolosa, quien le escribe epístolas a Jacinto hijo en el primero de los relatos, es aquí una niña, y su hermano acaba de nacer. Su padre, ferviente y activamente antiperonista en el primer relato, aquí participa del golpe de estado a Yrigoyen. Estamos en el comienzo de la década infame, veinticinco años antes que lo narrado en “Fotos”. La historia, sin embargo, tiene marcados puntos de contacto. El fin de experiencias de gobiernos populares a causa de asonadas militares con colaboración de los sectores oligárquicos con base agraria es el hilo conductor. En ambos casos, la perspectiva a partir de la cual se comienza a narrar la historia es la de una familia de hacendados, los Tolosa. Así, “Fotos” y “Cartas” repiten sus procedimientos, a través de los que se construye la figura de Jacinto Tolosa (padre) como un importante engranaje del sistema oligárquico argentino:

El hecho de que [“Fotos”] se desarrolle durante el peronismo y el que lo sigue, Cartas, durante la década infame, indica en parte que Walsh está desandando un camino, buscando las raíces de la historia. Ésta surge clara en Cartas. Ahí lo que va a analizar o reconstruir Walsh ya no es el conflicto individual, en parte aislado o conectado de manera particular con el medio y en parte apoyado en una problemática metafísica de

Fotos sino un conflicto (chacarero vs. estanciero) que corta uno de los centros claves de la historia del período (FORD: 309).

Así como en “Fotos” el antiperonismo conservador era explícito en el texto, aquí el lugar de la organización política de los sectores populares está encarnado por el yrigoyenismo. La historia argentina se reitera y lo que vimos en relato previo no es otra cosa que el intento de la vuelta a un orden oligárquico que más de veinte años antes llevó adelante los mismos pasos:

[A]quella tarde [Jacinto Tolosa] tocó bocina en la entrada de la calle mientras un peón corría a abrir la tranquera por donde pasó en un remolino de polvo hasta pararse frente a la casa soltando chorros de vapor.

- ¡Cayó el peludo! -gritaba su papá besándolas y abrazándolas, alzando a Estela más alto que nunca como si quisiera hacerle ver el mundo a la altura de su cara de bronce ablandada en sonrisa y los ojos de piedra oscura donde a ella le gustaba meterse (WALSH, 2008 (c): 13).

Luego de la caída de Yrigoyen, comienza la década infame y el eufemístico *fraude patriótico* que lleva a Tolosa a senador provincial y a una fabulosa concentración de la tierra en pocas manos. El carácter antidemocrático de las fuerzas conservadoras que pasaron a dirigir la nación queda también expuesto en el relato mediante el siguiente pasaje:

Es que sinceramente padre, yo creí que íbamos a otra cosa, que esa gente no volvería. Pero ahí lo tiene al peludaje listo para prenderse de nuevo al queso, y acá mismo vamos a perder, ¿por cuánto Argañaraz?

- Doscientos votos -dijo el comisario mascando su asma y su toscano, pero llegaron a trescientos. Y menos mal que se rectificó el rumbo, se anularon las elecciones, se puso una valla a la corrupción y la demagogia, ¿y ahora ganamos por cuánto, Argañaraz?

- Por cuatrocientos.

Milagro, certificó el cura. Fraude, calumnió *La Tribuna* doce horas antes del empastelamiento. El comisario investigó: forasteros. Ortega, que fue a reclamar, se cagaba en él (15-16).

La democracia se concibe como demagogia. Se anulan elecciones cuando los dueños de la tierra son derrotados y se apela al fraude para lograr un triunfo electoral que le otorgue un barniz legítimo al proceso de dominación. El comisario, el cura y el hacendado forman un trío que maneja los resortes materiales, espirituales y represivos del sistema. En otro pasaje, la unión generada por el gerente del banco del pueblo, el hacendado Jacinto Tolosa -que además es abogado y usa las leyes para anexar tierras-, el Mayor y el cura en una mesa de póker compartida semana a semana permite observar desde un hecho recreativo el grado de articulación entre ellos, a los que se suma el poder político mediante

el intendente Morán -“-Pruebe esta carne, Moran -decía Tolosa, y el intendente probó, se extasió, cayó en efusiones patrióticas” (24)-. Todos cumplen su función en el sistema social existente. Son parte de lo mismo. En ese contexto, Jacinto Tolosa acepta la postulación a senador provincial.

El narrador apunta reiteradamente el texto con sus agregados. En este caso, señala que al doctor Jacinto Tolosa el electorado lo votó “con fervor y aun con insistencia, soliviantado en una ola de cánticos patrióticos que conmovió hasta las tumbas de los muertos: hubieran querido votar por él. Almas piadosas ayudaron a satisfacer esos deseos de ultratumba” (25). Irónicamente, el texto remarca así que por Tolosa votaron hasta los muertos del pueblo. El fraude se había consumado:

Ahora viajaba a La Plata dos veces por semana, echaba un sueñito o un párrafo en la legislatura, se codeaba con grandes estancieros y hasta con el gerente del frigorífico. Sus novillos se educaban a la par. Aprendieron a dar el peso justo en la romana y el setenta por ciento de chilled en las planillas. De noche soñaban con un viajecito cultural a Smithfield (25).

Mientras Jacinto avanza en el terreno político, el narrador se detiene en la corrupción que emana del senador, la cual no es meramente una práctica personal, sino que atañe al establishment político y económico en general. El negocio agropecuario de Tolosa no para de crecer: “- Es un misterio, doctor -se burlaba suavemente Despervásquez-. Aquí nadie saca más de ochenta pesos por cabeza y son novillos iguales a los suyos./Tolosa sacaba cien pero el ministro Duhau, ciento veinte. Las jerarquías estaban a salvo” (25). Así, apelando al humor, se describe cómo Jacinto va cumpliendo su objetivo económico personal a costas del Estado y la forma en la que continúa el proceso de anexar tierras:

[D]e eso se encargaba Tolosa, marcando con lápiz colorado las anexiones al plano, que previó desde el comienzo los campos que fueron vecinos y eran propios: quinientas hectáreas de las chicas -sus hermanas- que administraba desde el año veinte y podía comprar cuando quisiera porque estaban viejitas y sólo confiaban en él; más la isleta del difunto Rosales que negoció con la viuda rodeada de hijos y de bártulos en la misma estación del tren; y el cuadro que en tiempos de los radicales pleiteó durante años a beneficio de aquel italiano sordo chacarero sin familia que al mandato del nuevo juez se mandó mudar después de oír clarito los pesos de lástima o regalo pronunciados en voz argentina, clara y valiente. Todo limpio, consolidado, crecido, sin más deudor que el Banco, que al fin estaba para eso, ¿no? Bianucci sonrió con la grasa del asado reluciendo en el bigote, en la mesa larguísima tendida de manteles, escarapelas y botellas, contra la polvareda de los últimos piales ya festivos de los peones (24).

Los negociados parlamentarios se complementan con importantes préstamos bancarios otorgados por el gerente Bianucci, porque el banco es una herramienta de los ricos, nunca un apoyo para los pobres, tal como lo planteaba en “La causa” el personaje del Viejo y como se evidencia aquí cuando el chacarero Moussompes requiere ayuda financiera para salvar sus tierras y el banco se la niega:

Pero qué quiere, mi amigo -rezongó Bianucci ladeando la cabeza y sobándose el bigote-. Ojalá yo pudiera darle un préstamo a todo el mundo.

¿Para qué estaba el Banco, entonces? Bianucci contuvo una sonrisa a la altura de los ojos celestes y saltones.

- Vea, Moussompes, con usted quiero ser franco. No hay un peso. Están cerrados todos los créditos (34).

Es notoria la diferencia que postula el texto. Tolosa le debe al banco porque el banco “está para eso”, mientras que Moussompes se pregunta para qué está el banco si no es para dar créditos y Bianucci se le ríe en la cara. Esto es explicitado en una denuncia parlamentaria del opositor Gerardo Nieves: “Pero, ¿estaban realmente cerrados [los préstamos]? No, señores concejales. Aquí tengo copias de dos resoluciones por las que se otorgan créditos de cincuenta mil pesos cada uno a este personaje [Jacinto Tolosa] cuya influencia es nefasta y corruptora en todos los sectores de la comunidad” (34). Con esta denuncia Nieves se gana la advertencia del presidente de la legislatura de la provincia: “El señor presidente hizo notar al orador que estaba fuera de la cuestión” (34). El narrador aquí apela a la mezcla de formas discursivas. De la descripción de la negativa del banco a darle un préstamo a Moussompes pasa en continuo al discurso en el recinto parlamentario, que continúa de esta forma:

He señalado más de una vez a vuestra honorable atención sin esperanza alguna de ser oído por quienes de hecho resultan cómplices y beneficiarios de maniobras como la que permitió desviar la ruta nacional.

El señor presidente hizo notar al orador que estaba fuera de la cuestión. De su trazado primitivo para hacerla pasar frente a su estancia e instalar en la entrada del pueblo la primera estación de servicio; cuyas haciendas se negocian en condiciones de privilegio.

El señor presidente hizo notar al orador que estaba fuera de la cuestión que jamás consiguen los humildes pobladores de la zona; que ha logrado silenciar toda voz opositora adquiriendo por vía de un notorio testafarro el único diario del lugar, y que hoy maneja al intendente, a la policía y a este honorable cuerpo.

El señor presidente pidió al orador que retirara la expresión agravante para el concejo, llegando en su impudicia a conseguir por medio de otro notorio testafarro la licitación para pavimentar doce cuadras céntricas con financiación bancaria, quedándose con la

ganancia del crédito y de la obra a despecho. El señor presidente admitió que si bien el orador estaba ahora dentro de la cuestión, había vencido el tiempo reglamentario por lo que debía levantarse la sesión (34-35).

El discurso intercala las palabras de Nieves con la hipocresía del presidente de la cámara, que hace caso omiso a las denuncias y levanta la sesión. Un hombre, Tolosa, maneja la justicia, la política, la legislatura, desvía rutas, realiza negociados con los bancos a la vista de todos sin ninguna consecuencia que afecte sus intereses. De esta manera se presenta un panorama de la década infame con un personaje que recuerda al Antonio Vera de *Cayó sobre su rostro*, de David Viñas.

Como Perón en el preciso momento de publicación del cuento, en “Cartas” el periódico otrora radical *La Tribuna* llama a “Desensillar hasta que aclare”, así: “se reintegraba a la liza, sin perder un ápice de su espíritu de lucha, después de los penosos acontecimientos que son del dominio público” (16). En este nuevo juego de fuerzas, se lee: “No concretó sus denuncias el doctor Gerardo Nieves”, destacó *La Tribuna*” (35). El poder mediático protege al terrateniente y cierra el círculo que cae sobre los sectores populares.

La contracara de Jacinto Tolosa es Domingo Moussompes, quien debe hipotecar sus tierras: “Un sol tibio entraba por el balcón de la escribanía la mañana en que Moussompes acudió a firmar la escritura de hipoteca del campo: 1200 pesos al diez por ciento adelantado” (36). Tolosa hará realidad poco tiempo después su profundo deseo de adquirirlas -“Calentura llegó a tener Tolosa con esa loma. Ninguna mujer lo calentó tanto; ni Felisa, Gerardo” (15)-. Finalmente logró “alambrar” a Moussompes desembolsando muy poco dinero luego de que a éste, ya aquejado por problemas financieros, un temporal le matase la mayoría de las crías de sus ovejas. Entonces: “esa misma tarde reapareció Tolosa, última vez, junto al alambrado donde se secaban los cueritos, le habló como un amigo, y ya Moussompes agarraba la plata y se estaba yendo al Norte” (34). Poco después se queda en un remate con lo poco que aún tenía Domingo, quien en la desesperación presuntamente intenta robar una oveja y cae detenido:

[S]e emborrachó fuerte en “El Progreso” y a fojas 23 el declarante le oyó decir que habría que carnear ajeno y no dejarse agarrar en momentos en que sustraía una oveja del campo lindero de don Andrés Almada. Estamos en condiciones de informar que la detención del susodicho Moussompes se debió a un acto de arrojamiento personal del comisario Argañaraz, quien lo sorprendió in fraganti delicto sin que atinara a usar la escopeta con que iba armado. En conversación informal con este periódico aseveró el comisario que el tal Moussompes tiene antecedentes de cuatrero. Se investiga en su

campo la existencia de numerosos animales sin señalar. Era tiempo que las autoridades tomaran cartas en este asunto del cuatreroismo que durante tanto tiempo ha constituido un descrédito para la zona (38).

Nuevamente observamos en el pasaje citado discursos intercalados para dar cuenta de la situación, esta vez de la descripción al expediente y de allí al relato periodístico. Vemos por lo tanto que “Ante Tolosa ya no están ni el loco Mauricio ni el viejo solitario” (FORD: 314) que veíamos en “Fotos”, sino Moussompes, un chacarero “que trabaja de sol a sol sus setenta hectáreas, ansiadas por Tolosa” (314). Las consecuencias de este encuentro son esperables: “Moussompes no sólo deberá hipotecar el campo sino que caerá enredado en los recursos del sistema gracias a la interpretación de los deseos profundos de Tolosa que, sin órdenes, hace el comisario” (314-315). Asimismo, Ford sostendrá que: “debajo del enfrentamiento de Moussompes y de Tolosa, se arman las historias paralelas de los hijos de uno y de otro, las historias paralelas, como en el caso de Fotos, que van a ejercer la efectiva retórica de la comparación”. De un lado:

Jacinto [hijo] y Estela, su infancia feliz y protegida, contada con una morosidad que a veces alcanza niveles de gran vivencialidad. (...) Frente a ellos, con igual efectividad, el hogar de los Moussompes y en especial Lidia (...) los esfuerzos de Moussompes para que pueda estudiar, la frustración de su carrera, la miseria del hogar producto de la prisión del padre, su empleo de mucama en la casa de los Tolosa, son la contrahistoria crítica de éstos (FORD: 316).

Pero al igual que Viñas, Walsh no sólo historiza la manera en que los dueños de la tierra se convirtieron en los “respetables señores” que dicen ser, sino que además ahonda en la ideología que sustenta estas actitudes políticas, sociales y económicas, y en el grado de “superioridad” que creen tener sobre los sectores populares. Respecto de los pequeños propietarios de la tierra, Jacinto piensa:

¿Se quejaban antes? No. ¿Ahorraron? Cualquiera día. ¿Hicieron mejoras? Ni un poste. ¿Le echaban la culpa a los verdaderos responsables? Tampoco. La culpa [para ellos] la tienen los que vinieron a poner un poco de orden, a sacar el país de la bancarrota, y seguirán recibiendo agravios cuando haya en cada plaza pública un monumento a cada demagogo (22).

Para Jacinto, personas como Domingo Moussompes “quieren encajarle al frigorífico los guampudos que trajo Juan de Garay como si los ingleses fueran sonsos” (23). Hipócritamente, en su análisis hace caso omiso a los precios preferenciales que él tiene por su cargo político y su capacidad económica, olvida cómo hizo -y hace- su fortuna, gracias

al banco, a la legislatura y a sus negociados. Desde su perspectiva, a él “nadie le regaló nada” (10). Este es el relato autocomplaciente que legitima su status y su rol social. Jacinto Tolosa consigue uno de los mejores precios de mercado para su ganadería, créditos bancarios, etc., y construye una “pequeña base para justificar su dominio y el de los suyos” (FORD: 314). Para personas como él, la culpa de la pobreza la tienen los pobres, porque “todo lo hacen a destiempo, no escuchan los consejos, no leen siquiera los diarios. ¿Cómo van a progresar así? Se dan lujos de rico y cuando se quieren acordar están endeudados hasta la manija. Entonces se sientan a gemir y arar con el culo” (37).

Por eso, así como en “Fotos” le dice a su hijo que no se junte con Mauricio, en “Cartas” le hará el mismo pedido a Estela en relación con su compañera de colegio Lidia Moussompes: “no te juntes tanto con ella, no sea que te cobren la amistad. Del esquinero para aquí, todo lo que quieran: a la estancia no vayas porque después les andan faltando cosas, y al primero que venga a preguntar lo saco con la escopeta” (22). También su esposa Felisa tendrá parecida actitud ante la aparición de un linyera: “Los ojos de Felisa estaban húmedos. Esa tarde había visto otro linyera, su silueta recortada en sangre, caminando por las vías al atardecer. Era horrible. No, nadie pretendía que los mataran, pero ¿no podían caminar por otro sitio?” (31). Esa es la ideología de la clase social que gobernó el país hasta 1916, que volvió al poder en la década infame y que desde 1955 pretende reinstaurar el viejo orden oligárquico. Walsh habla de los años treinta pero también de su época. Desanda la historia de su presente. Los que sufren, siempre, son los sectores populares, que ya empiezan a tomar conciencia de la situación:

No, mi mascota, si papá no está enojado, un poco de ravia no más, ra-via dijo Moussompes, que a algunos les vaya tan bien, y él sin saber para qué lado caer, porque si sembraba trigo el precio se venía abajo, y si compraba en la feria no llegaba nunca el día de mandar a plaza donde de todas maneras los estaban esperando los buitres de Liniers (22).

Dirá Ford que así comienza un camino en el que se va armando “una rebelión oscura”. Al igual que Walsh en *Operación masacre*, aquí Domingo Moussompes “primero atacaba al comisario, después a los jueces, después a todos. Sus últimas cartas son una clara oposición a las injusticias del sistema y no es gratuito comparar la posición de Walsh ante ellas con las que adopta en ciertas zonas de sus denuncias” (FORD: 316). Esto se verifica en el cuento. Si en un comienzo cuestiona el sistema de compra de semillas y venta de trigo

-y a los “buitres de Liniers” que reciben el ganado-, al final del cuento Moussompes tendrá todo más claro aún:

Pero si alguno pregunta como vino Moussompes á la Cárcel no hencuentra a nadie que tenga la culpa. Y la ravia mas grande que todos los ladrones mas grandes están sueltos y la gente acá en la Cárcel pobre que da miedo. Las familias con los hijos claman pero no ahi caso ahi que ver las cartas que manda de afuera la pobreza. El que no cae es el que tiene plata ese es el mejor Juez y Abogado: pero ya les vá a yegar va á venir la igualdad sin pedirla la avundancia de todas las vacas al suelo. Y yo voy á venir. Desperbasques á comprar hacienda á su feria: yo no pienso morir nunca yo pienso volver con los Ejércitos cuando no haya una mata de pasto porque haora estoy del lado de los Ejércitos: entonces van hacer las deapeso no va haber compasión. Tengo acistente, la gente muy pobre, y ya no puedo ver mas lastimas que las mias. (WALSH, 2008 (c): 51)

Este es el párrafo con el que termina el relato. Domingo Moussompes señala que los ladrones más grandes están afuera de la cárcel, que la prisión está poblada de pobres y que no hay mejor juez y abogado que el dinero, pero que ya les va a llegar a los poderosos su hora, va a llegar el tiempo de la igualdad. Eso sucederá cuando lleguen “los ejércitos” con los que él mismo va a estar junto con “la gente muy pobre”, es decir, los ejércitos populares, en ese tiempo no va a haber compasión y será la hora de la abundancia. Eso concluye Moussompes. Como vemos, no es poco. La salida está en la lucha, el enfrentamiento, la organización. Esta última cita también nos permite ingresar en otro aspecto importante del relato: el coloquialismo, algo a lo que ya se refirió Pablo Alabarces:

En “Cartas”, incluido en *Un kilo de oro*, la hibridación del periodismo y la oralidad con la literatura y la cultura escrita alcanza su punto más alto. El género literario se contamina con los materiales documentales: las cartas de Moussompes rompen la ficción, soportan la voz de la alfabetización precaria y el reclamo del reprimido por la política oligárquica de la Década Infame. (...) Quizás es en este cuento donde el trabajo polifónico de Walsh alcanza su punto más intensivo y al mismo tiempo más perfecto. Los registros convocados permiten recorrer todo el espectro del pueblo de provincias en los años '30: del comisario al estanciero, del chacarero al banquero, del documento policial a la carta familiar, del juego infantil a la charla de copetín. Pero el cierre, la nota más cargada de significaciones, queda a cargo de Moussompes, el arrendatario encarcelado por las malas artes del comisario corrupto (LAFFORGUE: 32).

Efectivamente, diversas voces pueblan “Cartas”, concurriendo a conformar un muestrario de la oralidad de la época pero también de las formas escritas -periodismo, cartas, expedientes-. El carácter polifónico del relato influye incluso sobre la sintaxis, pues elimina verbos, destruye la gramaticalidad en pos de la reposición tanto del habla como de

la intercalación de discursos. Así comienza “Cartas”: “Cuando su papá vendió el forté, compró el forá, Estela se hizo pis en la cama” (WALSH, 2008 (c): 9). El lenguaje oral, que para Walsh es una forma de la literatura popular, nace en la primera frase de este relato y no para de crecer hasta la final. Más adelante, leemos:

El capataz esperaba en la puerta visteando la luz, y Tolosa que llamara a Cipriano porque le iba a dar las cuentas. Y el hombre alto y oscuro:
- Bueno patrón, y por qué. Para que aprendiera a ser chambón y lujoso, quebrarle dos terneros en una semana, y que no le saliera con que ese caballo era duro de boca (10).

Como vemos, hay quiebre sintáctico, neologismos, mezcla de discurso directo e indirecto. La voz popular ingresa en el narrador o a través del diálogo. Todo eso es reunido en un pasaje de cuatro renglones. Ese estilo marcado por la heterogeneidad del registro discursivo es el utilizado por el narrador en este relato. Otro ejemplo, más extenso:

Hasta esa mañana de agosto en que las ovejas empezaron a parir con cielo limpio y dulce a pesar del frío y salió con su madre para ayudar a Moussompes que hubiera necesitado un peón y miraba el horizonte donde a mediodía apareció una franja color aceituna que a las dos de la tarde era ancha y negra cuando Lidia llevó el primer guachito a casa y empezaron las gotas chatas, y heladas y entonces Moussompes. Vamos carajo vamos metiendo las manos que desaparecían tironeando en el vientre de los animales ya el campo poblado de balidos bajo el aguacero gris. Se me van a morir granputa pateando las que se quedaban echadas tratando de empujarlas hacia las casas al reparo de la arboleda pero los animales ponían el anca al viento estólidos como postes bajo el temporal que ya era la noche y si tuviera dos peones y si cambiara el viento, que no cambió aunque Lidia rezaba mientras hacía la comida bajo el fragor del zinc viendo las manchas negras extenderse por las paredes como un mapa mudando de lugar al último bebé que lloraba con la nariz bajo una gotera y Jesús mío que no le pase nada a mi papá que no se mueran los corderos hasta que entró Benedita amarilla muda y empapada quieta luego en un banco mirando la ventana las víboras violetas de los rayos las gotas que resbalaban de sartenes y cascaras de naranjas los charquitos en el piso de tierra aturdida para siempre cuando Lidia madre de su madre le llevó el plato de sopa atendió a los chicos y se puso una bolsa en la cabeza, pero Domingo Moussompes Entra carajo enloquecido Falta que te mueras vos moviendo los brazos como aspas bajo la lluvia con alfileres de nieve que Era lo único que me faltaba corriendo de aquí para allá detrás de la linterna y Lidia volvió a tientas al monte de acacias donde se acurrucaban apenas cinco ovejas lamiendo sin ganas su cría y siempre de culo al viento que no cambió hasta la madrugada (33).

Recapitulemos este extenso párrafo. Primero, un narrador externo, omnisciente, en tercera persona -*Hasta esa mañana de agosto en que las ovejas empezaron a parir con cielo limpio y dulce a pesar del frío y salió con su madre para ayudar a Moussompes que hubiera necesitado un peón...*- hasta un punto seguido que sin embargo deja inconclusa la

frase. Luego, sin marca alguna que lo exprese, la situación se narra desde el propio Domingo Moussompes, quien señala *Vamos carajo vamos*, a lo que continúa, también sin señal que establezca el cambio de registro, la voz narrativa: *metiendo las manos que desaparecían tironeando en el vientre de los animales ya el campo poblado de balidos bajo el aguacero gris*. A esto sigue la misma intercalación de registros: *Se me van a morir granputa pateando las que se quedaban echadas tratando de empujarlas hacia las casas al reparo de la arboleda pero los animales ponían el anca al viento estólidos como postes bajo el temporal que ya era la noche y si tuviera dos peones y si cambiara el viento*. Moussompes-narrador-Moussompes parece ser la serie. Después encontramos la perspectiva del narrador hasta que pasa, no ya a Domingo, sino a su hija Lidia, primero a través del propio narrador -*Lidia rezaba mientras hacía la comida bajo el fragor del zinc viendo las manchas negras extenderse por las paredes como un mapa mudando de lugar al último bebé que lloraba con la nariz bajo una gotera-* y con posterioridad a ella directamente: *y Jesús mío que no le pase nada a mi papá que no se mueran los corderos*. Ahí ingresa al cuadro su madre, *Benedita, amarilla muda y empapada quieta luego en un banco mirando la ventana las víboras violetas de los rayos las gotas que resbalaban de sartenes y cascaras de naranjas los charquitos en el piso de tierra aturdida para siempre*, descrita por el narrador, aunque esto no se explicita y puede ser una expresión de la propia Lidia, quien *madre de su madre le llevó el plato de sopa atendió a los chicos y se puso una bolsa en la cabeza*, hasta que la acción vuelve a Domingo, ya en la casa, intercalando su mirada con la del narrador nuevamente: *pero Domingo Moussompes Entra carajo enloquecido Falta que te mueras vos moviendo los brazos como aspas bajo la lluvia con alfileres de nieve que Era lo único que me faltaba corriendo de aquí para allá detrás de la linterna*. Finalmente, el narrador sigue a Lidia: *y Lidia volvió a tientas al monte de acacias donde se acurrucaban apenas cinco ovejas lamiendo sin ganas su cría y siempre de culo al viento que no cambió hasta la madrugada*. De este modo vemos -en esta escena dramática que describe la desesperación de una familia por la ruina que le provoca el temporal- todo el vértigo que representa textualmente el momento, logrado tanto por la falta de puntuación como por la intercalación de registros y de perspectivas desde donde se relata. El narrador está siguiendo todo el tiempo la escena, la sostiene con su voz, pero deja ingresar las de los personajes -Lidia y Domingo- para dar cuenta de la situación.

No obstante, será a partir de la voz de Domingo Moussompes que lo oral se entreteje con la voz narrativa y también con lo epistolar -lo escrito- en el texto. Otro ejemplo: “Setenta y dos ectareas el halambrado es bueno siete ilos por los dos costados los palos á quince metros y una cabezera: las casas son dos puestas y cocina paredes nuevas no se desacen ni con la hacha la tierra es buena produce lo que siembra” (15). La ortografía asume la oralidad y pasa así a la escritura. En una de las cartas que explícitamente escribe Domingo para Desperbasquez, leemos:

se me va el alma de dolor se me cae el corason de ver lo que los pasa. Asi que venda nomas el campo con la vace de 85. pesos la ectarea es muy barato pero tengo que vender que sino el Abogado: no me hace la defensa. Tengo que salir a fayo del Juez. Doctor. Cesar. G. Gayoso y el sumario negro pero dice el Abogado: que me. vá sacar en Mayo y me hecije 400. pesos adelantado y los otros 400. á la salida. He retificado el sumario de nuevo por estar mal de la cabeza. para declarar y estoy livianito como para saltar al rio tengo testigos los espero sereno como agua de tanque que vengan á careo: pero no an venido no van á venir. Vea si todavía al Comisario: se le vá poner fea si yo le se una nidada que tiene con un Carnisero: ahi vamos haber de á cuanto los toca. Haber Desperbasques si le adelanta 100. pesos á mi mujer Benedita. A. de Moussompes, para vicios y ropa para los hijos pero sin orden mia no le de ningún centavo. Se me van á quedar con toda la plata en Abogado: si ahi que aligerarse que sino no voy a tener para ir á San. Gregorio. Provincia, de Santa. Fe. Y también le encargo averiguar si encuentra colocación para las hijas. La Lidia, se puede garantir como buena para cualquier trabajo que sea y muy haceada y la Nérida. mucama o niñera, que les den de comer a los más chicos ahora (...) no se cuando salgo ya hace siete meses que estoy ansi. Bueno Desperbasques, venda el campo la confiansa que tengo en usted que lo concidero el mejor hombre del pueblo por eso es que lo clavan yo no lo voy á clavar porque no piso mas mis pagos no quiero que naides me vea mandarme mudar: á Santa. Fe (43-44).

Este estilo, que exige una lectura entrecortada y lenta como la de personas cuya alfabetización es precaria, se mezcla con la narración en tercera persona, los diálogos, el discurso directo de los personajes intercalados en los párrafos y varios soliloquios. Se quiebran así la sintaxis, la ortografía y la gramaticalidad en párrafos que incluso pierden el ordenamiento gráfico propio de una narración.

Estos cambios de registro tampoco están exentos de ironía y humor. Aquí otro ejemplo de esto último, donde lo humorístico se nutre del dicho popular: “Domingo Moussompes se había casado tarde y andaba por los cuarenta y cinco pero tiraba fuerte y en la cama estaba hecho un pibe. Benedita era más ligadora que yegua cuesta abajo” (19), o:

Mauricio no había conocido madre, andaba ya por los cuatro años y siempre estuvo en manos de sirvientas. Don Alberto no sabía cómo apaciguar el remordimiento paterno. Consultaba cada detalle con la Muerta que se le aparecía en sueños, pero todo seguía insatisfactorio. La niñera de turno, por ejemplo, era limpia y alegre, pero a veces se olvidaba de dar de comer a Mauricio. ¿Qué hacer? La Muerta fue perentoria: que se acostara con ella. Don Alberto obedeció, dócil y aterrado. Las cosas mejoraron sin cambiar en apariencia. El patrón y la mucama se trataron siempre de usted (20).

En conclusión, podemos remarcar, junto con Ford, que con “Cartas”: “La afirmación de la oligarquía ganadera se va definiendo como tema en los relatos de Walsh, lo mismo que su contrapartida: las frustraciones, los fracasos, las ambigüedades de la clase media rural (pequeños propietarios, comerciantes, arrendatarios, etc.)” (FORD: 315), lo cual tiene su antecedente en “Fotos”. Los años 1955 y 1930, entonces, se muestran como momentos emblemáticos del avance del conservadurismo en la Argentina por sobre el movimiento popular. Esto lleva al crítico a plantear que: “la armazón literaria del relato será la simple explicación, la reconstrucción del contexto de una historia real” (315). Así Walsh da cuenta de “el drama de los chacareros de la Provincia de Buenos Aires arruinados en masa en los años 30, como consecuencia de la denegación del crédito, las maniobras con los precios y la manipulación de los poderes locales por los grandes propietarios” (JOZAMI: 23). Domingo Moussompes es “la víctima del proceso de concentración agraria, termina en la cárcel sin saber muy bien por qué, mientras su hija debe emplearse como doméstica y el campo familiar hipotecado pasa a poder del terrateniente que poco antes no había querido pagar por él” (23).

Pero, como en *Operación masacre*, el relato es más que eso. A través de esta historia ingresan las voces de la sociedad de la época, como remarcó Alabarces, del estanciero al arrendatario, en un texto que en su polifonía encuentra un rasgo que lo caracteriza y lo une a “Fotos” tanto como la historia narrada.

La serie de los irlandeses

La serie más evidente de las que lleva adelante Walsh, sin embargo, es la denominada “de los irlandeses”, conformada por “Irlandeses detrás de un gato” (1965) “Los oficios terrestres” (1967) y “Un oscuro día de justicia” (1967) -publicado como libro

en 1973-, a los que podemos agregar “El 37” (1968). El propio autor describe estos cuentos como parte de una serie a continuar:

En la serie de los Irlandeses, que por ahora son estos tres cuentos, evidentemente hay una recreación autobiográfica pero, quizá, no tan estrecha como podría parecer. Lo autobiográfico es nada más que un punto de partida, una anécdota y a veces ni siquiera una anécdota entera sino media anécdota. Porque yo estuve en dos colegios irlandeses, uno en Capilla del Señor, que era un colegio de monjas irlandesas en el año ‘37 y después en el ‘38, ‘39 y ‘40 estuve en este otro, el Instituto Fahy de Moreno, que era un colegio de curas irlandeses. En este sentido hay una realidad mixta, ¿no es cierto?, porque hay un mundo de irlandeses pero al mismo tiempo es la Argentina (WALSH, 2006: 55-56)

Para Walsh, esta serie: “tomaría la forma de esas novelas hechas de cuentos que es una forma primitiva de hacer la novela, pero bastante linda” (58). Así, encontramos que el objetivo del autor es desarmar la novela en una lectura de relatos fragmentarios y dispersos temporal y espacialmente, los cuales, alejados de los preceptos del realismo tradicional y de sus códigos de producción y lectura, van constituyendo igualmente una historia unitaria con un referente extratextual manifiesto. La crítica literaria se hizo eco de esta situación. María De Boggio llama a estos cuentos “nouvelle” (DE BOGGIO, 2004: 4) debido a la unidad temática que poseen. Morello Frosch, por su parte, sostiene:

Este grupo de relatos es el que responde más estrictamente a la definición de ciclo o de series de cuentos, en cuanto tienen lugar en un mismo local: un colegio de curas irlandeses mantenido por la beneficencia de piadosas damas que recogen allí a niños indigentes. La identificación de estos cuentos como ciclo queda además refrendada por el hecho de que en ellos aparecen y reaparecen los mismos personajes. Es éste un mundo espacialmente fijo y delimitado en cuanto al locus y presencias. Se verifica a través de las tres narraciones una serie de momentos decisivos en la historia de los alumnos descendientes de irlandeses: iniciación, adaptación y una epifanía final. De los relatos se desprende que el colegio se asemeja más a una institución penal que a una educativa, pues allí se socializa a los jóvenes para prepararlos a entrar en una vida de violencia y temor a la justicia tanto divina como terrenal (LAFFORGUE, 2000: 295).

Por esto De Boggio asemeja esta serie a una *bildungsroman* o “novela de aprendizaje” en la que el texto trata el desarrollo del carácter de los protagonistas juveniles y su educación para la vida social. Cómo pertenecer, cómo ser parte de un grupo, cómo alcanzar los valores que mueven a una determinada sociedad, son temas que tratan estos relatos y que los harían ingresar en dicha categorización. Los protagonistas son los

huérfanos adolescentes que habitan el mundo cerrado del internado, a cuyas leyes tienen que adaptarse.

El estilo de los relatos también coincide y permite conformar una cierta homogeneidad en la serie más allá de lo temático, lo espacial, lo temporal, el narrador y los protagonistas. Se trata de “esa forma creciente, envolvente”, ese modo “épico” (2006: 60) - dirá Walsh- de construir un texto que tiñe los sucesos más cotidianos y las aventuras más inimaginables dentro de las altas paredes del colegio. Hay una grandilocuencia donde el pensamiento infantil se funde con la narración literaria y conforma un tono propio para la serie de los irlandeses.

“Irlandeses detrás de un gato”

El primero de los relatos publicados pertenecientes a esta serie, lo hemos dicho, es “Irlandeses detrás de un gato”, que aparece en *Los oficios terrestres*. El cuento narra la llegada al colegio a fines de abril de 1939 de un nuevo alumno a quien apodan “el gato” por su fisonomía. La aparición del nuevo compañero ya iniciadas las clases trastorna el equilibrio de la “comunidad” de 130 alumnos del internado y requiere generar un rito de iniciación, un bautismo para el recién venido. No otro que éste es el tema del relato. Mulligan, quien parece comandar a los alumnos, lo obliga a pelear contra un oponente antes de incluirlo en el grupo. Como el Gato se niega al comienzo y los engaña luego, los irlandeses comienzan su persecución, que cobra visos militares a medida que avanza. Esto es fácilmente demostrable con la lectura del cuento, cuyo estilo va asumiendo las características de un épico relato de batalla:

Saltó, otros dicen que voló por encima de sus cabezas, elevándose tal vez dos yardas, y la fuerza de su quemante impulso lo llevó hacia adelante como en un sueño, planeando, cinco, diez yardas, navegando sobre su flotante guardapolvos hasta que al fin tocó la piedra y las punteras de fierro de sus botines arrancaron de la dormida piedra un chaparrón de chispas, un doble chorro de fuego, signo por el cual fue reconocido más de una vez en esa larga noche, cuando ya parecía haber desaparecido para siempre. ¡Fogoso Gato! ¡Tú terrible desafío aún vibra en mi memoria, porque yo era uno de ellos! (WALSH, 2008 (b): 81).

Pero si el Gato es un mítico y solitario rebelde, la comunidad tendrá sus heroicidades en la caza del insurrecto, pues: “¡Pero qué fue más admirable, ese espantoso salto, o la serena determinación con que Irlanda mandó al frente a sus guerreros!” (81). Los

internados representan a su patria, lejana como sus familias. Ellos son Irlanda, raza de luchadores. La persecución ha comenzado:

Fácilmente se desplegaron, casi a paso de marcha, Dolan en una punta, Geraghty en el centro, el pequeño pero ingenioso Murtagh a retaguardia, y este único y sencillo movimiento bloqueó todas las posibles retiradas y siguió invisible hacia adelante, entre la renovada prestidigitación del dinenti y el candor del hoyo-zapatero y las conversaciones que disimulaban todo, de suerte que ni siquiera los ojos adiestrados de la Morsa (siempre al acecho de algo que mereciera castigo excepcional) vieron otra cosa que ese enloquecido chico nuevo, el Gato, que como un rayo pasaba en diagonal hacia el claustro de la derecha. (...) En algún lugar del patio se oyó el sonido de la armónica, que Ryan tocaba en un agudo bailarín y gozoso, como un pífano guerrero, alentando la fiebre del combate (81-82).

Lenguaje militar, de aventuras, imaginación infantil que hincando una silla floja sueña galopar contra el viento ante enemigos salvajes. La crueldad y la inocencia se entremezclan en la narración así como en los personajes. El relato continúa su camino. Llega el turno de los vigías, los mensajeros clandestinos, los chasquis:

Murtagh abrió una ventana de la galería y con el pulgar hacia arriba hizo una seña a Geraghty, que aguardaba sin prisa en el centro del patio. Geraghty, a través de anónimos mensajeros, comunicó la novedad a Dolan, que se había quedado muy atrás, a la derecha del largo semicírculo de cazadores, y sobre quien había descendido silenciosamente el águila del mando. Dolan reflexionó y dio sus órdenes (82).

Tenemos saltos increíbles que permiten la huida, chispas que sacan los botines al paso de los combatientes, caminatas a ritmo de marcha por parte de los perseguidores, vanguardias y retaguardias, anónimos mensajeros, música que llama a los guerreros a la lucha, cazadores mezclados con presuntos niños inocentes que juegan al dinenti y al hoyo-zapatero para engañar al celador “la Morsa” y disimular la estrategia de todo “un pueblo” (80). Irlanda había dejado incluso “un retén en el descanso” (86) ante el posible paso del Gato por determinado lugar. A eso se suman “estandartes” y “trofeos de guerra” armados con pedazos del guardapolvo que han logrado arrancarle en un momento al perseguido. Finalmente, sobre el término del día: “Los cazadores se habían desplegado en un amplio semicírculo cuyos extremos se apoyaban en el cerco. Dolan les ordenó algo mientras examinaba el terreno” (92). Ese grupo de jóvenes no era el “rebaño” de un colegio de curas, sino un ejército aguerrido cuya “población civil” los apoyaba. Los alumnos del colegio

constituían ya, en definitiva, “un pueblo” que en “Los oficios terrestres” y “Un oscuro día de justicia” irá creciendo en su dolor y en su necesidad de cambio:

Exteriormente, nada había ocurrido. Sin embargo, en el alma misma del rebaño acababa de producirse un cambio. Silenciosamente, entre el primero y el séptimo y el último bocado de la sémola friolenta, blancuzca, apelmazada que noche a noche mantenía al pueblo con vida, sus líderes fueron derrocados, mediante un proceso desconocido inclusive para ellos. (...) El pueblo no quedaba ligado por la palabra dada en un momento de debilidad por un sentimental fracasado como Carmody (80).

En este sentido, la saga de los irlandeses es también el largo y contradictorio aprendizaje de un pueblo por su autodeterminación, por el fin de los liderazgos impuestos, y será en los relatos subsiguientes la enseñanza adquirida en la lucha contra el poder, sus formas de organización y sus ansias de libertad. “Irlandeses detrás de un gato” culmina cuando logran interceptar al nuevo alumno y darle una golpiza. Luego de eso, el Gato ya se ha convertido en uno más del grupo:

El celador lo miró, terriblemente golpeado como estaba, y comprendió que ya era uno de ellos. La enemistad de la sangre había sido lavada, ahora quedaban todas las otras enemistades. En diez días, en un mes, se convertiría realmente en un gato predatorio al acecho de tentadores pajaritos. Los aguardaría en un pasillo oscuro, detrás de la puerta de un baño, escondido en un matorral, y golpearía. Si le daban botines de fútbol, trituraría tobillos; si le daban un palo de hurling, apuntaría astutamente a las rodillas. Con un poco de libertad, con un poco de suerte, con un poco de la fiebre del deseo, con un relumbre de la gloria de las batallas, el águila del mando bajaría a su turno sobre él (95).

Todo esto, a su vez, se relata con el estilo envolvente que comentaba el propio Walsh y que va alternando la acción vertiginosa de la cacería:

Sentía su propio olor, acre, humeante, inhumano, como el que deja un rayo al golpear la tierra, y un deseo casi intolerable de matar y huir, de hacer frente y volver a golpear y huir nuevamente, que le inundaba el cerebro y lo dejaba a merced de oscuras corrientes que fluían insensatas por su cuerpo (86).

Por otra parte, el narrador tiene un lenguaje bien diverso al de los personajes. No es un relato fantástico o de guerra, los adolescentes hablan a su manera: “alguien, que podía ser Carmody, Delaney o Murtagh, dijo:/-Cómo te llamas, pibe” (74); o “-No tenés que pelear conmigo, Gato, yo podría hacerte tiras con una mano atada. Vas a pelear con Rositer, que no tiene más que un buen juego de piernas, pero no pega con la zurda, y al fin y al cabo es un pajero” (76), lo cual choca con el lenguaje del narrador, que habla de esta forma:

“Los puños se abrieron, ola tras ola de placer desaparecido, de legítima excitación robada escalaron como nubecitas de humo las vertiginosas paredes” (78). Por todo esto dirá David Viñas que en este cuento flota una “resonancia joyceana”, fundamentalmente “cuando alude a la rencorosa lucidez o a las humillaciones cotidianas que viven los pupilos de cualquier internado”, pero que en Walsh remite a su vez “a la acanallada bruma infantil del *Juguete rabioso* de Arlt” (337). Dirá el crítico y narrador:

Cierto adjetivo o el manejo veloz de las esdrújulas no funcionan allí decorativamente, de forma obscena o mediante acumulaciones, sino como alusión, rasgo, fluidez y operatividad. Apuntando a que una especie de humareda, allá lejos, sea su clima. En una austera, descarnada brevedad (LAFFORGUE: 338).

En este cuento ya se avizora el tema central del siguiente, “Los oficios terrestres”, protagonizado también por el Gato -como se plantea al final de “Irlandeses detrás de un gato”, ya absolutamente inserto en la comunidad- y por Dashwood, quien aquí añora a su madre -“De golpe lo asaltó una aguda nostalgia de su madre” (WALSH, 2008 (b): 92) y “Quería que su madre lo hiciera dormir” (94)-, sentimiento que motivará su sorpresiva acción en el relato que sigue.

“Los oficios terrestres”

Este cuento es protagonizado por dos personajes que ya conocemos por “Irlandeses detrás de un gato”. Uno es precisamente el Gato, ya totalmente integrado al grupo de internos del colegio religioso, el otro es Dashwood, el niño que en el relato anterior aparecía envuelto en tristezas debido a que extrañaba a su madre. La historia, al igual que en la anterior narración, consta de un hecho cotidiano que cobra visos mitológicos. La festividad del Corpus Christi del año 1939 -cuando visitan el colegio, y traen consigo la abundancia que se contrapone con la precariedad del internado, las damas de la beneficencia y hasta el Obispo- provoca un banquete extraordinario para los alumnos acostumbrados a magros platos de sémola en sus comidas. Ambos alumnos tienen que llevar el tacho lleno de los desperdicios del día anterior al basural en el campo del internado y en ese peregrinaje transcurre este cuento. Ese día el tacho pesa más que nunca. Contiene los restos del exceso previo y es presentado como un periplo sufriente, sobre todo para

Dahswood, el menor de los dos, para quien es casi una crucifixión. Así comienza “Los oficios terrestres”:

En la más temprana y cenicienta luz del mes de junio, después de la misa y la escuálida ceremonia del café con leche tibio en el tazón de lata que mantenía con vida al pueblo todas las mañanas, el cajón de la basura se alzaba tan alto, poderoso y pleno en la leñera, detrás de la cocina y frente al campo, que el pequeño Dashwood empezó a bailotear y patear el suelo e incluso las tablas del cajón en un ataque torrencial de furia mientras gritaba “Me cago en mi madre”, cosa que al fin multiplicó su dolor, cólera y vergüenza, porque amaba a su madre por encima de todas las cosas y la extrañaba cada, cada noche cuando se acostaba entre las sábanas heladas oyendo lejanos trenes que volvían a su casa y lo partían en dos, una mano acariciante y un lloroso cuerpo defraudado (WALSH, 2008 (c): 53).

Al goce del día previo le corresponde el sufrimiento. Ambos son hiperbolizados. Morello Frosch planteará que “La penuria que significa para Dashwood asir las manijas del pesado tacho con sus manos llenas de sabañones se convierte en un verdadero vía crucis degradado” (LAFFORGUE, 2000: 299). El niño emprende “su penoso camino al basural, como meta/cielo, incluyendo las *estaciones* que debe hacer para descansar en el camino mientras arrastra su cruz/pestilente tacho (...) sufre, cae” (299). El Gato, ante el calvario de su compañero “permanece indiferente (...) porque recuerda que éste participó gustosamente en su feroz iniciación” (299), con lo cual remite directamente al tema del relato anterior.

Los “oficios divinos” que realiza el obispo Usher por el día de Corpus Christi tienen la consecuencia de este “oficio terrestre” de llevar al basural las sobras de la fiesta. Walsh se encarga de hacer explícita la contraposición entre el día del festejo y el resto de los días allí dentro. A través de la comida, dirá Ford, el narrador: “ilumina indirectamente la miseria cotidiana, el desamor, la oscura vida del colegio” (FORD: 305), a la vez que “califica y desmenuza su sustrato: las damas (mariposas brillantes, honradas en el partido de fútbol y entre las sábanas) y su beneficencia; el obispo y su doctrina” (305). Pero bien advierte este crítico que lo que describe “Los oficios terrestres” es “un viaje” que antecede a otro mayor, deseo de Dashwood desde “Irlandeses detrás de un gato”, un viaje de iniciación, un aprendizaje final que lo convierte en otro:

El viaje es la desintegración de Dashwood: la rabia, las sucesivas humillaciones, el dolor, la debilidad... hasta que Dashwood deja el tacho y sigue caminando hacia fuera, camina hacia su madre, se va del colegio. Dashwood y el Gato han chocado pero no son ellos. Para el Gato, Dashwood es el colegio del cual se está vengando; para Dashwood, el Gato es el colegio, que lo desborda con su crueldad. A pesar del

enfrentamiento, ambos están luchando contra el colegio juntos en el fondo, y el gesto del Gato que le da dos de las tres monedas que tiene lo señala. Por un momento se rompe el orden, ellos son el contracolegio (306).

Nuevamente, como en el cuento previo, el “tono bíblico” hegemoniza la narración, distinguiéndose de la obra testimonial, mucho más sucinta. Así como fue épico el lenguaje de la persecución de los alumnos y la resistencia del Gato, también lo es el sufrimiento de Dashwood:

Dashwood buscó un pañuelo en sus bolsillos, y envolviéndose la mano con él tornó a alzar el cajón, sintiendo que al próximo paso no podría resistir el dolor desgarrante en el hombro, el estiramiento de los huesos mismos del brazo. Pero aguantó. Lágrimas y mocos se habían secado en su cara endureciéndole la piel. Caminaba en una especie de vigorosa ensoñación, mirando los manchones de niebla que surgían y se disipaban alrededor de sus botines Patria, sintiendo el piso mojado, blando, susurrante que se hundía bajo las suelas y recuperaba despacio su arrastrada forma, amándola, deseándola y peleando por ella aún bajo el peso de repentina catástrofe, como él mismo era capaz de hacer, estaba haciendo (63-64).

El sorpresivo final muestra que, luego de ese “viaje” de la cocina al basural, Dashwood ya no es el mismo. Ahí se define. Decide su partida del colegio, su ida hacia su madre, intenta llevar a la práctica su más ferviente deseo:

[E]l pequeño Dashwood no miró siquiera al Gato sino que empezó a alejarse de él y del basural y del colegio. Sin prisa caminaba entre los tardíos visitantes de la niebla que un viento repentino disipaba a su alrededor, dejando atrás las apacibles vacas, hacia una franja de cielo que se iba volviendo azul en la distancia. Ignoraba dónde estaba, no conocía los puntos cardinales, no había ningún camino a la vista, pero sabía que se estaba yendo para siempre (67).

El texto remarcará que “el pequeño Dashwood balbuceaba una canción que nadie le enseñó y caminaba hacia su madre” (67). Ahí nace la solidaridad de su hasta entonces contrincante. El Gato se le acerca y le regala dos de las tres monedas que posee para que tenga algo de dinero en su huida.

Este relato, igual que “Irlandeses detrás de un gato” y preludiando su máxima expresión en “Un oscuro día de justicia”, también asimila a la comunidad escolar del internado con un “pueblo”, y lo hace en reiteradas ocasiones. Aquí algunos ejemplos: “cuando ocurrió esa cosa extraordinaria, ni siquiera la presencia temible de la Morsa pudo impedir una espontánea demostración del pueblo que se alzó en una ola repentina desde las mesas blancas, aclamando a las queridas Damas, y arriba cada brazo, y abajo, y arriba

nuevamente aclamando a la querida sociedad” (56); “Y ahora el pueblo entero volvió a alzarse en un solo impulso de amor y de adhesión, aclamando para siempre al querido obispo Usher, que lentamente alzó la regordeta y anillada mano pidiendo a todos que volvieran a sentarse” (57); “aun antes que se extinguiera el eco de los últimos aplausos, el pueblo lanzó un asalto general contra los restos del asado, envolviéndolos en pañuelos o pedazos de papel e incluso en los bolsillos desnudos arruinando más de un traje dominguero” (57-58). Por último, los estudiantes no son sólo nombrados como “pueblo”, sino incluso como “trabajadores”:

Después oyó al celador Kielty tocar las primeras campanas, y los dignos trabajadores que habían sido lo bastante rápidos, pero también lo bastante eficientes, se volcaron al patio y recrearon los rituales de la apuesta y el desafío, de la prepotencia y la hostil amistad, de la charla absurda y la prestidigitación milagrosa: flamantes hallazgos en los espíritus individuales, viejos sedimentos en el viejo corazón del pueblo. En quince minutos más, empezarían las clases (64-65).

“Un oscuro día de justicia”

“Un oscuro día de justicia” es el último de los tres cuentos publicados por Rodolfo Walsh de los que pertenecen a esta serie. Su primera aparición fue en la revista *Adán*, en 1967, mismo año en que se publica “Los oficios terrestres”. En 1973, sin embargo, aparece editado nuevamente, pero en aquella ocasión en formato libro. Es considerado el relato más explícitamente político de la saga y, según el propio autor, fue terminado luego del asesinato del Che Guevara en Bolivia en octubre de ese año:

-Este cuento lo escribí... me acuerdo la época en que terminé de escribirlo, lo debo haber terminado en noviembre de 1967 y debo haber empezado a escribirlo a mediados de ese año; me acuerdo de la fecha porque en octubre del '67 murió Guevara y yo terminé de escribirlo más o menos un mes después (WALSH, 2006: 55).

Este dato no es anecdótico, ya que “Un oscuro día de justicia” problematiza la presencia de la noción del líder extraordinario en quien el pueblo deposita sus anhelos y, de ese modo, perpetúa su pasividad. Walsh cuestiona “el mito, la persona, el héroe haciendo la revolución en vez de ser el conjunto del pueblo cuya mejor expresión es sin duda el héroe, en este caso el Che Guevara” (57). Su cuestionamiento radica en que: “ningún tipo aislado por grande que sea puede absolutamente hacer nada, es decir, cuando se delega en él lo que

es una cosa de todos no se da el proceso, no se puede dar” (57). Algo similar expresaba Viñas en la novela *Cosas concretas*.

Esa es la posición que pretende dejar en claro Walsh con este relato. El tema político condiciona el texto. La lección que los alumnos aprenden el día en que el temible celador Gielty vence a Malcolm, el tío de Collins que vino a salvarlos, es que no será alguien que llega de afuera del propio grupo el que los libere. La liberación depende de ellos mismos:

[N]o hay ninguna connotación peyorativa para el tipo que viene de afuera, que pelea, se juega y es un héroe. No deja de ser un héroe por el hecho de que el otro lo cague a patadas, pero lo que ellos aprenden es que ellos, en una segunda instancia, si es que ellos se la quieren cobrar con respecto al celador, se tienen que combinar entre ellos y ellos cagarlo a patadas entre todos. Esa es la lección (57-58).

Por eso Walsh repetirá que éste es su texto más político de la serie durante la célebre entrevista que le realiza Ricardo Piglia en 1971:

[E]n este cuento aparece... una nota política, la primera más expresamente política, porque había una connotación política en todos los otros pero mucho más simbólica e inconsciente. Quiero decir, hay una evolución en los cuentos; aquí, en este cuento se empieza a hablar del pueblo y de sus expectativas de salvación representadas por un héroe, es un héroe externo, es decir, no deposita sus expectativas en sí mismo, sino en algo que es externo, por admirable que pueda ser... creo que la clave de la iluminación, de la comprensión sobre la relación política entre el pueblo, por un lado, y sus héroes, por el otro, está en el final, cuando dice “...mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió...”, y después, más adelante, cuando dice “...el pueblo aprendió que estaba solo...”, y más adelante “...el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza...”. Creo que ese es el pronunciamiento más político de toda la serie de los cuentos y muy aplicable a situaciones muy concretas nuestras: concretamente al peronismo e inclusive a las expectativas revolucionarias que aquí se despertaban o se despertaron con respecto a los héroes revolucionarios, inclusive con respecto al Che Guevara, que murió en esos días (57).

Llama la atención que el propio Walsh sea el que sostenga que es en este relato donde *se empieza a hablar de pueblo* cuando, como vimos, es algo presente desde “Irlandeses detrás de un Gato”. Sin embargo, su lectura nos permite reconocer algo que se evidencia en nuestro análisis, el paso de una conciencia *en sí* a una conciencia *para sí* en el colectivo estudiantil. Por otra parte, aquí Walsh señala que esta mirada política que ofrece se liga no sólo al Che, sino al peronismo que aún lucha por la vuelta de su líder como

condición necesaria para la liberación nacional. También es clarificador el aporte de Montero y de Portela cuando se remiten a los pocos meses de distancia que existen entre este texto y el 1 de mayo de 1968, cuando la CGT de los Argentinos hace público su programa a través de la pluma del propio Walsh, el cual se sintetiza en la frase “sólo el pueblo salvará al pueblo”:

Extraordinaria metáfora del peronismo y de cualquier otra ilusión que se apoye en el arribo de un Mesías individual, de un salvador que pretenda conocer capacidades extraordinarias que superen en fortaleza a las de un pueblo unido detrás de un proyecto revolucionario. “Un oscuro día de justicia” es, también, síntesis de una concepción estratégica para Rodolfo Walsh: aquella idea de “sólo el pueblo salvará al pueblo”, con la que eligió culminar el Programa de la CGT de los Argentinos. Por eso “solo el pueblo salvará al pueblo” es otra forma de decir “el héroe válido es el héroe en grupo, nunca el héroe individual, el héroe solo” (MONTERO-PORTELA, 2010: 166).

Pero vayamos al relato en sí mismo, que nos permite profundizar en estos aspectos. “Un oscuro día de justicia” se desarrolla en el mismo espacio que los dos cuentos precedentes: el colegio habitado por huérfanos de irlandeses. El Gato es uno de los protagonistas, esta vez junto con el pequeño Collins, el tío de éste -Malcolm- y el celador Gielty. La historia comienza con la narración de los momentos previos a la llegada de Malcolm al colegio, para acto seguido narrar cómo se generó ese excepcional día dentro de la rutina escolar. Así, se rememoran los sucesos de los últimos dos meses que llevaron a ese presente. Fue entonces cuando el celador -expresión de la autoridad y de la represión en ese contexto, y símbolo del propio colegio, es decir, de la Institución- decide comenzar a organizar por las noches, en el dormitorio que le toca vigilar, peleas de box entre los alumnos, sin guantes ni protección, para que templen su carácter:

[D]eben aprender a pelear y abrirse un camino en la vida, porque Dios ordena -y aquí palmeó uno de los libros, que era grande y de tapas negras- que las más fuertes de sus criaturas sobrevivan y las más débiles perezcan, como dice este otro libro -que palmeó- escrito por un hombre que conocía la voluntad de Dios mejor que los sacerdotes de la Iglesia, aunque algunos sacerdotes de la Iglesia no lo acepten (26-27).

Desde esta postura es que elige al Gato para que pelee con Collins, quien da enormes ventajas físicas. Estos “ejercicios”, tal como los llama Gielty, consisten por lo tanto en una lucha desigual entre el alumno más débil del dormitorio -y algunos años menor- y el que está entre los más ágiles y fuertes del colegio. Esto atormenta al pequeño Collins, un niño que “no tenía médula, reflejos, voluntad de pelear, nada salvo una especie

de femenino pudor que le impedía acusar a su verdugo, aceptar ayuda de los otros y aun mostrar las marcas de su cuerpo” (38). Por eso, “volvía a su cama donde lloraba desesperado llanto debajo de su almohada, acariciando cada alfilerazo de dolor y de vergüenza, cada huella violenta de la piel hinchada donde el Gato había golpeado y vuelto a golpear” (38). Ante tanto sufrimiento, Collins decide enviarle una carta a un tío, Malcolm, para que lo libere de ese tormento -“la locura del celador Gielty (...) terminó por lacrar en Collins la conciencia del terror: fue entonces cuando se le ocurrió la grandiosa idea de la salvación a través de su tío Malcolm” (37)-. Malcolm responde que irá al colegio y vencerá a Gielty. A partir de allí, el alumnado deposita en él todos sus anhelos libertarios, sus deseos de ver a la autoridad, y al colegio mismo, derrotados:

[E]l tío Malcolm se le aparecía limpio, fuerte y vengativo, pleno de cólera y de amor, que eran una misma y sola cosa que el pequeño Collins no entendió enseguida pero que le daba un raro sentimiento de seguridad y de consuelo, y cuando despertó al día siguiente la carta al tío Malcolm ya estaba escrita en su cabeza toda entera y no tuvo más que pedir a O’Grady que furtivamente acudía a visitarlo, lápiz y papel: sentarse en la cama a escribir la carta que el sueño le dictaba, y entonces escribió:

Mi querido tío Malcolm, dondequiera que estés, te mando esta carta a mi casa en tu nombre, y espero que al recibirla estés bien, como yo no estoy, y sinceramente espero, mi querido tío Malcolm, que vengas a salvarme del celador Gielty, que está loco y quiere que me muera, aunque yo no lo hice nada, te lo juro mi querido tío Malcolm. Así que si vas a venir, por favor decíle que yo no quiero pelear más en el dormitorio con el Gato, como él quiere que pelee, y que yo no quiero que el Gato vuelva a pegarme, y si el Gato vuelve a pegarme creo que me voy a morir, mi querido tío Malcolm, así que por favor y por favor no dejes de venir, te lo pide tu sobrino que te quiere y que te admira atentamente (38-39).

El tío, como mencionamos, le responde con celeridad. Simplemente, le escribe: “El domingo iré, trompearé al celador Gielty hasta la muerte” (42). El narrador entonces describe: “el pueblo empezó a prepararse para la batalla y a medida que la semana se iba inflando despacito como un globo, llenándose de expectativa, se vio lo grande que iba a ser” (42). Esa semana sólo fue espera del día de la liberación. Todo estaba puesto en Malcolm, quien con el transcurso de los días cobraba un aire cada vez más legendario. El texto dirá que “en la versión inicial de Collins, era un hombre más bien alto y rubio, de unos treinta años, rientes ojos verdes, sombrero de ala ancha y un bastón que blandía con despreocupada gracia” (42). Por lo menos “así fue representado en los toscos dibujos que empezaron a surgir sobre hojas de canson o cuaderno. Sutiles cambios aparecieron el segundo día de la espera: Malcolm era ya decididamente alto, impersonal, la sonrisa se

había convertido en mueca irónica” (42). Acercándose el día domingo, Malcolm parecía un superhéroe:

En la mañana del tercer día se supo que Malcolm había sido un héroe en la guerra del Chaco o de España, donde fue condecorado por el presidente de Bolivia o por el general Míaia, pero lo que realmente importaba era que él sólo liquidó a diez enemigos, si no eran quince, y que al último lo mató con la culata del fusil descargado (42-43).

Las leyendas sobre sus proezas ensalzaban su figura y aseguraban el fin de la opresión del “pueblo” que habitaba ese internado. Todo era esperanza, y ya comenzaban los enfrentamientos con la autoridad a sabiendas de la próxima llegada del libertador:

Cuando se llegó a esta condensación, el tiempo ya era pobre para cortar grandes rectángulos de cartulina y de sábanas robadas, hervir en agua o disolver en alcohol las tapas rojas de la gramática, verdes del catecismo, azules del libro de lectura, obtener en el campo una raíz que secada era un pigmento amarillo y unas bayas que daban el índigo, pintar la figura y exclamar al pie de cien pendones: ¡Viva Malcolm!, o, simplemente, MALCOLM.

El celador Gielty. (...) Sentía el temor de la gente esfumarse, la hostilidad crecer como una marea y asumir formas cada vez más abiertas: conversaciones interrumpidas, marchas militares de ambiguo estribillo, inscripciones en paredes, la cruda pantomima que una y otra vez representó ante sus ojos la derrota de un impostor o un payaso, encarnado por Murtagh, frente a un héroe sin mancha en el que todos querían turnarse (43-44).

Tras la espera, llegó el domingo, la hora de la batalla. Malcolm se hizo presente, como había prometido. Fiel a su palabra, héroe insobornable. La efervescencia popular creció aún más, y fue mayor durante la pelea, sobre todo cuando parecía que Malcolm vencería. En ese momento: “el corazón del pueblo empezó a arder en una ancha, arrasadora, omnipotente conflagración que sacudió toda la hilera de ventanas hamacándola de parte a parte, el amigo abrazando al enemigo, la autoridad festejando al hombre común, el individuo fundiéndose en sentimiento general” (50-51). Se conformó definitivamente la comunidad, el sujeto colectivo. Ya no era tiempo de luchas intestinas entre internos. Ahora eran un grupo contra el colegio. La lucha del héroe aunó al pueblo e hizo olvidar las rencillas internas que provocaban división y facilitaban el dominio que se ejercía sobre ellos. Pero finalmente, llega la derrota, aunque también el aprendizaje:

Gierty sacudió al saludante Malcolm con un mazazo al hígado, y mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió, y mientras Gierty lo arrastraba en la punta de sus puños como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba al querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino (51-52).

Esta enseñanza que recibe el “pueblo” a partir de la derrota es el corolario político de la narración y se vincula con su contexto, como el propio Walsh ha señalado. La muerte del Che, el exilio de Perón y la permanencia de Onganía no debían llevar al derrotismo, sino a hacer prevalecer la necesidad del pueblo de tomar las riendas de su destino en sus propias manos. Se han perdido batallas, porque se requiere una activa participación popular, una construcción verdaderamente colectiva, para enfrentar y vencer, para transformar la realidad, para lograr ser libres. Eso no es tarea de una persona, por más heroica que fuese. Nilda Redondo observa en esta moraleja la búsqueda de Walsh por promover “una organización con carácter horizontal y solidaria, con una ética que jamás pueda asentarse en la mentira, la prebenda personal, la práctica burocrática o el beneficio privado” (REDONDO, 2001: 249). Se ve aquí, por lo tanto, un: “rechazo a las jerarquías, a las burocracias y al concepto de referente como salvador” (249). La autoorganización popular como camino:

El tema del rechazo de R. Walsh a las jerarquías, a su configuración como poder, es la contracara de su convicción de que sólo construyendo la propia organización y logrando un proceso colectivo autónomo es posible la búsqueda de la emancipación. Es decir, una organización liberada de líderes, que no tenga expectativas respecto de que otro u otros realicen la tarea que sólo corresponde al propio grupo, clase o pueblo que desea ser libre (249).

Tal postura política Walsh la ubica no en un ensayo, tampoco en un reportaje, ni siquiera en un texto “testimonial” -por lo menos, no solamente-, sino en un cuento a través del cual deja asentada una posición para la lucha social en curso en el país que se complementa con el Programa de la CGTA.

El rol de la literatura para Walsh, de esa clase específica de discursividad, tal como se lee en la propia entrevista de 1971, es la de convertirse, con sus peculiaridades, en un vehículo subversivo: “No es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación, volver a convertir la novela en un vehículo

subversivo” (WALSH, 2006: 68). Esta clase de “novela”, fragmentaria y dispersa, es un camino que se construye a partir de esa intencionalidad. Ante esto, Morello Frosch rescata el hecho que sea de una derrota de donde pueden sacarse conclusiones que permitan un mejoramiento de la resistencia popular en su lucha con los sectores dominantes:

La derrota se convierte así en un lapsus afortunado en cuanto permite la liberación del grupo ahora constituido en comunidad y mencionado como tal en el texto (el pueblo). Sólo a partir de ésta, su verdadera posibilidad de resistencia, se sentirá liberado de la necesidad de asegurarse un salvador, asumiendo para siempre la responsabilidad de su subsistencia a pesar de la sombra de juicios finales y derrumbes mitologizantes. En este final Walsh reconoce el advenimiento de este nuevo sujeto plural al cual describe en un sostenido estilo entre bíblico y épico. Es esta nueva conciencia la que cancela definitivamente la propuesta simbólica que se le había impuesto (la pelea individual, la idea de la salvación personal) preservando la idea de la comunión y la solidaridad en la mención del pan, del vino y del amor (LAFFORGUE: 306).

Así, la derrota de Malcolm “permite una transformación de las percepciones del grupo y de sus futuras relaciones de poder” (300). Por eso Montero-Portela señalarán: “es clave destacar la presencia también de esa figura colectiva que asoma por oposición a la supuesta llegada de un Mesías que redima a todos y salve el día” (MONTERO-PORTELA: 166), esto es, la del pueblo que toma conciencia de sí mismo, de su rol en la lucha emancipadora, de sus objetivos y sus fuerzas. Surge por lo tanto, una conciencia comunitaria a partir de cuestionar las injusticias sufridas por los más débiles (Collins):

Collins, en su desesperación, inventa a su tío Malcolm. Este es el mesías, el salvador. En nombre de él, el pueblo va desarrollando todo un proceso de insurrección que, con el detalle que aparece en el relato, es una antología de las formas de lucha populares de la resistencia, las pautas culturales que contienen, la iconografía que las identifican, las distintas versiones que las nutren. Este referente es externo al pueblo, el pueblo lo idealiza, lo imagina con mayores capacidades de las que tiene, pero es profundamente movilizador (REDONDO: 240).

Malcolm es un mito aglutinante. Esta caracterización se asemeja a la que el propio Walsh posee de Juan Domingo Perón -un líder en quien no cree pero que permite la insurrección popular y antiimperialista en la Argentina, con profundas convicciones socialistas en el peronismo que surge en la resistencia, convicciones totalmente ajenas a las de Perón-. Aquí Malcolm sigue siendo un héroe, no hubo fracaso ni falsedad en su elección, a lo sumo cierta idealización, pero el pueblo lo necesitó para confiar en la posibilidad del triunfo. Ahora sabe que depende de sí mismo y que la autoridad puede ser vencida. No es

intocable ni eterna, y si se la golpea, se vuelve insegura y puede caer. De esta manera dirá Morello Frosch que Walsh “establece un modelo histórico para esos momentos que configura el final del relato en el cual no habrá redentores externos, pues enemigos y salvadores están siempre entre nosotros” (LAFFORGUE: 308). La narración “abre una opción de resistencia basada en la acción colectiva que retoma los preceptos cristianos de amor y solidaridad, ahora ampliamente socializados para todo el grupo” (308). Como vemos, prácticamente todos los críticos coinciden en esto. Nosotros, en este caso, no seremos la excepción.

Por otra parte, como ocurrió en “Los oficios terrestres”, si en un principio la pelea o los celos se daban entre compañeros del colegio -en aquel momento, entre Dashwood y el Gato-, ahora ese grupo ya era un “sujeto plural” -así como el Gato se solidariza finalmente con la partida de Dashwood dándole dinero en el cuento anterior-. Los alumnos conforman un colectivo que avanza unido, y los que no se suman en “Un oscuro día de justicia”, como el Gato, quedan aislados del resto. Dirá Ford que: “Los elementos del aparente conflicto desaparecen otra vez, se unen, y el celador Gielty-colegio es el verdadero enemigo. Entonces surge una oscura necesidad de justicia en otro débil, Collins, que es el que experimenta en carne propia las ideas de Gielty-colegio” (FORD: 307). Como citamos del propio relato, finalmente la lucha contra el celador provocó el abrazo del amigo con el enemigo, de la autoridad entre el alumnado y los “comunes”, en síntesis, el individuo fundiéndose en el sentimiento general. Todo esto se da manteniendo el estilo literario de los cuentos de esta saga. Ese tono envolvente, que puede graficarse en el pasaje que explicita el aprendizaje popular en medio de la derrota. De la misma manera, la enumeración del día previo a la lucha: “¿Qué fue el sábado? Un pasaje, un suspiro, un destello, una hojita podrida del tiempo que cayó por la noche cuando el celador Gielty bajó a la capilla mientras en los dormitorios la gente pronunciaba su propia plegaria” (WALSH, 2006: 45), o la interjección épica ante el celador: “¡Oscuro, insomne, empecinado Gielty!” (50). Aparece entonces el tono épico, de gesta. Pero la grandilocuencia del lenguaje y de los pormenores que rodean la batalla entre Malcolm y Gielty contrasta con lo breve de la disputa donde triunfa el celador.

Como en *Operación masacre, ¿Quién mató a Rosendo?* y la serie de “Fotos” y “Cartas”, aquí también el narrador asume una perspectiva plural. Redondo propone al respecto:

En este relato el narrador desplaza su punto de vista, en oportunidades, hacia la visión de Giely: es una focalización interior; se mantiene la voz del narrador, pero es invadida por las palabras o discursos ajenos. Esto le permite entretener en su enunciado, el discurso religioso, el del nazismo y el de la locura. Pero justamente, por esta lógica del desplazamiento del punto de vista, no todos los discursos de referencia están citados, o en estilo directo o indirecto, sino que irrumpen en la escritura con su lógica diversa (REDONDO: 244).

El narrador por momentos asume la perspectiva del celador, como plantea Redondo, pero también la del Gato, la de Collins, y finalmente, la del sujeto colectivo denominado “el pueblo”.

Estos fueron los relatos de la serie de los irlandeses publicados por Rodolfo Walsh. En ellos los personajes van configurando un camino que los lleva desde el conocimiento y adaptación a las reglas instituidas hasta la resistencia a las mismas y la conformación de un sujeto colectivo que los identifica. De las peleas entre los propios integrantes de la misma comunidad, a la solidaridad, la unidad y el enfrentamiento con el poder.

“El 37”

Pero aún nos falta un cuento más que podemos incluir en esta serie, aunque no fue publicado por el propio Walsh, sí apareció con él en vida en una compilación, por lo que descartamos que fue enviado por él o bajo su consentimiento. “El 37” es un cuento que aparece en un compendio realizado por Pirí Lugones en 1968, titulado *Memorias de la infancia*. Como vemos, es de la misma época que los tres relatos precedentes. Allí Walsh va más atrás aún en el tiempo que en los cuentos anteriores. En el '37 tiene tan sólo 10 años y da cuenta, en un sentido autobiográfico, del momento de debacle financiera de su familia y su llegada al colegio para huérfanos donde transcurren “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres” y “Un oscuro día de justicia”. Como señala Ford, este fragmento no difiere de los relatos mencionados, y muestra “la separación de la familia, los castigos, las luchas, la soledad, el repliegue y hasta la contrapartida real de aquella famosa comida de Corpus Christi” (FORD: 308). Pero Ford ve algo más en este texto, cómo desde lo individual puede ingresarse en la lectura de una época: “el recuerdo no se encerrará en las

paredes de la infancia ni del colegio, no será sólo la historia personal. Se recuperará con la historia de todos” (308).

El '37, justamente, es el año en que ingresa al colegio de huérfanos el narrador: “Alguien les dijo que en Capilla del Señor había un colegio irlandés para huérfanos y pobres. Nos llevó mi padre. Recuerdo el día: 5 de abril de 1937” (WALSH, 2007: 16). Como sucedió con el Gato en el primero de los relatos, aquí el narrador llegó al colegio con las clases iniciadas, lo que genera contratiempos con sus compañeros, y, nuevamente, como el Gato, la necesidad de luchar contra uno de ellos para ver qué lugar ocupaba en el orden ya establecido:

Yo llegaba tarde, los ajustes estaban hechos, irrumpía en un orden establecido provocando ansiedad, urgencia de saber quién era al fin de cuentas, y así, sin deseo, vine a encontrarme en guardia frente al chico Cassidy, en el sol del patio y el centro del círculo del pueblo, para dirimir ese mítico tercer puesto que él ocupaba hasta mi llegada (18).

El narrador se autodescribe como un desterrado y un extranjero en un ámbito que, como leímos en los cuentos anteriores, el castigo físico estaba a la orden del día no solamente entre compañeros, sino como resultante de la violencia ejercida por las autoridades escolares. Luego de que la maestra Miss Annie lo golpee, el narrador dirá: “no era una excéntrica. También pegaban las celadoras y aun las monjas” (19). Pero, como dice Ford, no se trata solamente de un periplo individual, en él se cuestiona un período de nuestra historia, el de la década infame: “La primera mala palabra que aprendí en casa fue *uriburu*. Después vinieron otras, *fresco*, *pinedo*, *justo*. Creo que de algún modo las identificaba ya con lo que nos estaba pasando, con el plato de sémola” (22). Ese plato era lo único que le daban de comer allí dentro, y lo llenaba de tristeza. De esta forma: “Empezaba a probar el sabor de mi época, y eso era una suerte. Sin ella uno podría descender al infierno, no ya montado en una palomita, sino cargando un asno a la espalda” (22).

El '37, entonces, permite comprender la llegada al colegio del narrador que nos relatará los tres relatos que lo anteceden en su publicación, pero que cronológicamente responden a un momento enunciativo posterior. Su inserción en un internado para niños pobres es producto de la debacle económica desarrollada en la época de la década infame.

Más allá de los relatos que podemos incluir en diversas series, *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* presentan otros textos breves que analizaremos a continuación. Del primer volumen de cuentos tomaremos “Imaginaria” y “Corso”; del segundo, “Nota al pie”.

“Imaginaria”

En “Imaginaria” Walsh construye una narración sobre un ámbito que ya venía trabajando en sus obras teatrales: el militar. La historia es simple. Un soldado es obligado a realizar una guardia durante la noche en que iba a salir con su novia, motivo por el cual cree que la perderá por siempre. El teniente, además, suele humillarlo y maltratarlo, y controla a los centinelas que tienen que estar atentos en la madrugada acercándose a ellos lentamente en bicicleta. Si llegan a estar dormidos, los pasa por encima como castigo. Ante ello, este soldado decide simular que se encuentra dormido y, cuando lo tiene cerca, lo mata. Ya tiene planeada incluso la coartada. Dirá que dio la voz de alerta, que una sombra se le acercó, que realizó el disparo de alarma y esa sombra no frenó, por lo que cuando se le abalanzó le disparó a quemarropa.

Con este relato el autor marca el resentimiento del soldado ante su superior, de quien planea vengarse por castigarlo esa noche. Al respecto Redondo señala que: “La salida que imagina el soldado es una expresión de resistencia, pero en el punto más débil en que puede manifestarse: la venganza personal con la muerte del teniente (REDONDO, 2001: 259). Así: “el soldado ha incorporado la misma lógica que el amo” (259). La crítica se ha detenido en el lenguaje también de este cuento. Para Redondo:

Es un monólogo relatado en primera persona, con las formas de lenguaje del soldado, de las clases populares. Hay un fuerte uso del apelativo “usted” con el que el narrador va, por un lado recriminando al teniente todo el maltrato a que lo ha sometido y por el otro indicando las sucesivas actitudes que va tomando al encontrarlo dormido en vez de vigilando. El tono apelativo permanece durante todo el relato, es un gran reproche al teniente como así también una justificación de la actitud final del soldado (257).

Otra vez el coloquialismo, la mirada a partir del otro, del hombre de pueblo, aparece asumiendo excluyentemente la narración del relato:

Yo sé que es de gusto si le digo que este sábado justamente tenía que salir y no estar aquí de imaginaria. (...) Quién sabe si le explico usted me deja, pero cómo quiere que le explique que esta noche me roban a la Julia, ya me la han robado, seguro que a esta altura me la están culiando. (...) No se ría, mi teniente, a usted con esa pinta tienen que

sobrarle las mujeres, pero yo la conversé tres meses juntando afrecho y ahora viene un papafrita de civil y me la saca, y yo aquí haciendo la tercera guerra mundial (WALSH, 2008 (b): 64).

Redondo señala que en “Imaginaria”: “Todos los personajes están mediatizados por el ojo, la valoración y la propia palabra del soldado” (REDONDO: 258), motivo por el cual destaca “el uso de los estilos directo libre e indirecto, en los que el relator recuerda los insultos y maltratos que le ha propinado el teniente en diversas oportunidades” (258). En el relato, observamos, por ejemplo: “Usted se divierte conmigo y dice que yo discuto mucho y que nací para doctor, como todos los cordobeses, será porque una vez me agarró leyendo el código, pero yo no nací para doctor y no le voy a decir en qué rancho nací” (WALSH, 2008 (b): 65). Por esto Alabarces también retoma este cuento para señalar la aparición de la palabra del otro en la narrativa walshiana (LAFFORGUE, 2000: 31). Aquí el enunciador ya es otro hablante.

Redondo también observa ciertas características propias del relato policial, por ejemplo, la expresión del soldado ante el teniente “yo estoy como quien dice atravesado en su camino” la lee como un indicio para el lector de lo que será el desenlace:

Yo estoy soñando con lo que me contó Landívar, que usted le descargó la carabina y a la vuelta lo atropelló con la bicicleta, y después le dio un par de sopapos y una semana de calabozo por quedarse dormido, extraviar armamento y ser un sotreta. Ve, y quién lo manda al flaco echarse a roncar cuando está de imaginaria.

Pero yo no soy como Landívar, yo estoy como quien dice atravesado en su camino. Negro atravesado mi teniente, cordobés atravesado como dijo usted (67-68).

Por otra parte, la existencia de una coartada revelada al final del texto también remite al género: “Ahora usted va a venir, oiré si bicicleta por el pedregullo, pedaleando despacito, con el farol sin luz” (63), piensa el soldado de guardia, y la escena se confirma:

Usted viene despacito bajando el repecho, sin pedalear, pero las gomas hacen crich, crich en el pedregullo. Toma el puente de la acequia y las tablas hacen jrom jrom. Aquí tiene que pedalear un poco porque perdió el envión, una o dos patadas y ya se viene solo, haciendo unas eses suavécitas, gambeteándole al ruido (65-66).

Finalmente, lo asesina y organiza su estrategia de defensa:

[S]i me quedo donde estoy, seguro que usted me rompe las costillas con el envión que trae y las ganas que me tiene.
Así que le doy el alto.

Porque ahora estoy despierto mi teniente, ahora estoy parado, no me oye mi teniente, ahora le estoy apuntando, por qué se ríe mi teniente, ahora le puse los puntos a la cabeza, a usted no lo conozco, le digo que se pare, ahora tengo el dedo en el primer descanso como me enseñaron en el polígono, alto mi carajo, un tironcito más y esas escupida colorada que le llega hasta la frente, y mientras usted alza los brazos y empieza a bambolearse en una ese que no va a terminar, y mientras todos los perros del mundo están ladrando, ya he movido el cerrojo y otra escupida colorada, aunque ahora no le apunto a usted sino a las Tres Marías, quién le dice que no llega.

Ahora quién va a decir que no le di el alto, como corresponde, y que usted no contestó, y que no disparé un tiro de prevención, como dice el reglamento, y que después no maté a un desconocido sospechoso que se me abalanzaba con una bicicleta. Aunque ese desconocido sea usted mi teniente, y esté boqueando mi teniente sobre el pasto y pegando unos grititos mientras lo tanteo como si fuera una mujer, como si fuera la Julia, y le encuentro el cargador que me sacó y lo tiro a la acequia antes que lleguen los otros imaginarias blancos por la luna y el julepe.

Si usted tuviera un ratito más, pero no tiene, le explicaría lo del otro cargador que me colgué entre las piernas, ahí donde le dije (68-69).

En aquello que mayormente se detiene Redondo es en el antimilitarismo que “Imaginaria” posee, en sintonía con sus obras teatrales “La batalla” y “La granada”: “En este monólogo expresan todas las humillaciones a las que lo somete el teniente, el desprecio de clase que manifiesta y el ejercicio de poder arbitrario que permanentemente ejerce sobre él” (REDONDO: 258). A su vez, en el relato:

La lógica del ejército es la de la obediencia debida, allí la verdad va de mayor a menor y “el hilo se corta por lo más delgado”, dice el soldado. Se exige el sometimiento sin reflexión, allí todo debate es subversivo, con el agravante de que el teniente piensa que un pobre no puede tener conocimientos (259).

“Curso”

“Curso” es un brevísimo cuento en el que el narrador recuerda una escena durante un carnaval. Está escrito mediante evidentes marcas de oralidad y resulta principalmente una reposición del habla de la época, motivo por el cual definimos retomarlo aquí: “Hacía un tornillo que te la debo, pero igual las minas andaban casi en bolas en las carrozas, yo siempre digo que estas ñatas con tal de andar en bolas hacen cualquier cosa. El Ángel y yo empezamos a pasarles los plumachos por las gambas, vos sabés qué plato” (WALSH, 2008 (b): 97). Otro ejemplo igual de notorio:

Un jetón que iba en una picá llena de florcitas le dijo al Ángel por qué no se las metés a tu abuela y el Ángel le refregó el plumacho por la cara. El tipo hizo como que se bajaba pero cuando nos vio las caras subió el vidrio y la dejó a la hermanita en el capó y el Ángel le rompió tres plumachos entre las gambas, estuvo exagerado (97-98).

La anécdota recuerda ciertos relatos de Conti empeñados en contar las pequeñas cosas de la gente común. El humorismo y la ironía se manifiestan de principio a fin. Pablo Alabarces remarcará al respecto que en este texto el registro estilístico utilizado “remite, no sólo al habla, sino a las prácticas: una escena carnavalesca que incursiona en el repertorio de lo erótico, lo corporológico, la diversión; planteada además como situación de relato oral” (LAFFORGUE: 31). Dirá Orgambide, por otra parte:

La veta humorística de Walsh, las asociaciones, comparaciones y metáforas insólitas que alivian su escritura y gratifican al lector. Mencionaré solamente un cuento: “Corso”, donde “el acto gratuito” se transforma en una hilarante muestra de picaresca urbana, de su tipología y sus malas costumbres (BASCHETTI: 78).

“Nota al pie”

“Nota al pie” es un relato perteneciente a *Un kilo de oro*. Además de un cuento, resulta un novedoso ejercicio de escritura. Narra una historia que se desarrolla en dos espacios textuales, el cuerpo del cuento y la nota al pie. León de Sanctis, un oscuro traductor de novelas policiales para la editorial Corsario, se suicida y deja una carta para su jefe, Otero, quien pretende develar los motivos que llevaron a su empleado a tomar tal decisión antes que llegue el comisario. Mientras que la perspectiva de Otero frente al cadáver puebla el cuerpo textual, ni bien se inicia el relato se menciona la carta de León, que ocupa la nota al pie. En ella, el suicida cuenta su vida a Otero hasta la toma de la decisión final. A medida que transcurren las páginas, la nota al pie va ampliándose renglón tras renglón, mientras que el cuerpo del relato se empequeñece. Si al comienzo la nota al pie es de un renglón, al final ocupará toda la página. Cada una de estas, a su vez, termina en un punto y aparte que permite leerla como una unidad, por lo que pueden leerse ambas secciones antes de dar vuelta la hoja. El cuento, así, presenta un tratamiento espacial meticuloso y se inmiscuye incluso en las normas de edición que debe poseer al momento de la publicación, pues se tiene que considerar la necesidad de empezar y terminar cada página en el exacto lugar en que la comenzó y terminó Walsh en el original para que el cuento no pierda su sentido. La tipografía que la editorial defina, el tamaño, la longitud de las hojas, tienen que determinarse en función de esto. A su vez, “Nota al pie” quiebra las nociones lógicas de un texto, porque aquí, ¿cuál es el paratexto y cuál el texto? El paratexto es parte

del relato, no una aclaración ni una nota. La nota es el relato, incluso desde la mitad del mismo, el principal, por lo menos espacialmente.

Por otra parte, todo el texto está ligado a lo literario. El paratexto, las normas de edición, el propio relato e incluso la labor de los personajes. El protagonista está relacionado con la literatura, y lo que deja luego de su muerte es una carta, es decir, un texto escrito, además de una traducción inconclusa.

El motivo de la muerte es inentendible para Otero. Pero la carta tiene esa respuesta. León se cansó de escribir como otro. Simplemente eso. Es el resultado de años de labor alienante y mal paga que terminan con su vida. En un momento de la carta, León se compara con sus antiguos compañeros de trabajo en una gomería, y señala:

Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir. Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guinches, amasadoras, tornos. Ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que es a menudo un imbécil: recién ahora me atrevo a pensar esa palabra; prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión curiosa para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado. ¿Me quejo? No (WALSH, 2008 (c): 94).

Pero esa falta de queja no elimina el pensamiento crítico que cuestiona su existencia, crece dentro suyo y agiganta su soledad, el vacío de su vida, la falta de perspectivas y de realización. Su primera resistencia es cumplir mal su labor:

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. (...) Después hice trampas deliberadas, mis carillas tenían cada vez más blancos, menos líneas, ya no me tomaba la molestia de corregirlas. (...) Aquí tal vez usted espere una revelación espectacular, una explicación para lo que voy a hacer cuando termine esta carta. Y bien, eso es todo. Estoy solo, estoy cansado, no le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé.

Tengo un traje y un par de zapatos como entonces y doce años más. En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro (96).

Esto es lo que no puede comprender Otero, quien: “Se interna en caminos de antigua memoria, buscando la imagen perdida de León. Y lo encuentra siempre encorvado, menudo, con ese aire de pájaro, picoteando palabras en largas carillas, maldiciendo correctores, refutando academias, inventando gramáticas” (75). Otero recuerda “todavía una cara sonriente, la cara del tiempo en que amaba su oficio”, cuando “descubrió poco a poco que traducir era un asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra del arte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note” (75). Eso que ensalza Otero, es justamente lo que lleva al suicidio a León. No poder ser, escribir como otro y vaciarse en ello.

Por eso Ford planteará que con este cuento Walsh expresa “un juicio duro, condenatorio hacia La casa, la cultura que la respalda, la alienación de León en un trabajo que no por ser intelectual se libera de las pautas del sistema” (FORD: 282). De hecho, su labor de traductor se presenta como un trabajo alienado, como hemos señalado, en el cual “hasta dormido me despertaba a veces para sorprender a alguien que dentro de mi cabeza ensayaba variaciones sobre un tiempo de verbo o una concordancia, fundía dos frases en una, se deleitaba en burlonas cacofonías, aliteraciones, inversiones de sentido” (WALSH: 2008 (c): 86). Además, estaba mal pago: “Usted firmó la orden de pago: 220 carillas a dos pesos. Menos de lo que sacaba por cuarenta días de trabajo en la gomería pero era el primer fruto de una labor intelectual, el símbolo de mi transformación” (89). Esto a pesar de lo que considera su jefe, que señala: “La Casa fue siempre justa con él, a veces generosa. Cuando dos años atrás, sin obligación alguna, decidió conceder medio aguinaldo a uno solo entre sus diez traductores, ese traductor era León” (82). En doce años de labor, León debía estar agradecido desde la perspectiva de Otero porque una vez recibió un medio aguinaldo. El grado de precarización es total. Además, cuando a León le aumentaban el sueldo, en la misma proporción solía subir el monto del alquiler de la pensión, por eso indica ingenuamente: “Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones” (92). Su vida era de extrema necesidad a pesar de trabajar largas horas: “¿Recuerda usted la sinusitis que tuve hace dos meses? Parecía una cosa de nada, pero al final los dolores no me dejaban dormir. Tuve que llamar al médico, y así se me fueron, entre remedios y tratamientos, los pocos pesos que me quedaban” (73), lo

que lo lleva incluso a empeñar la máquina de escribir y tener que realizar sus últimas traducciones manualmente. León con su labor intelectual involuciona en todo sentido, material y espiritualmente.

León debía contentarse a lo sumo con pequeños gestos, por ejemplo, tener sesenta entradas en las fichas de la Biblioteca Nacional a su nombre, “más que Manuel Galvez” (77), aclara; encontrar dentro de un libro el comentario “Versión castellana de L. D. S. que era yo, resumido y en cuerpo 6, pero yo, León de Sanctis, por quien la linotipo había estampado una vez y la impresora repetido diez mil veces como diez mil veces tañen las campanas un día de fasto y amplitud, yo, yo...” (91); y luego: “Todos los meses aparecía uno de mis libros y mi nombre de traductor figuraba ahora completo”. Más explícitamente, cuando la crítica lo nombraba: “Según esos testimonios mis versiones han sido correctas, buenas, fieles, excelentes y, en una oportunidad, magnífica. También es cierto que otras veces no se acordaron de mí, o me tildaron de irregular, desparejo y licencioso, según los vaivenes temperamentales de la crítica” (92).

Jozami propone que en este relato Walsh presenta una mirada opuesta sobre la labor intelectual a la que presentaba en *Variaciones en rojo*, su primer libro, en el que el protagonista, Daniel Hernández utilizaba sus dotes de corrector para develar misterios y culpabilidades. Aquí, en cambio: “[L]a mirada sobre el mundo de la industria editorial ya es otra” (JOZAMI: 132), será en vano buscar en la labor de De Sanctis el mismo reconocimiento que en la de aquel “detective satisfecho de su oficio de corrector de pruebas y del lugar que le permite ocupar en el mundo de la edición de libros” (132), que es el develador de los misterios del primer volumen de Walsh.

Todo esto lo sabemos, exclusivamente, por la nota al pie, el espacio textual a través del cual ingresa la propia voz de la víctima al relato. La nota al pie, un “recurso abominable” (WALSH, 2008, (c): 88) según León y que comúnmente no se utiliza en las traducciones, es la que termina otorgando la principal perspectiva.

Con este cuento Walsh subvierte las fronteras mismas de lo que denominamos “ficción”, algo que, mediante parámetros e intenciones diversas, también realizó con sus textos testimoniales.

3.3.3 La vida (y la obra) por la revolución

Como realizamos con el análisis de los autores precedentes, enunciaremos los rasgos de la narrativa de Rodolfo Walsh tomando como eje la relación entre literatura y militancia en sus obras publicadas durante el período que aborda nuestra tesis: *Operación masacre*, *Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro*, *¿Quién mató a Rosendo?*, *Caso Satanowsky* y *Un oscuro día de justicia*. En la escritura de estos textos, el autor presenta vínculos inescindibles entre ambos aspectos, la práctica estética y la acción política.

La escritura de Walsh expresa una heterogeneidad genérica que logra, sin embargo, desarrollar una serie de continuidades y puntos de convergencia. Si bien establece una poética, no pueden dejar de analizarse en forma desagregada debido a las particularidades que cada producción genérica sostiene. Hay en Walsh tres narrativas manifiestas: la policial -desarrollada en el período por una serie de cuentos protagonizados fundamentalmente por el Comisario Laurenzi, los cuales no formaron parte de esta tesis debido al recorte realizado sobre los libros publicados-, sus volúmenes de relatos de los años sesenta y setenta, y sus novelas testimoniales. Periodismo, género policial, cuentística y testimonio son los pivotes sobre los que se sustentan y giran sus textos, con la peculiaridad de que gran parte de los rasgos fundamentales de cada uno de estos discursos suelen encontrarse en los demás en un proceso de hibridación que es marca registrada en Walsh. Asimismo, su escritura promueve un estrecho vínculo con su práctica política, expresa la radicalización social de su época y se produce a través de una evidente refuncionalización de los diferentes procedimientos que utiliza.

Walsh es el más militante de los escritores de nuestro corpus, y eso se comprueba en su literatura. Su creciente politización desde la aparición de la primera edición de *Operación masacre* hasta los textos de 1973 dejó marcas explícitas en su obra, la cual muestra el pasaje desde un compromiso individual por acceder a la verdad en 1957 a su inserción en proyectos colectivos emancipatorios desde finales de los años sesenta en adelante. *¿Quién mató a Rosendo?* es el ejemplo más notorio de una producción estética realizada por un intelectual desde la militancia popular que se estructura a partir de tradiciones literarias, pero no es el único. *Operación masacre* y *Caso Satanowsky* pueden ser integrados en el mismo criterio. Incluso, si tomamos su narrativa de los sesenta, cuentos como “Fotos” y “Cartas”, “Esa mujer” o la serie de los irlandeses -particularmente

“Un oscuro día de justicia”- ameritan un examen político para no mutilar sus respectivos sentidos.

¿Quién Mató a Rosendo? fue escrita para que los trabajadores enfrenten a la burocracia sindical y adscriban al clasismo revolucionario organizado en la CGTA. Para eso interesa conocer quién mató al burócrata Rosendo García, la historia del vandorismo y la creciente resistencia del peronismo revolucionario. Es una muestra palpable de que lo político no necesariamente “contamina” la literatura, sino que, por el contrario, puede otorgarle nuevas posibilidades de desarrollo. Walsh construyó ese texto como integrante de la CGTA, en el marco del periódico de esa organización sindical realizó las investigaciones, entrevistó a militantes de la ARP y transmitió sus experiencias a una literatura que refuncionalizó procedimientos propios del género policial argentino. *Operación masacre*, por su parte, apeló a la eficacia de la palabra para lograr justicia primero y como denuncia que deleve a los lectores cómo funciona la institucionalidad en el país después, cuando su confianza en el sistema político y judicial estaba rota. *Caso Satanowsky* fue dirigido fundamentalmente, como dice su nota introductoria, a los trabajadores de prensa para que no olviden que sus enemigos son sus patrones, los dueños de los medios de comunicación, además de denunciar el rol de los servicios de inteligencia nacionales -en plena actividad a pesar del triunfo de Cámpora en 1973, al momento de la publicación del libro-.

Si hemos comprobado, creo que profusamente, el carácter literario de tales obras - como del testimonio en tanto género narrativo-, no menos notoria resulta su finalidad política. No solamente una búsqueda -pongamos por caso, la militante- no invalidó la otra - la artística-, sino que, inversamente, ambas se potenciaron. El clasismo de *¿Quién mató a Rosendo?*, por ejemplo, requirió de un detenimiento en la oralidad popular que en Walsh es un rasgo de su escritura -la voz del otro, del otro de clase víctima de las mafias sindicales, políticas y de las fuerzas de seguridad, se añade constantemente en esos relatos (con excepción de *Caso Satanowsky*)-. ¿De qué otra manera se podía dar cuenta literariamente del protagonismo popular en la lucha de clases contemporánea? La idea de un sujeto colectivo como protagonista de los sucesos va direccionada en el mismo sentido, y a la vez motivó una mayor elaboración del estallido del punto de vista narrativo y del carácter polifónico de textos como *¿Quién mató a Rosendo?* y *Operación masacre*, que se

configuran a partir de la experiencia de una pluralidad de personajes zurcidas por la voz narrativa, característica walshiana que tampoco podemos limitar a las novelas testimoniales. Asimismo, la necesidad de descubrir las mentiras del poder político encontró en las claves del género policial una forma de estructuración novelesca que sumada a la del discurso periodístico le permitió a Walsh acceder a la verdad de los hechos a partir de la constitución de un relato.

Lo *literario*, por lo tanto, no es -por lo menos, no solamente- *un polvillo amarillo que ponía nervioso al narrador*, tampoco *un suplemento intranquilizador, un aroma vago, fuera de lugar y del tiempo*, como menciona Daniel Link en su análisis de la escritura de Walsh, sino el sustento de estos escritos, como es el apoyo del género testimonial en sí mismo. La literatura testimonial que este autor promueve constituye una práctica literaria que se aproxima a lo real de manera original y en donde no sólo no están exentos procedimientos artísticos, sino que éstos la conforman. Sin la literatura, quedan las notas periodísticas de *Revolución Nacional*, *Mayoría* o *CGT*. Ni *Operación masacre*, ni *Caso Satanowsky* ni *¿Quién mató a Rosendo?* existen fuera de ella. Esta trilogía otorga un lugar de privilegio a la narración para articular acciones concretas dirigidas a la sentencia pública de los victimarios, al acceso a una verdad desconocida sobre un hecho -y en ocasiones, inexistente hasta el advenimiento de la labor de Walsh- y a la expresión crítica de un orden de cosas que requiere de una urgente transformación social. Por eso presenta un *inestable equilibrio* entre la construcción literaria y “lo real”, un espacio intersticial en el cual emergen y se desarrollan los relatos. Si la realidad -tal como propusiera Crespo- *imprime sus marcas en la escritura* -pacto autobiográfico de los prólogos, continua referencia a hechos conocidos y accesibles para el lector, inserción de personas reales en la narrativa-, paralelamente *la literatura presta sus formas, como convenciones de reconocimiento, a lo social*. De ahí que Alabarces recalcará que los textos de Walsh *borran las fronteras genéricas y culturales*.

Como indicamos de manera general en referencia al testimonio, no hay oscilación aquí entre *lo real* y la *ficción*, sino una integración de ambos espacios. Si el testimonio ofrece un tipo de vínculo particular entre la escritura y lo real que no se encontraría en ningún otro género, eso se presenta de manera explícita en Walsh.

La tríada testimonial conjuga el relato policial con la crónica periodística, el discurso histórico, el ensayo político, la denuncia social y una innovadora estética realista. La representación de lo real resulta una finalidad incontrastable de esos textos, así como un implícito cuestionamiento a una forma de práctica de la literatura vuelta sobre sí misma.

Walsh no repone los hechos “tal cual fueron”. Entre la frase que cierra la introducción de *¿Quién mató a Rosendo?* -“Las cosas sucedieron así”- y la que comienza el último párrafo del prólogo de *Operación masacre* -“los demás es el relato que sigue”-, la segunda es la que más se acerca a su práctica testimonial. Hemos visto ya la diferenciación evidente entre los artículos periodísticos y su puesta literaria en la edición de los libros, la divergente forma de construcción de las escenas en uno y otro caso, la invención de diálogos que sirven para cimentar un clima narrativo, la explicitación de pensamientos y deseos de los protagonistas que no pudieron ser documentados, la manera de presentar a los personajes mediante procedimientos literarios, las relaciones que se establecen entre ellos, la ambientación de espacios, la generación de suspenso, la inserción de indicios, el montaje del material seleccionado, el complejo armado de la figura del narrador, la producción en el relato de una verdad inexistente con anterioridad a su trabajo de investigación y escritura, el entrelazamiento del discurso de los hechos con el de diversos textos -citamos respecto a *Operación masacre* por ejemplo el caso de las continuas alusiones shakespereanas-, el trabajo sobre la oralidad, la conjetura y el estallido del punto de vista. Walsh transforma lo real con estas invenciones escriturarias. Erige pruebas y evidencias, rescata figuras que son sólo un nombre en las notas periodísticas y presenta los hechos de manera diferente a como los conocimos hasta entonces, nos los exhibe con ojos nuevos, esto es, nos brinda una realidad novedosa para nosotros, no una copia mimética. Sin embargo, la primera de esas frases -la del prólogo de *¿Quién mató a Rosendo?*-, no es falsa. El relato cuenta efectivamente cómo sucedieron las cosas. A esa verdad, al realizarla desde un relato particular, se la subjetiviza, se la presenta como una consecuencia de un trabajo intelectual. Por eso afirmamos que *ficción* y testimonio resultan indivisibles aquí. Si por un lado escapan a la mirada pretendidamente no mediatizada sobre lo real, sus testimonios tampoco son pura invención debido al respeto que rige en ellos por la utilización de ciertos registros que no pueden ser modificados -documentos, fuentes orales, etc.-. Esto, que lo planteáramos como uno de los rasgos del género, se concretiza en los relatos de Walsh.

Recordemos también al respecto lo expresado durante el análisis textual de la obra de este autor: *la literatura funciona como la figuración de los acontecimientos. No se escinde de la verdad, sino que construye el relato que la establece. No se refleja una realidad aquí, sino que se genera una verdad escamoteada por el poder.* Por eso analizar esta obra como literatura -testimonial, es cierto, pero literatura al fin- es cuestionar la concepción que se nos pretende imponer del arte y lo que esa catalogación deja al margen. Lo que ha postulado Daniel Link para *Operación masacre* podemos extenderlo ahora a toda la obra testimonial de Walsh: leerla como literatura violenta las ideas heredadas de la cultura burguesa -y que suele reproducir la prensa hegemónica- sobre lo que es y debe ser el ejercicio con pretensiones artísticas de la escritura. Walsh perturba esas nociones -que Ford llama *clasistas*-. Corre los límites. Revoluciona el concepto mismo de lo literario, lo dinamiza, lo inserta en la historia.

Este es el motivo que Ford esgrime para plantear que con estos relatos Walsh está llamado a ocupar un lugar de privilegio dentro de la narrativa nacional: la producción de una literatura política subversiva del estatuto literario de tendencia liberal, pensada para su presente y no para la eternidad, que establece una manera innovadora de constituirse en apego a una realidad social específica.

Walsh tiene la capacidad de dar cuenta de una situación general a partir del análisis y puesta en relato de sucesos puntuales. No se queda solamente en la anécdota, sino que configura un estudio que la excede y enmarca. Permite así una mayor comprensión del hecho específico, que nunca se presenta como caso aislado, sino como muestra de un accionar recurrente que encuentra allí un ejemplo paradigmático. Por eso su obra narrativa es crítica y ética, no descriptiva. En cada una de sus novelas, a la precisión de la representación le agrega una explícita toma de partido ante los sucesos -la *parcialidad* que caracteriza al género testimonial también se encuentra aquí- que lo lleva a cuestionar todo un orden social. Salvo en la primera edición de *Operación masacre*, Walsh no pretende acceder a la justicia legal dentro del sistema jurídico argentino. No es ese el consuelo que busca para las víctimas ni lo que lo insta a publicar, sino algo que según su concepción tenía un valor aún más profundo y movilizador: la condena popular hacia los responsables y el colaborar, con la difusión de estos casos, en el desarrollo de una conciencia socialmente transformadora. Walsh no busca la verdad para beneficio de jueces o fiscales, que muchas

veces ya poseen esa misma información y son los encargados de ocultarla o falsearla, tampoco de manera abstracta -la verdad por la verdad en sí misma-; apela a otra clase de justicia, la que emana de sus lectores, para que ellos mantengan viva la memoria de estas masacres, para que luchen -y se organicen- contra ellas, que de otra forma se seguirán repitiendo. La presencia de esa subjetividad -la elección de un campo de participación de parte del narrador, siempre del lado de las víctimas, esto es, la prescindencia de la neutralidad- no resquebraja, sin embargo, lo objetivo de su descripción.

Aún sin pensarlo de ese modo al momento de comenzar la investigación de los fusilamientos de Suárez, *Operación masacre* resultó el inicio de un camino estético para Rodolfo Walsh que tuvo implicancias no solamente en sus testimonios, sino también en su cuentística de los años sesenta. Tan original resultó esa obra que inauguró un nuevo género narrativo. Si Ford ha señalado que en este autor no se observa un trabajo basado en disquisiciones intelectuales sino en hechos concretos a partir de los cuales elabora sus posicionamientos, lo mismo podemos decir de su producción testimonial tomada de conjunto, que nace con anterioridad a cualquier vestigio de teorización sobre esta clase de escritura.

Por eso catalogamos a Rodolfo Walsh como el creador de hecho del género testimonial. La minuciosidad de sus pesquisas periodísticas y la narrativización de las mismas resultaron los primeros textos de un género que trastocó la noción de ficción y el estatuto de lo literario en relación con lo social y con lo político, motivo por el cual resulta engorroso encasillar sus relatos bajo parámetros preestablecidos.

Al producirse en permanente vínculo con el entorno en el que se inscriben, entre edición y edición -o entre las notas periodísticas y la obra narrativa- Walsh modificó sus obras, no solamente en términos estilísticos, sino fundamentalmente en relación con el contexto. Estos escritos no reflejaron una realidad ni se aislaron de ella. Dejamos en claro en el apartado previo que se trató de relatos que procuraron actuar desde la esfera estética en diversas situaciones sociales contemporáneas a partir de las que se constituyeron. Son dinámicos en ese sentido, se transforman con la realidad misma y con los cambios de su autor, y además incluyen en su temática la elaboración del propio relato. De ahí su carácter abierto e inconcluso. Estamos, extendiendo la caracterización de Bárbara Crespo, ante *relatos que siguen* más allá del punto final en el que presuntamente culminan. Siguen

porque actúan -pretenden actuar- fuera del texto, en la sociedad civil, y porque nunca presentan una forma definitiva sino que apuestan a su conversión permanente. Estas novelas de Walsh transpiran lucha de clases y funcionan como un termómetro de la radicalización de la intelectualidad de la época.

Como dato peculiar subrayamos que esa continuidad textual que se expresa en los testimonios forma parte también -de manera disímil- de sus cuentos, como observamos al analizar sus novelas seriadas a través de breves relatos. En ambos casos se trata de textualidades que no admiten su cristalización en un libro cerrado, sino que se expanden en tiempo y espacio y en ese despliegue se transforman, se complementan, se radicalizan políticamente -la serie de los irlandeses es un ejemplo manifiesto de esto, como el paso de “Esa mujer” a “Ese hombre”-. El carácter abierto de su obra, por lo tanto, se imprime dentro de la politización del autor, pero también en su postura *estrictamente* literaria.

Vayamos ahora entonces a sus cuentos pertenecientes a *Los oficios terrestres*, *Un kilo de oro* y *Un oscuro día de justicia*. En ellos se publican relatos que forman parte de un todo narrativo que los incluye y supera. Walsh pretende conformar novelas fragmentarias y dispersas que se vayan formando mediante la articulación de pequeños textos diferenciados temporalmente y a la vez contenidos en libros distintos. Asimismo, no hay final para ellos, ni principio. Todos son *relatos que siguen*. Walsh ha señalado -y nosotros lo hemos citado ya- que su objetivo con estos textos era el de desarmar la novela tradicional reivindicando una antigua modalidad de cultura popular según la cual las obras extensas se conformaban a partir de pequeños módulos que se iban agregando para construir la historia general. Así se suceden narraciones que se replican en otras -“Fotos” y “Cartas” por un lado, “Esa mujer” y “Ese hombre” por el otro, “Irlandeses detrás de un gato”, “Los oficios terrestres”, “Un oscuro día de justicia” y “El 37” como la serie más extensa-. Hay en esta escritura una evidente relación intertextual. Se repiten personajes, espacios, temáticas, se remite a historias de otros relatos. Hay, a la vez que una relación con un referente en estos textos – el cadáver de Evita en “Esa mujer” es un caso notorio-, una manifiesta autorreferencialidad que establece lo que Morello Frosch había indicado como *una serie secuencial a la vez que discontinua*. Estos cuentos de Walsh remiten a otros textos de Walsh.

Algunos de ellos promueven una reconstrucción del mundo pueblerino -como sucede en “Fotos” y en “Cartas”, un énfasis sobre situaciones cotidianas -“Corso”, que

como el resto de los relatos no nombrados en el párrafo anterior, no pertenece a ninguna serie-, cuestionamientos a la cultura entendida como mercancía -“Nota al pie”- y a la mirada clasista del arte -“Fotos”-, recreaciones de encuentros que problematizan al peronismo -“Esa mujer”, “Ese hombre”-, cuestionamientos al ámbito militar -“Imaginaria”-. Todos poseen un trabajo minucioso sobre la oralidad -como los testimonios-, aunque en ello se destacan fundamentalmente “Cartas”, “Fotos” y “Corso”, donde la voz popular presenta un despliegue inédito hasta entonces en el autor. Por otra parte, el contexto social y político es perfectamente asible a partir de estos relatos. El vínculo de estos con referencias extratextuales lo notamos en nuestro análisis de “Esa mujer”, “Ese hombre” y “Un oscuro día de justicia” respecto de la cuestión más eminentemente política -búsqueda del cuerpo de Evita y avance de la resistencia, función de Perón en la lucha contra la dictadura y formas de construcción de una alternativa anticapitalista popular basada en articulaciones más horizontales luego de la muerte del Che y el mantenimiento de Perón en el exilio-, y en la saga del campo bonaerense donde se cuestiona la ideología oligárquica, “Cartas” y “Fotos” -donde también el populismo (Yrigoyen y Perón) es tematizado como una omnipresencia que motiva parte del accionar de los relatos, del mismo modo que el golpismo-.

Lo popular no es aquí un cuadro de costumbres, sino que se encuentra politizado y muestra los pormenores del sufrimiento de los sectores subalternos y sus canales de resistencia. “Cartas” y “Fotos” dan muestra del carácter abiertamente antidemocrático de la clase terrateniente nacional, que mediante métodos espurios pasa a dirigir el país al momento de enunciación tanto como al momento del enunciado. Concluimos por esto en nuestro análisis que Walsh *no sólo historiza la manera en que los dueños de la tierra se convirtieron en los respetables señores que dicen ser, sino que además ahonda en la ideología que sustenta estas actitudes políticas, sociales y económicas, y en el grado de superioridad que creen detentar sobre los sectores populares*. Comparte en este sentido uno de los rasgos que caracteriza la obra de David Viñas.

La saga de los irlandeses, por su parte, es un contradictorio aprendizaje de un *pueblo* por su autodeterminación. Esa será la enseñanza adquirida por los alumnos en su lucha contra el poder instituido por el colegio y su capataz, el celador. Sus formas de organización y sus ansias de libertad se van desarrollando cuento a cuento, si en el primero

-“Irlandeses detrás de un gato”- resultan prácticamente inexistentes, en el segundo -“Los oficios terrestres”- Dashwood buscará una salida individual -la fuga- y el Gato le expresará su solidaridad. Finalmente, en “Un oscuro día de justicia” eso se tornará una manifestación colectiva en la que de la espera de la salvación a través de un héroe exterior se pasa a la conciencia de la necesidad de la autoorganización para lograr la liberación. Dicho esto en un país cuya principal fuerza política sostenía como reclamo más enérgico la vuelta de Perón -Luche y Vuelve- es más que un dato anecdótico. Su publicación como libro nada más y nada menos que en 1973, luego del triunfo de Cámpora y ante el regreso definitivo del líder -momento en el cual el propio Walsh era un militante revolucionario peronista ya- tampoco debería pasar desapercibido ni ser tomado como casual. Esta no es solamente una literatura militante, sino una literatura que le habla a la militancia.

Al momento de escritura de este relato, como el propio Walsh ha indicado en el reportaje que le realizó Piglia en 1971, acababa de ser asesinado en las selvas bolivianas Ernesto Guevara y habían pasado pocos meses de la lectura del manifiesto de presentación de la CGTA en Plaza de Mayo, redactado por Walsh, que cierra con la célebre frase “sólo el pueblo salvará al pueblo”. No es otro que ese el aprendizaje de los estudiantes del internado irlandés en su cuento. Por lo tanto, si “Esa mujer” y “Ese hombre” tratan el drama personal de todo argentino de su época -el peronismo-, no muy lejano a esa temática de considerarse este último relato de la serie de los irlandeses.

Fuera de las series, tenemos un grupo de textos de importancia. “Nota al pie” subvierte las fronteras mismas de la “ficción” -algo que, mediante parámetros e intenciones diversas, también realizó con sus textos testimoniales, como vimos-. Es un cuento que exige una edición y publicación determinada a partir de su escritura, la cual no puede modificarse. Por lo tanto, configura la producción artística, la edición y la publicación en un mismo movimiento. Si los testimonios abogaban por una relación original entre texto y contexto, aquí se elimina la diferenciación entre texto y paratexto. La nota al pie termina ocupando el lugar central del relato, pero a la vez nunca deja de ser nota al pie. “Imaginaría” encierra cuestionamientos al ámbito militar que Walsh trabajó más profusamente en sus obras teatrales, las cuales no forman parte de este corpus. Sin embargo, allí también pueden encontrarse señales de su rechazo a la ideología castrense a través de la manera en que el teniente trata a los oficiales a su cargo. Ese *pasarles por*

encima con la bicicleta que motiva la acción del imaginaria puede considerarse un símbolo del accionar militar sobre la población civil cuando de la esfera del ejército esa jerarquía se traslade a la política. El asesinato al teniente como respuesta, en ese sentido, funciona como un acto inconsciente de resistencia.

Si el realismo tradicional se apegaba a la necesidad de la construcción de un verosímil, Walsh realizará una práctica realista a partir de la idea de un *antiverosímil*, más propia del relato policial. No nos parece forzado proponer el antiverosímil utilizado por Walsh en el realismo en relación con una forma de distanciamiento brechtiano, en particular considerando el vínculo ya expresado por Amar Sánchez entre esta obra y la teorización de Brecht. Por eso Livraga cuenta una historia increíble y el narrador la cree en el acto. Lo inverosímil sucede. Es verdad. Y el narrador se encarga de probarlo minuciosamente. Esto pone en crisis *irreversible*, según leímos en Ferro, los modelos de paralelismo y transparencia que pueden encontrarse en la práctica realista ortodoxa. Walsh quiebra el realismo pero para reconstruirlo. No se aleja de una noción del arte que pretenda dar cuenta de una referencia externa, sino que complejiza ese vínculo entre referencia y referente. Algo similar acontece con el policial, pues si bien la estructura de sus textos se corresponde con la de ese género, presenta a la vez una ruptura. Si el policial incluye la resolución del conflicto en la propia obra, aquí eso está fuera, en la sociedad, y no hay resolución posible porque el Estado es responsable. Lo que queda, por lo tanto, es el develamiento del enigma en tanto denuncia. La justicia debe llegar por otro lado al cual el texto nunca podrá acceder. Por eso decir que Walsh retoma procedimientos del cuento de enigma es tan cierto como indicar que los transforma al imprimirles rasgos de matriz realista que el policial no posee.

Walsh discute con su práctica las formas tradicionales de representación de lo real, no la representación de lo real en sí misma. No asume los mandatos del realismo tradicional ni sus códigos de producción y lectura, pero sí constituye el sentido de sus narraciones mediante un referente extratextual. En la narrativización de las notas periodísticas no se pierde veracidad ni se falsean las situaciones. Esa literatura de raigambre documental funciona como la experimentación desde la cual Walsh pretendió comenzar a construir un nuevo tipo de arte ligado a la realidad material para una futura sociedad poscapitalista. A la vez, otorgó una original manera de representar lo real que no prescinde de la tradición

literaria y que, como indicó Ferro, *supone una fractura con la concepción ampliamente aceptada, aún vigente, de que la representación social en literatura sólo es posible si se recurre a las estéticas reflejas.*

Desde esta perspectiva es que rescatamos el estudio de Victoria García cuando encuentra en la obra walshiana una construcción narrativa a partir de la categoría lukácsiana de “tipo”, y hacemos nuestras sus conclusiones al advertir en Walsh una práctica literaria que implica *una apertura del realismo que tiende a objetar su asociación directa con una corriente artística historiográficamente situada, así como su función de pintura fiel de la forma visible de la realidad, para definirlo privilegiadamente como un método de producción literaria que habilitaba el conocimiento crítico de la realidad social.* Señalamos que existe una vocación política en la poética de Walsh que pretende integrar aspectos de los debates de la época en torno del nuevo realismo. No desde la teoría, como es patrimonio de este autor, sino desde la práctica directamente.

Siguiendo también la propuesta de Jozami, quien entiende la complejidad existente al abordar la obra de Walsh como realista, consideramos que si realismo en los sesenta *fue la búsqueda de una literatura que esté en consonancia con el creciente compromiso militante de los intelectuales, y si en ese marco el concepto de realismo se amplió como para englobar los dos procesos, por momentos contradictorios (vanguardia literaria, vanguardia política), que se manifiestan en un debate cada vez más influido por el proceso cubano,* entonces los textos de Walsh no pueden quedar fuera del mismo.

Por eso afirmamos -diferenciándonos en este aspecto de las conclusiones de Amar Sánchez y de Ferro- que existe una matriz realista en Walsh más allá de sus diferencias en los modos de representación con el realismo tradicional, incluso lo proponemos integrando sus diversas narrativas particulares -testimonial y *ficcional*-. La posibilidad de aproximarse a una exterioridad a través del discurso y focalizar el entramado textual siguiendo ese precepto preside su escritura.

Ese nuevo realismo de Walsh encuentra pautas formales que es preciso fijar. Si por un lado existe una análoga estructura que construye su trilogía testimonial, también sus novelas “seriadas” tendrán cada una su propio esquema definido que las aglutine. Por ejemplo, si la presencia de un narrador múltiple que se desdobra en periodista, detective, fiscal, escritor, une las voces de los protagonistas de sus testimonios, también “Cartas” y

“Fotos” se narran desde la misma perspectiva -la de los Tolosa, una familia de hacendados, y en particular Jacinto (padre), importante engranaje de la oligarquía criolla-, “Ese hombre” y “Esa mujer” tendrán también al mismo narrador -un periodista que infructuosamente requiere información que sus interlocutores le retacean-, y la serie de los irlandeses posee el suyo que funciona como hilo conductor junto a un grupo de personajes del internado escolar. La voz narrativa, por lo tanto, será uno de los parámetros que le otorguen unidad a una obra fragmentaria.

Otro recurso unificador es el trabajo sobre lo popular. La narrativa de Walsh se puebla de un variado registro de voces, experiencias y saberes de los sectores subalternos que antes del surgimiento de los autores de los sesenta resultaba poco común en la literatura nacional. La voz de las clases sociales más postergadas ingresa a la literatura, pero no se literaturiza en este caso, sino que mantiene su especificidad. Esto se exagera, como señalamos, en textos como “Fotos”, “Cartas” o “Corso”, donde lo popular se presenta mediante el uso de un lenguaje de tipo coloquial que, como hemos indicado oportunamente, en ocasiones incluso se recrea sin comillas ni modalizadores que diferencien la voz narrativa de la aparición de la de los personajes. Los giros coloquiales se suman a una sintaxis distorsionada dando un dinamismo a la narración de esos relatos que llevan a su máxima expresión un rasgo que está presente en el resto de su obra. Como señalara Jozami, es la realidad que irrumpe en el cerrado universo de la literatura tradicional. Si la voz narrativa se identifica con los sectores populares -generalmente en tanto víctimas de represiones o de un sistema económico y social que los oprime cotidianamente-, el paso próximo debía ser la identificación con sus perspectivas, la voz propia a partir del habla y la experiencia del otro. Walsh otorga espacio narrativo a los desposeídos de la Argentina y a sus lecturas de la realidad en la que están inmersos, ganan entonces allí el protagonismo que comenzaban a detentar en el terreno político. El otro -vencido, humilde- es desde donde se relata. La experiencia de los sectores populares es puesta en escritura y eso es una declaración política en sí misma. El otro, generalmente obrero, posee su propia cultura, su lengua diferenciada, sus costumbres, sus saberes específicos, todo lo cual Walsh buscará añadir a su relato.

Pero el narrador en tanto figura textual no desaparece. El cronista, el escritor, está allí asumiendo esas voces, integrándolas en un mismo discurso y sumándolas a la propia.

Se entremezclan entonces registros y estilos a partir de la voz narrativa que si bien asume diferentes funciones textuales generalmente suele ser una sola. Es decir, no suele haber múltiples narradores en sus textos, sino un narrador múltiple. Vayamos al ejemplo de los testimonios nuevamente. Estamos ante una víctima colectiva, un “nosotros” que, con la indicada excepción de *Caso Satanowsky*, tiene una identidad política definida, homologable con la propia clase obrera: el peronismo. Existe una proliferación de voces, de hechos y de personajes, articulada por un narrador que organiza el relato y que no es neutral, hace constantes juicios de valor sobre lo que cuenta, adjetiva positiva o negativamente respecto de las personas y los hechos que aparecen en sus textos, razona sobre lo que acontece, ofrece algunas hipótesis y desecha otras, reconstruye de a poco los sucesos y ordena los comentarios que prestan las víctimas uniendo esas voces en su propio discurso hasta conformar un núcleo de sentido incuestionable. Cada obrero conoce una parte -la suya- de la historia. Walsh las agrupa, las contextualiza y les otorga un sentido. De esta manera, el narrador da la voz a las víctimas, cuenta a través de ellas, contrapone sus comentarios con los de los victimarios, incluye los resultados de su propia investigación, sintetiza y denuncia. Incluso afirmamos que esta presencia de múltiples voces no genera de manera inequívoca un estallido del punto de vista, sino que por momentos conforma una realidad social precisa que se narra colectivamente y que se encuentra en consonancia con la construcción de un sujeto que es en realidad toda una clase social. Si a veces la perspectiva narrativa “no estalla” sino que se construye desde la pluralidad de diversos actores de una misma situación que dan cuenta de una porción de realidad, en otras sí hay un quiebre del punto de vista. Podemos reiterar el perspectivismo a partir del cual se cuentan las historias por ejemplo en “Fotos” y “Cartas”, donde a la voz de los Tolosa se le enfrenta la de Mauricio en el primero y la de Domingo Moussompes en el segundo escrito. Algo semejante acontece en pasajes de los mismos testimonios cuando no hay acuerdo entre los personajes o aparece la mirada de los victimarios y de la prensa hegemónica.

Advertimos ya cómo los testimonios no están desprovistos de un aparato fictivo para construir el relato de los hechos. Resta agregar ahora que ese aparato fictivo rige también sus relatos ficcionales. La crítica se ha encargado de verificar la continuidad de una serie de procedimientos desde los primeros cuentos policiales hasta los relatos

testimoniales y su narrativa de los sesenta. El uso del enigma, por ejemplo, se mantiene incólume a lo largo de la obra walshiana, modificándose la función que se le otorga en relación con su contexto y el rol dado a la producción literaria. Puede encontrarse en sus relatos policiales obviamente, en los testimonios, pero también en “Esa mujer”, “Ese hombre” o incluso en la saga de los irlandeses. La mencionada utilización de diversos tipos de narradores, la puesta en primer plano de la voz -y la ideología- de los sectores populares, la contradicción argumentativa, la apelación a la ironía y el humor, forman parte de su obra en general.

Asimismo, notamos que si los testimonios se construyen desde la literatura, dentro de la literatura *ficcional* “Esa mujer”, por ejemplo, cumple con gran parte de las características mencionadas en relación con el género testimonial. Verificamos que las supuestas características fundantes de un tipo de relato están presentes en el otro. Tanto dicho relato como “Ese hombre” dan una visión sobre la situación política argentina, y permiten indagar -de manera diferente a como lo hace en sus novelas testimoniales- sobre el proceso social en el que estaba inmerso el autor y los lectores a los que esos cuentos fueron dirigidos. Por todo esto Amar Sánchez ha concluido:

Uno podría encontrar en sus cuentos policiales más canónicos, en sus textos testimoniales y en su ficción los mismos procedimientos desde el comienzo hasta el fin, no veo una progresión en el sentido de “mejoría” o “superación” por el hecho de que haya cambiado de género; son estrategias que funcionan tanto para lo construcción de “lo literario” como de lo “político”. (...) En este sentido, creo que Walsh es un escritor que ha logrado fundir acto político y elaboración textual al punto de volverlos inseparables (AMAR SÁNCHEZ, 2002: 15).

Cabe destacar, no obstante, que “Esa mujer” -y “Ese hombre”- están estructurados a través de la elipsis, lo cual no es patrimonio de su obra testimonial. Tampoco el lenguaje utilizado en la serie de los irlandeses se encuentra en la trilogía. El estilo de estos últimos relatos va asumiendo las características de la épica. Se vincula con un registro militar, con los cuentos de aventuras, con la imaginación infantil. El estilo envolvente que ha remarcado Walsh y que pretendió llevar a cabo en distintos momentos de su escritura, aquí se encuentra con mayor evidencia.

En su narrativa se habla sobre Evita -“Esa mujer”-, sobre Perón -“Ese hombre”-, sobre los fusilamientos del '56 -*Operación masacre*-, sobre la burocracia sindical y el

clasismo combativo -¿Quién mató a Rosendo?-, sobre los servicios de inteligencia nacionales y el rol de los medios de comunicación en un proceso de dominación política y económica -Caso Satanowsky-, sobre la resistencia peronista -Operación masacre, ¿Quién mató a Rosendo?, sobre la ideología de la oligarquía nativa y su participación en la caída de las democracias populares de Yrigoyen y de Perón -“Fotos” y “Cartas”-, sobre la opresión de los militares hacia la sociedad -“Esa mujer”, los tres textos testimoniales- e incluso internamente de oficiales a conscriptos -“Imaginaria”-. También aborda, en un carácter autobiográfico, su niñez, la vida en los internados escolares -sus textos de la serie de los irlandeses-, su rol de periodista e investigador -en sus testimonios y en “Esa mujer”, discusiones respecto del arte -“Fotos”-, la necesidad popular por generar autoorganización política -“Un oscuro día de justicia”-.

Todo eso se presenta a partir de la conjunción de una serie de rasgos provenientes de diversas tradiciones literarias y de la constitución de un nuevo género narrativo cuyo principal interés es revisitar lo real desde el arte. Resuenan aquí las palabras con las que David Viñas caracterizó la obra walshiana, *de ninguna manera ficción separada de la no ficción, sólo narrativa; jamás palabras por un lado, actos por el otro, sino palabras-acto y actos cargados de sintaxis*. La palabra como una cosa concreta inserta en la realidad material.

Siguiendo las enseñanzas de Jorge Ricardo Massetti -fundador de *Prensa Latina* que lo llevó a trabajar con él a Cuba entre el '59 y el '61, y de quien el autor de *Operación Masacre* prologó su libro *Los que luchan y los que lloran* en el año 1969-, Walsh parece recordarnos con su obra que debemos ser objetivos, sí, pero nunca imparciales, porque nadie decente puede ser imparcial entre el bien y el mal, entre la paz y la guerra, entre un oprimido y un opresor, entre un torturador y un torturado.

3.4 La narrativa de Bernardo Kordon

3.4.1 Entre silencios (I)

El corpus analítico de los textos de Bernardo Kordon consta mayormente de una serie de artículos desperdigados en compilaciones, actas de congresos, revistas literarias y prólogos de las ediciones de sus obras, entre los que se distinguen los ensayos realizados por

Eduardo Romano “No se olviden de Bernardo (Kordon)” (2006), Jorge Rivera tanto en “Bernardo Kordon y la aventura de la existencia” (1981), como en “Estudio preliminar” a *El misterioso cocinero volador* (1982) y “Bernardo Kordon, escorzo de un narrador argentino” (1983) y Guillermo Korn “La ciudad terrenal. Bernardo Kordon y Valentín Fernando” (2007). Junto a estos textos debemos destacar el de Juan José Sebrelli “Estudio preliminar” a *Un taxi amarillo en Pakistán y otros relatos kordonianos* (1986), el de Jorge Lafforgue “Kordon, vagabundo porteño” (1968) y el de Germán García “Bernardo Kordon, una obra clara y extraña” (2009).

Lo primero a destacar, por lo tanto, es la escasez del material bibliográfico existente, lo cual por un lado poco responde a la prolífica escritura del autor y al espacio específico que ocupó en nuestro campo intelectual en los años cincuenta y sesenta, y por el otro explicita, como señala Eduardo Romano al analizar la limitada repercusión de la obra kordoniana a comienzos de este nuevo siglo, las mezquinas políticas del mercado cultural y de crítica literaria post dictadura, que condena poco menos que al olvido a escritores que durante décadas animaron el proceso literario nacional y obtuvieron reconocimientos varios por su producción.

En líneas generales, los ensayistas que han abordado la literatura de Kordon lo ubican dentro de un heterodoxo realismo urbano y como parte de una tradición literaria que en sus extremos temporales se inicia con el discurso de Roberto Arlt y llega a su clímax con el de Haroldo Conti, en particular en relatos como “Toribio Torres, alias Gardelito” (1956) y “Kid Ñandubay” (1971) o en novelas como *Vencedores y vencidos* (1968). Romano destaca como marcas particulares de la narrativa de este autor la constante presencia del motivo del viaje (y la consiguiente importancia y caracterización del espacio), la utilización del lunfardo dentro de una estética realista renovadora que incluye lo fantástico borgeano y la construcción de personajes marginales, dato este último en el que coinciden también los estudios de Florencia Abbate “La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani, Alberto Vanasco” (2004) y de Fernando Rosemberg “Los cuentos y relatos de Bernardo Kordon” (1980).

Abbate destaca a Kordon como un autor de la “generación del 40” -esto es, previa a la que emerge con los escritores Viñas, Conti y Walsh, entre otros- que fue parte activa en el proceso de “modernización narrativa” de la literatura argentina. Los vínculos de su obra

con la de Conti nos permiten problematizar esta noción de “modernización” tras la que se lo ubica retomando nuevamente aquí los preceptos vertidos por Omar Acha al inicio de esta tesis. Sus “formas de narrar originales” resultan desde la perspectiva de Abbate *heterodoxas* ante las normas heredadas. De esta manera, Kordon -como Wernicke, Cerretani o Vanasco- se convierte en un eslabón relevante de nuestra historia literaria, pues “La labor modernizadora realizada en esos años (...) resultó decisiva para toda la literatura latinoamericana posterior -y en particular para la eclosión que se produjo en la década del sesenta” (ABBATE, 2004: 573). Con Kordon, entonces -aunque no sólo con él, podemos incluir a la lista de Abbate, por ejemplo, a Bernardo Verbitsky-, se iniciaría un nuevo camino para la literatura política argentina, hasta entonces hegemonizada por el *boedismo*. En ese camino abrevan quienes en los sesenta comenzarán a compartir el espectro literario de Buenos Aires con él, desde allí partirán hacia otros nuevos rumbos artísticos.

La autora señala dos rasgos constitutivos que recorren la narrativa de Kordon, la voluntad de dar cuenta del contexto social y el ya señalado protagonismo de los personajes marginales. Por otra parte, destaca el interés que se observa en su obra por forjar un lenguaje y una estructura narrativa accesible a un público popular. Kordon representa el rechazo al “sentimentalismo” y a las “representaciones edulcoradas” del mundo subalterno. Su dignidad, dirá Abbate, se aleja de la del “pedagogo”. Sin embargo, considera que el mayor hallazgo de este escritor fue el de haber concebido a la ciudad no como un mero escenario de las historias que narra, sino como un núcleo productor de sus relatos:

El autor fue pionero en sumergirse en la ciudad de Buenos Aires con la convicción de que ella es la más extraordinaria fuente de múltiples ficciones, la mejor fábrica de personajes y argumentos, y no meramente un lugar donde los hechos se “ambientan”. (...) Se trata de la ciudad como espacio de lucha, y la calle como escuela donde se aprende el arte de la defensa y el ataque, tanto en términos corporales como en el plano del lenguaje (581-582).

Dentro de esta óptica, destaca la novela *Vencedores y vencidos*, a la cual le encuentra afinidades narrativas con *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, en particular debido a la representación de los conglomerados urbanos. En Kordon, el espacio ciudadano es la “sede de encuentros fortuitos, la mezcla, la simulación y el exceso” (583). Sus personajes, no obstante: “expresan felicidad y orgullo por su vida vagabunda, identifican la calle con la libertad, el juego, la aventura. Los temerarios vivillos de Kordon siempre caen

de rodillas, pero hay una afirmación vital en todas sus caídas” (583). Ya podemos notar aquí, por lo tanto, uno de los motivos por los cuales su obra suele emparentarse con la de Haroldo Conti.

En resumen, para esta autora Kordon desarrolló una línea que apuesta a “contar historias con coordenadas espacio-temporales precisas, y es refractaria a las búsquedas autorreflexivas del lenguaje, la prosa de ideas y la apertura a otros mundos mediante la fantasía especulativa” (584). Su obra, presenta “modos originales de escapar al tironeo entre dos fuerzas antagónicas, un realismo ortodoxo y el exitoso auge de un antirrealismo, dando lugar a innovaciones en variados campos -temáticos, sintácticos, estructurales de lenguaje-” (594).

En “Los cuentos y relatos de Bernardo Kordon” el crítico Fernando Rosemberg recorre la obra de este autor desde sus inicios hasta *Los navegantes*, libro publicado en 1972 y al cual menciona como “el último” publicado por él. Dos ausencias llaman considerablemente la atención, la primera y principal, la novela *Vencedores y vencidos*, insólitamente omitida, la otra es *Bairestop*, libro publicado con posterioridad a *Los navegantes*, en 1975. Más allá de estos olvidos, el intento por conjugar la totalidad de la obra kordoniana en un breve artículo sabotó la pretensión de minuciosidad del análisis. Aquí se esgrimen comentarios sumarios sobre cada texto, incluso de muchos de ellos simplemente se da cuenta de la trama. Sin embargo, hay allí diversas postulaciones que ameritan destacarse.

Para este autor, tanto Kordon como Manauta pertenecen a una generación previa a la de Walsh, Conti y Viñas, esa generación que Abbate llamó “del cuarenta” y que él denomina, siguiendo a Roger Pla, “de solitarios”, desubicados literariamente que no formaron parte de ningún conjunto general, y por eso quizás quedaron también en el ostracismo. Rosemberg recuerda que cuando Kordon comenzó a escribir en la década del treinta del siglo pasado imperaban en el ambiente literario porteño Roberto Arlt, Horacio Quiroga y Elías Castelnuovo, autores que habrían influenciado en su narrativa junto con Gorki, Andreiev, Dos Passos, Henry Miller y Blaise Cendrars. Como vemos, también para Rosemberg Kordon es un eslabón de un sendero de la literatura política argentina que abrevó del realismo y lo actualizó insertándole técnicas que hasta entonces en nuestro país resultaban ajenas a esa clase de producciones estéticas. De esta manera, su narrativa

permite hablar de una amplitud del realismo que va a profundizarse con el tiempo tanto en su textualidad particular como en el conjunto del espacio literario nacional con la aparición a partir de mediados de los cincuenta de una nueva camada de narradores. Rosemberg señala que la escritura de Kordon, si bien sostenida desde el realismo, acusa rasgos técnicos nuevos, como por ejemplo la narración alternada y el cambio de planos, sobre todo del real al onírico, sin dejar de lado por ello la inquietud social y política que se desprende del conjunto de sus escritos, en donde se conjugan también lo fantástico y el humorismo.

Entre los rasgos más significativos de su literatura propone la aparición permanente de personajes populares en reiteradas ocasiones en ambientes y situaciones peculiares, esto es, “con algunas notas de exotismo” (ROSEMBERG, 1980: 4). También se detiene en el eje del “viaje como fuente de revelaciones y experiencias, como impulso profundo y símbolo de la búsqueda de uno mismo” (4).

En “El escritor vagabundo”, Osvaldo Aguirre destaca que Kordon tuvo una producción sostenida durante cincuenta años a través de novelas, cuentos, ensayos y crónicas de viaje, además de dirigir las publicaciones *Todo* y *Capricornio*. El eje de su producción cultural sería el de “la ponderación de la existencia humana, en particular en los cruces entre los mínimos sucesos cotidianos y la exploración de mundos desconocidos” (AGUIRRE, 2006) y entre las características que encuentra en su obra podemos enumerar la atención al ambiente de los marginados, la exploración de zonas fronterizas de Buenos Aires como los suburbios y el Conurbano, la utilización del lunfardo, el vagabundeo permanente de sus personajes, la exploración del género fantástico y su interés por culturas ajenas a la occidental como la negra y la china.

Destaca la mezcla de experiencia e imaginación en su narrativa, y como un leit motiv propone la presencia de personajes provincianos que se incorporan sufrientemente a Buenos Aires, siguiendo el camino de la mendicidad, el crimen, la prostitución o la vida al margen de la ley y del sistema social imperante.

El deseo de aventura es uno de los motivos que llevan a la acción a sus protagonistas, y el viaje la manera de concretarlo. Sin embargo, la calle y el barrio serán la primera manifestación de esa aventura. Kordon para Aguirre trabaja el absurdo de la vida cotidiana, pero contra la convención que lo define como aquello que carece de lógica a la luz de lo habitual, este autor descubre el absurdo en la rutina en la repetición de gestos y

actitudes impuestos, en el sinsentido de las pequeñas cosas. Nuevamente, algo semejante leímos en la obra de Conti.

Vicente Battista, por su parte, en “Un héroe del suburbio” indica que Kordon fue “uno de los escritores que con mayor rigor y naturalidad expresó a los marginados, a los que hizo hablar con su propio lenguaje, manejó el tono coloquial y el lunfardo sin caer jamás en el pintoresquismo o en el cocoliche” (BATTISTA, 2002) Por esto lo considera uno de los iniciadores de “neorrealismo urbano” y, al igual que Aguirre, destaca “Toribio Torres, Alias Gardelito” y “Kid Ñandubay” entre la profusa obra narrativa del autor, a la vez que señala la soledad como uno de los temas recurrentes de su narrativa.

Guillermo Korn propone en “La ciudad terrenal. Bernardo Kordon y Valentín Fernando” que “Buenos Aires tuvo quien la escriba” (KORN, 2007: 198). Uno de esos “escritores urbanos fue, precisamente, Bernardo Kordon. Si Arlt es destacado como el creador en los años veinte de personajes porteños y por haber logrado colocar “un engarce fundamental entre la literatura y la urbe” (198), con sus particularidades el autor de *Vencedores y vencidos* continuará ese camino. Para Korn: “El mundo arltiano de la picaresca porteña da pie a la rápida asociación con el de los personajes marginados que presenta la prosa de Kordon” (200).

Korn, por lo tanto, incluye a Kordon como uno de los principales autores argentinos a la hora de dar cuenta de la ciudad. En su obra, observa la aparición constante de los sectores populares, a los que describe sin ningún tipo de juicio de valor. No hay pedagogía ni moralismo aquí, lo que lo distinguiría de sus predecesores realistas. Kordon muestra lo popular con todas sus contradicciones. Recuerda las palabras de Sebrelli al señalar que sus personajes son “fantasmales, sombras, rostros esfumados, destinos indefinidos” (201). Nunca se sabe bien qué es lo que quieren hacer ni qué sentido tienen de la vida.

Al configurar personajes urbanos alrededor de dilemas de raigambre existencialista, Kordon recupera la picaresca de popular ya presente también en Manuel Rojas, pero de manera menos “ingenua” a como lo hace este último. Dirá Korn que “resuena una ausencia en su prosa: no hay allí un tono quejumbroso. Los colores y sabores, las comidas y las salpimentadas descripciones sobre las personas ocupan las páginas más vitales y plenas” del autor, cuya particularidad narrativa será también la de “relatar escenas cotidianas que a los ojos del lector aparecen extrañas” (200).

Kordon es un escritor de hombres solitarios en medio de la ciudad. Una de las constantes que observa Korn en él la retoma de Sebrelli, la fragmentación del tiempo y del espacio. Señala que posee un uso particular del tiempo narrativo que se caracteriza por la disrupción. Kordon, dirá: “opera por discontinuidad, componiendo las historias quebradas unas con otras, sin sumirlas en una totalidad” (201). Encuentra el crítico en la obra de este autor una “falta de porvenir” en sus personajes. Por lo tanto, “la vivencia de lo actual y la incertidumbre del porvenir no se componen, necesariamente, como estados de plenitud o felicidad” (201).

Korn enfatiza la importancia del barrio como territorio. En esta escritura, si la gran ciudad facilita el anonimato y el desamparo ante la multitud dispersa, “en el pequeño espacio, los vínculos de vecindad atenúan la experiencia de soledad y facilitan el encuentro con otros (201-202). El barrio, en ese marco, funciona como “ámbito de resguardo dentro y frente a la metrópolis” (202). El barrio no como una mitificación ni como una mera descripción del ambiente, sino como “productor de vivencias” (202) entonces, será recuperado desde la narrativa de Bernardo Kordon.

De lo dicho Korn deduce un vínculo con el costumbrismo, sin embargo, “a diferencia del cuadro de costumbres típico, aún cuando su prosa tenga intenciones de crítica social carece de una dimensión moralizadora” (204). Lo que se preguntan los textos de Kordon es “cómo se sobrevive en condiciones adversas y qué significa vivir verdaderamente. Las respuestas son tantas como las trayectorias que cada una de esas historias encierran” (204). Korn enumera algunas igualmente: “desde traicionar la vocación a adaptarse a los mínimos recursos, de la aventura que encierra el viaje a las provincias al acarreo de reses en un frigorífico, de la odiosa oficina de Buenos Aires al disimulo del hambre en Europa” (204). Como hilo conductor, lo que importa, para Kordon, es el escape de la rutina.

Korn encuentra en este autor la experimentación de “un realismo no preceptivo [que] impuso otros tratamientos a las cuestiones vinculadas al deseo que puede traducirse en viajes de aventura (205)”. De esta manera, hay en este escritor un “nuevo realismo” que se conjuga con la pluralidad de esta estética en la época que toma nuestro trabajo.

Para Korn, como para Abbate, escritores como Kordon produjeron la experimentación necesaria para la aparición posterior de la literatura de los sesenta. Como

si los escritores del peronismo clásico hayan sido la fragua donde se cocinó aquella experimentación que caracterizó a la generación posterior.

Germán García, por su parte, prologa la edición de *Mil botellas de Alias Gardelito/Kid Ñandubay*. Su texto, titulado “Bernardo Kordon, una obra clara y extraña”, si bien se centra en ambas *nouvelles*, se da un espacio para analizar otras obras del autor como “Hotel Comercio”, “Un día menos” y “Estación terminal”, además de sus escritos sobre China. Así, pretende otorgar una mirada de conjunto de los escritos kordonianos. Destaca del autor su elección por una literatura nómada en la cual se expresan en sus personajes “jirones de la infancia, de un pasado que nunca termina de olvidarse”. Esta “manía ambulatoria” la vincula con su ascendencia judía: “Tal vez ser judío sea escribir ese libro *utópico*, sin un lugar sobre la tierra, que convierte al sujeto en ambulatorio: otras lenguas, otros cuerpos, otras costumbres”. Si bien comprende la ligazón de Kordon con Arlt, advierte sobre la resonancia borgeana de cuentos como “Hotel Comercio”. Lo onírico y la soledad son dos temáticas recurrentes en el autor según García, aunque desde su perspectiva hace mayor hincapié en su trabajo sobre el lenguaje. Kordon “dibuja un territorio, Buenos Aires”, a partir del habla. Dentro de la errancia, entonces, surge la identidad: “es necesario sostener alguna identidad: el narrador de Kordon ama su lengua, incluso una forma de *habla* precisa que puede dibujar un espacio (Bs. As.) y un tiempo determinado”.

Este crítico plantea que si bien Kordon suele ser genéricamente catalogado como “realista”, es necesario profundizar en el estudio de su obra porque tal denominación no permite dar cuenta de lo “extraño” -y la palabra aquí se vincula a lo “fantástico”- de sus escritos.

Uno de los trabajos más significativos en la actualidad sobre Kordon es el de Eduardo Romano “No se olviden de Bernardo (Kordon)”. Allí el crítico ubica al escritor como una *bisagra* entre Arlt y Conti, realizador de una literatura social pero no partidaria ni pedagógica, que incluye lo fantástico en su obra. De este modo, presente un realismo “humanista” que quiebra las ataduras que poseía este tipo de escritura, diferenciándose del Grupo de Boedo, por ejemplo, línea estética hegemónica dentro de los escritores de la izquierda argentina en el momento en que Kordon comienza a publicar.

Sus personajes son populares y marginales. Su espacio fundamental es el del viaje. Recupera aquí Romano una figura cara a la crítica de la obra de Haroldo Conti, la del “Homo Viator”. Los textos kordonianos presentan un vaivén espacial que lleva -y llama- a la aventura y la ruptura de la rutina.

Romano observa en la literatura kordoniana la presencia ineludible de personajes marginales y de aspectos sórdidos sin caer en el lugubrisimo. Su obra no juzga ni moraliza, simplemente señala. Como el resto de la crítica, destaca la presencia del eje del “viaje” como aglutinador de su obra narrativa y como el principal *motivo* de su escritura. Así, el autor reivindicaría algo distinto frente a la amenazante “homogeneidad modernizadora”. Lo suyo es una búsqueda vital -existencial- a través del espacio. Un continuo peregrinar. Y por eso observamos en sus relatos la presencia de una dimensión mítica que se le otorga a la espacialidad, de lo cual “Tombuctú” es quizás el ejemplo más representativo.

Se ve en Kordon un sustrato aventurero desde la lectura de Romano. Una afirmación de la importancia del vagabundeo y la “magia ambulatoria”. A ello le busca un sustento ideológico. Romano advierte que el vagabundeo expuesto por este escritor es lo contrario del turismo. Él elige la figura del viajero, el que vivencia los lugares por los que pasa, no el que los ve desde la superficie. El vagabundeo tiene un componente solidario, se trata de “la revelación de estar viviendo entre hermanos”. A su vez, el viaje no se da solamente hacia lugares ignotos, sino también desde el barrio hacia una periferia. Romano no encuentra una oposición entre espacio rural y urbano, sino que eso deja paso a una zona ambigua, tal como se lee en el cuento “Al filo de la llanura”, donde se descubre un espacio “intermedio”. Por otra parte, los lugares ignotos nos permiten acercarnos a lo más íntimo de nosotros mismos.

A esa honda y primitiva búsqueda del viajero se le opone en el imaginario del autor la monotonía del viajante de comercio. El viajero de Kordon, de este modo, es diferente tanto al turista como al que viaja por obligación debido a cuestiones comerciales.

Romano recupera la confianza en la imaginación que se desprende de las páginas de Kordon, lo que encuentra como otra importante distinción respecto del realismo precedente y como otro evidente acercamiento a lo que luego hará Haroldo Conti.

Otra recurrencia en su obra serían los misterios infantiles vinculados con el barrio y con la adultez de los personajes, y la animización de objetos que presenta su obra. En su

estilo destaca la utilización del lunfardo pero por sobre todo, las enumeraciones metonímicas, el uso de alegorías en forma recurrente y la presencia del fantástico tan cara a Borges o a Bioy Casares, así como las posibilidades significativas de la paradoja. Todas estas últimas cuestiones resultan otras formas de distanciamiento del realismo tradicional, que va hacia lo típico y el detalle concreto.

Jorge Rivera es otro de los pocos críticos de la obra de Bernardo Kordon. En su “Estudio preliminar” de *El misterioso cocinero volador*, señala:

Bernardo Kordon se ubicará en una línea alternativa que recupera las mejores lecciones del realismo y del neo-realismo, de la exploración humanista e incluso de la vanguardia (en franca contradicción, desde este punto de vista, con los adocenados mentores europeos y criollos del “realismo socialista” y de sus variantes más o menos ortodoxas) (RIVERA, 1982: 2).

Vemos que, nuevamente, un crítico de su obra señala como rasgo sustancial la apertura del realismo kordoniano hacia otras tradiciones literarias, la conjugación en sus textos de vertientes estéticas que solían presentarse como antagónicas, realismo y vanguardia, y todo ello matizado por su “exploración humanista”. Por esto plantea Rivera que Kordon es “un auténtico renovador de la narrativa rioplatense” (3), y que su obra se encuentra “más cerca del hombre y de las menudas peripecias de lo cotidiano (...) del hombre hundido en su soledad y en su adversidad, pero también en su irreductible esperanza y en su búsqueda insaciable de un lugar para respirar” (3). Este “humanismo” ya remarcado por Romano es reivindicado por Rivera, que también establece la importancia de la aventura en Kordon, a la que cataloga como un motivo fundamental de su obra, aventura que tiene sus fuentes en “la experiencia personal, el recuerdo biográfico y la re-elaboración de las propias vivencias (...) y lecturas” (3). En este sentido, enumera la influencia de autores como Gorki, Istrati, Hamsun y toda la clásica tipología del viaje. Sin embargo, a diferencia de lo que plantea Romano al respecto, en este crítico leemos:

[E]l viaje, la iniciación y la aventura en Kordon son más una sucesión de personales *detonaciones* de la memoria, de recuperaciones fragmentarias de la *duración del instante*, que pretextos argumentales o justificativos “ideológicos” para una formulación de tipo literario o político (4).

Kordon presenta un “ciclo ambulatorio” en su obra. Con ella, realiza una “búsqueda de una cifra del destino común de los hombres que subyace tras el dolor, la incomunicación, la miseria y la infelicidad existencial, (...) búsqueda de la esencial fraternidad humana, una fraternidad que suele darse en la aventura y en el mundo del trabajo” (4). Sus narradores parecen empeñados “en sorprender la incitante y sugestiva fugacidad de lo instantáneo, de ese momento único y privilegiado durante el cual intuimos los avatares del futuro” (4). La temporalidad, entonces, es junto con el trabajo sobre el espacio, un elemento en el cual focalizarse.

Pero si la experiencia personal y el recuerdo autobiográfico son, como hemos dicho, fuentes sustanciales de sus textos, otra característica central en Kordon para Rivera es la presencia de “lo maravilloso”, lo cual diferencia explícitamente de lo fantástico, que era un eje prioritario de la lectura de Romano:

Entiéndase bien: maravilloso y no fantástico; esto es, una dimensión que toca el orden de lo afectivo y de la totalidad vital, como es lo maravilloso, y no sólo una dimensión que es pura función de lo ficcional, como ocurre en el caso de lo fantástico, y desde este punto de vista se pueden confrontar las diferencias que existen, por ejemplo, entre ese aspecto “maravilloso” de la narrativa de Kordon y el arquetipismo “fantástico” de escritores como Adolfo Bioy Casares (7).

Con esto intenta “la exploración más total de la realidad universal” (6), pensando el *universo* no solamente como una evocación “biográfica y memorialista” (7), sino sobre todo como “fabulación de los *imaginarios* que construimos para defendernos de los asedios de la corrupción y de la muerte” (7). Lo maravilloso se vincula estrechamente en Kordon, desde esta perspectiva, con lo popular:

Si pinta con maestría el mundo de los marginados y se interna en la descripción de tipos y ambientes cotidianos y populares, aplicando, como dijimos, las mejores lecciones del realismo humanista, Kordon no deja de lado, en ningún momento, el buceo de la aventura y la exploración de lo que él llama “la dimensión de lo maravilloso”. (...) Kordon se presenta, en efecto, como un buscador insaciable de lo maravilloso y de la aventura bajo diferentes especies (5).

Finalmente, destaca que si bien lo maravilloso es una presencia constante en la narrativa kordoniana que puede interpretarse como el “secreto anhelo de ese lugar

inaccesible al que nos hemos referido, o la entrañable vivencia de una lectura infantil (...) o la “sensación de aventura” que deja presentir el olor de las locomotoras” (8), por otra parte:

Kordon pertenece a una promoción de escritores, investigadores y artistas que a lo largo de la primera mitad del siglo se preocupó intensamente por reivindicar al hombre, al paisaje y a la cultura popular y autóctona latinoamericana. (...) Pero esa proyección sobre lo americano no trahará, a su vez, el vigoroso anclaje en lo específicamente porteño (8).

Estas lecturas críticas, aunque breves y escasas, nos permiten un acercamiento a la obra de Kordon, caracterizada por la constitución de figuras populares y marginales que en su tránsito espacial buscan sentido a la absurdidad de la vida moderna. Su detenimiento en lo urbano también es destacado, de igual manera que la conjunción de procedimientos realistas con los de géneros presuntamente antagónicos, ya sean fantásticos o maravillosos. El relato de aventuras es otra discursividad a tener en cuenta en el análisis de su obra según la crítica. Asimismo, si bien hay coincidencia en incluirla en el realismo, siempre se lo hace con la salvedad de priorizar sus aspectos rupturistas respecto de la tradición de esta estética. Su poética, de esta manera, adscribe a una nueva forma de realismo que sin embargo encuentra en un sector de la tradición narrativa nacional -Arlt- un punto de partida. Por otra parte, diversos críticos exponen -Romano, Abbate, Korn- una serie de características de la narrativa kordoniana que resultan fácilmente asimilables a otro autor de nuestro corpus, cuya obra es en principio posterior pero luego contemporánea: la de Haroldo Conti.

3.4.2 El poder de los marginales Vagabundo en Tombuctú

Vagabundo en Tombuctú es un volumen de cuentos publicado por Kordon en 1956. Sus dos obras principales -a las cuales nos vamos a referir a continuación- son los relatos “Vagabundo en Tombuctú” y “Toribio Torres, Alias Gardelito”. En diversas reediciones el autor fue agregando otros cuentos, como “Hotel Comercio”, “Un poderoso camión de guerra”, “Una región perdida” y “El enloquecido pulso del tambor”, los cuatro muy distintos a los anteriores tanto por su breve extensión como por la inserción del elemento *fantástico*.

Sobre el cuento homónimo al título del libro, Fernando Rosemberg señala que “es el más vigoroso, colorido y plástico relato de viaje escrito por Kordon. Y el que más hondamente expresa su inquietud andariega” (ROSEMBERG, 1980: 5). Esto no es poco decir, ya que “el viaje” es el leit motiv de la obra kordoniana tomada en su conjunto. En este cuento, el protagonista rememora desde un café parisino sus viajes por Brasil y Chile realizados tiempo atrás, y reivindica el espíritu del viajero que no puede quedarse en un sitio porque el camino lo llama a continuar el rumbo. Como parte de la obra de Haroldo Conti ya analizada, este relato se trata de un llamamiento al vagabundeo. “Tombuctú”, de hecho, si bien es un lugar real, verificable en el mapa, perteneciente al país africano Mali, aquí más bien se presenta como el “símbolo de ese anhelo insaciable y misterioso que impulsa a una constante búsqueda” (5). Tombuctú es el lugar deseado que motiva el movimiento, un significante vacío que a medida que los viajes transcurren renueva su significado. La vida es un continuo esperar la aparición de un nuevo Tombuctú para el narrador de este cuento, que así culmina: “Felizmente siempre queda un lugar desconocido y ambicionado, un Tombuctú que espera con sus fuentes y minaretes en medio del desierto más feroz que arde dentro y fuera de nosotros” (KORDON, 1961: 45).

El relato está escrito en primera persona y permite observar lo que será el mencionado leit motiv en toda la obra kordoniana que vamos a analizar: El viaje y el vagar. En el párrafo que abre el texto se menciona la importancia de pasear sin rumbo, algo que también hemos analizado en referencia a la escritura de Haroldo Conti, que tiene en estos relatos de Kordon a un evidente predecesor: “Salgo del hotel *Saint Michel* y compro un *gaulois* y un diario; ambas cosas las guardo en el bolsillo y reanudo un paseo comenzado hace veinte años a orillas del Río de la Plata, un paseo que como todos, no conduce a ningún lado, pero puede llevar a todas las revelaciones” (9).

Lo que no conduce a ningún lado lleva a todas las revelaciones. No hay finalidad. Esta noción puede entenderse también como una declaración sobre la propia literatura, la puesta en abismo de la escritura de Kordon, quien desde el arte, sin finalidad inmediata, pretende dar cuenta de la existencialidad humana. No será, además, el único caso donde podamos hacer este paralelo a lo largo de su narrativa.

Si el primer párrafo relaciona al yo enunciativo con un espacio definido -París-, el segundo lo hará con el tiempo -“Es la hora en que el sol se pone entre estos sucios grises de

París” (9)-. El narrador ubica todo rápidamente. Se trata, como dijimos, de un personaje que desde Francia “retoma” el viaje que realizó veinte años atrás desde el Río de la Plata, en una disrupción temporal que será otra de las características kordonianas. Como un *tombuctú*, el viaje es un movimiento no solamente espacial, sino interno del viajero, éste puede incluso “movilizarse” permaneciendo quieto, a través de su imaginación y su memoria. Tiempo y espacio por un lado afianzan su concretización -ya que el viaje lleva a rumbos exóticos- pero a la vez se entrecruzan en la mentalidad del protagonista.

A medida que recuerda, el narrador empieza a mezclar sus viajes por Brasil, Argentina y España. Desde París de pronto vuelve a transitar por Madrid y retorna a Francia vía Ponta Grossa en un ida y vuelta en el tiempo y en el espacio; más adelante, repetirá el recurso cuando señala que el *asco viejo* que escupe en Brasil empezó a sentirlo en el Riachuelo (34).

Esa fusión de tiempos y espacios tiene otra manera de graficarse en el relato: el tren es un pedazo de ciudad que se inserta en la selva, de la misma manera que el desierto llega en barco en Brasil cuando lleguen a bordo los *cagaceiros* del *sertao* (18). Los espacios, como vemos, no son homogéneos, siempre hay mezcla. Lo mismo ocurre con las culturas que Kordon rescata en contraposición de la occidental, como la negra y la indígena. Así se presenta, por ejemplo, a Salvador de Bahía en el relato:

He aquí un recipiente con bordes de cordillera donde se cuece al sol la verdura de la selva. En esta olla se guisa la raza del futuro, ajena a toda medida antropológica. Se cuece bajo el signo de la fantasía y con todas las pigmentaciones nuevas y antiguas. En esa olla caen latinos y nórdicos, los bantúes traídos de Angola y espigados sudaneses que guerrearon en el Sahara, e indios de ojos tan profundos como los misterios de sus selvas, y todos los pueblos de Europa y Oriente (19).

Chile también tendrá en la mezcla racial un rasgo a destacar, en ese caso, de araucanos, criollos y gitanos. Calama en particular es un crisol de yugoslavos, chinos, italianos y bolivianos, entre otros pueblos (37).

En este cuento, el viaje a través del espacio se narra a partir de la rememoración -y la reminiscencia- del protagonista, pues como dijimos, el viaje se realiza sin necesidad de moverse, sentado en un bar:

Hay una aureola finalmente violácea prendida en esa techumbre tambaleante, en los bordes romos y la pátina leprosa del *cinquième arrodissement*. Momento y sitio ideal para tomar un pasaje de ida y vuelta a Río de Janeiro, Valparaíso o Buenos Aires. Para

que el viaje resulte cómodo, es recomendable sentarse en una *terrasse* y dejar que las gotas del *café-litre* caigan como granos de un reloj de arena. También es preferible dejar el diario doblado y el paquete de cigarrillos, intactos, sobre la mesa. ¡Ya estamos de viaje! Podemos perforar estos muros en treinta kilómetros de profundidad para viajar ida y vuelta a cualquier ciudad, antes de que el filtro termine de gotear su café, por otra parte frío e intomable.

Desde aquí es fácil pasar revista al mundo entero. Recorro el *ghetto* de Buenos Aires, hasta dar con esos metros de acera donde el olor a pescado ahumado y legumbre agria me transporta al borde del Mar Negro. O bien empino las calles obreras del Cerro Polanco, con la Bahía de Valparaíso reluciendo a mis pies. El telón se levanta y el mundo rueda en el eje de mi mesa de café. ¡Imposible detenerlo! (9-10).

El viaje es producto de la imaginación. El recuerdo y la fantasía van de la mano en Kordon, quien toma al mismo tiempo un café en París, un vaso de chicha dorada en Santiago, esquina de Banderas y San Pablo, una *cachaza* ardiente bajo *Os Arcos* del Lapa carioca y una cerveza en Embarcación (10). Su práctica realista contempla lo fantástico y lo onírico, como leímos teóricamente en la propuesta de Héctor Pablo Agosti y en la de otros teóricos que ampararon la amplitud del realismo y que ya hemos analizado en esta tesis.

El protagonista es un viajero. Lo sabemos desde el título y por los comentarios de sus peregrinajes por Bahía, por Chile, por el norte argentino, por Madrid, por París, por Uruguay. Hay un permanente enaltecimiento del vagabundeo: “Pues si el vagabundo es reprobado por la sociedad, en cambio se incorpora a un equilibrio universal hecho justamente de movimiento y temporalidad” (10). Aquel que no tiene propiedad, casa, fijación espacial, aquel que no se rige por las leyes del sistema, el que puede vivir al ritmo impuesto por su deseo y no por la sociedad de consumo, es reivindicado y está en equilibrio con el mundo. Kordon, como ya notamos en Conti, ofrece aquí una propuesta vital enfrentada a la sociedad capitalista “moderna” y a los planteos “burgueses” de eficiencia, utilidad y funcionalidad. Varios años antes que la escritura contiana, propone una existencia sin estabilidad ni orden, un puro movimiento. El ser humano en su devenir:

Ninguna lógica explicaba mi presencia en ese lugar, entre gauchos riograndenses de largas capas y armados hasta los dientes. Y lo absurdo de encontrarme allí me llenaba de profunda satisfacción. Sólo temía que se deshiciese esa magia; me dominaba la urgencia de proseguir viaje lo antes posible, y eso podía ser al día siguiente, al salir el sol (10).

Como el personaje de “El último” en la obra de Conti, o como el Boga en *Sudeste*, o como Oreste en el inicio de *Mascaró*, lo necesario para el protagonista de “Vagabundo en Tombuctú” es partir. Lo absurdo desde la lógica hegemónica es lo que llena la vida del

protagonista de una “profunda satisfacción”. Por otra parte, el “deber” del ser humano es antagónico desde la perspectiva del “vagabundo” al que tenemos establecido en la sociedad en la cual vivimos. Aquí el deber es seguir viaje -“¿Por qué proseguimos ese viaje en vez de quedarnos en el paraíso? Una idea muy severa de nuestros deberes nos hizo subir nuevamente al tren” (11), recordará el narrador-, mantenerse libre de ataduras, de rutinas, de trabajos cotidianos. La vida es una búsqueda permanente de lo nuevo, un constante aprendizaje peregrino. No se viaja, entonces, por “placer”, como lo hace el turista, sino por un interés existencial. Por eso se viajero ojeroso, sucio, alucinado, histérico, agotado (12), no detiene la marcha.

Vagabundear, de este modo, es la antítesis del turismo, porque el viajero se inserta en la vida de aquellos lugares por los que transita, se apega al contexto, es parte del ambiente. Él integra la naturaleza con su presencia, la cruza con todos sus sentidos. Los turistas son ajenos a lo que los rodea, a diferencia del vagabundo que se hermana con la gente nativa. Si el vagabundo se mezcla, es uno más, experimenta la realidad del espacio al que llega y por el que transita, el turista no traspasa la superficialidad con su mirada, no es parte de la naturaleza, sino que observa el paisaje. La descripción de los estadounidenses en este cuento es una muestra gráfica de esto. Mientras el viajero construye un “nosotros” con los habitantes del pueblo que visita y con los demás viajeros, los turistas yanquis afianzan la distancia entre ellos y con el espacio en el que temporalmente están. Un viajero no es de ningún lugar, por lo tanto, puede ser de todos. Un turista es tal solamente cuando está en un espacio ajeno al propio. Si el viajero toma “un trago de cachaza” y desde entonces llevará por siempre consigo “el perfume profundo, almizclado y rotundo” (16) de esa bebida, los turistas beben el jugo de tomate que traen en lata de “su mundo” y resultan incapaces de comprender lo que los rodea:

Ese día me encontré en el puerto a un enorme barco norteamericano, cargado de turistas para Río. Los pasajeros habían desembarcado y se paseaban por el muelle. Algunos subían por el ascensor Lacerda, que lleva a la Ciudad Alta. Andaban muy sonrientes, excesivamente sonrientes con sus botellitas de jugo de tomate en la mano. Y no dejaban de sonreír por nada del mundo. Cierto que no se alejaban mucho de la mole protectora del transatlántico y claramente se veía que para ellos la sonrisa era un arma que nunca abandonaban, como el revólver del cow-boy. Con esa arma apuntaban y amenazaban a la ciudad mágica y a su gente maravillosa. Una sonrisa de suficiencia y presunción, a la vez simple y artificiosa. Con esa arma pretendían defenderse del trópico, de los negros, del misterio y de la muerte. Sonreían como condenados comerciantes detrás del mostrador, muy halagados de verse uno al lado del otro,

extraordinariamente felices de sentirse iguales entre ellos, y muy distintos de la humanidad que los rodeaba (11).

El viaje kordoniano genera hermandad entre los viajeros. La solidaridad es una forma típica de relación en estos casos, muy lejana al interés individual: “Bebimos un vino cálido y grueso como fresca sangre de toro. Terminamos de comer y beber en medio de un embarazoso silencio y repentinamente nos miramos como pueden hacerlo tres hermanos que se encuentran en medio del camino” (39). Esta descripción que da el protagonista del momento compartido con dos camioneros a los que acaba de conocer en Chile ejemplifica lo señalado.

Esta clase de experiencia vital no se da solamente en los espacios a los que se llega luego del viaje, sino, fundamentalmente, en el viaje mismo como concepto. Viajar implica una transformación. Con el ambiente, cambio yo. Por eso el barco será un hogar (30), y el tren una experiencia que queda para siempre grabada en la retina y la memoria del narrador. A diferencia del turista para quien el viaje es un medio hacia un espacio de goce, para el viajero es un destino en sí mismo, una experiencia digna de ser vivida. Tanto es así que lo que Kordon cuenta, sobre todo, son los tránsitos, el *entre*, el viaje propiamente dicho, no las estadías. Del sur al norte de Brasil, de Bahía a Río, el viaje por España, el viaje urbano en Francia, el viaje por el desierto chileno.

Es a través de los viajes que aparece la problemática sociopolítica, siempre presente en Kordon. Aparecen el hambre del *sertao* brasileño, el brutal trabajo de los mineros chilenos, sus huelgas, la pobreza americana. Si en Walsh son intertextos evidentes el relato policial y el periodismo, si en Viñas lo es el discurso historiográfico, en Kordon lo será el relato de aventuras. “Vagabundo en Tombuctú” es un ejemplo de ello. Como indicamos desde el título se habla del vagabundeo, y si Tombuctú es el llamado del camino a peregrinar, un vagabundo en Tombuctú es un viajero en permanente tránsito, en busca del camino. Distintos protagonistas kordonianos repetirán esta fórmula en otros relatos, que ideológicamente remite a una postura política de rechazo del estilo de vida y la organización social capitalista occidental, sus costumbres y su cultura hegemónica.

Por otra parte, en estos cuentos encontramos distintos tipos de descripciones que merecen nuestra atención. Unas, absolutamente despojadas, directas, que sin embargo construyen imágenes nítidas, típicas de la estética realista. Pero también hay otras alejadas

de esa clase de escritura, que trabajan la humanización de los objetos. Por ejemplo, los troncos talados de los árboles serán “rebaños” que querrán en cada curva tomada por el camión tirarse al camino para no morir en un aserradero:

Fantásticos rebaños de troncos de árboles, y son rebaños conscientes de ser llevados al matadero del aserradero. El tronco es llevado por la corriente y a simple vista parece resignado de su suerte. Pero en realidad no deja de girar sobre sí mismo, buscando en cualquier recodo la oportunidad de clavarse en la orilla. Buscan la tierra, en la forma que el pez, saltando en la tierra, busca el río (11-12).

A esto le debemos agregar un dinamismo narrativo que también observamos en ciertas narraciones contianas. La ciudad lleva al vértigo del pensamiento del protagonista, que no puede afincarse su mirada en una cosa y profundizar en ello porque ya tiene otra imagen delante de sí. Lo urbano se muestra a través del montaje de imágenes que se suceden en la conciencia y en el andar del protagonista, como diapositivas que se continúan unas a otras provocando una suerte de vértigo escriturario:

La Universidad de Chile, una “fuente de soda”, el Instituto Nacional, depósitos de máquinas, librerías de viejo, restaurantes populares, borracherías tenebrosas, casas de música y hoteluchos de la mala vida, inician en la calle San Diego la carretera 5 que lleva hasta los bosques y las brumas del sur. Aromas de carritos de vendedores de frutas y olores de fritangas, de tinta de imprenta, de panaderías, de moho de bodegonas. Todo se alternaba en una rica y espesa sinfonía de lo irregular. Muros verdosos, celestes, amarillos, lacres. De cemento y de descascarada cal. “Emporio San Diego”, en una esquina y arriba un balcón colonial de negra madera labrada. Varios floretes exhibiéndose en una vidriera, al lado de un hotel de canallescas mamparas remendadas con papel de periódicos y un conventillo de portón que se abre en una calle interior de densa y sucia ciudad medieval (21).

Un recurso que quiebra la ilusión realista tradicional es la autorreferencialidad literaria, que también observamos en los autores analizados con antelación. En “Vagabundo en Tombuctú” hace su aparición Lampeao, protagonista del libro homónimo publicado por Kordon en 1952 y que por razones de periodicidad no ingresó a nuestro corpus. Su literatura, entonces, habla de su literatura. De hecho, se narran las historias que se despliegan en la novela anterior, la expulsión de los campesinos del norte brasileño, del sertao, hace su ingreso. En esta ocasión, producto de la sequía. Los guitarreros en este

cuento cantan a los *cangaceiros* distintas *emboladas* que tienen como protagonista justamente a Lampeao, que es descrito positivamente. Personajes e historias se repiten⁴⁸.

“Toribio Torres Alias Gardelito”

“Toribio Torres, alias Gardelito” es, junto con “Kid Ñandubay”, uno de los relatos más representativos de la obra del autor. Trata la historia de un joven huérfano que llega de Tucumán a Buenos Aires con el anhelo de convertirse en un exitoso cantor de tangos, pero que finalmente debe ampararse en el engaño y la mentira para lograr sobrevivir en la gran ciudad. Toribio Torres vive con sus tíos en un inquilinato porteño y tempranamente se enfrenta a la adultez debido a las limitaciones económicas y la precariedad afectiva en la que se encuentra.

El personaje se construye a partir de la trampa. Gardelito, apodo que justamente responde a una presunta excelencia artística que nunca llega a concretar, es un adolescente que mediante pequeñas tretas intenta mejorar sus míseras condiciones de vida. En un comienzo, pasea un perro con el fin de venderlo haciéndole creer a los dueños que el cachorro se le perdió en un parque. Las inaugurales palabras a través de las que se nos presenta a Gardelito en el relato lo caracterizan como una mezcla de entrañable pícaro de arrabal y transa universal:

La señorita Bezerra -hermana del doctor de la vuelta- le pidió que paseara el perro por el parque cercano. Toribio se excusó, (...) prefirió vagar por Palermo. En la Avenida Alvear conoció a unos muchachones que se dedicaban a vender perritos menudos y lanudos decorados con cintas rojas y celestes en el cuello. Los exhibían en el césped del parque. Los autos se detenían, las mujeres lanzaban agudas exclamaciones de ternura; los hombres consultaban el precio. (...) Toribio fue espectador de varias transacciones a precios que consideró exorbitantes, puesto que hasta entonces creyó que los cachorros se regalaban y nada

⁴⁸ Lampeao narra la historia de quien fuese durante años el máximo líder de los *cangaceiros*, es decir, de los bandidos del desierto brasileño, un marginal que azota los pueblos pobres del norte de Brasil y sobre el cual se construye toda una mitología. Se cuenta allí en retrospectiva su historia familiar. La muerte de su padre en manos del patrón de la estancia en la que trabajaba, el cual pretendía quedarse con esas tierras cosechadas con Mandioca que la familia de trabajadores rurales habitaba. Desde esa violencia oligárquica que no tiene nada que envidiarle a lo analizado aquí en otros autores de lo ocurrido en nuestro país, se reconstruye la historia hasta el presente de enunciación.

El texto narra el origen de la violencia, violencia que no culminará luego del asesinato de Lampeao, porque otros seguirán su camino. La Injusticia social, los atropellos que sufren los campesinos por parte de los terratenientes –los cuales si pretenden resistir mueren, como Ferreira padre, o se “desgracian”, como sus tres hijos, se muestran como los motivos profundos que arrastran a Lampeao al desierto y a la crimen.

más. Toribio fue a tocar el timbre de la puerta con chapa de bronce del doctor, para decirle a la vieja que aceptaba pasearle el perro (KORDON: 46).

Este tipo de artimañas en un principio lo benefician, pues incluso Pucky -tal es el nombre del perro en cuestión- logra escapar de sus nuevos dueños y retorna sólo a su domicilio, por lo que Gardelito cobra por pasearlo, por venderlo y por volverlo a pasear. No contento con eso, inmediatamente idea una nueva forma de sacar más dinero de esa situación, lo que se ve frustrado por la repentina muerte del cachorro.

“Toribio mentía, mentía siempre, más por sistema que por conveniencia” (47), nos señala el narrador; “era un discípulo de la calle, que es azar y descalifica el arrepentimiento” (58), propone más adelante; “Toribio había adquirido por instinto el axioma del cuentero” (54), se lee en otro pasaje. Frases como estas pueblan el relato y van construyendo un personaje que hará de la estafa un estilo de vida. A falta de otras herramientas, Gardelito apelará al chamuyo y a la traición para lograr su supervivencia en medio de una ciudad hostil que no le brinda otras alternativas y le exige endurecerse y volverse paulatinamente más mezquino e individualista para progresar.

A medida que avanza la narración, los engaños van complejizándose y comienzan a fallarle. Luego de la muerte de Pucky fracasa en su intento por embaucar a una mujer que publicó un aviso en un diario en busca de novio y a la que sólo puede “arañarle” un peso. Pero en ese momento, se presenta una situación que modifica la vida de Gardelito: el tío le consigue un trabajo en la ferretería del barrio, y Toribio acepta. Para colmo, rápidamente se convierte en sostén de su familia ante el despido que sufre su tío en una obra en construcción. Sin embargo, el trabajo no emerge como una posibilidad de dignificación para el personaje, tampoco como un modo de enderezar su rumbo, sino como un ejemplo de inutilidad, monotonía, aburrimiento y pérdida de libertad. Si por un lado el narrador planteará que a Gardelito: “Ridículo le resultaba vestir un delantal gris y aprender de memoria las diez mil porquerías que llenaban una ferretería” (60), por el otro: “Al día siguiente se puso un guardapolvo gris y comenzaron los días grises en la polvorienta ferretería. Abandonaba tarde el empleo y dejó de frecuentar a la *barra* y los partidos de fútbol en la “cortada”. Transcurrieron varias semanas terriblemente monótonas” (61).

Nada positivo le deja el trabajo. Gardelito descubre que con esa rutina nunca superará su mísera condición social ni alcanzará el sueño de convertirse en un afamado

cantor de tangos. Lo único que le brinda es reproducir eternamente esa vida que tiene y que aborrece, encima ahora no sólo trabaja todo el día, sino que tiene que aportar la mayoría de su sueldo para la casa, ya que es la única entrada económica de la familia. Su labor diaria en la ferretería termina de persuadirlo de la inutilidad de trabajar para otros, idea que consolida cuando decide escapar de la pensión que habita con sus tíos para iniciar su propio camino.

Luego de conocer el mundo del trabajo, entonces, Gardelito *elige* definitivamente el ambiente de los marginales, el de aquellos que sobreviven quebrando la ley. A partir de ese momento primero se aprovecha de Pirulo, su mejor amigo del barrio, al cual le roba su único traje para mostrarse *con buena pilcha* y poder hacer mejor su “oficio” de cuentero; luego defrauda al cocinero de la pensión en la que vive -que le presta un dinero que nunca devolverá-, posteriormente le hurta un reloj a la prostituta con la que se acuesta para empeñarlo. Como conclusión, al ingresar en un bar porteño el narrador nos dirá a través de la perspectiva del personaje: “Trató de clasificar esos rostros: caficios, partiquinos de teatro, canillitas, vendedores ambulantes, posiblemente algunos rateros, y muchos no pasaban de simples horteras. Pero pertenecían a ese mundo que él escogía como el suyo. Y de pronto sintióse feliz” (69).

Ante un orden social que le impide metódicamente el progreso, ante una legalidad impuesta para reproducir un sistema injusto, Toribio Torres *escoge* como salida individual la de la estafa, la mentira y el engaño. Sin embargo, con estas actitudes no logra mejorar en demasía su condición, ni siquiera cuando se reencuentra con Fiacini, un viejo conocido que le propone una serie de negocios de mayor envergadura. Fiacini se dedica a todo tipo de estafas -entre ellas la venta de dólares falsos y la realización de remates en donde le paga a gente para que haga subir el valor de los objetos para que los participantes reales de la subasta tengan que aumentar sus ofertas-, e invita a Gardelito a integrarse a su red mafiosa, a lo cual accede de inmediato. Esta elección será el motivo que determinará al final del texto su prematura muerte, cuando pretenda traicionar al propio Fiacini, y, al mismo tiempo, actuar por primera vez con honestidad con su compañero Picayo, quien lo delata cuando Gardelito le confiesa todo y lo invita a escapar con él. Así, la única vez que fue sincero en su vida, Gardelito lo paga con la muerte.

Toribio Torres llegó a Buenos Aires con sus sueños de cantor, pero “en la capital sólo encontró esa obsesión del dinero” (85) que acabará con su vida. Sin posibilidad de ascenso social mediante el trabajo, sin concretar sus sueños artísticos, pretendió, a través de la mentira, conquistar un futuro. Mas si el oficio de timador no dio los resultados esperados, ser honesto tampoco se presentó como una mejor opción en el contexto en el que se encontraba.

Gardelito es en definitiva uno de los tantos buscas que con sus trampas andan al día para parar la olla, aquellos que nunca pueden dar el salto que sí dan los que tienen más recursos y contactos. Los que por necesidad ponen el cuerpo a lo que sea y se llevan la menor tajada. Tipos como Gardelito terminan perseguidos hasta que los encuentra la muerte, trampeados por mafiosos de mayor calibre que los utilizan como marionetas. Son material descartable dentro y fuera de la ley. Son hombres que parecen carecer de opciones reales para mejorar sus condiciones de vida en forma estructural dentro de la sociedad en la que vivimos. Toribio “Gardelito” Torres es en definitiva uno de los tantos que ocupan en legiones nuestros cementerios o que pueblan nuestras cárceles. Como señala el texto: “Era el muchachito provinciano, y repentinamente las calles del barrio del Palermo lo atraparon y empezó a sentirse otro. Se hizo agresivo porque sentíase en un medio hostil, y comenzó a elucubrar y mentir porque lo abrumaba la sensación de su debilidad” (109).

En este relato la imaginación vuelve a insertarse entre la descripción realista. Por eso Toribio comanda su “tropa” contra los árabes. Se da lugar a la fantasía individual en medio de la pretendida objetividad descriptiva:

Toribio se instaló en el coche con Pucky en la falda y tomaron por Coronel Díaz, amplia y arbolada calle que se empinaba, bordeando la Penitenciaría Nacional. Torció la cabeza para divisar a los centinelas que se paseaban encima del murallón. Se vio corriendo por esa calle, para dejarse caer al pie de un árbol, en medio del estrépito de la fusilería. Protegido por el árbol, ordenó abrir fuego a sus hombres. Allí estaban a sus órdenes, todos los muchachos del barrio: Pirulo, Garibaldi, Camisa. Vestían las casacas largas y los quepíes con toldito de la Legión Extranjera. Pero al revés de lo que pasaba en “Beau Geste”, esta vez eran los árabes quienes defendían el recinto amurallado. Nada resultaba más fácil a Toribio y sus hombres que voltear de certeros balazos a esos árabes de ropas flotantes y cuyos turbantes sobresalían entre las almenas de la Penitenciaría Nacional (48).

Pero éste es un relato mucho más dinámico que “Vagabundo en Tombuctú”, el personaje principal posee una profundidad mayor en su construcción, y hay una elaboración

más rica de los diálogos que ganan también espacio. Al respecto señala Rosemberg: “El diálogo, al descubrir directamente la idiosincrasia de los personajes, despoja a la narración de explicaciones, análisis y reflexiones y le otorga otro de sus rasgos más genuinos: una objetividad casi total” (6).

No abordaremos aquí en profundidad sus relatos fantásticos. Sin embargo, no mencionarlos sería recortar la estética kordoniana traspasando los límites de la adulteración. En particular, si tenemos en cuenta que la mezcla de lo fantástico con lo realista será algo que en la generación del sesenta se retomará fuertemente -la escritura de Conti sobre todo entre los autores tomados en nuestro corpus- y que forma parte de las rupturas de los escritores de posguerra -de lo cual podemos tomar a Kordon como un precursor- respecto de los estrechos límites en que había quedado encorsetado el realismo.

“Hotel Comercio” se vincula con “Vagabundo en Tombuctú” respecto del rechazo a las “formas de viajar” que no sean las del vagabundo. Aquí el protagonista es un viajante de comercio, alguien que debe andar por los caminos por trabajo, por lo tanto, el viaje es una rutina que lo enajena. No se moviliza por donde quiere ni cuando quiere, sino por obligación, como parte de su labor cotidiana. Se describe entonces la monotonía, el aburrimiento, la rutina -“Entró con paso decidido y mostró los dientes de su sonrisa de vendedor. De Chascomús a Bahía Blanca podía entrar en cualquier almacén de ramos generales y saludar con el mismo tono de confianzuda seguridad” (119)-. Es una forma de viajar que se diferencia tanto de la del vagabundo como de la del turista, pero que Kordon igualmente cuestiona porque se mantiene dentro de los límites de lo establecido.

El cuento narra la historia de un vendedor que llega a un pueblo. Se acuesta en una habitación compartida de un pequeño hotel y a la mañana siguiente se da cuenta que su compañero de cama se suicidó. A la noche posterior, él ocupa su lugar y “otro” es él entrando a la habitación mientras se suicida. Como vemos, aparece lo fantástico, no lo realista, a partir del típico esquema del doble que es otro y soy yo mismo, eje que no fue ajeno, tampoco, a “Toribio Torres, alias Gardelito”, como lo expresa el siguiente pasaje, cuando el protagonista huye al traicionar a Fiacini: “¿Por qué este simple ademán de tomar agua ansiosamente en una pila de plaza lo transportaba a una época olvidada? Tendría doce años, quizá trece. Era el muchachito provinciano, y repentinamente en las calles del barrio de Palermo empezó a sentirse otro” (109). La duplicidad, tan cara a autores como Edgar

Allan Poe y, en nuestro país, Horacio Quiroga, forma parte de los rasgos escriturales de Bernardo Kordon. En “Hotel Comercio”, leemos: “¿No fueron todos los hombres del sueño una sola persona y esa persona no era sino él mismo? Volvió a mirar el rostro del muerto y esta vez casi rompió a llorar. Sentía pena, una pena inmensa por el otro y por él mismo”. Se observa en el fragmento citado que lo onírico también se entremezcla con lo real y lo fantástico. En “Una región perdida” Renán, el protagonista, señala respecto de una inverosímil playa que “conoció”:

¿Usted no comprende que esa playa es algo tan tenue y pronto a perderse como el recuerdo de un sueño? ¿No le ha ocurrido a usted sentirse dominado por la extraña sensación de algo que ha vivido, de una experiencia lejana que no puede localizar en ningún tiempo? ¿Y no ha despertado alguna vez con las imágenes nítidas de un sueño para olvidarlas después, por más que exprema su cerebro? Sin embargo mientras sueña y cuando se despierta, Ud. sabe que eso es la vida verdadera, que tiene conexiones con otros sueños, formando una unidad, quebrada por la vida cotidiana, es verdad, pero en la medida que la vida cotidiana es quebrada también por la vida de los sueños. Y es la vida de uno, tan importante como todas las idioteces aburridas que repetimos durante el día (152).

Su mujer se pregunta entonces, ante estas palabras y los actos posteriores de Renán, “¿No estaría loco?” (153). La respuesta no se da en el texto. Escenas semejantes se repetirán en otros relatos de Kordon, donde sueño, locura y fantasía se superponen. Así aparece lo fantástico como reacción al realismo tradicional. “Una región perdida” pone de relieve estas cuestiones a partir de un episodio trivial, un encuentro entre compañeros de trabajo en una casa en la cual se genera una situación absurda mediante un diálogo que se posa en el intento infructuoso del protagonista por dar con el nombre de una playa que de pronto recuerda pero que no figura en ningún mapa, ya que ese recuerdo es fruto de su imaginación luego de observar una lámina. Sin embargo, para él esa playa es tan real como cualquier otra. Junto con ello, la temporalidad circular, tan presente también en el género fantástico y tan propia de lo mítico, se convierte en estructurante de este texto.

Otro de los cuentos de este libro, “Un viejo camión de guerra”, fue incluido por Rodolfo Walsh en la *Antología del cuento extraño* publicada en 1953. Allí Kordon mezcla tiempos diversos a partir de una conversación entre dos amigos en una fonda sobre un viejo camión de guerra que ahora transportaba verdura en Buenos Aires. La presencia del conductor genera un alto en el relato que habilita el surgimiento del suspenso narrativo:

Fue entonces cuando en la fonda del mercado entró el hombre de la casaca de cuero. En el mercado de Abasto convergen diariamente cientos y quizás miles de camiones, y la entrada de un camionero no hubiese llamado nunca mi atención. (...) Pero no pude dejar de contemplarlo (143).

Posteriormente, en lugar de zapallos y lechuga, los protagonistas observan que el camión verde oliva “estaba lleno de muertos. Parecen soldados. Algunos van destrozados. A otros les cuelgan los brazos, como si quisiesen aferrarse al suelo para no seguir viaje” (144). El horror de la guerra continúa. Ese camión estará siempre manchado de sangre. Al final, uno de los amigos que conversaban en el bar -Alejandro- desaparece sin explicación junto con el camionero. ¿Todo eso lo imaginó el narrador? No lo sabemos. Sólo se nos dice que “sentí mucho miedo y eché a andar con paso rápido hacia las luces del centro de la ciudad” (144).

Por último, “El enloquecido pulso del tambor” conjuga misterios y embrujos del candomblé y las *jangadas* a partir de la experiencia del narrador en rituales de la cultura negra en el Brasil.

Domingo en el río

Domingo en el río (1960), contiene doce cuentos de diversa extensión, aunque algunos de ellos no son más que breves escenas. El primero de los relatos, que le da título al libro, en el comienzo presenta visos costumbristas, con protagonistas obreros, populares, pero sobre el final apunta a lo fantástico.

“Domingo en el río” aborda también el tema del viaje, pero éste es un viaje urbano, desde Constitución al balneario de Quilmes, donde un grupo de trabajadores pretende realizar un picnic dominical. Gran parte del cuento transcurre precisamente en ese viaje en camión. Es un recorrido por el sur de la capital y el comienzo del conurbano sur bonaerense. La primera frase del texto, como “Vagabundo en Tombuctú”, instala a los protagonistas espacialmente: “Se juntaron en la esquina de Tacuarí y Garay” (KORDON, 1960: 7). A partir de allí la narración continuará el periplo por la ciudad hasta llegar al río de Quilmes. Se cuenta hasta el nombre de las calles por las que pasa en La Boca, el Parque Lezama, el Puente que cruza a los compañeros del taller a la provincia de Buenos Aires; se dice dónde queda Dock Sud, Avellaneda, hasta que se llega a la costa quilmeña. La minuciosidad dada al itinerario expresa el lugar que el viaje ocupa para el narrador. La

ciudad está siempre presente en este texto que parecer querer dar cuenta de un día de descanso laboral para un grupo de operarios.

La problemática del “vagabundo” también forma parte de “Domingo en el río” cuando llegan los trabajadores a Quilmes y se encuentran con el viejo Wenceslao, un polaco que habita ese lugar con su carpa: “El viejo suspiró. Porque a veces la vida también era triste y pobre como la de los vagabundos que sólo encontraron la protección de los anegadizos montes del río” (18-19), señala el narrador. Pensará el Viejo sobre aquellos que “desembarcan” con su exceso de comida para pasar el día: “era como si viviesen en otro mundo” (18). La vida entre el hombre que vive a la vera del río en la más absoluta pobreza pero sin obligaciones dista hasta la incompreensión de aquella de los que son un engranaje del sistema.

Este vagabundo, a diferencia del viajero que sueña sus tumbuctús, no transita lugares: “hace quince años que planté mi carpa y aquí me conservo” (18), dice, pero se enorgullece de no ser dueño de nada, salvo de una gran sabiduría sobre cuestiones del río y de la costa -por ejemplo, el lugar donde no estacionar el camión debido a las propiedades del suelo y las crecidas-. Guido, un joven estudiante que suele frecuentar su carpa cada verano, lo observa con cierta envidia:

El viejo polaco, flaco ya anguloso por donde se lo mirase, quebraba leña menuda en la rodilla plegada, armando el esqueleto de una fogata. “Parece un hotentote”, pensó Guido no sin cierta admiración. (...) Comparándose con él, Guido sintióse como un gusano salido del fondo de la tierra (19).

Como el Boga en *Sudeste*, aquí Wenceslao y Guido desprecian a los “domingueros”, cuyo ritmo urbano choca con la tranquilidad del río y la vida apegada a la naturaleza:

En verano se reunían diariamente en esa carpa. Y cultivaban el mismo desprecio hacia los advenedizos del río. Eran los que apuraban el sol, la cerveza y los baños, sin ocurrírseles siquiera que el río requiere en primer término la contemplación, y después la lentitud y el silencio (19).

Esta frase, que podría ser del Boga en *Sudeste*, es del narrador de “Domingo en el río” a partir de la perspectiva del viejo Wenceslao y de Guido. El “apuro” -rasgo típico del ritmo urbano- invade la tranquilidad del río, que sigue el lento pero constante ritmo de las mareas. Como observaba Wenceslao, se trata de “mundos” distintos. Por eso para Guido

llegar al río es una “aventura al borde la ciudad” (19). La aventura, entonces, tópico kordoniano ligado al eje del viaje, aquí se encuentra mucho más cercano. Por eso ni bien Guido llega a la costa de Quilmes “Sentóse en el suelo y comenzó a quitarse la ropa con el desordenado apuro de quien ha esperado el instante de una ansiada liberación” (19). Ir al sur es ir camino a la aventura, alejarse de la rutina que expresa la ciudad.

Todos estos motivos que venimos señalando se integran perfectamente con lo anteriormente expuesto respecto de “Vagabundo en Tombuctú” y “Toribio Torres, Alias Gardelito”. Sin embargo, el cuento de pronto gira hacia lo fantástico cuando Fernando, un niño que es parte del grupo de trabajadores que están realizando su picnic, decide conocer su futuro a cambio de dos pesos ante un “orientalista y grafólogo de fama mundial”, el profesor Richard, tal como se leía en el cartel que acompañaba una tarima en la que un hombre barbudo se exhibía en cuclillas. Richard le entrega un papel que dice: “TEMES QUE TUS DESEOS SE REALICEN” (35). Poco tiempo después, el niño observa a su madre bailando con Antonio, un compañero de trabajo, justo cuando otros trabajadores intentaban sacar el camión en el que habían llegado del barro en el que había caído. Antonio se acerca a colaborar e instintivamente Fernando piensa con sus celos de niño: “ojalá el camión lo mate” (41). Y luego: “Con alma y vida quiero que el camión lo mate” (41). Aunque “despavorido pretendió arrojar lejos ese deseo”, ya era tarde. El camión da un coletazo en el barro y acto seguido “Antonio yacía en el suelo sin poder incorporar siquiera la cabeza” (41). Cuando la ambulancia lo lleve de urgencia al hospital, el niño se sentirá como “un dios poderoso” con la satisfacción de una “travesura consumada e impune” (47). Como en los cuentos de Quiroga, y de Poe, Kordon inserta en la narración de lo cotidiano algo perturbador, y allí lo deja, ambivalente y abierto.

“Expedición al Oeste” es un cuento fundamental de Kordon para este trabajo. Allí encontramos al narrador junto con “el doctor Arturo Dusol” -renombrado psiquiatra y crítico de arte- en pleno centro porteño, sobre la Avenida Callao, tomando un whisky y hablando sobre cuestiones estéticas. La charla deriva hacia el cuestionamiento a un tal “Pasten”, a quien el narrador luego busca para entablar un diálogo. Se encuentran en la Avenida Corrientes y Pasten lo invita a su domicilio en Castelar, a donde se dirigen en su Cadillac. Allí comienza la “expedición al oeste” del narrador, que será un recorrido por la

Avenida Rivadavia y por la niñez de quien lleva las riendas del relato. Ese viaje le permite al narrador hablar de su infancia, del barrio, de la ciudad, de la importancia de viajar. Poco importan ya Dusol y Pasten entonces. Son una mera excusa para recorrer los temas que siempre aborda la narrativa de Kordon.

De hecho, este cuento presenta, nuevamente, una puesta en abismo de la escritura de este autor y una autopresentación por parte del mismo. En la primera página del cuento, leemos:

Aclaremos. Soy un hombre de ciudad. Y una ciudad se compone de calles, donde generalmente se producen hechos. En realidad, es lo único que me interesa: la calle y los hechos. En resumen: la vida. Lo demás son suposiciones, comentarios, teorías, derivados, añadidos, ensayos. Es decir, convencionalismo, retórica, impotencia, vanidad, hipocresía, trivialidad y resentimiento, en una palabra: literatura. La calle me reveló el mundo de la poesía y la aventura. Decir la calle significa definir un sentido mágico y vital. “Reentrons dans la rue”, dice (no recuerdo cuando) el Gavroche de Víctor Hugo. Justamente eso: entremos en la calle como quien penetra en un templo para buscar la verdad, o como quien busca su casa para bañarse y sentirse menos lamentable (49-50).

En estos párrafos el narrador expresa la síntesis del pensamiento kordoniano. La calle y los hechos es lo que le interesa, lo demás -la literatura- importa poco. Sin embargo, para fundamentarlo, parte de la literatura, pues retoma una frase de Víctor Hugo. El lema, entonces, se convierte en pose. Así, la visión negativa de la escritura que representa -la literatura es “convencionalismo, retórica, impotencia, vanidad, hipocresía, trivialidad y resentimiento”-, que refleja una posición antiintelectualista, se matiza con la aparición de la cita de un escritor francés. De este modo, Kordon, como el resto de los autores analizados, utiliza la ficción para dar esta noción estética y política. No lo hace -solamente- en reportajes, artículos periodísticos o ensayos, sino que toma la literatura como un espacio de militancia por estas ideas.

Es la calle la que le revela la poesía y la aventura que luego buscará llevar al papel. Recordando su niñez, el narrador plantea que junto con sus amigos del barrio eran “espectadores interesados y absolutamente parciales de todo lo que ocurriese en la calle, territorio densamente poblado de amigos y enemigos, a quienes sólo conocíamos como tales después de rotundas experiencias” (58). La calle les dio la sabiduría para “escoger lo mejor: el espectáculo cambiante de la esquina, los pregones y las broncas callejeras. Sólo deseábamos crecer para hacer nuestras todas las calles de la ciudad” (58). Estar en la calle,

en definitiva, era entrar al mundo, el “fascinante mundo que el hombre levantó sobre dédalos de cloacas y crujientes esqueletos añejos. ¡Qué bien nos nutrimos con la vitalidad de la calle!” (58). Sin embargo, no todo es visto con beneplácito. La ciudad de Buenos Aires, con “sus altos colmenares de cemento y mármol, coronados de chirimbolos, torres, cúpulas, buhardillas de pizarra o abiertas terrazas árabes, todas las ocurrencias de los ricos pobladores de esta ciudad” (51) es “absurda, reprimida, desorbitada y caótica. Posiblemente no exista otra en el mundo tan vulgar y promisor a la vez, como un dios inacabado que balbucea antes de sentirse un adulto poderoso” (51). El barrio era por lo tanto un confín, el refugio que restaba ante una ciudad que mientras crecía deglutía sus suburbios:

La ciudad brindaba todo en sus iluminadas vitrinas. Libros del mundo entero con la tinta aún fresca, en las librerías abiertas hasta la madrugada. Y lo que es más importante: los costillares que dan vueltas en el spiedo, y pirámides de policromadas latas de conservas, y un envasado río de aceite bajo las guirnaldas de salamines, lagrimones de quesos provolones y obscenos jamones suspendidos ¡Pero cuesta encontrar un solo gesto espontáneo! A veces resulta inútil remover los cerros de latas y botellas. No hay ninguna etiqueta que pueda garantizar una ración de vida auténtica. Doble porción de costillar para el buen ciudadano, pero una diminuta ración de vida intensa, y sobre todo cero de poesía (53).

Nuevamente, como en “Domingo en el río”, salir de allí es ingresar a la aventura. Antes era Quilmes, la zona sur del conurbano bonaerense, ahora es Castellar, el oeste. La aventura está más allá de la ciudad: “Hasta ese balcón llegaron ráfagas del viento de la pampa y del río, silbatos de locomotoras y tres largos bramidos de un barco que se disponía a partir -trémulos y familiares llamados de la aventura- (51)”. Por eso el tren es sinónimo de suceso extraordinario para Kordon, metáfora del viaje extenso y del traslado del viajero “¡Salud maravillosas y furiosas devoradoras! Siempre fueron para mí el palpitante hierro bruñido, que irrumpe en la noche como el auténtico emisario de la Aventura” (57), dirá de ellos. También el barrio, como lo particular e identitario, ajeno al consumismo y la homogeneización citadina, y la mirada de la niñez ante la del adulto:

¡Qué largo, sin embargo, ese recorrido que va de la calle Pringles hasta el puente de Bustamante! A los siete años se tiene una idea exacta del mundo. Ese trayecto era inmenso, poblado de ladrones y asesinos. El itinerario admitía todas las variantes y todos los imprevistos: podíamos perdernos o ser atacados por tribus inamistosas. Pues muchas de nuestras exploraciones por otras barriadas desencadenaron alevosos ataques. Conventillos enteros se vaciaban ante la provocativa presencia de forasteros, y sólo nos quedaba la posibilidad de correr para escapar del peligro, estimulados por los gritos salvajes de los naturales de ese barrio. Las pedradas alcanzaban a calentarnos las

espaldas, pero apenas las sentíamos, e inclusive llegábamos a recibirlas con alegría, ya que significaban que nos poníamos fuera del alcance de esos forajidos. Pues la experiencia señalaba que nadie puede recoger una piedra sin dejar de correr, y ese sensible blanco en nuestro lomo significaba que cesaba la endiablada persecución. Generalmente se detenían porque habían llegado al límite de sus territorios, y nos salvábamos por la misma razón que tantas veces en África se salvaron Stanley, Livingstone y Cía., pues los salvajes nunca se aventuran fuera de sus países, y entonces los exploradores pueden seguir ampliando el mundo conocido (57).

La aventura, entonces, está en el viaje, en el trayecto fuera del propio ámbito, en salirse de esa ciudad de la que se es parte. En “Domingo en el río” se lograba a través de un camión, acá en un viaje en un Cadillac. Se rememoran viajes en tren. Todo lo que permita trasladarse es bien recibido. El viaje, por otra parte, motiva el recuerdo. Es un viaje espacial y temporal -Reconozco ahora el poderoso afluente de la avenida Lacarra. En esta esquina, hace más de veinte años tomábamos el colectivo para Mataderos (62)-, un traslado al pasado, y también al interior de uno mismo: “La noche arrabalera estaba preñada de misterios. Y volvíamos a la esquina de Lacarra y Rivadavia, de regreso de la expedición a Mataderos o de cualquier lado, pues finalmente todo termina en una expedición a mí mismo” (65). Es anecdótico el lugar al que se viaja, el próximo “Tombuctú”, se puede ir a cualquier lado porque lo importante del viaje es que se trata de un proceso de autoconocimiento, una “expedición” hacia sí mismo. Esto es ir al oeste en este relato, tal como vuelve a expresarlo el narrador en el siguiente pasaje:

¡Esta es mi expedición al oeste! Por cierto un hermoso viaje. El oeste lo señalo con una O enorme que abarca el mundo entero. Una O que representa el viento pampeano que gasta la tierra e infinitos caminos polvorientos que se vuelcan en el horizonte (...). Decir oeste es nombrar la pampa. Frente al mapa lo señalo con la izquierda, que es el lado del corazón. Decir oeste es la exacta dirección de un viaje hacia mí mismo (69).

Ese es el “humor vagabundo” de los personajes kordonianos, típicos “homo viator” que remarcan una y otra vez la necesidad de “vagabundear”: “conmigo llevo los andenes ferroviarios, los cines de barrio y las avenidas relucientes de lluvia y luces y poca gente. Marcado al rojo con el anhelo de aventura. Y el deseo de vagabundear como una dulce congoja” (68) dirá aquí el narrador. Vagabundear es aprender y conocer. Sobre el mundo y uno mismo. La aventura vital.

Este libro contiene, como dijimos, otros diez relatos. En gran parte de ellos los personajes de Kordon repiten actitudes, hechos y postulados. Van en busca de bares

reiteradamente y se trasladan en el espacio por diversas razones. Casi siempre buscarán trampear al sistema. Son contrabandistas, ladrones de libros, vagos, cafishios, meros vagabundos y viajeros, cuando no operarios o escritores. Se trata de graficar a sectores populares, marginales o a aquel que integra el propio Kordon. Como ejemplos tenemos “Un rincón para morir”, que se desarrolla en una ciudad brasileña donde un proxeneta y un vago comparten un departamento, o “El tren de los contrabandistas”, cuya historia forma parte de “Vagabundo en Tombuctú” pero que aquí aparece de manera más desplegada. En este cuento los contrabandistas son gente de pueblo, cholas sobre todo, que van de Chile a Bolivia y necesitan trabajar de “mulas” para sobrevivir. Nuevamente tenemos aquí la presencia del tren, y del viaje, ya que el relato se desarrolla en un viaje entre Arica y La Paz. “El filo de la llanura” puede incluirse en esta mirada general. Se nombre de esta forma al Río de la Plata, y en ese margen -el filo- vive Wenceslao, el vagabundo polaco que ya conocemos por “Domingo en el río” (135; 142; 154). Vemos que, como los personajes contianos, los de Kordon se trasladan de un cuento a otro. Este relato cuenta la otra parte de la historia de este personaje del cuento anterior. Su vida previa, cómo llegó el polaco a Quilmes, a la vez que vuelve a recuperar el tema del contrabandismo -como indicamos en su momento, no ajeno de Sudeste ni de “Todos los veranos” en la obra contiana-.

“Tripulante de Buenos Aires” es una instantánea sobre un ladrón de libros que peregrina por las mesas de saldo de las librerías de la calle Corrientes. La ambientación de la ciudad aquí ocupa gran parte del relato. La máxima de este cuento es que Buenos Aires “corrompe” a sus “tripulantes” -nuevamente, desde la utilización de este término, aparece el leit motiv del viaje, tema al que se recurre también en “El hastío”-. Extremando los planteos vertidos en “Expedición al Oeste”, acá se señala que la vida se aprende en la calle, no leyendo textos:

¿Y usted quiere que le diga una sola verdad, del tamaño de un ómnibus? ¡Usted no conoce nada de la vida! ¡Usted es un pobre ignorante! ¡Mire esto! ¿Sabe lo que es esto? ¡Es la vida!

Y Silver señalaba insistentemente con el pulgar la avenida calurosa y trepidante, el gentío que vomitaba la calle Florida, y formaban pacientes colas en los postes indicadores de los ómnibus.

-¡Esto es la vida y no se prende en los libros! (209-210).

Los personajes populares ocupan las páginas de “El aserradero” y “La desconocida”. En el primero de estos cuentos se narra la historia de un hombre que pierde

sus dedos en el trabajo justo cuando llega el personaje principal -Adriano- en busca de empleo. Ante la nueva situación del viejo operario, Adriano ocupa su lugar. Esa es su suerte, la desgracia de otro. Así se logra “avanzar” dentro del sistema, a costillas de los demás. “La desconocida”, por su parte, comienza en uno de los espacios que a esta altura podemos proponer como uno de los preferidos de Kordon: el tren. Sus protagonistas, Clara y Mario, son personajes que habitan el conurbano sur, más precisamente, la ciudad de Lanús. Se trata de un matrimonio que vuelve de una consulta médica en la cual a la mujer le diagnostican una enfermedad que la llevará a la muerte. El silencio y la tristeza se romperán precariamente en pocas ocasiones durante el relato. Cuando llegan al domicilio, se produce una escena trágica dominada por el silencio y breves frases. Mario comienza a observar a su mujer con otros ojos, y nota que no sabe con quién vive desde hace años: “Mario no respondió, ensimismado en la revelación de que ahora amaba el rostro ajado de esa desconocida sentada frente a él. Una desconocida cuya vida le resultaba un misterio, y ya era tarde, demasiado tarde para develarlo”. Al respecto indica Rosemberg que con este cuento Kordon “Ha penetrado en la intimidad afectiva” del matrimonio y que “ha captado esa sensación de extrañamiento que suele surgir a veces entre seres unidos por la costumbre y la rutina” (ROSEMBERG: 7). Claro que lo que los saca aquí de la rutina no es “la aventura” del camino, sino una noticia desoladora. Rosemberg rescata también, y por sobre todas las cosas, “esa atmósfera de cotidianeidad, monotonía, tedio y a la vez de honda ternura” (7) que se desprende del relato.

“Siembra maravilla”, de evidente tono autobiográfico, narra una serie de anécdotas que se desarrollan en Chile. Es el único cuento donde el personaje es un escritor que se encuentra con Neruda (107-108). Es en verdad un recuerdo de un viaje de 1939, cuando llegaban a Santiago “grupos de sobrevivientes del terremoto de Chillán y desfilaban las cotidianas manifestaciones que mantenían al gobierno del Frente Popular” (102). Lo político y lo social, vemos, se entremezcla en estas historias de manera explícita.

Un día menos

Un día menos (1966), por su parte, cuenta con diez cuentos breves que pueden agruparse en diferentes series. La muerte estructura gran parte de estos textos -“Un día menos”, “Fuimos a la ciudad”, “Sin mañana”, “Los ojos de Celina”, “El sordomundo” y

“Un hombre en casa”, algunos de ellos incluso con características propias del género fantástico. La anécdota de viajes la encontramos en “El día que comí perro” y “Robinson en Chile”, la autorreferencialidad literaria también recorre este volumen en “Maíz para las palomas”, “Robinson en Chile”, “El día que comí perro” y “El sordomudo”, y la parodia en “Agente W3”, una graciosa parodia del mundo de los espías y de la guerra fría que sucede en la Patagonia argentina. Aquí Kordon muestra su alta dosis de humorismo.

El relato que da título al libro narra un sueño dentro de otro sueño. El protagonista, del cual no sabemos su nombre siquiera -como tampoco sabemos quiénes el “vagabundo en Tombuctú”-, se encuentra en un sueño con su hermano muerto, lo que le imprime la certeza de que él también ha fallecido. Cuando despierta, tiene en el bolsillo de su pantalón la cédula de su familiar, la cual había guardado allí precisamente durante el sueño:

Entonces desperté. Salí al corredor de la vieja casa. Mi madre preparaba la mesa para almorzar. Le conté que terminaba de soñar con Sam. ¿Pero fue sólo un sueño? Me dominó la duda. Metí los dedos en el bolsillito delantero del pantalón y allí encontré una cédula de identidad. Lentamente la llevé hasta mis ojos y vi el nombre de mi hermano y su foto. Entonces sí: la revelación me llenó el pecho con una esperanza infinita. Contuve un grito de horror y alegría al comprobar que había vuelto con un testimonio del más allá (KORDON, 1966: 9).

Si el relato culminaría allí, estaríamos ante un texto fantástico. Sin embargo, el protagonista vuelve a despertar, pues antes había soñado que despertaba del sueño: “finalmente grité el secreto y entonces desperté por segunda vez. Estaba solo en la cama y comenzaba un nuevo día. No estaba mi hermana, ni la playa, ni la vieja casa. Solamente un día menos de vida, y ningún golpe de viento para henchir la vela de una esperanza” (10). Los recursos utilizados están, por lo tanto, dentro de la dominante realista por más que por momentos parezcan escaparse de esa estética.

En “Fuimos a la ciudad” encontramos resabios de Toribio “Gardelito” Torres. El protagonista es precisamente un niño que deja su pueblo natal donde vende quesillos en la estación y se traslada a Buenos Aires a pedir limosna en la calle Rivadavia. Quien lo lleva es un amigo que se hace pasar por rengo para que le den dinero.

Como sucederá en las novelas de Juan José Manauta -y como hemos visto en Conti-, existe un desfasaje notorio entre la fantasía pueblerina respecto de Buenos Aires, vista como la gran ciudad a la que quien llega tiene la oportunidad de progresar, y la realidad

efectiva allí. El mito de que en Buenos Aires se vive mejor se difumina ni bien el protagonista pisa la ciudad capital. Quienes llegan con sus esperanzas desde “el interior” van a ocupar villas o conventillos y viven en la miseria extrema. Por otra parte, el relato destaca la picardía popular para ganarse el pan. Los protagonistas son buscas que actúan su invalidez para causar pena y así obtener más dinero. También el trabajo es visto de manera negativa. Aquí el personaje principal, como había hecho Gardelito, no quiere trabajar. En este caso, prefiere pedir limosnas porque así tiene más posibilidades de ganar plata:

Herminda dijo que el tipo del camioncito podía darme trabajo, claro que ganando poco. Contesté que no, y cuando me preguntaron por qué, no dije nada y miré a otro lado. La Herminda me amenazó:

-¿No pensás pasarla de vago, verdad? ¡Aquí todos debemos arrimar el hombro!

Esa tarde salí a escondidas como siempre con el Tito y fuimos a limosnear por Congreso. Por Callao llegamos hasta Santa Fe, y seguimos hasta Retiro. Volvimos en un ómnibus 150, muy cansados pero con los bolsillos repletos de guita (27).

El fundamento es considerable. Los sectores populares están obligados a buscar la manera en que diariamente pueden autosustentarse, a riesgo de perder la vida de acuerdo a las míseras condiciones en las que se encuentran. Asimismo, actúan como el sistema dice que hay que actuar para ser “exitoso”, buscando la manera de obtener más plata para “crecer”. Y la manera no es trabajando debido a la precariedad laboral existente. No hay interés en el niño por ser un miserable más dentro del sistema. Prefiere “hacer la suya”. Hay rebeldía ante el intento de incluirlo en el trabajo cotidiano que se realiza en la ciudad, pero la salida es individual y, por lo tanto, condenada al fracaso, como en Toribio Torres.

La soledad y la muerte también se manifiestan aquí. Si en el primer cuento el niño despierta solo de su encuentro con el hermano, ahora también éste se queda solo cuando retorna al pueblo porque Buenos Aires queda atrás “para siempre y para otra gente”. Sin embargo, al llegar al pueblo se entera que su padre ha muerto atropellado por el ferrocarril cuando vendía sus quesillos. La salida no está ni en un lado ni en el otro.

“Sin mañana” presenta a un narrador que está muerto y observa su propio velorio y su llegada al cementerio mientras realiza su “viaje” final. El relato insiste en comparar la situación del protagonista con un viaje en avión y en subte, a modo de metáfora de su ida al cielo y a la vez su entierro. Otro tema que aquí se evidencia es el del doble, el “otro” es él y se mete en su interior -“Comprendo que ese desconocido que me observa detrás de toda mi

familia soy yo mismo. (...) Ya no somos dos, sino uno solo. Ahora soy ese otro que nunca conocí” (31),- lo cual al final se multiplica:

Veo por transparencia cómo los muerde la angustia del tiempo. Realmente no deseo reencarnarme en ninguno de esos desdichados. Prefiero elegir a uno para liberarlo de ese maldito mañana, un guante vacío donde introducirme, y conmigo ese otro, que a su vez lleva otro y otro dentro de sí (35).

“Sin mañana” cuestiona el mundo “de los vivos”. El narrador se enorgullece de haber fallecido: “Lo molesto ocurre al comienzo. Los familiares alborotan todo en el preciso momento en que uno ansía y alcanza la tranquilidad” (31), señala al iniciar el relato. Los vivos sólo esperan el mañana y no contemplan su presente. Él, en cambio, ahora es todo presente:

Nunca pensé en mí, sino en el maldito mañana. ¿Por qué? Se lo pregunto a quien llevo conmigo, y ese otro me lo pregunta a mí. ¿Por qué? En la vida no hice otra cosa que esperar el mañana, ese cáncer del mundo de los vivos. ¿Qué es el mañana? Se lo pregunto al otro, lo grito al viento, y el viento lo ulula al mundo. ¿Qué era ese mañana que devoró mi vida? Aquí nadie lo sabe. ¡No existe mañana en el mundo de los muertos! Solamente hay un presente tenso como un cable de acero que sujeta todo el universo (35).

Como vemos, no es un cuento realista. La aparición de lo maravilloso -y no de lo fantástico- se evidencia con la constatación de la muerte del protagonista. Si en el primer cuento el recurso del sueño “salva” al género realista, acá el muerto habla y eso se mantiene hasta el final.

En “El sordomundo” encontramos personajes populares como por ejemplo Aristóbulo, un camionero que ya había formado parte de “Domingo en el río”. En esta obra, el sordomudo -ayudante del camionero- se excita por la aparición de un tren y termina siendo asesinado por un linyera que habita los confines de la terminal ferroviaria. “Un hombre en casa” es un caso atípico en la obra kordoniana desde el momento en que notamos que quien lleva las riendas del relato es una narradora. No es común -ni en Kordon ni en el resto de los autores analizados en esta tesis- que una mujer tome la voz principal. El relato se inicia y culmina con la muerte del hombre de la casa. Primero, el padre: “A mi padre lo mataron en una pelea y desde entonces a mi madre la llaman la viuda del carretero” (77). Luego Egidio, el padrastro, que abusaba y golpeaba tanto a la narradora

como a su hermana, al final muerte por una espina de pescado mientras comía. Si en “Sin mañana” la muerte es liberadora para el fallecido, aquí lo será para los vivos: “la casa volvía a quedar sin hombre y la paz entraba de nuevo en la familia” (84-85).

“Los ojos de Celina” es el último de los textos tomados aquí que transita la problemática de la muerte. La asesinada es justamente Celina en este caso, la esposa del narrador. Quien la mata es su suegra con el consentimiento de su cuñado y la pasividad del marido. Todos ellos terminarán presos y dan pie a una aguda crítica social, pues el viudo enfatizará que en la cárcel se come mejor y se trabaja menos que en el campo. Él considera que está mejor ahí, entre rejas, que en su casa.

“El día que comí perro” forma una dupla particular con “Robinson en Chile”. Los dos relatos pueden inscribirse dentro de los cotidianos cuentos de viaje de Kordon. Se trata, el primero, de una anécdota de su paso por China, y el segundo, por Chile -como ocurrió en Domingo en el río con el cuento “Siembra maravilla”-. “El día que comí perro” recurre a la autorreferencialidad literaria de Kordon, pues durante su estadía en el país asiático el protagonista, un escritor argentino que se encuentra en Pekín, narra la anécdota de la vez que consumió carne de perro en aquella ciudad. En el relato aparece el nombre de Sabato y el narrador pierde distancia con el autor al comentar sus viajes previos -como el de Arica a la Paz de “El tren de los contrabandistas”; (103)- a través de hechos que conocemos por publicaciones anteriores de Bernardo Kordon. Nuevamente, la literatura kordoniana se referencia no en un hecho externo no literario, en la calle, tal como lo expresa en “Expedición al Oeste”, sino en la propia literatura.

“Robinson en Chile” se relaciona con el cuento anterior no solamente por su temática anecdótica sobre un viaje al exterior del narrador, sino porque compara al país trasandino con China (114; 118), así como en “El día que comí perro” se compara a los chinos con los chilenos (101). El tema del relato, tópico recurrente en Kordon, es la soledad, de ahí el título. Robinson, un hombre sólo en la tierra. Esa es la búsqueda del protagonista: “Expuse mi proyecto de cultivar la soledad durante un tiempo. Daniel me ofreció una cabaña solitaria no muy lejos de la casa” (133-134). Si en un comienzo, en Santiago de Chile, lo logra -“Estoy solo porque así lo quiero, y a mis pies se extiende la capital de Chile” (114); “Estoy solo en el alto torreón y espío la ciudad” (114)- al llegar a Toltén la situación se modifica drásticamente a partir de la demanda de los territorios

sureños por la llegada de la carretera a sus pueblos. Entonces: “Cancelé para otro viaje mis planes de Robinson. Y conocí gente como nunca: estancieros, leguleyos, periodistas y políticos de provincia, funcionarios de toda laya. Tuve que aprender de memoria una enorme cantidad de nombres y sus respectivos diminutivos” (139) y finalmente: “¿Robinson en Chile? ¡Bah! ¡Si faltó poco parecía que me hicieran diputado!” (139). El protagonista aquí no puede llevar adelante su proyecto solitario porque se mezcla en cuestiones políticas y demandas sociales. Se le impone, entonces, lo comunitario.

A su vez, promediando la narración, el relato pasa a Francia a través de un recuerdo (121). El escritor está en un bar en el viejo continente, hablando de Tombuctú (123), remitiéndonos, por lo tanto, a la literatura kordoniana y a la propuesta vital que esa literatura promueve, la del viajero cuestionador de la sociedad moderna y del progreso capitalista.

Otro texto que puede incluirse en una serie de la “autorreferencialidad” en un autor realista es “Maíz para las palomas”. De hecho, aquí es explícito como nunca antes en Kordon: “En otra oportunidad ya conté que un día nos perdimos con Emilio por seguir al muñeco Pedroso” (50), recuerdo que es parte de “Expedición al Oeste”. Acto seguido, rememora sumariamente ese hecho que forma parte de aquel relato, recurso al que ya nos referimos respecto de la narrativa de David Viñas en *Cosas concretas*, cuando este escritor recuerda sucesos narrados en *Los años despiadados*, y también lo observamos en Walsh, por ejemplo en la serie de los irlandeses. Kordon genera así una red intertextual en su propia obra que va generando un ida y vuelta entre sus relatos, que se enriquecen mutuamente de esta manera.

Hacéle bien a la gente

Hacele bien a la gente (1968) está compuesto por diez relatos divididos en tres secciones en los que el autor penetra más en la veta fantástica y muestra algunos pasajes humorísticos. La primera de ellas posee cinco cuentos, “Hacele bien a la gente”, “Rosas y bombones para el amor”, “Los gemelos”, “Infancia” y “La denuncia”, que continúan rasgos ya establecidos en el análisis de los textos previos. La segunda parte posee dos relatos, “La última huelga de los basureros” y “Buenos Ayres. Año 3536”, donde lo político se hace

más explícito, sobre todo en el segundo cuento. Cierra el libro un “Tríptico chileno” en el que incluye “Soy la Rosa Loyola Señor”, “Las cruces” y “El dúo oro y plata”.

El primero de los cuentos presenta personajes pícaros y marginales, típicos ya podemos señalar de la escritura kordoniana. Entre los protagonistas de “Hacele bien a la gente”, Armando, el patrón de una disquería en la calle Corrientes del centro porteño y un amigo suyo que hace las veces de narrador, aparecen una serie de buscavidas que ya analizamos con cierta profundidad en “Toribio Torres, Alias Gardelito”, como por ejemplo Cara de gato, un *transa* que hace su diferencia económica en diferentes remates, y Atilio, un ladrón de poca monta que se asocia con la competencia de su ex empleador, Armando. Este texto no posee descripciones físicas de los personajes. Los mismos son construidos a través de sus actos. “Hacéle bien a la gente” es un estribillo que se repite durante todo el relato en boca de Armando y en relación con Atilio, a quien despidió por robarle mercadería y ahora le inicia juicio por haberlo echado: “¿No soy un buen tipo? Y ahora ese desgraciado me inicia un juicio por despido y lo demás. ¡Hacéle bien a la gente!” (KORDON, 1968: 13) dice en un comienzo Armando, y luego repite: “Vos sabés que me hice malasangre por ese desgraciado. Mejor lo hubiera mandado en cana. No lo hice por bueno, y ahora es él quien me denuncia. ¡Hacéle bien a la gente!” (16-17). La última frase del cuento repite el lema: “Siempre pienso en los demás, pero nadie me lo agradece. Y apenas me descuido me la dan por la cabeza. ¡Hacéle bien a la gente!” (24). Como vemos, el título responde a una “conclusión” que saca Armando de su experiencia. No hay que ayudar al prójimo, no hay que hacer el bien porque te toman por tonto y se aprovechan de vos. Esa ideología es la que prima en la ciudad. La primera frase del cuento responde a la misma lógica de pensamiento: “¿Te das cuenta, che? -Armando se volvió hacia mí-. ¡Eso me pasa por ser bueno!” (9).

El espacio es netamente urbano, no solamente se describe la calle Corrientes, sino también emblemáticos lugares del centro de Buenos Aires como el restaurante Pippo o el mismo Obelisco. Por esto, pero además por su temática, el cuento remite a “Tripulante de Buenos Aires”, relato de *Domingo en el río*.

En este texto, y en general en todo este libro, se observa un mayor abordaje por parte de Kordon del habla coloquial porteña, tanto a través de un desarrollo conversacional a través del diálogo entre los protagonistas como en la apelación al lunfardo como un habla

distintiva de estos lares. “Ortiva” (9), “fulero”, “paponia”, “rajar”, “chauchitas”, “fato”, “minas” (10), “bichar”, “sierva” (11), son algunas de las palabras a través de las cuales se comunican los personajes de esta obra, sin contar las humorísticas como el saludo entre Armando y Cara de gato, “Dell’Orto” y “Vergaduri” (10). Se observa aquí un constante intento por reproducir los modismos porteños.

“Rosas y bombones para el amor” también enfatiza en la conversación y la reproducción de formas propias del hablar porteño: “Yo también creí lo mismo que vos cuando me dieron esa dirección y me avisaron que cobraba mil pesos y la mujer aparte. Un camelo, me dije” (25-26). Si bien el personaje principal es un empleado jerárquico de una empresa, la aparición de la prostitución permite dar cuenta de cierto grado de marginalidad, que en Kordon no necesariamente se vincula a la pobreza -aunque en reiteradas ocasiones sí- sino al vivir al margen de la ley, como este caso en el que se trata de prostitutas VIP que atienden en un departamento privado de Barrio Norte. Ambientado también en un espacio urbano y desarrollado en un tiempo lineal, lo político no es ajeno al relato como se observa cuando el protagonista, Emilio, se queja de su compañero, Tulio, y le recrimina que es un “peronista hipócrita, resentido social, comunista enredado” (33). Como vemos, el peronismo y el comunismo ya podían ser tomados como sinónimos igualmente “negativos” entonces por parte de un gerente hacia un subalterno que genera “odio, desprecio, temor, asco” (33).

“Los gemelos” vuelve a tomar, como ya el nombre lo permite vislumbrar, el tema del doble, lo cual se observa también en “La denuncia”. El primero de estos relatos contiene procedimientos fantásticos que terminan siendo parte de un sueño, al igual que habíamos contemplado en “Muerte de un hermano”. Así, no se trastoca la matriz realista. “La denuncia”, por el contrario, es un cuento fantástico. En una perdida comisaría argentina, un oficial recibe a un hombre que llega para realizar una denuncia. Mientras el denunciante describe al victimario, el oficial de policía -Raúl- descubre que los rasgos que da son los de la propia persona que tiene delante. Cuando se dispone a detenerlo, se da cuenta que en realidad son sus propios rasgos, es él mismo el policía, la víctima y el victimario. Cuando decididamente va a detenerlo, Raúl descubre que está solo allí. Nunca se llega a saber si todo es producto de su imaginación o no.

El último cuento de la primera sección del libro es “Infancia”, con el cual Kordon ingresa nuevamente en lo maravilloso. El padre de la protagonista, para castigar a su hija que se porta mal, le abre la cabeza y le hace comer sus propios sesos. Acto seguido, ella se queja porque están crudos.

La segunda parte del libro contiene, como mencionamos, dos relatos. El primero de ellos, “La última huelga de basureros”, narra la desaparición de Buenos Aires. Es un cuento en el que el humor se conjuga con una aguda crítica social. A Buenos Aires la hunden en la mugre los porteños luego de un contrapunto entre el sindicato de basureros y el poder local que lleva a la huelga general de recolectores. El texto apela a la ironía, a la hipérbole, a la parodia. De un hecho cotidiano, la discusión entre un automovilista que quiere avanzar y el camión de recolección de basura que transita lentamente, se pasa al enfrentamiento, los disparos, la muerte del automovilista y de un basurero, la persecución policial, la huelga general y el fin de la ciudad de Buenos Aires:

Después de tanta acumulación las montañas de residuos comenzaron a desmoronarse. Avanzaron por las calles como un aluvión, convirtiendo en basura todo aquello que atrapaban en su marcha, así fuese monumento, semáforo, transeúnte, inspector o cualquier otro objeto municipal (62).

Finalmente, siguiendo a un “vagabundo o profeta” (63), los habitantes de la ciudad huyen en caravana de Buenos Aires “hacia el oeste” -recordemos que para Kordon, el oeste es la aventura-. No obstante, esa “fuga” es infructuosa, ya que: “trémula la fuerza fosforescente sin pesantez engulló la caravana de fugitivos y fue borrando el recuerdo de la ciudad. Y una llanura pura y desolada -tal como la soñaron los basureros en huelga- quedó a la espera de una nueva fundación de Buenos Aires” (64).

Buenos Aires, en definitiva, fue devorada por la propia mugre de habitantes que “chapaleaban en la basura ajena” (61) a pesar del intento municipal de prohibir la impresión de diarios y revistas debido ya que, comulga el narrador, “el papel impreso constituye siempre la parte más abultada de la basura” (63), en una clara crítica al periodismo gráfico.

“Buenos Ayres. Año 3536”, está narrado en primera persona por un “conquistador” que llega a la ciudad en el año mencionado y encuentra sus restos y a unos habitantes salvajes que sólo pueden repetir una serie de enigmáticas palabras entre las que se destaca un grito de guerra: “piíí-rón”, con el cual culmina el relato: “Mucho tiempo no me queda

para pensar en ello, ahora que atruena en la llanura ese grito de guerra de nuestra segura condena: / -¡Piii-rón! ¡Píii-rón!” (73).

El cuento, en realidad, es la transcripción de la “relación atribuida al licenciado Centenera, hallada por tardía expedición de socorros entre los restos calcinados del fuerte Santa María de Buenos-Ayres en el año de gracia de 3539” (65).

Estas sílabas -Piii-rón-, que rememoran fonéticamente a Perón, dan cuenta de una lectura de Kordon. Se podrá destruir la ciudad de Buenos Aires, como sucedió en el cuento anterior, pero no se podrá destruir al peronismo. Este final es una explicitación del contexto de enunciación y análisis de dicho movimiento popular. Contra aquellos que piensan, incluso dentro del peronismo, que Perón es parte del pasado político y social argentino o que se puede pensar al país sin este movimiento político, el relato señala que pueden pasar más de mil quinientos años pero los sectores populares seguirán luchando bajo ese nombre. Recordemos que en el momento de publicación de este cuento, la dictadura de Onganía esgrimía su intención de perpetuarse indefinidamente en el poder y el vandonismo proponía el surgimiento de un peronismo sin Perón al interior del movimiento obrero. El relato, entonces, parece ser una respuesta política a ello.

Las remembranzas del peronismo superan el silabeo deformado por el paso del tiempo del nombre de su líder. En un momento, el conquistador Centenera se pregunta sobre la veracidad de una leyenda que conoce de boca del Capitán Osorio: “¿Hubo un Rey exiliado en Madrid?” (71). Osorio lo afirma, y agrega el fallido intento de regreso del general Perón en 1964, cuando llega en avión hasta Río de Janeiro y debe regresar a España:

[Osorio] Se puso en personaje y pretendió ser el descendiente de un fabuloso monarca que vivió exiliado en España, que un día intentó regresar a su tierra en un caballo de fuego que volaba de ciudad en ciudad. Al llegar a Janeiro fue detenido por los enemigos de su reino y tuvo que retornar a España (72).

Esto Osorio lo conoce porque su abuelo “lo escuchó del abuelo de su abuelo. Me contó que era un secreto de familia que se transmitía de generación en generación” (72). Esa leyenda está viva en el pueblo nativo de estas “desoladas tierras americanas” que responde a las características de nuestra ciudad capital, es decir, es una “tierra pelada e interminable” donde un “grupo de alborotados salvajes que se dicen hinchas recorren esta

llanura que en lengua nativa llaman pampa” (65). La leyenda señala también que “un gran brujo blanco debe llegar algún día montado en un pájaro negro para saludarlos a uno por uno y traerles abundante caza y pesca” (73). Se narra así en clave mitológica la experiencia peronista del propio momento de enunciación.

Por otra parte, el cuento menciona también al Che Guevara. El relator indica que “dedicándome a descifrar el habla de otros salvajes pude deducir que acostumbran a darse el título de *che*, del mismo modo que nosotros los españoles decimos *don*” (66-67). Acto seguido, remarca que “parece que algunos *che* han pasado a la mitología por el valor e inteligencia que demostraron en antiguas batallas” (67).

Más allá de reivindicar el lugar que el Che y Perón ocupan en el combativo pueblo argentino, el corolario, como lo será en Walsh en “Un oscuro día de justicia”, es que el pueblo sin sus líderes resulta más peligroso y eficaz en la lucha por su liberación, en particular porque en la Argentina, sin el Che y con Perón exiliado, eran liderados por “chantapufis”, esto es: “casta de guerreros gritones y muy cubiertos de plumas, pero absolutamente ineficaces para el combate”, quienes, inexplicablemente, son culpados por los “salvajes” habitantes de esta llanura “de la ruina de un próspero reino ya desaparecido” pero continúan sin embargo “capitaneando a las actuales tribus” (67). Centenera reconoce un error garrafal de la conquista española de 1536: “al ajusticiar a los jefes de los salvajes fuimos liquidando a la casta de los *chantapufis* que los dirigían y los mantenían quietos. Sin esos *chantapufis* los salvajes resultan peligrosos en el combate” (70-71). Si recordamos el inicio del relato, que remarcaba en un epígrafe que lo que leemos es una carta hallada por la “expedición de socorros” entre los “restos calcinados del fuerte Santa María de Buenos-Ayres en el año de gracia de 1539”, reconocemos que el pueblo argentino ha logrado vencer a quienes pretendían dominarlos. Una vez que quienes “los mantenían quietos” dejaron de dirigirlo, el pueblo argentino logró su liberación.

Tampoco está exento el uso del coloquialismo y del lunfardo en esta escritura. Los “salvajes” no hablan “lengua conocida”, el conquistador sólo puede asimilar ciertas frases como la mencionada “chantapufis”, “che”, “pii-rón”, a las que agrega “Tango”, al que describe como “danza lasciva, tan triste como la naturaleza donde [los salvajes] viven” (67), y “berretín”: “término equivalente a pasión, pero con curiosas variantes. Pues cuando

un salvaje dice sentir *berretín* por una doncella salvaje, es señal segura que escogerá a otra compañera (por tener ésta más fuerza para llevar las pesadas cargas, etc.)” (68).

Otro dato destacable de este cuento es la crítica a la modernidad presentada con rasgos humorísticos cuando el relator logra identificar otra palabra: “coche”, a la que postula como “una maléfica deidad ya desaparecida” (68) que llevó a la ruina a la ciudad:

Los hombres de la Ciudad del Dorado comenzaron a reverenciar al Che coche porque montaban en el ídolo y podían desplazarse de un lugar a otro con harta facilidad. Pero después de un tiempo, cuando ya todos los habitantes de la Ciudad del Dorado se hicieron adeptos a esa idolatría, los llamados coches o checoches se negaron a moverse por falta de ganas y de espacio. Además estos ídolos exigían cada día mayores sacrificios de vidas humanas. Puede imaginar Su Majestad el desorden que debe provocar una religión que permite a cada adepto la adquisición de uno o varios ídolos, que para colmo se caracterizan por su fuerza destructiva y su infinita crueldad. En las calles sólo se veía el aberrante espectáculo del ciudadano que no solo se enorgullecía con toda impiedad de su becerro de oro, sino que también trataba de superar, molestar y aun destruir al ídolo de su vecino, produciéndose innumerables riñas y muertes todos los días (69).

Así, visto desde una mirada extranjera se da cuenta de lo absurdo de una tendencia creciente en el momento de enunciación ligada al consumismo de la modernidad.

Finalmente, el “Tríptico chileno” constituye la tercera parte del libro. En “Soy la Rosa Loyola Señor” la pobreza y el vagar son los temas que estructuran el relato a partir de una protagonista y narradora que es empleada doméstica en Santiago de Chile, lugar al que llegó desde el interior del país trasandino con su pequeño niño y como madre soltera. “Las cruces” narra la historia de una lavandera asesinada por su marido. Ambos relatos se centran fundamentalmente en la opresión a la mujer. Por último, “El dúo Oro y Plata” presenta a los recurrentes personajes de Kordon, pícaros, marginales, chantas que buscan el mango a como de lugar. Al comienzo del relato son tres -Cabezón, Baboso y Pilucho-, uno canta en los micros mientras los otros dos hacen que se pelean y en medio de esa situación los tres aprovechan para robar billeteras. Como siempre sucede en estos relatos, la traición quiebra esa lógica de funcionamiento. El Cabezón estafa a sus compañeros al pedirles dinero para lograr una entrevista en una revista y en la radio, como cantores.

Vencedores y vencidos

El título de esta novela remite a una frase célebre de la coyuntura política de la etapa histórica que Kordon estaba viviendo. Luego del golpe militar a Juan Perón, el General Lonardi señaló que no habría vencedores ni vencidos de ahora en más en la contienda política, palabras negadas hasta su antagonismo por los hechos posteriores. Repetía Lonardi una frase del General Justo José de Urquiza luego de su triunfo sobre Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros en 1852, más de un siglo antes. Entonces, si la Libertadora había remarcado que no iba a haber “vencedores ni vencidos”, la realidad de su práctica política, económica, social, cultural y represiva evidenció lo contrario: sí que los hubo. Esto es lo que Kordon resalta en este texto de 1968. En la Argentina de fines de los sesenta hay vencedores, y hay vencidos.

Aquí se narran tres historias intercaladas, por extensión la principal es la de Américo Rivas, un dibujante que se gana la vida como publicista. Luego tenemos la de Fermín, un obrero ferroviario -maquinista del tren Buenos Aires-Rosario- y la de los marginales Evaristo y el Chino Méndez, dos personajes de los típicos buscavidas que construye el autor. Las tres historias son autónomas pero se articulan gracias a la presencia de “una vieja de tez terrosa” que participa tangencialmente de todas.

Si hay un tema que recorre por completo esta novela es la soledad. Kordon desarrolla aquí una mirada existencial sobre la vida humana, no desprovista de posicionamientos políticos y estéticos explícitos que se enmarcan en debates de la época. Américo Rivas, el personaje principal de la obra, es un hombre enfrentado contra todo Buenos Aires:

Apenas lograba apaciguar el miedo, le dominaba la inquina. Se detenía ensimismado en cualquier lado. Sentíase como un perro dispuesto a rascarse la sarna en una esquina de la ciudad. Reaccionaba de esa sensación humillante: escupía lejos y sin mirar dónde. Cuando lo empujaban, él hacía lo mismo con forzada pero entusiasta perversidad. Sentíase irracionalmente orgulloso al compararse con un guerrero que peleara solo contra un ejército. De ahí, posiblemente, su cansancio y desesperación. Le costaba levantar los pies del suelo mientras dominaba un grito capaz de prenderse en las puntas de los rascacielos. Y no era para menos: ¡Un hombre contra la ciudad! ¡Uno solo contra seis millones! Sentíase sobreviviente de una batalla lejana y perdida. Algo más que un muerto y menos que un naufrago. ¡Nunca se organizó una expedición para rescatar a un naufrago de Buenos Aires! Vaciló un instante frente a un cine, pero reanudó la marcha. Pensó, complacido, en su astucia. ¡Uno contra seis millones! En un momento creyó haber engañado a todos. Miró a la muchedumbre que corría a su lado: -¡Imbéciles! (KORDON, 1968: 5)

Américo Rivas es un hombre solo arrojado a un mundo absurdo, cuya vida sin sentido lo llena de rencor social. No quiere resignarse a ser uno más, a vivir como todos perdiendo la vida en busca de migajas que caigan de arriba. Pero a su vez está obligado hacerlo. Pasa del temor a la rabia sin escalas, y no puede quitarse una sensación de humillación que no sabe de dónde le viene, pero que le es recurrente. Su “orgullo” es pensarse como un guerrero contra todos los que lo rodean, *uno solo contra seis millones*. Eso alimenta aún más su soledad en el mundo. El narrador lo presenta como cansado y desesperado. Vivir en la capital es una agonía para él, es ser *más que un muerto y menos que un naufrago, un sobreviviente de una batalla lejana y perdida*, o sea: un “vencido”. Esta postura se exagera con la noción de muchedumbre que presenta el texto, según la cual la aglomeración de gente acrecienta el aislamiento de los individuos, porque todos se encuentran ensimismados. No obstante, la multitud por momentos reconforta:

Se largó a la calle, como si se sumergiese en una piscina en una tarde de verano. Comenzó a sentirse mejor entre las luces de los cines, empujado por la muchedumbre que ahora llenaba la calzada. Por un instante no pensó en nada, dominado por un bienestar epidérmico (6).

La soledad no es una sensación individual de un intelectual como Américo solamente. En el texto leemos: “Siempre vivimos solos, ¿Sabe? Y es entonces cuando la gente se siente maldita”. Fermín, el maquinista de tren que protagoniza otra de las historias de la novela, también se siente solo:

El sol debía aparecer a su espalda. Y de pronto lo vio delante, un sol que crecía y avanzaba hacia él. La sirena de la locomotora bramó su corto aviso. Fermín se detuvo como petrificado. El ojo luminoso de un reflector lo encandilaba y crecía implacablemente. No supo para dónde escapar. Se encontraba en medio de la maraña de rieles. Lo abandonaron las fuerzas y cayó de rodillas. El ojo luminoso se abalanzaba encima de él. Se cubrió el rostro con las manos. Recordó entonces que la mujer que se mató bajo la 3001 tuvo el mismo gesto. Sintióse inmensamente solo cuando el suelo se estremeció y la junta de los rieles tintinearón como si quisiesen saltar los bulones. (...) No recordaba el miedo, sino la angustia de sentirse irremediamente solo, para siempre (...) un hombre abandonado en medio de la llanura de rieles, en espera de la muerte o de un milagro (63).

Se trata de la soledad de las masas entre la multitud urbana. Sin perspectivas de comunidad ni de liberación de un sojuzgamiento que no pueden terminar de comprender, los habitantes de Buenos Aires quedan a la espera de la muerte o de un milagro que los saque de esa situación. El hombre está sólo en el mundo y su vida no tiene un sentido

prefigurado. Esa mirada *sartreana* lo atormenta. Américo vagabundea por la ciudad sin rumbo fijo y termina en una de sus “fronteras”, la estación terminal de tren de Retiro que lo traslada a San Fernando, al norte de la ciudad, en un recorrido notoriamente similar al que realizará á Oreste Antonelli su novela *En vida*.

La imagen de la ciudad que presenta la obra también merece graficarse y se relaciona con la contiana. Para Fermín, Buenos Aires es “como un tiburón”. Así la observa desde el tren que maneja, proveniente de Rosario. Desde su perspectiva: “Sólo reinaba el perfil de la ciudad, agresivamente dentado y vuelto hacia el cielo como las mandíbulas de un tiburón al ataque” (51). Esta actitud violenta de Buenos Aires para quien proviene del interior coincide con la forma de retratarla que concibe Américo, que propone que la ciudad debe narrarse desde su fuerza, su fealdad y su maldad (132).

Américo trabaja en publicidad, lo hemos dicho. Para sobreponerse a la vida en la ciudad recurre al uso de drogas que le permiten evadirse de su realidad cotidiana e impiden el normal desarrollo de sus actividades. Su éxito laboral se contradice con su vida angustiante y absurda. Sus “triumfos” comerciales lo frustran como persona. Él quisiera ser un artista, pero la publicidad, se dirá en este texto, mata al arte, porque convierte el conocimiento en comercio y no en realización del ser humano. Esto se observa en Rivas, quien no tiene libertad creativa en su trabajo, simplemente se limita a realizar lo que le interesa a quien le paga: “-Suavice esa línea, Rivas. Y alargue un poco esa malla. No olvide que Productos Nancy rechaza por principios morales todo dibujo provocativo” (23), le exige su jefe.

El trabajo, como siempre en la narrativa de Kordon, es presentado de manera negativa. No hay valor allí. Es una práctica que lleva a la desrealización del hombre. El ser humano sólo mediante la imaginación, las drogas o el ocio puede matizar su sufrimiento. Ya planteamos lo lejos que está el éxito laboral de la plenitud vital respecto de Américo Rivas. Si esto se observa en el personaje principal, lo notamos también en alguien absolutamente secundario como el ascensorista de la oficina en la cual trabaja, que ni el sol puede ver por culpa de la explotación laboral. Su espacio de trabajo, el ascensor, es una jaula en la que vive encerrado largas horas diarias:

-¿... hoy alcanzó a ver el sol en su casa?

-La verdad que no. Tuve que levantarme a las cinco. Y voy a llegar a casa de noche. Pero cada vez que puedo dejar un instante el ascensor, me asomo afuera, veo el sol en la calle, y pienso que es el mismo sol que ahora brilla en Paso del Rey. Lástima que hace tres domingos que llueve (22).

También se nota esta postura en el Negro Villamayor, compañero de trabajo de Américo, a partir de quien se escenifica la relación entre empleado y empleador como una lucha. Américo, por su parte, plantea su agotamiento ante la continua ejecución de su trabajo siempre a beneficio de otro:

-Ayer Agustín se negó a recibirme en la redacción de *Última hora*. Entonces comprendí que si bien antes me debía favores, ahora se los debo a él. Y una vez pagadas sus deudas, la gente se cuida de no pagar de más. Me di cuenta que ando pidiendo, rogando, mendigando publicaciones. ¿Y para quién? ¿Para mí? Nunca lo hice. Pero ahora mendigo para la millonaria Publicidad Récord. Pido favores para provecho de Molly. Claro que extrañarme de esto es pura ingenuidad. Siempre fue así: los débiles cargan en sus hombros a los fuertes, y los miserables deben mendigar a los poderosos. Y yo hubiese continuado haciéndolo, pero no puedo aguantar más, y entonces abandono la lucha. Sin protestar, ni dar explicaciones, ni redactar telegramas colacionados. Soy un viejo guerrero agotado, corrido como una rata, arrinconado en mi cuarto de pensión (36).

Rivas tiene conciencia de la situación en la que está inmerso, de cómo funciona el orden social que rige su vida, pero también de su derrota, de la ineluctabilidad de su presente. Para Kordon, entonces, hay vencedores y hay vencidos, hay quienes cargan en sus hombros el peso de la fortaleza de otros, quienes mendigan ante los poderosos. Siempre los hubo, y para los vencidos, como para los que no se contentan con el sistema imperante -resistentes pero no vencedores-, la vida es particularmente dura: “La vida siempre le resultó difícil. Y le gustaba convencerse de que la principal dificultad consistió en su imposibilidad de sumarse a la caravana, a esa apretada caravana de mediocres que ahora lo empujaban por la calle Lavalle” (8). Los “vencedores” son, en cambio, tipos como Molly, el dueño de la empresa de publicidad para la que trabaja Américo, quien “sabe” cómo moverse en el mundo contemporáneo a la narración: “A Molly sólo le preocupan aquellos que se encuentran arriba. Entonces se gasta en sonrisas y lamidas. Hasta el instante que trepa, pisándole la cabeza al que le tendió la mano” (24). Así es cómo Molly llegó a convertirse en lo que es. Sus empleados, en cambio, se debaten en infructuosas peleas entre ellos: “-Esto es lo que nos falta -sonrió Rivas-. Vamos a discutir y nos pelearemos en homenaje a Molly. Los vencidos debemos golpearlos para mayor satisfacción de los vencedores” (38).

Rivas entiende que si entre “los de abajo” se pelean, los que se benefician son “los de arriba”. Sin embargo, no puede dar el paso hacia una identidad comunitaria, y ahí nace parte de su fracaso. Entiende la necesidad de una hermandad entre vencidos, pero como el Oreste Antonelli de *En Vida*, no logra dar el paso práctico que le sigue a esa toma de conciencia, y entonces naufraga en falsas salidas individualistas:

¿Sabe una cosa, hermana? En la Publicidad Record ocurre lo mismo que en la Fortaleza de la Fe. Todo se reduce a que los hombres se dividen en vencedores y vencidos. (...) La verdad que a mí siempre me dio vergüenza ser un vencido. Para no confesarlo, hice barbaridades (...) lo que le pasa a un vencido sólo puede sentirlo otro vencido. (...)

-Si no me equivoco -se disculpó ella- usted quiere decir que entre los pobres siempre nos entendemos.

-Posiblemente quise decir eso -dijo Rivas- (46-47).

En lugar de profundizar en la comprensión entre los pobres, a Américo le agarra repugnancia por todo lo que lo rodea, quiere estar solo nuevamente y huye: “De pronto sintió el desgano como una repugnancia incontenible. Le dominó el agrio deseo de estar solo, de echarse en un rincón como un perro enfermo (...) se afirmó y logró salir” (47). No importa tanto que el lugar en el que se encontraba fuera un subterfugio ilusorio liderado por un gurú -Eric el loco- que hace dinero en base a la fe ajena. El hecho es que por única vez en toda la obra Américo estuvo a punto de constituirse en parte de un sujeto colectivo. Pero, como dijimos, no puede, y si por un lado acepta que “-Es bueno tenerle bronca al patrón. Eso ayuda a vivir”, por el otro nunca dejará de ser ese “maldito” hombre solitario, el vencido que se comporta como vencedor (“Soy un vencido y me comporto como un vencedor. ¿Con qué derecho humillé a esa mujer? Desprecian mi dolor y yo desprecio el dolor ajeno. Soy un canalla como cualquier otro, amén”-; 50). Su único desenlace posible será la muerte.

Los bandos -vencedores y vencidos- tienen su propia dinámica en la sociedad. Molly, por ejemplo, quebrará económicamente debido a su intención de realizar un film y pasará al prolífico grupo de los derrotados. Magda y Evaristo, en cambio, se convertirán en vencedores gracias a que para ellos lo importante es triunfar a cualquier costo, nada más. La vida es un todos contra todos donde la traición es moneda corriente. En esta disputa constante, no importa tanto qué armas se utilicen, lo relevante es el resultado: ganar.

Planteamos al comienzo del análisis de este relato que aquí ingresa de manera explícita un posicionamiento sobre la política coyuntural. El narrador establece la importancia de “los cabecitas negras”, el valor de la resistencia popular peronista en los últimos años, el sacudimiento que generó este movimiento en la modorra liberal en la que reposaba la Argentina. Américo monologa al respecto de la siguiente manera:

El argentino no estima, y menos exagera ningún valor. Simplemente desprecia, y por eso se limitó a hacer sainetes. Muchas generaciones de imbéciles, hijos de italianos, de gallegos, de turcos y judíos, se ríen hace medio siglo con los remedos y burlas a sus padres italianos, gallegos, turcos y judíos. Esta mentira nacional de cobardes y renegados de formar parte de un país inmejorable con instituciones perfectas (y muchas mejillas rosadas, que ya se colorean en las láminas escolares a los ejércitos libertadores de mestizos y mulatos, cuando no indios y negros), esa mentira de rastacueros, tuvo al fin su sacudimiento con el peronismo, con la toma de conciencia de los cabecitas negras. Y es una suerte que aún sigan aterrorizando por igual a oligarcas y horteras (89).

El peronismo generó un antes y un después en nuestro país. Fue un catalizador de la lucha de clases que aterroriza aún trece años después del comienzo de la proscripción a “oligarcas y horteras”. El peronismo convirtió en sujetos políticos -les dio conciencia- a los sectores populares. Eso propone el maoísta Bernardo Kordon a través de *Vencedores y vencidos*. Los derrotados del '55 aún tienen el poder de generar temor en los vencedores. Como señalamos en “Rosas y bombones para el amor”, cuento de *Hacele bien a la gente*, aquí también el discurso peronista se asimila al comunista desde la perspectiva patronal: “-¿Ufa! -lo interrumpió Molly-. Hablás como un comunista, como un peronista, como uno del montón” (89). Comunismo y peronismo son lo mismo y causan similar rechazo en quienes detentan algún tipo de poder en el orden social vigente.

Américo cuestiona, a su vez, la ideología hegemónica de los porteños, y postula sus propias limitaciones. Se trata de un problema cultural, no solamente político, el que existe en nuestra ciudad:

Quemo los últimos cartuchos. Solo me gustaría tener alguna compensación, digamos una pasión, o simplemente un placer. ¿Es pedir mucho? ¡Claro que sí! Entonces odio, ¿A quién? Nadie busca al culpable para odiar. Se odia a quien se tienen al lado. Si tuviese familia la odiaría. Una mujer que me quisiera y suficientemente sufriendo, me vendría el pelo, y si mi madre aún viviese sería ideal. El odio es una descarga, y su motivación no cuenta. Nunca un peón explotado se emborrachó y fue a pelearse con el latifundista que lo explota. Lo corriente es que provoque a otro peón y se maten mutuamente. Te diré que teóricamente odio a los explotadores, pero a quienes odio de

verdad son a los que andan a mi lado. No aguanto a esta gente agresiva y gritona. ¿Habrá en el mundo gente que hable como un porteño? Golpea con su acento, arremete con el gesto, revienta con su estridencia. Ya a los seis años de edad, todo poblador de esta ciudad ha redondeado su desplante y su aspereza. Lo cultiva a la par del *no te metás*. Pueden llegar ahora tres uniformados con garrotes, y hacerte trotar a puro palo, para después fusilarte delante del obelisco. Te apuesto cualquier cosa que nadie va a interceder. Habría mucha curiosidad, algo de lástima, nada de solidaridad. Dirán que algo habrás hecho si te apalean así, si te fusilan asá. Para un porteño no existen mártires, solo hay pobres diablos. Y los pobres diablos merecen palos. Desde que salió del cascarón, al porteño le enseñaron a despreciar a la pobreza por encima de todas las cosas. Si para nosotros existe un pecado mortal, este es la pobreza, concepto nacido de la seguridad de que el país es rico, infinitamente rico. La pobreza es la negación de esta verdad emborrachadora. ¡Mueran los pobres! En este país la pobreza es la peor forma de antipatriotismo. Y esta valorización es general. Somos blancos y rosados, limpios y ricos, algo así como la nata de Europa trasplantada injustamente a un continente siniestro. No cultivamos el odio racial, sino algo peor: el desprecio racial (88-89).

Esta extensa y contundente caracterización es una denuncia de la sociedad en la que Kordon vive, un llamado a su transformación, un análisis de los problemas de los sectores dominados por lograr su emancipación de los sectores dominantes. Por otra parte, el narrador presenta una crítica acérrima al progresismo bienpensante:

¡Esos malditos burgueses! Los odio a todos, pero en especial a aquellos que encontraron la gran coartada de ser muy burgueses y también muy progresistas. ¡Qué felices son cuando pegan la zancadilla a otros burgueses, igualitos a ellos, pero a quienes pueden tildar de puercos revolucionarios! De tal modo, la revolución (pero una revolución químicamente pura, tal como la practican los industriales checoslovacos o la sueñan los cultos franceses, pero jamás la que puedan hacer los indios bolivianos o nuestros cabecitas negras) se convierte en una satisfacción y en una seguridad más en la vida del perfecto burgués. Algo tan bueno como el coche en la puerta y la controlada caja de caudales en el resplandeciente subsuelo del Banco Nación. Ningún refinamiento puede compararse como el acomodarse todas las mañanas la nubecita rosada en la cabeza, la inefable aureola rosada del burgués progresista (27).

La posición política resulta explícita en este ataque a la izquierda moderada, eurocéntrica, incapaz de pensar una transformación desde la propia realidad y los propios sujetos americanos. Embriagada por la revolución “químicamente pura” o por los sueños franceses, cumplen un rol conservador en el país porque son incapaces de entender a los cabecitas negras. La evidencia de la limitación de esta clase de izquierdista la presenta no solamente en términos ideológicos, sino también materiales, pues: “Cuando se tiene guita se cuida el pellejito”, junto con la caja de caudales del resplandeciente subsuelo del Banco Nación.

Otro tema en el que se detiene Américo, y con él la novela toda, es el de la representación estética. Américo es un artista plástico que no produce obras porque está todo el tiempo dibujando publicidades al mejor postor. Vende su arte como mercancía según la lógica del mercado. Esto es así salvo cuando se dirige al Bajo de Flores y a villas miserias a retratar “el submundo” de su pueblo. Américo va a un basural, allí pretende dibujar la pobreza. Pero se da cuenta, como había señalado Nicolás Rosa respecto de la escritura boedista, que esa miseria es “intraducible” artísticamente. La pobreza no se puede representar:

La última vez que pretendió trabajar llevó unos lápices de carbonilla para tomar apuntes en el Bajo de Flores. Llegó hasta los basurales con la intención de coleccionar una serie de tipos del submundo porteño. Hizo unos bocetos de cirujas que rompió al día siguiente, (...) se prometió insistir en ese trabajo. Eso le faltaba: insistir. ¿Pero para qué? ¿Acaso esos dibujos podían corresponder plenamente a esas imágenes intraducibles que lo habían transportado a otro extremo del mundo? (...) ¿Dónde estaba? Sentíase más lejos que en África. Esa gente [los cirujas] vivían algo que él no podía compartir ni comprender (25-26).

El narrador marca un límite para la labor intelectual en la representación estética de los sectores populares. Parece destacar la necesidad de la experimentación como condición *sine qua non* de la producción artística, e implícitamente remarca la distancia entre artista y pueblo. La falta de una praxis vital impide llegar a lo más profundo de la realidad que se pretende voluntaristamente retratar. El espacio de los arrabales es “otro mundo” a la vista del intelectual. El dibujante de clase media no puede llegar a él, no lo comparte ni lo comprende, ¿cómo lo puede expresar entonces? Sólo de manera superficial. Américo busca crear dibujos “realistas” -quiere generar “tipos”-. Sin embargo, aunque pretenderá insistir, fracasa en esa búsqueda, con el ojo no alcanza, el hambre se siente en el estómago. Por eso nunca quedará conforme con su obra:

Sin mayor esfuerzo amontonó las carpetas de apuntes en todos los rincones de su cuarto. Pero el sentimiento eufórico de poder expresarse se trocaba en angustiada duda cuando debía enfrentar el análisis de la labor realizada. Y era imposible dejar de hacerlo. Revisar los apuntes uno por uno, seleccionarlos, corregirlos. La correspondencia entre el dibujo y la realidad parecía lograda en el momento y lugar donde trabajaba, pero otra cosa significaba cada apunte examinado en su cuarto y en esa luz amarillenta. ¿Y si esa fuerza que creía expresar resultase una falsa ilusión, impuesta por el mundo extremadamente vital y la luz cruda de cualquier villa miseria? A Rivas le resultaba difícil saber si había logrado plasmar ese sentimiento de revelación y desafío que lo dominaba mientras dibujaba. Cuando de noche revisaba sus

apuntes lo hacía con cruel escepticismo. Y dejaba que cada dibujo naufragara bajo esa luz amarillenta de fin de mundo (138).

No obstante, al final obtendrá un pequeño logro, ya que, si por un lado deja en claro que siempre un hecho artístico se produce para otro -“¡Imbécil!- se maldijo a sí mismo-. Nadie puede crear sólo para sí mismo! Se dibuja o se escribe, se vive y se muere por los otros, para los demás. Pero él, Américo Rivas, vivió solo, completamente solo en una ciudad de seis millones de almas” (139)-, y que, particularmente, su interés radica en llegar a los sectores populares con su obra:

Rivas ambicionaba transformar sus dibujos en un sistema de entendimiento emocional, a modo de algunos caracteres del idioma chino. ¿Pero con quien confrontar esos valores? Pensó en Magda, pero de inmediato rechazó la idea con un sentimiento de horror. ¿Quién entonces? Volvió a contemplar los dibujos, gruesas y afiebradas líneas bajo la agonizante luz amarillenta, y entonces tuvo la revelación que esos dibujos tenían un solo destinatario: esa misma gente que la había inspirado, (...) saldría en busca del arrabal (140).

Si por un lado, decíamos, posee estas iniciativas, por el otro, cuando muera los niños de la villa miseria se irán llevando de a uno sus carbonillas recién terminadas, donde los retrata a ellos mismos, convirtiéndose así en sus primeros y probablemente únicos espectadores.

En relación con la labor intelectual existe otro dato de este texto a considerar que se vincula con parte de lo expuesto en esta tesis con anterioridad. Durante el relato, en una postura que puede enmarcarse en el antiintelectualismo, el narrador reconoce una enseñanza que le ha brindado la experiencia, la de la inutilidad de las palabras:

-“Vivir la vida como una aventura”

-Lo leí hace muchos años -explicó Rivas-. Era joven y eso me entusiasmó. Se me ocurrió que bastaba esta frase para cambiar mi vida. Ahora sí, me dije. Dibujé la frasecita en una cartulina y la mandé enmarcar. Creí entonces que todos los días de mi vida se iniciarían bajo el lema: “Como una aventura”. Recuerdo que en la marquetería me demoraron el trabajo y eso me puso frenético. Finalmente me entregaron el cuadrito y lo colgué, ahí mismo donde está. Al día siguiente lo leí antes de saltar de la cama. Dos días después ni lo miraba. Los días transcurrieron iguales, y la vida resultaba la misma, con cartel y sin él. No tiré el cuadrito a la basura porque hacerlo representaba un esfuerzo. Y finalmente servía de adorno. Si lo retiro -una vez quise hacerlo- queda la marca en la pared. Además descubrí que el cartelito enseñaba otra cosa, por cierto muy verdadera. Que las palabras no sirven de nada. Que es necesario hacer cosas en vez de juntar palabras. Para recordarme eso, justamente, me sirve el cartelito (34-35).

Las palabras no sirven para nada. Para cambiar la realidad -la vida-, hay que actuar. Las transformaciones estructurales no se realizan a través de discursos. Como Viñas, como Walsh, como Conti, Kordon problematiza desde la misma ficción las posibilidades e imposibilidades de la representación artística, y su postura presuntamente antiintelectualista choca con la realidad de la apuesta por la escritura narrativa y ficcional para plantear estos debates.

En este sentido podemos culminar este análisis indicando que *Vencedores y vencidos* no es ajeno tampoco a la autorreferencialidad que hemos señalado en la obra kordoniana en su conjunto. Aquí, sin ir más lejos, aparecen reminiscencias del libro publicado el mismo año 1968, *Hacele bien a la gente*, en particular, del cuento que generó dicho título. Como Armando en aquel relato, aquí Molly señala sobre un empleado -el propio Américo- lo siguiente: “Te parece poco -explotó Molly. Le doy un cargo de responsabilidad y ya empieza a faltar sin previo aviso. Hacéle bien a la gente” (33). Como vemos, si Kordon una y otra vez repite la importancia de narrar los hechos, de ir a la realidad y traer de allí los materiales, en sus obras no cesará de producir escenas que remitan a su propia literatura.

Por último, quiero detenerme brevemente en los personajes de esta novela: son obreros ferroviarios, prostitutas, publicistas, dibujantes, y buscavidas. El mundo popular y marginal por un lado, y el mundo de los intelectuales -al que pertenece el propio autor- por el otro. Si Américo Rivas nos retrotrae por momentos al héroe arltiano Erdosain -y Eric el loco al Astrólogo-, la marginalidad del Chino Méndez y Evaristo nos hará recordar nuevamente a Toribio Torres.

A punto de reventar/Kid Ñandubay

A punto de reventar

A punto de reventar (1971) es una novela corta subdividida en once apartados que se relacionan entre sí pero conservan a su vez cierta autonomía. Con esta obra Kordon retoma como tema central de su narrativa el vagabundeo como experiencia vital fundamental para el ser humano. Sus personajes transitan por el Brasil, por Chile, por París, recuerdan sus viajes previos, sus caminatas por la calle Guatemala del barrio de la niñez, o sus recorridos por Argentina. En esos peregrinajes los personajes van en busca de sí

mismos -lo cual se expresa en forma explícita en el último apartado- y buscan romper la inercia de la vida cotidiana. La escritura kordoniana muestra en “A punto de reventar” un vaivén constante en el autor, el tránsito hacia diversas regiones y a su vez el centro a partir del cual se realiza ese traslado: la ciudad de Buenos Aires. Los personajes de Kordon nunca dejan de ser viajeros porteños alrededor del mundo. Si logran fusionarse con el lugar al que arriban, a la vez nunca perderán su identidad.

El viaje en Kordon aquí, como en otros relatos previos, es a la vez temporal, ya que sus recuerdos de la adolescencia en su barrio son permanentes. Lo autobiográfico y lo autorreferencial, por otra parte, se evidencian en frases donde el protagonista es llamado “Bernardo” y se asume como un escritor, y en comentarios que remiten a obras anteriores publicadas por el autor. Kordon, por otra parte, hace tambalear los límites de los géneros narrativos al insertar en la ficción reportajes y fragmentos de ensayos de otros autores como parte de su obra literaria. Más allá de esto, lo que queda firme es la escritura vagabunda, su estilo coloquial, la ruptura de la linealidad temporal y el quiebre de la unidad espacial en su obra.

“A punto de reventar” es una frase que, a modo de estribillo, se repite en cada apartado del libro -del mismo modo que “Hacéle bien a la gente” tres años antes- y se refiere al errático funcionamiento del mundo en el que vivimos y del tipo de sociedad en la que nos organizamos, donde todo el tiempo todo está a punto de reventar.

La primera sección refiere a un viajero que se traslada en avión a Brasil, en un nuevo camino hacia la aventura que, sin embargo, según el narrador, rápidamente le hace recordar un viaje previo, en tren, en nuestro país: “En el centro de Brasil recuerdo cualquier día que esperé el tren en la pampa argentina” (KORDON, 1971: 11). Nuevamente, viajar en el espacio remite a trasportarse al pasado.

La crítica social, asimismo, se inmiscuye en el relato desde el comienzo, mientras huele la selva recién lavada por la lluvia, el narrador cuestiona a sus compañeros de cena en la ciudad: “estoy rodeado de pioneros, monjes y comerciantes dedicados hace siglos a doblegar a los hombres de la selva, en chuparle la savia al *muito ansiado*, en quebrarle los huesos al *todo violento*” (12). La charla de sobremesa le recuerda “la espantosa retórica de los conquistadores. Los europeos no supieron descubrir nada nuevo en un mundo nuevo: solamente vieron lo que traían adentro” (12). Ese tipo de vínculo entre el visitante y el

espacio y la cultura a la que llega es la que el viajero aborrece, pues pretende impregnarse del lugar por el que pasa. Contra esa mirada “de conquista”, que repiten en parte los turistas, el viajero kordoniano asume su estadía en cada lugar como un aprendizaje. Ante esto, el corolario se evidencia: “Este continente es un fruto tropical a punto de reventar” (13).

El segundo apartado remite a un viaje en barco y de nuevo aparece la idea de aventura ligada a él. El tercero, por su parte, genera un quiebre temporal, es protagonizado por niños en un tiempo pasado, muchachos de colegio aburridos, “a punto de reventar”, que deambulan por las vías de un tren, inconscientemente buscando un camino nuevo, distinto, para sus vidas. Luego, en el apartado cuatro -de directa continuidad con el segundo- el narrador esgrime una máxima a partir de la cual podemos caracterizar la literatura de Kordon en su conjunto: Sentirse extranjero es sentirse más libre que nunca. Es estar fuera de todo. Viajar es liberarse en medio de un mundo que está “a punto de reventar”. La sección se inicia con la frase “¡Brasil a la vista!” (22), lugar al que llega el narrador por avión en el comienzo del libro, y termina con una crítica política al *Estado novo* de Getulio Vargas.

El quinto apartado continúa al tercero, allí ya directamente el sonido del tren es para los niños un llamado a la aventura. El sexto encuentra al narrador adulto en Río de Janeiro. Las caminatas en esa ciudad rememoran su peregrinar adolescente por la calle Guatemala del centro porteño, en su barrio, comentadas en los apartados tres y cinco. Con esto se vincula al personaje de ambas secciones, que hasta entonces parecían diversos. La unidad se construye desde el fragmento. Uno de esos niños es quien protagoniza los viajes adultos. De hecho, el camino por las calles de Bahía es presentado como una continuación del puente iniciado en la calle Guatemala. Aquí es donde lo autobiográfico se evidencia con mayor fortaleza cuando el protagonista es llamado “seu Bernardo” (29) por otro personaje, es decir, con el mismo nombre de pila que el autor. Por otra parte, se nombra nuevamente a Lampeao, el rey de los cangaceiros (30) que protagoniza la novela de 1952 *Lampeao* a quien se menciona también en “Vagabundo en Tombuctú”, por lo que lo autobiográfico se vincula con la autorreferencialidad literaria. Vida y obra de Kordon son parte de este relato de Kordon.

En esta sección es a partir de la cual podemos profundizar en la estructuración de la escritura de Kordon quebrando las fronteras genéricas. Aquí el narrador introduce una larga cita de un libro de un misionero belga -Alain Gheebrant- que puebla tres páginas ininterrumpidas del texto -de la 35 a 38 de nuestra edición-. Cuando el protagonista se interna en la selva brasileña y descubre a un niño negro que huye de él, apela a las palabras de Gheebrant durante su viaje al Congo que expresan el asesinato de un nativo por parte de los misioneros. Esta inserción en medio de una ficción de un comentario ajeno tan extenso no es común en la narrativa nacional y se vincula con los límites imprecisos que Kordon le otorga a la literatura respecto, por ejemplo, del ensayo.

El séptimo apartado inserta un nuevo viaje del narrador a Chile, país muy visitado por los protagonistas de los relatos de Kordon, como ya podemos apreciar. Allí el mundo reventó con el terremoto de Chillán -algo ya señalado en la obra previa del autor-, lo que motiva otra ruptura genérica ya que el narrador incluye en ese momento un reportaje realizado a un escritor peruano radicado en Chile que sobrevivió a la tragedia. Una nota al pie señala: “Entrevista de “Juan José” publicada en la revista *Ercilla* el 3 de marzo de 1939. “Juan José” es el seudónimo de Juan José Lora, poeta peruano (amigo directo de Vallejo) exiliado en Chile” (46). La entrevista pasa a formar parte de la *nouvelle* ahora, y da cuenta de los sucesos generados por el terremoto de ese año a partir de un sobreviviente y testigo directo del hecho.

Lo que queda en claro es que el mundo, sin embargo, y Chile también, están a punto de volver a reventar (50). Esto se fundamenta en el fragmento siguiente, donde la pobreza será una característica constante del viaje del narrador por el país trasandino. Se reivindica el conocer Chile no como turista sino como viajero, y eso da pie para describir las injusticias sociales que se observan cuando se evaden los lugares prefijados para el descubrimiento del visitante extranjero.

Luego sobrevienen dos apartados que narran viajes al viejo mundo. El noveno encierra una crítica a las estériles discusiones en las que suelen enfrascarse los intelectuales. El narrador recuerda que viajó a París pero en realidad no tuvo oportunidad de conocer la ciudad porque se la pasó debatiendo con sus pares en diversos cafés en lugar de recorrerla. El décimo remite a un viaje a España, lugar que también se encuentra “a punto de reventar”, como América Latina.

El final del libro cambia drásticamente la situación. No hay posibilidad de traslado espacial porque el protagonista está preso. No hay tránsito entonces en un comienzo. Se trata de un escritor que es un detenido político. La cárcel, igualmente, puede ser un viaje que, como todos los viajes en definitiva, lleva al interior de uno mismo:

Vale decir que la cárcel me resultó un barco (de tercera clase) que al igual que todos mis viajes tiene partida en Buenos Aires y llegada real en el mismo puerto. Un viaje que como muchos otros tiene la condición de conducirnos al fondo de uno mismo: se vuelve al tiempo de la penitencia y a la hora del recreo y entonces dejo (en la escuela y en la cárcel) que los compañeros jueguen, y yo me siento con la cara al sol, con el recuperado tiempo para indagar cualquier misterio, y soy el niño que sentado en la puerta de casa veía pasar el tráfico de la calle Potosí (96).

Finalmente al narrador lo liberan, pero lo obligan a exiliarse. Entonces retorna a Chile, donde, recuerda, estuvo treinta años atrás y a lo cual se refirió en apartados precedentes:

Al cabo de un periplo de treinta años, recorro los últimos pasos que me llevan al espejo que reflejó el rostro del muchacho que terminaba de llegar a Santiago de Chile poco después del terremoto de Chillán. (...) Justamente ahora voy al encuentro del espejo de mi juventud.

Quedé paralizado como si finalmente el tren me sorprendiera en medio del puente del ferrocarril y sin posibilidad de escapar: era yo quien avanzaba en el espejo con el pelo blanco y la mirada fatigada. ¡A punto de reventar! (108).

El cuento repara en tópicos ya transitados por el autor, y profundiza en la ruptura genérica al fusionar ficción con discursos ajenos –como el ensayo y el reportaje. El viajero es reivindicado y el estribillo que recorre toda la obra enfatiza la crítica al sistema social vigente no solamente en nuestro país, sino en el mundo entero. Viajar es una forma de aprendizaje para este narrador, pero para aprender debemos entregarnos al camino.

Kid Ñanbubay

Similares palabras a las vertidas respecto de la construcción de Gardelito -y de tantos otros personajes kordonianos- podemos mencionar sobre Kid Ñandubay. Quince años después de la publicación de “Toribio Torres, alias Gardelito” Kordon crea una figura perfectamente compatible con las características de aquel y con similar desarrollo. Inmigrante ruso adaptado perfectamente a la ciudad de Buenos Aires, decide recorrer el interior de la Argentina con la ilusión de ganarse la vida como boxeador luego de que el

Club en el que practica en la Capital -y en el cual vive- es desalojado. Como Gardelito, va detrás de un sueño excepcional que lo saque de su pobreza cotidiana. Y de la misma manera, por más intentos que realice y voluntad que ponga, nunca conseguirá cumplir su objetivo de vida.

A pesar de que, en contraposición al personaje del relato anterior, su viaje es desde Buenos Aires a las provincias norteñas, su identidad es la misma. Su nombre verdadero es Jacobo Berstein, y sólo al final del texto comenzarán a llamarlo Kid Ñandubay. El cuento, escrito en primera persona, también lo presenta como un pícaro buscavidas: “Yo desafiaba y enseguida los que íbamos a luchar nos sacábamos el saco. Un tipo se encargaba de cuidarnos la ropa, con un saco en cada mano. Claro que era amigo y rebuscaba los bolsillos de mi rival” (113).

Su ambiente es el de los “fioacas” (cafishios) y los “gratarolas” (ladrones); de hecho, apenas comienza la narración se nos dice que deja su trabajo de canillita para convertirse en el asistente de un proxeneta. No obstante, al poco tiempo, el boxeo le otorga la esperanza de un cambio de vida: “Ya me sentía un boxeador e iba a ser famoso en toda la ciudad, en el país, posiblemente en el mundo entero: un combatiente, ese era mi porvenir. (...) Yo había dejado todo para ser un boxeador famoso y tenía fe en llegar” (127).

Berstein deja aquel sombrío mundo de malandras arrabaleros para probar suerte con el boxeo, pero los resultados de esa elección no fueron los esperados. Luego de una serie de peleas en capitales de provincias como Santa Fe y Paraná, comienza un periplo por pequeños poblados cada vez más inhóspitos en busca de contrincantes para realizar combates en las que la paga decrece inexorablemente. Sus contiendas terminan siendo casi de aficionado, y en esas condiciones llega al departamento de Presidencia Sáenz Peña, en el interior de la provincia de Chaco. Allí directamente participa de dos peleas arregladas; es decir, va a menos por plata. Si en un principio con el boxeo creyó que podía vivir dignamente y conquistar la gloria, al poco tiempo se encontró necesitando nuevamente de la trampa para acceder a un poco de dinero para comer todos los días, tirándose a la lona para que los organizadores del evento hagan su negocio. Como Gardelito, Jacobo Berstein es un busca que pone el cuerpo pero que nunca se lleva la mejor parte. Se trata de un asalariado del engaño, buscador de oportunidades, legales o ilegales, lo mismo da, todo lo cual se profundiza cuando observamos cómo se presenta el trabajo en este cuento.

Mientras boxea y deambula por Buenos Aires y luego por el interior del país, Jacobo Berstein trabaja como tipógrafo. La vida laboral de las imprentas sólo le concede la misma miseria que tenía antes de conseguir el trabajo, pero con menor libertad: “Me puse a buscar laburo. Ya había trabajado de aprendiz de tipógrafo y empecé a recorrer imprentas, hasta que encontré un puesto en un taller de San Telmo, en la calle Defensa. Pagaban una miseria” (129). El trabajo posee la misma connotación que en “Toribio Torres, alias Gardelito” y en el resto de los textos kordonianos. No es una opción real para el ascenso social de los sectores populares. Con su trabajo le irá mejor a sus jefes, pero a él la situación no le cambia demasiado. Por eso Berstein primero fue ayudante de cafishios, luego un tramposo boxeador y por último, un fenómeno de circo.

La vida de Berstein dará un pequeño vuelco cuando llega a Quitilipi, también en el Chaco, e ingrese a trabajar en el Circo Palma, donde adopta el sobrenombre de Kid Ñandubay. Sin embargo, su participación en el circo y un desaire amoroso terminan fastidiándolo y decide retornar a Buenos Aires en busca de nuevas posibilidades para encauzar su carrera en el boxeo.

Como vemos, ambos personajes -Ñandubay y Gardelito- son contruidos de manera similar. Logran imponerse en la vida sólo cuando se dedican al engaño, aunque éste tampoco resulta en definitiva una verdadera opción. Tratan de trabajar decentemente, insertarse en el mercado laboral, ya sea como empleado de una ferretería uno o como imprentero el otro, y durante sendos textos lo que rige sus vidas es el sueño de alcanzar la gloria, ya sea como artista o como deportista, pero toda alternativa culmina en fracaso.

Los navegantes

Ya desde el título, *Los navegantes* (1972) vuelve a remitir al tema del viaje. Sin embargo, lo central en el cuento que da título a la compilación no es el tránsito, sino contar la historia de aquellos que hacen posible los viajes, los tripulantes de una embarcación, y de los barcos mismos, que se convierten en protagonistas de las historias y en sinónimo de travesía y aventura.

Con un estilo coloquial, a modo de un diálogo en el cual sólo conocemos las palabras de uno de sus integrantes, se narran anécdotas fundamentalmente ligadas a recuerdos de viajes en barco del maquinista Fernández, del contraestre Zoilo, del primer

oficial Villafañe, del capitán Montero y de Fidela, quienes van intercalando sus historias en diversos pasajes del relato. Junto al tema del viaje de estos navegantes, se destaca como *leit motiv* la triste y acompañada soledad que se gesta en una embarcación:

En el mar no se selecciona la compañía por afinidad y gusto. Se nos impone la participación de una soledad más o menos compartida que ocupa toda la navegación. Somos gente sola, quiero decir, arrebataos de sus familiares y de sus afectos, que nos vemos porque ese tipo de exilio constituye nuestro trabajo (KORDON, 1972: 27).

A diferencia de la labor obrera, donde de la fábrica uno vuelve a su casa y a su barrio todos los días, aquí las 24 horas se está sobre el barco, no hay posibilidad de irse a ningún lado, no hay manera de ver a la familia ni a los amigos, sólo queda compartir la soledad con el resto de los marineros que se encuentran en la misma situación. La crítica política tampoco es ajena a este relato. El capitán Montero despotrica contra la Marina de guerra que se hizo cargo de la Marina mercante años atrás, por su política estatal. Esto señala sobre la inauguración de un nuevo barco salido de los Astilleros de Río Santiago:

Hablaron tres almirantes. A todo esto se escucharon algunos chiflidos de los obreros, pero esto es harina de otro costal. Lo cierto es que en la botadura de un barco mercante no hablaron los constructores ni los marinos que van a conducirlo. Pues para todo festejo en el mar, funciona casi con exclusividad la Marina de Guerra. Para algo, digo yo, son marinos intensamente preparados para los *cocktails*. Porque a los marinos acostumbrados a masticar galleta dura, les siguieron los actuales marinos de *buffet froid* con whisky y blanco de pavita. No tienen por qué saber nuestra profesión, es cierto. No estudiaron los problemas de la navegación mercante, pero son ellos quienes fijan las normas del desenvolvimiento de nuestra profesión. (...) De modo que excelentes navegantes, con gran experiencia en la marina mercante, están subordinados a militares que saben menos que ellos, por la sencilla razón que su experiencia en el mar es otra y con problemas distintos (43).

Para colmo, políticamente sostienen pretensiones privatizadoras que van en detrimento del desarrollo de la Marina mercante:

¡Y si al menos defendieran a los barcos mercantes argentinos! Saben bien que la marina mercante es el auxiliar natural e insustituible de la Armada Nacional. Así se lo enseñaron en su Academia. Sin embargo, están desmantelando y desnacionalizando a la flota mercante. Lo dijo justamente un capitán, Recaredo Vázquez, siendo secretario de Obras Públicas y transportes. (...) Con más generosidad que lucidez se liquidó por 600.000 dólares la línea de pasajeros de Elma al Mediterráneo (45).

La ciudad, por otra parte, es vista, como sucede en general en Kordon, de manera crítica. El Primer oficial Villafañe construye esta imagen de Buenos Aires:

No creo que mis largas ausencias me hagan idealizar Buenos Aires, y mucho menos a su gente. De ningún modo creo que esta ciudad sea alegre. Tampoco es hospitalaria. (...) Entre los argentinos, mejor dicho los porteños, existe casi siempre una amistad de cafés, a lo sumo se alcanza el grado de amistad de restaurante. Es una forma de no querer mostrarnos tal como somos, quiero decir la verdad de nuestra vida. (...) No idealizo a Buenos Aires, todo lo contrario. Pero ocurre que ésta es mi ciudad, aquí tengo a mi familia y a mis viejos amigos, integro un núcleo humano. Por eso siento la ausencia de mi ciudad que impone la navegación como un robo de vida (58-59).

Pero *Los navegantes* incluye otros cuatro relatos, “Andate paraguay”, “Maruja la rumbera”, “El remolino” y “Estación terminal”. En el primero de ellos, tres amigos cuentan la historia de Negrete, el célebre paraguayo que se ganó el Prode y se hizo millonario. Junto con una explícita xenofobia vertida por los protagonistas sobre el primer gran triunfador que dio el juego de los pronósticos deportivos, Kordon se centra en la banalidad de ese suceso relacionado con otro que pasa prácticamente desapercibido a causa del primero: las torturas sufridas por una militante política en manos de las fuerzas represivas estatales. El “tema” del momento es Negrete, lo otro parece no importar. La situación se torna grotesca cuando Negrete deba dirigirse a sede judicial debido al reclamo de su ex mujer, Fabiana, a quien abandona al convertirse en millonario. Ese mismo día y a la misma hora, por otra puerta de los Tribunales, ingresa la mujer torturada, pero todos -periodistas y curiosos- van en busca de Negrete.

El tema de la guerrilla se intromete en este cuento. La joven militante está acusada de vínculos con fuerzas político-militares en la ciudad. Durante ocho páginas, Kordon presentará a través de la voz de la detenida la descripción de las torturas de forma cruda. Norma Morello se hace cargo de la narración, cuenta su historia en primera persona. El narrador le cede el lugar para que sea ella sin intermediación la que nos relate los sucesos:

Soy Norma Morello. Durante ocho años actué en el Movimiento Rural. Fui maestra rural desde setiembre de 1971. Primero en la escuela 497 de la 3° sección Goya (Corrientes). (...) El 30 de noviembre a la noche allanan mi casa. No encuentran ninguna ligazón con la guerrilla, aunque pretenden deformar algunos documentos, hasta un plano de la ciudad de Resistencia hecho en mimeógrafo. Me detuvieron en la escuela 534 a las 1:30 de la mañana. (...) A los siete días de estar allí vino alguien que decía era de Coordinación Federal y me haría algunas preguntas (87).

El uso de la picana y otras formas de tortura queda registrado en el relato de manera explícita y minuciosa. Prácticamente ocho páginas contiguas están dedicadas a esto, intercaladas con la historia del desplante amoroso de Negrete. Kordon aquí, ya iniciados los

años setenta, denuncia una práctica política que años después el poder sistematizará con el Proceso de Reorganización Nacional. Morello relata los hechos desde su detención y traslado:

Uno me vendó los ojos. Otro me esposó. Me cargaron al baúl de un coche y me dijeron: “Si te tocás la venda te doy un tiro”. Viajamos unos 20 o 30 minutos. Me bajaron en una casa de las afueras (recorrimos camino de tierra). Me hicieron caminar por un túnel; sólo entraba yo y de costado. Al salir comenzaron los ruidos fuertes de metales y cosas que se movían. La radio tocaba algo clásico y una voz fuerte me dijo: “Música de ópera... de operación... total por cuatro días que vas a vivir... desvestite”. Como yo no me desvestía me sacaron ellos la ropa: “no sos la primera que se va a desnudar”, me dijeron y otras barbaridades más (88-89).

Esta manera de narrar se asemeja a la de Rodolfo Walsh en “La secta del gatillo y la picana”, una serie de notas periodísticas no convertidas en libro donde denuncia los apremios ilegales que sufren los sectores populares por parte de la policía bonaerense. Aquí ejemplificamos con un pasaje la crudeza de la descripción en Kordon:

Me acostaron en una cama baja, estaqueada, con brazos y piernas abiertas. La voz grave me dijo: “Bueno, vos de Corrientes desapareciste, aquí vas a estar todo el tiempo que sea necesario hasta que cantés. No tenemos apuro, una semana, un mes, lo mismo. Ahora te aconsejo que empieces y hables por las buenas. (...) [M]e taparon la boca con un trapo y comenzaron a pasarme la picana (con electricidad): el costado, la pierna y brazo derechos, la ingle. Venía uno que se ocupaba exclusivamente de la interrogación verbal: ¿Montoneros, ERP, comunista, armas, aguantaderos, contactos; nada sobre eso? De nuevo me tapan la boca, el costado, brazo, pierna, ingle. (...) [C]omenzaron a tocarme en forma morbosa los senos, las partes genitales. El asco era grande; pensaba en las otras cosas que podrían venir. Rogaba que me mataran pronto. Me decían: “cuando salgas de aquí no vas a servir como como mujer para ningún hombre. Hablá o te fundimos” (91).

La desaparición forzada pareciera aquí ya una práctica cotidiana por parte de las fuerzas de seguridad. Morello “desapareció”, esa es la palabra que utiliza su torturador, y allí, en ese lugar clandestino donde permanece estaqueada, puede estar días o meses enteros sin que nadie lo sepa. Si no habla, harán de ella lo que quieran. Esta denuncia de Kordon mediante este relato es una predicción lamentablemente exacta de lo que acontecerá pocos años después de manera prolífica. Kordon pone el acento en un mecanismo fundamental elegido por el poder político para la liquidación de la protesta social. A la población y a los medios de comunicación, sin embargo, nada de esto le interesa, aunque les pase literalmente por delante de sus ojos. Sólo se centran en la mujer de Negrete:

Nadie recordaba haber visto alguna vez una muchedumbre parecida en las puertas de Tribunales. Hombres y mujeres seguían llegando de todos los barrios y se enardecían comentando las noticias de los diarios y revistas que algunos enarbolaban como estandartes: El amor de Fabiana se ahogó en los millones del Prode (89).

Y más adelante, cuando culmine la descripción de la tortura en boca de la torturada Morello, alguien dirá: “¡No hay derecho hacerle eso a una Argentina! -gritó el vendedor con una voz ronca y trémula que no reconoció como suya. Las voces parecían brotar de todos los pulmones y rebotaban duras y sonoras como piedras sobre los mugrientos murallones del Palacio de Justicia (98)”. ¿Hablaba de ella? No. Se refería a Fabiana, quien no merecía que su marido la deje ahora que tenía dinero. Del otro caso, ni una palabra.

En esta obra Kordon también trabaja el lenguaje de manera particular. El coloquialismo es el estilo que articula el relato. Así aparece la voz porteña en uno de los personajes de “Andate paraguayo”:

Tomé solcito -siguió sonriendo el vendedor-. Hoy pasé la tarde en Palermo. Chamuyé con medio mundo. Muchas minas, ¿sabés? Abuelas, madres, tías, siervas, qué se yo. Van a pasear a los pibes y ellas también quieren divertirse. A los pibes les muestro los juguetes y a las tipas les hablo de cualquier cosa (83).

Artistas ambulantes protagonizan “Maruja, la Rumbera” mientras que “El remolino” toma como tema el asesinato de una prostituta. Personajes marginales y viajeros siguen poblando los textos de Kordon. Pero queremos detenernos en el último relato del cuento, “Estación terminal”, que preanuncia su futuro libro, *Bairstop*. Se inicia con un epígrafe que contiene el título del futuro libro: “destinatario: bk / destino: baires / texto: stop (123)”. “BK” son las siglas del nombre del autor del libro, Bernardo Kordon. El destino y el texto conforman el título de su futura obra. El narrador le envía a “bk”, en Buenos Aires, un texto breve, “stop”. Una cifra que significa que pare, que frene, ¿Qué frene qué? No lo sabemos. El cuento podrá ayudarnos a la interpretación de este epígrafe, arranca planteando: “Me estoy muriendo aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. Me rodean con la impasibilidad de quienes desconocen la muerte. Yo parto y ellas se quedan y nunca solas (123)”. El narrador se está yendo definitivamente de este mundo, pero: “Antes de morir quiero contemplar a los dioses inmortales; los objetos y su opulenta acumulación: la ciudad” (123). Quiere detenerse -contemplar- lo que perdurará tras su partida, los objetos y aquel espacio que los contiene: Buenos Aires, su ciudad. Sin embargo:

Entonces me mueve un impulso más fuerte que yo mismo y es el de siempre: partir. Muchas veces me propuse tomar el colectivo 252 hasta el final del recorrido. Llegó pues el momento de emprender ese viaje tantas veces postergado. No me sentía con fuerzas para hacer otra cosa que partir (126-127).

El narrador ansía el viaje, el peregrinar, sólo le quedan fuerzas para eso. Su última cifra es partir sin olvidar la ciudad. Se trata de un afianzamiento de los principales ejes que recorrió su obra desde sus inicios.

Bairestop

Bairestop (1975) es una novela corta que posee una estructura similar a la desarrollada en *A punto de reventar*. En este caso, se subdivide en nueve apartados en los cuales se intercalan dos historias, una que recorre más de cien años de la época colonial en el virreinato del Río de la Plata y en el Brasil portugués, y otra que narra el día de la vuelta de Perón al país por intermedio de un dirigente político peronista del barrio porteño de Boedo. El texto presenta dos tipografías distintas, una para los testimonios y documentos y otra para la narración propiamente dicha.

Los apartados 2, 4, 6 y 8 transcurren en la Buenos Aires de los años 1972 y 1973 y en ellos quiero detenerme particularmente. Allí, un narrador en primera persona de nombre Juan Carlos, cuadro político en barriadas obreras y villas miseria, integrante de la Juventud Peronista -JP-, participa como uno de los organizadores de la marcha hacia Ezeiza para recibir a Perón en su primer regreso. Va en caravana desde Boedo e Independencia hasta el aeropuerto. El texto deja en claro que el pueblo que resistió esos años de proscripción y dictaduras es decididamente peronista. Si por un lado advierte que “todos los villeros son peronistas de alma” (KORDON, 1975: 14), asimismo dirá que: “Eran días difíciles y nadie decía de entrada que era peronista. Tampoco lo decíamos nosotros. Pero al fin resultaba que tanto ellos como nosotros éramos peronistas” (14).

La resistencia es recordada con el entusiasmo que provoca la cercanía de una posible victoria luego de tantos años de espera y de lucha. La escena se continúa en el apartado cuarto, donde nuevamente se repite que el pueblo tiene identidad peronista y se encuentra en constante tensión con el ejército argentino. De hecho las fuerzas militares pretenden impedir la llegada de las masas a Ezeiza y los sectores populares están dispuestos a enfrentarse a ellas. La narración cobra entonces visos épicos:

El cruce de la avenida General Paz y la autopista Ricchieri parecía un inmenso estadio iluminado. (...) [m]e encontré con una infinidad de caras nuevas, una multitud de gente morena que inmediatamente reconocí como a los villeros del Barrio Piolín, provincianos con sus familiares y algunos paraguayos y también bolivianos y muchas bolivianas que venían con sus hijos agarrados a sus polleras y todo ese mundo esperaba bajo la lluvia que la conducción diera la orden de avanzar. Para mí fue uno de los momentos más emocionantes de toda la marcha: descubrir que ya no éramos solamente nosotros, los que partimos de la calle Boedo, sino el pueblo que venía con nosotros, aquella misma gente que habíamos hablado durante años en nuestro trabajo de encuadramiento en las villas miserias (29).

El ejército pretende obstaculizar la llegada de la gente a Ezeiza, esa es su función. La situación represiva y proscriptiva no ha cesado a pesar del triunfo del regreso del General. Uniformados y policías de civil armados y movilizados en autos particulares giran en torno DE la multitud y llegan noticias de que los tanques rodean el aeropuerto. El pueblo, a pesar de esto, logra acceder a su “fortaleza”, que no podía ser otra que Ciudad Evita:

Seguía lloviendo fuerte cuando llegamos a Ciudad Evita. Ahora la llaman Ciudad General Belgrano, pero para nosotros siempre fue Ciudad Evita. Nos recibieron con aplausos y cantos peronistas y nos abrieron todas las puertas. Cada rascacielos era una fortaleza peronista y nos reconfortó saber que teníamos la retaguardia segura, porque ahora faltaba lo más difícil, es decir llegar a Ezeiza (31).

Pero si Ciudad Evita es una fortaleza es porque el pueblo peronista ya es un verdadero ejército. La epicidad es colectiva. La lucha no se evade. La resistencia avanza:

Estábamos casi juntos, uno frente al otro, los dos de la misma edad y chorreando agua. El otro estaba armado, pero la pistola temblaba en su mano y bajo el casco vi que le lloraban los ojos. Comprendí que podía seguir corriendo y así lo hice. Vi al soldado con el brazo caído, lo alcanzaba una muchedumbre que ya no parecían los hombres y mujeres y niños que se juntaron en la marcha y en Ciudad Evita, sino un ejército que avanzaba animándose con gritos y vivas. Comprendí que ese oficial y su patrulla debían tener más miedo que nosotros y con justa razón (33).

El narrador describe que los peronistas “llegaron corriendo como soldados al ataque, agachados como en las películas de guerra” (33), y que: “No se detuvieron cuando vieron a los soldados armados ni se preocuparon por ellos...” (33). Su líder estaba llegando “a horario”, y harían lo necesario para estar junto con él.

En este relato Kordon evidencia su acercamiento con el peronismo revolucionario. Le otorga a las masas de esa identidad política el rol de agentes de la liberación nacional.

Perón es simplemente un mito aglutinador que permite la movilización y la radicalización popular. El protagonista es el propio pueblo. Eso mismo piensa López, otro de los organizadores de la marcha, que señala: “Sin el pueblo detrás no llegábamos lejos” (34).

Finalmente se desata la represión y la marcha no logra acceder hasta el lugar donde se encuentra Perón. Sin embargo, los cuadros políticos podían leer la importancia de los hechos que estaban viviendo: “Nos sentíamos algo así como los generales después de la batalla. No porque la hubiéramos ganado, sino porque de pronto se nos ocurrió que estábamos haciendo historia” (36).

Un par de apartados después, el texto narra otra marcha, la de la segunda vuelta de Perón que culminó con la denominada “masacre de Ezeiza”. Allí ya no serán los policías los que ataquen al pueblo, sino las fuerzas de choque de la propia derecha peronista. Estamos en 1973, y se presentan los testimonios de diversos testigos sobre cómo comenzaron los acontecimientos. La mayoría le echa la culpa a los comunistas y a los montoneros en ese primer momento, pero todo es muy confuso, pues los muertos son de las columnas combativas. Se nombra en el relato a un gobierno popular -Cámpora- y la existencia de un “ejército de obreros” dispuesto a defender lo conquistado.

Sobre el final se deja una reflexión respecto de los motivos de la masacre de Ezeiza y sus verdaderos responsables. La intención de los sectores conservadores no fue tanto matar a un número determinado de peronistas de izquierda, sino imponer el miedo a toda la población:

Me temblaban las rodillas y claro que era miedo, ese miedo que el enemigo siempre quiso meterme en el cuerpo desde que comencé a militar en la Juventud Peronista. Eran las amenazas y burlas y golpes de la policía cuando nos metíamos a hacer propaganda en las villas miserias. Fueron los tanques y las bombas de gases que nos pararon el año anterior en Ezeiza, y ese tipo que me hizo subir al auto negro y les propuso liquidarme a los otros tiras. Y ahora habían llegado a eso: la metralla desde el palco donde esperaban a Perón, la muerte caprichosamente repartida a la multitud que cantaba en el parque, el tiro al peronista al grito de “¡Viva Perón!”. No importaba tanto quitarles algunos hombres a esa multitud como inmovilizarla con la contagiosa peste del miedo. Una puerta de colectivo que se abre sorpresivamente para matar a una compañera crea una confusión y una incertidumbre que no lograron los tanques y las cargas de la policía montada. El miedo, siempre el miedo que tratan de meternos de cualquier modo y a cualquier costo, para paralizarnos y convertirnos en cosas, como ocurre con tanta gente que no cree en nada y tiene miedo de todo (97).

Ante esto, lo único que restaba por hacer era sobreponerse al terror y presentar batalla. No huir al enfrentamiento, sino vencer. Esa era la única esperanza que les quedaba a los pobres de la Argentina:

-Una compañera me decía recién que siempre habrá pobres y ricos. Yo en cambio digo que siempre habrá torturadores y torturados, algunos tipos hechos para matar y gente condenada a morir y en la peor forma. Hay una raza de verdugos y otra raza de víctimas. Siempre fue así y eso no va a cambiar de un día para el otro, digo yo.

-¿Entonces qué esperanza tenemos los pobres?

-¿Le digo cuál? ¡Colgar a los verdugos! No importa el tiempo y los sacrificios, con tal de terminar con esa raza. Aunque sea uno por uno. Los verdugos, ¿sabe?, no son fuertes ni son muchos. ¿Hoy vio al pueblo, abuelo? Son millones y no los para nadie, y menos esos matones alquilados. Al final vamos a colgar a los verdugos, ya pasó muchas veces en el mundo, y lo veremos aquí, se lo aseguro (99)

Las otras secciones -1, 3, 5, 7 y 9- se desarrollan en la época colonial. Es una historia que arranca en Pernambuco en 1693 con una rebelión de negros esclavos, muchos de los cuales luego son traídos a Buenos Aires. El último apartado es de 1806 en la futura capital argentina, poco después de las invasiones inglesas.

El alzamiento de esclavos en el Reino portugués de Brasil lleva a la constitución de una República de hombres libres que luchan contra los colonialistas en el norte de esa región y forman “quilombos”, que quiere decir “fortalezas” en idioma bantú. En el primero de los apartados del libro justamente se cuenta esta lucha y los 77 años de resistencia negra hasta el definitivo triunfo colonial y la venta de esos esclavos a Buenos Aires. Luego se narran situaciones de conflicto social y de inestabilidad política en “Baires” en los años 1790 y 1795 hasta que en las últimas secciones se describe la puja política en el virreinato desde un decenio antes de las invasiones inglesas. Se cuenta la detención de varios ciudadanos a los que se acusa de ser partícipes de una conspiración francesa y de negros -conspiración internacional y de los sectores más humildes-, a quienes torturan y juzgan de manera absolutamente arbitraria. Sobre el final se mencionan, a través de una carta, las invasiones inglesas (87) y la reconquista local que culmina con el ahorcamiento de Martín de Álzaga por estar organizando una conspiración contra el primer triunvirato, situación que aconteció en la realidad.

Como había planteado el militante peronista al final de la historia del regreso de Perón, se colgó a los verdugos, como ocurrió muchas veces, y fue el inicio de la lucha por la independencia argentina. Si se tuvo que terminar con los Álzaga en la primera

independencia de 1810, hay que terminar con los nuevos traidores para la segunda y definitiva independencia.

Como en “Andate paraguay”, la represión militar, policial y parapolicial es uno de los ejes hacia los que se desliza la narrativa de Kordon, como así también la organización política y social. Si en el cuento del año ’71 los militares están preocupados por la guerrilla -nombran, entre otros, al ERP en los interrogatorios clandestinos-, aquí la centralidad la tiene la autoorganización territorial, urbana y popular de raigambre peronista revolucionaria.

3.4.3 De Arlt a Conti, algo más que una bisagra

Para iniciar las conclusiones generales referidas a las características literarias centrales de la narrativa de Bernardo Kordon podemos plantear que este autor resultó uno de los más prolíficos del período entre los que integran el corpus narrativo, pues ha editado en estos 21 años que van desde 1955 a 1976 *Vagabundo en Tombuctú* (1956), *Domingo en el río* (1960), *Un día menos* (1966), *Hacéle bien a la gente* (1968), *Vencedores y vencidos* (1968), *A punto de reventar* (1971), *Los navegantes* (1972) y *Bairestop* (1975), a lo que podemos agregar que en el mismo 1972 en que publicó *Los navegantes* apareció una recopilación de relatos titulada *Bernardo Kordon, sus mejores cuentos porteños*. Es decir, en esta etapa se publicaron ocho libros más la compilación. Cuando se publicó *Vagabundo en Tombuctú*, sin embargo, Kordon ya poseía una extensa trayectoria literaria con más de una decena de libros editados.

La inclusión de Kordon en este corpus resulta sustancial pues habilita trascender un análisis generacional en el cual es factible agrupar a los tres escritores precedentes. No se trata por lo tanto -solamente- de la problemática abordada por una generación de intelectuales, sino cómo durante la época se asumieron similares ejes narrativos desde perspectivas diferenciadas.

Lo primero que emerge de la lectura de esta narrativa es la construcción de personajes humildes, sí, populares, también, como coincide la crítica respecto de esta obra, pero marginales, no marginados. Les queda por lo menos la dignidad de la elección. Es decir, si el sistema los posterga y los obliga a ser simples tornillos de una maquinaria que

indefectiblemente los terminará devorando, ellos luego se autoexcluyen para buscar salidas engañando a quien se les cruce en el camino o dejando atrás la monotonía laboral en la ciudad para convertirse en viajeros cuya única finalidad es siempre partir hacia un nuevo lugar. Son astutos timadores profesionales o vagabundos que desandan el mundo, desclasados por decisión propia y también por causa de un sistema que no permite demasiadas posibilidades de ascenso social dentro de la ley. Toribio Torres, alias Gardelito, y Jacobo “Kid Ñandubay” Bernstein son los dos máximos exponentes del primer tipo de personaje. Sus decisiones de vida incluyen una crítica a una sociedad que no los contiene. Como señala Florencia Abbate:

[S]on hijos de la ciudad en un sentido riguroso: apartados del núcleo familiar y las costumbres burguesas, se han hecho a la medida del tumulto de la multitud, por eso sus principales armas son la astucia y el engaño, fruto de un instinto de defensa perfeccionado ante la dureza y la violencia del medio en que se mueven (ABBATE, 581).

Asimismo, siguiendo la propuesta de Guillermo Korn, resuena la ausencia en la prosa de Kordon del tono quejumbroso de los sectores populares que penan por su fatídica situación, propia del costumbrismo y de cierto realismo tradicional que en la Argentina tuvo su descendencia desde un Payró a comienzos del siglo XX en adelante. Kordon es lo popular sin lugubrismo. Sus personajes “no son depositarios de presuntas bondades por la condición precaria de sus vidas. Ellos también dispensan traiciones y bajeza” (KORN, 2007: 208). No es un discurso idílico, por lo tanto, sobre pobres y mansos obreros y desocupados que sufren desamparadamente la crudeza del capitalismo, sino, parafraseando a Romano, la irrupción canallesca del arrabal que no se resigna a su pobreza. Sus respuestas son bruscas, maliciosas, desesperadas, individuales, injustas, traicioneras, necesarias. Y es por eso, también, que terminan pereciendo dentro de un sistema al que en engaños difícilmente pueda superárselo.

La figura del “busca”, así, complementa la del “vagabundo”, que resulta la más recurrente en Kordon y que es otro tipo de “marginal” por propia voluntad. Construyendo estos personajes picarescos, maliciosos y entrañables, este autor parece hacer suyas las palabras del poema de Raúl González Tuñón: ante la mentira constante de los de arriba -la de los sectores dominantes-, prefiero la crueldad de los de abajo.

Pero si mencionamos que el vagabundo es una figura cotidiana en la narrativa kordoniana, es menester dedicarle también algunas líneas particulares. La inquietud andariega de los personajes que construye este autor, tal como indicó Rosemberg, es una constante. Se trata de diversos “Homo viator” que podemos vincular con los que configura Haroldo Conti en sus escritos. Si el viaje es un *leit motiv* en Kordon, el vagar será la práctica más descripta. Para estos personajes lo importante es viajar, pasear sin rumbo, vivir en tránsito. ¿Qué es el viaje en esta narrativa entonces? Una expedición, una aventura, un descubrimiento, un conocer conociéndose, un modo de vida que quiebra la lógica de la sociedad moderna, que tiende a estabilidad. Contra la fijeza de la rutina urbana, los personajes de Kordon no pueden quedarse quietos y, como los de Conti, requieren desplazarse una y otra vez.

Esta obra presenta un enaltecimiento del vagabundeo, el discurrir por la vida sin fijación espacial y sin regirse por las leyes del tipo de organización social en la cual estamos insertos. Esa es otra forma de rebeldía -como la del “busca”- de los personajes kordonianos. Al igual que señalamos sobre los que promueve Conti, *sus valores, acciones y actitudes recrean una visión alternativa respecto del estilo de vida determinado por la sociedad de consumo*. Kordon propone vivir al ritmo impuesto por el deseo propio y no por la sociedad. Por eso también, al igual que Conti, se reivindica aquí la mirada infantil, en ella se encuentra la exacta dimensión del mundo -tal como se expresa en “Expedición al oeste”-, no en la posición del adulto. Este autor postula de este modo una práctica cotidiana divergente a la que establece el pensamiento dominante en el capitalismo contemporáneo a su escritura y los planteos “burgueses” de eficiencia, utilidad y funcionalidad.

Cabe advertir que no cualquier tipo de viaje es exaltado por la escritura de Kordon. Su obra discierne entre el del turista, el del viajante de comercio y el del viajero. Sólo este último ofrece una vivencia existencial positiva. Si el turista nunca logra quebrar la lógica del mundo que habita durante sus viajes, mucho menos lo hará el que recorre diversas regiones por motivos laborales, pues el tránsito se convierte en tales casos en una rutina articulada por los tiempos de un negocio. El viajero, por el contrario, como mencionamos en nuestro análisis textual, se inserta en la vida de aquellos lugares por los que transita, se subsume a sus nuevos contextos y vive un proceso de conocimiento respecto de diferentes culturas y realidades.

Para Kordon es anecdótico -o por lo menos secundario- el lugar a donde se viaje, puede ser Brasil, Chile, Francia, China, España, el interior argentino, el conurbano bonaerense, el barrio de al lado. Cualquier lugar es un *Tombuctú*. Lo importante del viaje es que se trata de un proceso de autoconocimiento, una “expedición” hacia uno mismo. Por eso, también, lo que importa, como expresamos, es el tránsito, no sola ni necesariamente el lugar de llegada, sino el viaje en tanto concepto. Viajar siempre implica una transformación para Kordon. El viajero -o el migrante- representa en estos relatos una postura de rechazo a la cultura hegemónica. Por eso se reivindica a aquellos objetos que permiten su realización, como el tren o el barco, y se postula que el sentimiento preponderante en los caminos, a diferencia del individualismo que prolifera en la urbe, es la solidaridad.

Hemos señalado que en sus cuentos y novelas estos el viajes no son solamente un movimiento espacial, sino sobre todo interior. Por eso los personajes pueden incluso desplazarse permaneciendo quietos gracias a la imaginación y su recuerdo. El viaje promueve en las narraciones transformaciones del espacio y también interrupciones temporales.

Otra característica que suelen tener los personajes de Kordon es la soledad. Solitarios son indefectiblemente sus viajeros y vagabundos, pero incluso quienes, como el protagonista de *Vencedores y vencidos*, viven en plena ciudad de Buenos Aires entre seis millones de habitantes, también se sienten de la misma manera. La soledad la sufren los migrantes de sus cuentos, o la buscan los marginales como Toribio Torres cuando deja a su familia y Kid Ñandubay cuando se va a boxear al interior. Títulos como “Robinson en Chile” trata la intención de esa clase de búsqueda por parte de su personaje principal, aunque finalmente no la logre. Lo comunitario pocas veces se expresa, y cuando lo hace es por razones políticas, como en la movilización peronista camino a Ezeiza. La soledad no es precisamente no tener compañía, sino algo más profundo, el vacío existencial producido por la modernidad.

Dentro de la crítica a la sociedad en la cual vive, Kordon toma el problema del trabajo en relación de dependencia. Éste siempre es visto de manera negativa. Recordemos, Gardelito descubre que mediante una rutina laboral nunca superará su mísera condición social. Lo mismo le ocurre a Kid Ñandubay. Lo único que consiguen es reproducir una vida que abominan. El protagonista de “Fuimos a la ciudad” confiesa que mendigando logra más

dinero que en el trabajo. Sus experiencias determinan la inutilidad de trabajar para otros. Algo similar sucede con Américo, el protagonista de *Vencedores y vencidos*. Exitoso en su trabajo y, a diferencia de los casos precedentes, con buen sueldo, igualmente su vida es angustiante y carece de sentido. Expresa el señalado vacío existencial que demuestra la incompatibilidad de la labor exigida con sus deseos vitales. El ser humano no se realiza mediante el trabajo, sino todo lo contrario. Por eso va en busca de ocio o de un peregrinar que transforme su cotidiana monotonía.

Pero lo político no sólo aparece solapadamente en esta obra a partir de la experiencia de los marginales, vagabundos y viajeros que pueblan estos relatos, sino que se explicita en diferentes textos. Tanto a nivel americano a través de la descripción del hambre del *sertao* brasileño, el brutal trabajo de los mineros chilenos y la pobreza de las cholas bolivianas, como de la situación sociopolítica de nuestro país. Dentro de esto último, cobra particular importancia la aparición del fenómeno peronista en las narraciones, ya sea mencionado subrepticamente a través de personajes en “Rosas y bombones para el amor” o en *Vencedores y Vencidos*, como de manera directa en “Buenos Ayres 3536” o *Bairestop*.

Ya dijimos que este movimiento popular es igualado al comunismo en la perspectiva patronal de la novela de 1968, causando odio, desprecio, temor y asco en el gerente de la empresa de publicidad. Pero aunque se lo combata, su arraigo es tal que nada parece hacerlo desaparecer de la identidad política de sus habitantes -ni siquiera la destrucción de Buenos Aires y el paso de más de mil años-. Si ambos ejemplos responden a sendos libros de 1968 -*Vencedores y vencidos* y *Hacele bien a la gente* respectivamente-, años después la militancia peronista hablará en primera persona en los relatos kordonianos a través de la narración que realiza el militante de la JP Juan Carlos de los dos regresos de Perón, el de 1972 y el de 1973, en *Bairestop*. Un dirigente de la Juventud Peronista es el encargado de llevar adelante el relato de las épicas caravanas de millones de argentinos que pretendieron, en ambos casos infructuosamente, llegar a Ezeiza a vivir a su líder tras 18 años de exilio. El que narra es parte de ese nosotros colectivo que lucha por la liberación nacional. A la consolidada ideología del movimiento popular argentino, se le contraponen aquí la represión estatal y paraestatal que genera enfrentamientos y masacres.

Mencionamos ya que en este último libro del autor que se integra a nuestro corpus se evidencia la simpatía que comenzaba a generar en el propio Kordon el peronismo

revolucionario, y su diferenciación con el ala ortodoxa del mismo. Tanto aquí como en el cuento de 1968, se le otorga a las masas peronistas *el rol de agentes de la liberación. Perón es un mito aglutinador que permite la movilización y la radicalización popular, pero el protagonista es el pueblo*, por eso en “Buenos Ayres 3536” se plantea que sin sus líderes el campo popular resulta más peligroso y eficaz en la lucha por su emancipación. Más allá de esto, repetimos que en estos relatos *el narrador establece la importancia de “los cabecitas negras”, el valor de la resistencia popular peronista, el sacudimiento que generó este movimiento en la modorra liberal en la que reposaba la Argentina. El peronismo convirtió en sujetos políticos a los sectores populares. Eso propone el maoísta Bernardo Kordon.*

Pero no sólo el peronismo se hace presente en su narrativa. La guerrilla y la lucha popular en general también, particularmente a través del cuento “Andate paraguayo”, publicado en 1972, donde de manera profética se denuncia lo que años después será una sistemática práctica de las fuerzas armadas nacionales: la tortura y desaparición forzada de personas a las que se considera subversivos por su militancia en el campo popular. Norma Morello asume la perspectiva narrativa para graficar una experiencia individual que si por entonces comenzaba a proliferar, cuatro años después se convertirá en el método de exterminio de miles y miles de argentinos. Nuevamente, la militancia y la represión son narradas en primera persona.

Un rasgo peculiar que adopta esta narrativa es que a pesar de estar constituida en gran medida por viajes y vagabundos, puede considerarse porteña. En eso se distancia de la de Conti, ligada a lo pueblerino. La ciudad está siempre presente en estos textos. Lo que interesa es la calle para los personajes, pero sobre todo, el barrio, que funciona como un resguardo para los narradores y personajes kordonianos ante una metrópoli que homogeniza todo lo que encuentra a su alcance. El barrio mantiene su fisonomía, su identidad, allí sus habitantes se reconocen. Fuera de él pero aún en la ciudad, son seres del montón.

Lo que interesa es la calle. De su experiencia en ella sacan su aprendizaje. No obstante, notamos que eso es poco más que una pose, pues si bien los hechos son los que valen para Kordon, también importa la literatura. Por eso apelará a autores clásicos -como Víctor Hugo en “Expedición al oeste”-, a ensayistas belgas -en “A punto de reventar”-o a su propia obra en prácticamente la totalidad de sus relatos. Si bien explícita una necesidad constante de traspasar los límites literarios para acceder a lo real, todo el tiempo sus textos

realizan el camino de repliegue hacia la literatura. En ese vaivén se juega el sentido de su narrativa. Si por momentos se establece, entonces, que las palabras no sirven para nada, que para cambiar la realidad hay que actuar ya que las transformaciones estructurales no se realizan a través de discursos; a su vez, como Viñas, Walsh y Conti, Kordon problematiza desde la misma ficción las posibilidades e imposibilidades de la representación artística, y su postura presuntamente antiintelectualista choca con la apuesta por la escritura *fictional* para plantear estos debates.

Así, la obra de Kordon se puebla de buscavidas, contrabandistas, ladrones de libros, vagos, cafishios, meros vagabundos y viajeros, cuando no operarios o escritores. Se trata de graficar a los sectores populares, marginales o a aquel que integra el propio Kordon en tanto intelectual. Estos personajes, en reiteradas ocasiones, se trasladan de un cuento a otro, como el polaco Wenceslao por ejemplo, reivindicando el proceso de autorreferencialidad que despliega este autor en sus narraciones, el cual se observa, asimismo, en la reiteración de historias en diferentes relatos, o la mención de una situación que aconteció en un cuento, en otro. Esto se agrega a la construcción de una práctica de matriz realista en la que incluye textos del género fantástico -“Domingo en el río”, “La denuncia”, “Los gemelos”, “Hotel comercio”-, de lo maravilloso -“Sin mañana”- y donde se incorpora lo onírico -“Un día menos”-, en una ampliación del término que en su poética encuentra una renovada expresión, ya que procedimientos vinculados a estos discursos por momentos se fusionan con la poética del realismo kordoniano. Incluso el recuerdo y la reminiscencia van de la mano de la imaginación en Kordon. El recuerdo es memoria pero a la vez invención.

La problemática de la representación de lo real se recrea en una de sus novelas, *Vencedores y vencidos*, a través de la figura de Américo, quien pretende dibujar la pobreza de los suburbios porteños. Hemos explicitado que se dirige a un basural para retratar “tipos” del pobre metropolitano -esto es, posee una pretensión realista-, pero que mientras realiza esta práctica artística nota que esa miseria resulta intraducible al terreno estético. La pobreza no se puede representar fielmente de manera mimética, requiere de otra clase de trabajo. Si Américo pretende producir dibujos “realistas”, fracasará en esa búsqueda porque con el ojo no alcanza. El arte no es solamente observación y copia de la realidad. Por eso su obra -la de Kordon- se poblará de imaginación y no expulsará lo fantástico.

Sus relatos presentan tanto descripciones crudas y despojadas típicas de la estética realista como otras alejadas de esa clase de escritura. Por momentos asumen un ritmo lento y descriptivo, y en otros utilizan el montaje de imágenes que se suceden en la conciencia y en el andar de sus protagonistas provocando un vértigo escriturario que se asemeja a prácticas vanguardistas. En ocasión la narración es dramática -como sucede con las torturas en “Andate paraguay”- y reiteradas veces se destaca en cambio por su humorismo, ironía, hipérbole y parodización. Su mencionada búsqueda de la porteñidad deja su marca en el lenguaje, que suele asumir el lunfardo tanto desde los personajes como desde el narrador. Existe en Kordon una pretensión por abordar el habla coloquial porteña, por eso también se detiene en el desarrollo conversacional a través del diálogo entre los protagonistas de sus cuentos. “Hacele bien a la gente”, “Rosas y bombones para el amor”, “Toribio Torres, alias Gardelito”, “Kid Ñandubay”, *Vencedores y vencidos* y “Andate paraguay” transitan este camino. Sin embargo, por momentos la inserción de aclaraciones narrativas sobre el significado de las frases o directamente la inclusión de notas al pie que alumbran el sentido de tal o cual palabra atentan contra la espontaneidad del habla que se pretende representar, recursos que están ausentes en otros autores como Walsh o Conti por ejemplo, que también abordan lo popular desde múltiples aspectos, entre ellos, el lenguaje.

Para Kordon, entonces, como expresamos en el apartado previo, hay vencedores y hay vencidos en la Argentina, y su narrativa da cuenta de eso. *Hay quienes cargan en sus hombros el peso de la fortaleza de otros, quienes mendigan ante los poderosos. Siempre los hubo, y para ellos la vida es particularmente dura.* Estos personajes que entiende la necesidad de una hermandad, pero generalmente no logran dar el paso práctico que le sigue a esa toma de conciencia y naufragan en salidas individualistas. Sin perspectivas de comunidad, los personajes perecen. Su liberación sólo se presenta como posible cuando su mirada se politiza y se conjuga con la necesidad de dar batalla ante los sectores dominantes y organizarse en pos de ellos, algo que cobra mayor espacio en su narrativa en sus últimos textos, o cuando logran quebrar la lógica del mundo que habitan, por ejemplo a través de un continuo peregrinar sin rumbo fijo.

Kordon despliega en sus relatos del período una cuestionadora mirada existencial sobre la vida humana, no desprovista de posicionamientos políticos y estéticos explícitos que se enmarcan en debates de la época, como hemos visto. De forma similar a la narrativa

de Conti, apela para eso a lo popular desde múltiples aspectos -personajes marginales o migrantes del interior, el tiempo pasado, el espacio barrial, o sea, el suburbio ante la metrópoli- y la búsqueda de alternativas vitales como la del vagabundo como resistencia ante el avance de la modernidad.

3.5 La narrativa de Juan José Manauta

3.5.1 Entre silencios (II)

Si es exigua la bibliografía en lo que atañe a la obra narrativa de Kordon, resulta prácticamente inexistente la referente a Manauta. Lo más relevante es una serie de entrevistas y diversos materiales fragmentarios o artículos breves que no conforman en ningún caso un todo orgánico, sino tentativas parciales de estudios sobre su literatura. Este autor es considerado como un exponente nacional del realismo tradicional y con una estética con marcados puntos de contacto en su primera época con la del realismo socialista, de la cual paulatinamente se distanció, en particular a través de la ruptura del punto de vista, del tipo de narrador y de la disrupción temporal que puede observarse, por ejemplo, en su novela de finales de los años sesenta *Puro Cuento*. Según Marisa Moyano, quien prologa el volumen de los cuentos completos del autor, su obra trata “la emigración interna, la marginación de los pobres, las historias de fronteras culturales y desclasados” (MOYANO, 2007: 4), y está caracterizada por un “friso de voces populares” y un “expresionismo tremendista”, rasgo que lo posicionaría como un continuador del boedismo de los años veinte.

Más allá de la escasa bibliografía existente entonces, esta primera aproximación crítica nos otorga una lectura que es constituyente de este trabajo, pues el problema del *marginado* y del *desclasado* -como el del *marginal* en Kordon- y de las formas de representación de lo popular -además de la omnipresencia del realismo en torno del vínculo entre literatura y sociedad, o entre literatura y política- es considerado como preponderante dentro del proyecto estético de este autor.

Uno de los primeros trabajos sobre la obra de Manauta es el realizado por Noé Jitrik en la revista *Contorno*, titulado “Los comunistas (Manauta, Barletta, Yunque, Varela)” y publicado en el número doble 5-6 de la emblemática fecha de septiembre de 1955. Allí

Jitrik es muy crítico respecto de la literatura del autor de *Las tierras blancas* e incluso señala que tras su pretendida escritura popular y proletaria se esconde una concepción “burguesa” del arte:

La burguesía posee armas tan sutiles, influencias tan penetrantes y agudas que nadie parece a cubierto de ellas, ni siquiera los escritores “proletarios”. (...) Cuanto más queremos librarnos de sus agentes directos, más nos hundimos en la ejecución velada y solapada de sus ideales. Esto ocurre notoriamente con los escritores sociales. (...) [S]us obras y sus temas no alcanzan a trascender una mentalidad a la que se refieren siempre como teóricamente superada (JITRIK, 1955: 48).

Jitrik cuestiona una presunta idea liberal del arte en la escritura de *Manauta*, plantea que su estética es “anacrónica” y su realismo “ingenuo” y más ligado al naturalismo del siglo XIX que al nuevo realismo que se estaba gestando. Para él, sus personajes carecen de profundidad, son planos y mecánicos, y su lenguaje, con la pretensión de ser “popular” no logra escapar del estereotipo. La objetividad que postula para las exposiciones excluirían el autoanálisis y la reflexión que debiera tener la literatura según Jitrik, y en la sobriedad de expresión de sus novelas *Manauta* rehuiría de todo ornato y aún de la emoción que puede generar una escritura más atenta a lo estético. “*Manauta* tiene el tono de quien cree que con decir que ocho personas viven en una sola pieza de conventillo lo ha dicho todo” (48), plantea este crítico. Su temática, en la cual el hombre humilde es explotado y humillado por el poderoso, resulta así, maniquea. Como sucede -según Jitrik- en la obra de Alfredo Varela, estas novelas de los escritores comunistas -entre los que se encuentra *Manauta*- parecieran ser “tan solo un instrumento que les permite interpretar una partitura más importante (la lucha de clases, el antiimperialismo, etc.) y no un fin en sí misma” (50). En definitiva, estamos no ante un escritor popular, sino populista, ya que no parece prestarle atención a la calidad de lo que escribe sino sólo facilitarle las cosas al público, al que le da todo ya digerido y, por lo tanto, al que subestima. Desde esta perspectiva, *Manauta* practica la “demagogia literaria”, y si con *Los aventados* pretendió realizar “la epopeya silenciosa del cabecita negra” (49), fracasó en el intento por su incomprensión del fenómeno peronista en su conjunto. A partir de todo lo expuesto, es obvia su inserción en el discutido realismo socialista: “La escuela que aceptan y practican, con todos sus virajes y pronunciamientos: el realismo socialista”, dirá Jitrik.

Para él, Manauta es un escritor del '43 al '55. O sea, pertenece a la temporalidad política del peronismo clásico y su literatura está perimida. Su obra prefiere al hombre de campo antes que al urbano. Incluso cuando el escenario es la ciudad el protagonista será un “aventado” del interior que llega a Buenos Aires. Para él, como para Varela, el método consistiría en señalar a la naturaleza como espacio de producción que pertenece a los “señores” y es, en consecuencia, enemiga de los “esclavos”: “Los señores quieren ganar dinero: esclavizan a los más débiles y asesinan el lugar de producción. Los esclavos ordinariamente son seres embrutecidos por los patrones y su destino es la muerte. Al final verán una salida en la rebeldía” (50).

Esta mirada absolutamente peyorativa de la obra de Manauta será polemizada en nuestro trabajo, que encuentra en la labor de este autor una serie de rasgos que lo emparentan también con la nueva narrativa.

Marisa Moyano, como mencionamos, prologa sus *Cuentos completos*. Para ella Manauta es comunitario y social: “Voz de su comunidad, palabra del pueblo” (1). Lleva adelante, como señalan Croce y Roca respecto de Viñas pero con otro estilo y diversa temática, la “vocería” respecto de los sectores dominados. Entre las características más salientes de su obra destaca su impronta realista que pretende dar testimonio de las peripecias sociales del hombre de las grandes urbes y del interior. La existencia privilegiada en su obra de narradores omniscientes y la constante presencia de la pobreza asemeja su estilo al boedismo, lo mismo que la centralidad de la explotación social y la pretensión de escribir a partir de la carencia de los personajes. Se desprende del pasado narrativo, sin embargo, a través de mecanismos como la ruptura del plano enunciativo mediante distintas focalizaciones, la ruptura del punto de vista y las interrupciones temporales. En Manauta se recrea la crítica política de manera explícita y directa mediante una suerte de “expresionismo tremendista” que también lleva a asimilar parte de su narrativa con la tradición del Grupo de Boedo para esta autora.

Florencia Viterbo realiza un análisis de la obra de Manauta en “Determinismo y denuncia en las periferias argentina y brasileña: *Las tierras blancas* de Juan José Manauta y *Vidas secas* de Graciliano Ramos”. Sobre Manauta destaca su vínculo con la literatura de Boedo y en particular con la de Elías Castelnuovo. Aunque según su perspectiva lo que en

Castelnuovo era el hombre de fábrica en el escritor entrerriano lo será el campesino de los márgenes del litoral.

Su ficción denuncia la pobreza y la explotación en Argentina y es una forma de militancia. Hay detrás de esta concepción literaria la asignación de un rol social específico al escritor, el de agitar conciencias, desnaturalizar tareas, defender intereses de los desposeídos. Para Manauta -como lo era para Boedo- el arte posee una función pedagógica que debe practicarse, ya que la literatura tiene un poder cognitivo. Decir la verdad es la función de la obra de Manauta. Develar una realidad oculta, una verdad que es social.

Viterbo coincide con Jitrik en incluir la estética de Manauta en el realismo socialista, y señala que, al igual que había acontecido con la literatura boedista, estos textos buscan resolver problemas sociales sin terminar de proponer solución alguna de manera explícita, quedándose en la denuncia, porque la salida no está en los libros, sino en la lucha de clases.

Llama la atención de Viterbo que este escritor centre su mirada en un espacio regional y campesino en medio de un proceso nacional y popular netamente urbano como fue el peronismo, y observa es que en su obra cobra particular importancia la experiencia vital. Así, observa que Manauta ficcionaliza su memoria y sus vivencias. Los hechos, personajes, situaciones y espacios son reales, tienen su referencia concreta. Por lo tanto, su ficción posee un carácter documental y crítico.

Su denuncia y compromiso se vuelven ficción pero siempre apelando a una necesidad externa a la literatura: la vida -y la muerte- de campesinos que son parte de la periferia del capitalismo industrializador. Sus novelas se inscriben de este modo en el corazón del subdesarrollo, por ejemplo, en los márgenes de una provincia pobre como es Entre Ríos, en tierras estériles y desoladas. Así es *Las tierras blancas*.

Para esta autora, los rasgos fundamentales de este escritor son el trabajo sobre la marginación, el hambre, la pobreza, la falta de empleo, la injusticia legal y política, la desunión social y familiar a causa de la necesidad económica. Indica que Manauta plantea un universalismo desde su regionalismo. Esto que pasa en Entre Ríos acontece también bajo otras coordenadas espacio-temporales. Por eso todos los pobres pueden unirse, dice Don Olegario y recuerda La Madre en *Las tierras blancas*, porque sufren las mismas

injusticias. La denuncia, entonces, se realiza desde una conciencia regional que busca universalizarse.

Al respecto resultan pertinentes también las palabras del propio Manauta, quien en diversos reportajes señaló aspectos sustanciales en referencia a su obra narrativa. Aquí tomaremos algunos a modo de ejemplo, como el “Encuentro” entre el autor de Gualeguay y Mempo Giardinelli publicado en la revista *Puro cuento* a fines de 1991. En esa especie de charla de café entre ambos escritores se destaca al autor entrerriano en tanto artista-militante y por su activismo gremial en la Sociedad Argentina de Escritores -SADE-. Se recuerda su adscripción al Partido Comunista y su rol de editor de la revista *Hoy en la cultura* durante cinco años y de *Meridiano 70*, que tuvo tan solo tres números.

Entre sus influencias, se enumeran los nombres de Gorki, Dos Passos, Chéjov, Sherwood, Bierce, Maupassant, Caldwell y, entre los argentinos, Wernicke. Manauta señala que “narrar es involucrar” y sostiene que prefiere su cuentística antes que su novelística, salvo por la excepción de *Las tierras blancas*. Se autodefine como un narrador de los problemas de los sectores populares del campo argentino, en textos donde el amor, la violencia y la miseria son constantes. Sus personajes femeninos suelen ser fuertes, como los de David Viñas, mujeres decididas y luchadoras, y su obra tiene una impronta ética que emanó de la época. Sostiene que la suya es una escritura de la memoria y reivindica su oficio de periodista, pues plantea que aportó estilísticamente a su formación literaria. Pero lo fundamental de esa charla se da cuando establece el estrecho vínculo que existe entre literatura y política. Leemos:

En aquellos tiempos [los años sesenta] me costaba mucho trabajo que la militancia no se metiera en mi literatura. Tenía que hacer grandes esfuerzos, pero se me metía inevitablemente. Ahí está mi novela *Papá José*, que es una novela entera dedicada al Partido. Podría haber sido una buena novela, si yo hubiera logrado sacarme de encima todo ese compromiso. Yo tenía al Partido muy metido en el alma; fui militante toda mi vida.

En una entrevista dada a la revista *Oliverio* en 2005, el autor plantea: “La literatura de denuncia no tiene por qué ser panfletaria”. En esa publicación, a diferencia de lo propuesto por Jitrik, se ubica a Manauta como miembro de la generación del ´55, marcada por el realismo y con evidentes influencias de la escritura de Dos Passos, Gorki, Faulkner y Dostoievski. De hecho, allí Manauta dice que leer la literatura de Gorki lo hizo marxista,

estableciendo una posible función para la literatura allende su especificidad. Él pretendió hacer lo mismo con su obra en los '50-'60, es decir, que aquel que lo leyera se politizara.

Manauta deja en claro en esta entrevista qué tipo de realismo le interesa. Esgrime que entre fuente literaria y obra de ficción hay una distancia insalvable. No se dice la verdad *tal cual es* en el arte. En el realismo importa lo verídico, comprobable en la probabilidad literaria. Buscó a lo largo de su obra la unión de los personajes y su tierra. En ese sentido, la soledad que estos esgrimen se relaciona con la del paisaje, que, como en *Las tierras blancas*, es poco menos que un páramo. Pero la soledad aquí no se debe a una impostura existencial, sino a la marginalidad, el subdesarrollo y la exclusión, que promueve la separación familiar en busca del dinero, la imposibilidad de sostener a los hijos, la necesidad de viajar a la ciudad a trabajar, y hacerlo solo para no gastar de más y poder mantener a la familia que se encuentra distante. Señala ante esto que él toma el procedimiento de John Dos Passos y es uno de los primeros en realizarlo en la narrativa nacional. El reportaje culmina con una frase que, nuevamente, estrecha el vínculo entre literatura y política. Manauta señala aquí:

Rimbaud decía que escribía para cambiar el mundo. Yo digo también eso. Quien lee un libro y lo lee con pasión, después de leerlo es otra persona. Si la literatura hace eso con un hombre, si pudiera hacerlo con muchos hombres, es probable que la literatura pueda cambiar el mundo. O por lo menos ponerlo en perspectiva de un mundo mejor (...) ése es mi propósito: cambiar el mundo.

Por último, cabe rescatar una última entrevista publicada en 2008, donde además de repetir la influencia de Gorki a la hora de tomar el marxismo en su vida, rememora su alejamiento del PC desde mediados de los años sesenta debido a que “El Partido se había convertido en una “secta”, en una “mafia” acrílica de la URSS, que era una falsificación del marxismo”. Sus mayores transformaciones estéticas, por lo tanto, se dan en sintonía con estas críticas al PCA.

3.5.2 Los marginados, de las tierras blancas de Gualeguay a los conventillos porteños

Las tierras blancas

En *Las tierras blancas* (1956) encontramos gente de pueblo, trabajadora, que sufre la explotación económica, el uso político y el maltrato de las fuerzas de seguridad. En las tierras blancas de Gualeguay habitan Odiseo y su madre. Al igual que en la primera novela del autor, *Los aventados* (1952), estos personajes han sufrido el desalojo del campo en el que vivían y trabajaban, por lo que debieron comenzar a vagar por Entre Ríos hasta que dieron con un rancho deshabitado donde se instalaron. Además, se sobreponen a la ausencia del padre de Odiseo, quien entre borracheras y dudosos trabajos temporarios poco aporta para el desarrollo y sustento familiar. Esta obra representa el dramática éxodo del campesino sin tierra del litoral argentino, a partir de una estructura que alterna la perspectiva de la madre y la de Odiseo durante un domingo de elecciones, da cuenta de la miseria que padecen los sectores populares en la región y su uso político.

La obra se inicia con una mudanza, con una migración en la lucha por la supervivencia. Odiseo realiza el circuito del hambre. Es el único que se mueve, su madre y su padre se mantienen inmóviles. Odiseo no podía hacer otra cosa. Su nombre remite en el mito griego precisamente al viaje y la muerte trágica. La leyenda homérica por un lado, entonces, y la influencia gorkiana por el otro -fundamental para entender a la madre- construyen un universo simbólico que complementa la historia particular de la novela y le otorga un carácter universal.

El texto narra el último día de vida de Odiseo, que si durante la mañana parece un niño jugando con montoncitos de arcilla en el fondo de su casa, por la noche, cuando caiga herido de bala, se asemejará a un adulto. Odiseo *crece* mucho en ese solo día, mucho más de lo que establece el reloj. Sin embargo, también él fracasa. Otra vez tenemos la idea de la llegada prematura de la adultez y la muerte como pronto final para una vida que apenas comenzaba, como sucedía en los personajes kordonianos Toribio Torres y Kid Ñandubay.

Nuevamente, humildes pobladores pretenden sostenerse a partir del trabajo y son víctimas de situaciones que restringen sus posibilidades. El problema de la propiedad de la tierra, el clientelismo, la corrupción política, la desidia institucional, son denunciados de manera explícita cuando se describe la vida de los habitantes de este olvidado paraje entrerriano. La llegada de la inundación profundiza la desgracia diaria de quienes no tienen nada y sin embargo vuelven a perderlo todo cada vez que sube el río. Pero, a diferencia de los personajes de Kordon, esto no genera ni en Odiseo ni en su madre una posición que los

lleve a delinquir ni a engañar a nadie. Resisten estoicos su destino y sufren serenamente el desamparo. Son pobres nobles que no encuentran respuesta a sus urgencias y, no obstante, esperan.

Esta obra no sólo da cuenta de la situación de opresión de los personajes, sino que evidencia los impedimentos para lograr una emancipación. Los personajes naturalizan su situación. Si la unión de los pobres es algo fundamental para sobreponerse al presente, en los personajes hay una incomunicación absoluta. Esto se ve en la propia estructura de la novela, que tiene dos puntos de vista y dos narradores intercalados. Madre e hijo viven juntos pero sus historias se cuentan con narradores diversos y desde puntos de vista diferentes, casi ni se tocan las historias. “Cada fragmento forma parte de una historia diferente, con evento, situaciones, acciones, completamente diferentes entre sí”, dirá Viterbo en coincidencia con lo que acabamos de exponer. En resumen, Manauta utiliza la ficción como parte de una militancia que lo lleva a denunciar lo que ocurre en la periferia de un sistema.

No hay familia ni comunidad aquí. Si el padre está absolutamente ausente, los vecinos no conforman un colectivo, sino unidades dispersas dentro de un mismo territorio. Sobre esto harán hincapié Don Olegario y el joven intelectual, dos militantes revolucionarios que una vez pasaron por la región y que son rememorados por la madre de Odiseo como una forma antagónica de relación social y política a la que ella observa diariamente en las tierras blancas:

Don Olegario recomendaba a los pobres de las tierras blancas que nos juntáramos para resistirles a los políticos coimeros, a los estancieros y a los ricos. Formaba parte de un partido de pobres o algo así, en el que los mismos pobres eran candidatos a gobernar. En fin, de todo eso saqué una cosa en limpio (digo saqué porque mi marido no estaba en casa, y quién sabe lo que hubiera pensado): mi suerte y la de los míos estaba ligada a la suerte de todos los miserables que nos rodeaban, y que en tanto ellos no mejoraran, tampoco mejoraríamos nosotros. (...) De esa conversación, en una palabra, aprendí a decir nosotros, no para referirme solamente a mi marido, a Odiseo y a mí, sino a todo el vecindario, y aún más, a todos los pobres que hubiera en el mundo, aunque no los conociera (MANAUTA, 1972: 30).

Pero la madre experimenta cambios internos solamente. No actúa en consecuencia. Sólo reflexiona sobre estas cosas sin rebelarse. Se mantiene pasiva y dócil. La secuencia narrativa que la tiene como protagonista está narrada por ella misma en primera persona, es

absolutamente introspectiva y nos relata los sucesos, no los vive. La madre se articula en el relato a través de la reflexión:

El cambio que se operó en mí no me inspiró ningún reproche a mi marido, pese a que desde entonces vi clara su responsabilidad por nuestra precaria situación. (...) No asumí ninguna actitud nueva. En apariencia no cambié y creo que mi esposo no llegó a darse cuenta de lo que me ocurría. Seguí siendo fiel a nuestra vida, dócil, callada. (...) No puedo decir qué es lo que me ha impedido salir del antiguo modo de ser pasivo y quieto. Sé que me hubiera gustado cambiar también en lo exterior y acaso ello hubiera contribuido a mejorar nuestra vida, pero quizá la influencia de mi marido y una especie de nostalgia por el pasado trabaron mis decisiones (39-40).

Vemos que más allá de la conciencia lograda gracias a la aparición de militantes políticos, la vida de la madre de Odiseo continúa regida por el desamparo y la pasiva respuesta a la explotación y al fraudulento sistema que determinan su miseria: “Esos pensamientos, que no me protegieron contra la miseria y la necesidad, ¿de qué me han servido?” (29), se pregunta La Madre.

Pero debemos destacar que la aparición en la novela de los dos revolucionarios - Olegario y el joven intelectual- marca un cambio en el texto: “Llegaron a casa como a todas partes, hablaron amistosamente con todos y tomaron mate. Angélica se extrañaba de que siendo políticos anduvieran después de las elecciones y que no repartieran plata o alguna otra cosa” (29-30). Se inscriben dentro del relato de La madre y es la excusa para explicitar nociones políticas en el texto. A partir de ese momento, estos personajes aparecerán muchas veces en la memoria de este personaje y a través de sus enseñanzas ella puede hacer consciente su situación y pensar una posible salida de la misma. A través de Don Olegario, el Yo de La madre se convierte en Nosotros. La madre se siente parte de un cuerpo colectivo:

La gente, pues, tiende a irse, a separarse, y yo, como don Olegario y el muchacho de anteojos, pienso que debiera ser al revés. Porque si a todos, al revés, se les diera por juntarse (pero todos), y por no abandonar las tierras que labraron, no veo, como no veían don Olegario y el muchacho corto de vista, qué fuerza sería capaz de disgregarlos y aventarlos (76).

Hay que juntarse en lugar de “aventarse”, eso sostiene La Madre en *Las tierras blancas*, la segunda novela de Manauta, luego de la primera que, justamente, se titulaba *Los aventados* y mostraba la disgregación familiar producto de la miseria. Esto da pie a la manifestación de una idea política en la obra:

Sería necesaria una campana grande -y no un cencerro-, que llamara a todos los pobres y los reuniera alrededor de una idea que ignoro, porque desgraciadamente aquellos dos hombres me visitaron una sola vez y después no he vuelto a saber de ellos, pero tendría que ser una idea de pobres, inventada por ellos, en la cual todos coincidieran sin engaño como coinciden los biguases en vuelo o sobre los troncos que el río se lleva, una idea como esa que lleva y trae las golondrinas, una idea que los pobres tienen que aprender (77).

A diferencia de la obra de los otros autores analizados en esta tesis -Walsh, Conti, Kordon y Viñas-, aquí la posición política es directa. Manauta pone sus argumentos en boca de sus personajes. El didactismo se evidencia y entra en sintonía con lo expuesto en el apartado referido a la crítica respecto de este autor, donde se comulga en la noción de que para Manauta el arte posee un poder cognitivo que hay que usufructuar, y que tiene un carácter pedagógico. Manauta no escribe por amor al arte, sino por deseo de revolución. Incluso en *Las tierras blancas* se escenifica el rol de la vanguardia política, siempre en boca de La madre y su recuerdo de los dos revolucionarios que pasaron por Gualeguay: “Esa idea que yo me hice después de escuchar a don Olegario y a su joven acompañante: en el caso de que fuera una idea verdadera no bastaría con pensarla. Ellos andaban difundiéndola, metiéndola en las cabezas y en los corazones de la gente” (78). Los militantes, entonces, llevan “la verdad”, la “idea verdadera” hacia los desposeídos, se las “meten” en la cabeza y en el corazón, quitan el velo sobre la conciencia obrera y así los dirigen hacia el camino de la revolución.

De esta manera, Manauta pretende participar en la lucha de clases de su tiempo desde su obra literaria. Para ello muestra las contradicciones sociales de una manera pedagógica en la que da cuenta del antagonismo de clase entre ricos y pobres. Su literatura intenta representar e interpretar las condiciones reales de existencia de los sectores dominados y desenmascarar las relaciones capitalistas basadas en la desigualdad y en la explotación. Así, busca exponer a los lectores las miserias en las que el capitalismo hunde a los pueblos, develar los mecanismos de coacción social y poner de manifiesto la necesidad de la lucha revolucionaria por la transformación de la sociedad. La suya es una literatura que quiere provocar la reacción del lector, convertirlo en un sujeto revolucionario activo. Por eso su función primordial hacer visibles los procesos sociales en los cuales se genera su sometimiento.

El texto enuncia el clientelismo político sostenido desde el poder hacia los sectores subalternos debido a sus necesidades inmediatas insatisfechas, la corrupción y el fraude electoral, una y otra vez. La denuncia de la organización política destinada al sometimiento social se describe con minuciosidad. Aporta a profundizar en esto que el día de vida de Odiseo que se narra es precisamente un día de elecciones, al igual que el día que la familia llegó a ocupar el rancho que habita. La votación de representantes se contrapone, a su vez, con la aparición de don Olegario, quien hace política de manera antagónica.

La conciencia de La madre entonces, si bien no pasa a la acción en todo el texto, se desarrolla. Amparándose en lo que le expresaron los revolucionarios en su visita, sostiene la importancia de llevar adelante un emprendimiento colectivo y comunitario que enfrente el individualismo en el que nos recluimos en la sociedad moderna:

La fuerza del pobre, y por tanto su dignidad, no sólo es individual; no la poseen ni pueden poseerla separadamente cada uno, sino que todos deben participar de una fuerza y dignidad general de la que no conviene salirse, porque entonces uno se encuentra desamparado frente a la de los ricos, sostenida por el poder y el dinero (125).

Esto es lo que le recrimina justamente a Primo, quien es un vengador solitario y por eso está destinado al fracaso. Él, “en nombre de su propia fuerza, se propone hacer algo por su cuenta, individualmente, y que, tal cual lo ha planeado, tiene que salirle mal” (125). Un augurio que se trocará en trágica certeza al final del relato. Esta posición ante la práctica social La madre la tomó de don Olegario, quien le había contrapuesto en su explicación lo colectivo a lo individual:

La cosa, tal como la planteaba el viejo Olegario, era muy clara: cada uno se redujo a sí mismo, a su débil fuerza o dignidad individual frente al poder y al dinero de los ricos, pensando que todo terminaba allí donde cada uno fracasaba, sin darse cuenta de que en ese mismo punto comenzaba otra vida -la de los semejantes- calcada en el mismo molde. ¿Hubiera sido posible derrotarlos a todos juntos? Don Olegario afirmaba que no, y yo no tengo razones para no creerle o por lo menos para no imaginar esa probabilidad, ya que era la única que nos quedaba a los pobres (126-127).

Don Olegario aparece todo el tiempo. Está en el pensamiento de la madre siempre desde ese día en que la visitó y es la conciencia revolucionaria en el relato.

Los pasajes referidos a Odiseo, en cambio, están relatados por un narrador omnisciente en tercera persona que cuenta la vida del niño. Odiseo es construido mediante

la acción y se caracteriza, retomando la tradición boedista, a partir de sus carencias. Lo único que tiene es hambre:

Y otra vez el hambre. Otra vez el hambre y es como decir: otra vez la mañana, el atardecer, el mediodía. Otra vez la primavera. Otra vez el hambre, como si dijéramos: otra vez las nubes andan hacia el crepúsculo. (...) Otra vez el hambre, como si dijéramos: otra vez los hombres han arado y otra vez los caballos han vuelto con fatiga y abreven al atardecer (38).

Vemos incluso un cambio en el lenguaje, más afín a lo poético y menos coloquial. Es el típico narrador realista. Una y otra vez en la novela el hambre reaparecerá para caracterizar el estado de Odiseo, incluso a través de los ojos del niño. Su hambre se relaciona con el de la tierra que habita: “Si a través de los ojos de Odiseo asomaba algún rasgo de su secreto inmaterial, podía inferirse que el color del hambre se parecía al color de la tierra que manchaba su cuerpo: una especie de bivalencia de ese color blanquecino y gris, ingrátido y fatal” (13). El hambre se torna algo omnipresente. El que sufre Odiseo es similar al que posee la tierra, una tierra hambrienta, las tierras blancas. El sufrimiento diario del niño, su desesperación por lograr un poco de comida en las puertas del regimiento, la descripción de su rancho y del lugar donde se encuentran refugiados los inundados, establecen la situación social en la que está inmerso.

Por otra parte, así como Gardelito abandona a sus tíos cuando se había convertido en el único sostén familiar en el relato de Kordon, el padre de Odiseo “trabaja” para los soldados formando parte activa de la corrupción del ejército. Si las fuerzas militares aprovechan la impunidad que les da el uniforme para apropiarse de objetos de valor en diversos operativos, él será quien los venda y se gane una comisión por ello. Incluso le sugiere a su mujer que se prostituya para ganar más dinero. Pero en Manauta esto está lejos de ser presentado como una pícaro respuesta popular ante las necesidades cotidianas. El énfasis no está puesto, por ejemplo, en la artimaña que le permite al personaje sobreponerse a una situación hostil -como sucede en las obras de Kordon-, sino en el abandono de los seres queridos y el efecto que genera esa acción totalmente individualista en los demás. El engaño, la estafa y la traición acentúan la denuncia social en Manauta. Son actos presentados de tal modo que sólo pueden generar rechazo en el lector. El padre de Odiseo busca el beneficio propio a costa incluso de su propia familia. Los que engañan son los sectores dominantes, y utilizan para ello a quienes les sean necesarios. Los sectores

populares sufren siempre este tipo de prácticas. Si hay engaño, es desde el poder hacia el pueblo.

Donde sí el padre de Odiseo se asimila a los personajes kordonianos es en el motivo que lo lleva a convertirse en un engranaje de los opresores. Su vagancia, su borrachera, su individualismo, su ingreso a la corrupción y al hurto, no son innatos, sino el resultado -un resultado posible- de una experiencia vital rodeada de pobreza y de imposibilidad de desarrollarse laboral y económicamente dentro del sistema social imperante:

Mi marido, por mucho que nunca hubiera sido un esclavo para el trabajo, tampoco era dormilón. Cuando lo conocí no podría decir que fuese haragán. Al contrario. Yo digo que la desgracia y la mala suerte lo descompusieron, al negarle toda recompensa y estímulo, cuando nos quitaron la tierra sin ningún motivo, cuando el patrón le dijo que no podía seguir sembrándola porque se la esquilábamos -Odiseo acababa de nacer-, entonces, digo, fue que él cambió. Mala suerte hemos tenido siempre, a pesar de que empezamos bien (52).

Finalmente, en este contexto aparece la figura de Primo, quien pretende vengar parte de la injusticia sufrida por los aventados. Pero, como señalaban Don Olegario y el joven intelectual, se necesitan compañeros para producir un cambio, y Primo es un luchador solitario:

Curiosa idea. ¿Por qué no tiene cómplices el Primo? Yo pienso que tampoco tiene compañeros, como no lo tuvimos nosotros ni ningún colono en el momento de resistir el desalojo. La acción del Primo estará al margen de la ley. Y nuestra resistencia -si alguien hubiese pensado en ella- ¿también hubiera estado al margen de la ley? El Primo necesita cómplices, no cómplices, sino compañeros, no para lo que piensa hacer esta noche, sino para... ¿para qué? Nosotros también debimos haber tenido compañeros, sin perjuicio de haber urdido un plan, como el Primo, aun contrariando la ley, para conservar las tierras que ocupábamos. Esto es distinto. Pero el Primo, como siempre, como todos los de nuestra condición, atropellará solo y se estrellará contra los alambrados de la ley, aunque quizás logre aniquilar algunos enemigos (135-136).

Primo logra matar al puntero político Artaza, pero mientras escapa se produce un tiroteo y una bala hiere de muerte a Odiseo, quien lo había acompañado hasta allí. Así, vemos que Odiseo, por motivos bien distintos claro está, tiene el mismo final que Gardelito: la muerte temprana. La salida individual nunca es la solución. Ni para Kordon ni para Manauta.

Respecto de esta obra Viterbo señala también la existencia de un determinismo social y económico que no esencial ni hereditario, ¿es determinismo por lo tanto? La autora

igualmente lo afirma sin profundizar en ello. Lo que queda claro, sin embargo, es que los personajes están adheridos a su medio. La tierra no produce nada y ellos no tienen nada. Son su más genuina expresión. Para colmo, se presentan condiciones naturales - inundaciones- que potencian el problema:

Esas tierras se parecían a los hombres arrojados a ellas por el éxodo. Vegetaban a la par, reprimían un mismo jugo profundo, esperaban el impulso que los reuniera y los lanzara hacia la conquista de la fertilidad que sin saber tenían al alcance de la mano común. Mientras tanto, la lucha individual, desesperada y frenética por la subsistencia, los estrujaba y consumía, cuando no los aventaba, arrinconándolos en las ciudades y estrechándolos en la promiscuidad (165).

Los hombres, como se ve, son productos de la tierra, tal como el hambre de Odiseo es el hambre de la región. La importancia del medio en *Las tierras blancas* es trascendental. Hay inundaciones y zonas estériles. El medio hostil determina a los personajes, lo que deja entrever una influencia naturalista. La opresión es agravada por factores climáticos y geográficos. Pero esta cita sirve a su vez para centrarse en una postura ideológica típica de un sector de la izquierda de entonces y que se relaciona con la intención pedagógica. Me refiero a la idea de la ignorancia popular. Aquí la gente *no sabe*. La madre no sabía nada de la sociedad hasta la llegada de los revolucionarios, Primo está equivocado, el resto de los vecinos en la oscuridad. El que sabe es el militante, él es quien trae la verdad revelada al pobre. Este mesianismo es recurrente en la escritura de Manauta, por lo menos en sus primeros textos.

Papá José

En *Papá José* (1958), inversamente a lo que observamos en Gardelito y Kid Ñandubay, tenemos al personaje de Maximiliano, quien deja su “trabajo” de asaltante de departamentos cuando en la cárcel conoce a los presos políticos -entre ellos al comunista José- que le enseñan otra forma de vida. Maximiliano saldrá de prisión y se convertirá en un obrero. Así, la conciencia política y el trabajo diario como albañil harán de este ex convicto un ejemplo de reinserción social gracias a su participación en una colectividad -en este caso ligada al conventillo y a una organización política- que lo contiene.

Al igual que en *Las tierras blancas*, en *Papá José* el narrador fluctúa entre la primera y la tercera persona. Particularmente interesante para este trabajo es la figura de

Max, un ladrón al que un fortuito encuentro le cambia la vida. Apenas iniciado el relato, Max habla de su “manera de trabajar” para describir la forma en que roba departamentos en la capital federal. El robo visto como un oficio es una postura que en una primera instancia lo aproxima a los personajes contruidos por Kordon.

Sin embargo, lo que nos relata son recuerdos, porque él ya no roba, sino que rememora sus tiempos de ladrón. La suya es la historia de una conversión. La aparición en su vida del militante comunista José irá modificando sus puntos de vista, lo que lo lleva a plantear que un ladrón es igual a un burgués porque vive de lo ajeno.

Como los personajes de Kordon, Maximiliano intenta modificar su vida a través del trabajo y fracasa. Entonces vuelve a delinquir. Consigue un empleo en una florería pero un subcomisario que conoce sus antecedentes empieza a amedrentarlo, lo encarcela y le hace perder el trabajo. Como en *Las tierras blancas*, la corrupción de las fuerzas de seguridad está a la orden del día. La policía aquí es un obstáculo para el progreso de los sectores populares y guía nuevamente hacia la delincuencia a uno de los protagonistas de este texto.

El encuentro en la cárcel entre José y Max trastoca las perspectivas de este último. A Max lo hace ingresar al pabellón de los presos políticos el propio servicio penitenciario como una estrategia para quebrar la dinámica del sector introduciendo presos comunes que no se adapten a la “comuna” que los presos políticos habían constituido allí dentro. Los comunistas en la cárcel se organizaban en brigadas de limpieza, comida, preparación y dictado de cursos, etc. El pabellón parecía un estado socialista y la policía no encontraba la forma de dismantelarlo. Pero Max, lejos de cuestionar este tipo de organización, comienza a participar como uno más, realiza cursos de literatura, de historia, de economía, va a las asambleas y entabla una entrañable relación con José.

También como en *Las tierras blancas*, el militante despierta la conciencia del personaje. Siempre en Manauta hay un militante que enseña algo a otro que no milita. Ese otro no se hace militante, pero cambia algo en él.

En este caso, sin embargo, a diferencia de la madre de Odiseo Max transforma su actitud y su accionar. Después de esa experiencia ya no volverá a ser el mismo ni a hacer lo mismo. Como ya mencionamos, lo que lo saca de la delincuencia no es el trabajo en un principio, sino la conciencia política. Finalmente, Max se convierte en un obrero que reniega de su pasado de ladrón.

El texto remite constantemente a la realidad política argentina. Estamos en el inmediato posperonismo, pero se rememora la época anterior. José es un albañil y militante marxista que clandestinamente divulga el periódico “Nuestra Palabra” (MANAUTA, 1958: 14), órgano oficial del Partido Comunista Argentino hasta marzo de 1976. En el barrio popular que habita, participa de una organización comunal con activistas peronistas y un cura que trabaja por los pobres (20). Si la base popular de Perón milita junto con los comunistas por un plan de viviendas obreras, José será encerrado por los líderes nacionales y populares debido justamente a este reclamo. La raigambre popular y el autoritarismo son los rasgos que en este relato impone Manauta respecto del gobierno de Perón.

Por otra parte, el reclamo de un techo digno recorre toda la novela y lleva a la politización de la sociedad, como señala José: “Es preciso luchar por vivienda para los desamparados. Sería bueno que esta Berta aprendiera la lección, y entonces sí, que volviera a Gualeguay y se las transmitiera a los suyos. Esta es la teoría, y Lenin no era un macaneador. Veremos qué pasa” (61). La falta de vivienda es un problema social. José plantea que Berta, quien llega con su pequeño niño de Entre Ríos y no tiene dónde alojarse, haga su experiencia en una ciudad que le “muestra los dientes” como Buenos Aires, y luego retorne a su pueblo. Va de lo individual -la crisis de “la entrerriana”- a lo general -el problema de la falta de vivienda y el hacinamiento en la ciudad-, lo político y lo comunitario.

Respecto de un eje que el autor viene recorriendo desde *Los aventados* y que mencionamos también en *Las tierras blancas*, aquí *Papá José* trabaja sobre el problema de los que deben dejar su tierra por razones económicas y aislarse de su familia y sus afectos. Berta es una “aventada”, y no es la única:

En Gualeguay hay mucha gente que piensa así, que piensa en irse a otra parte a trabajar y a enriquecerse. Es un pueblo, ése, demasiado tranquilo, sabe, sin mucha vida, salvo para los que tienen campo. Los demás, y sobre todo los más pobres, piensan continuamente en irse. Es como una enfermedad que Rosa y Eduardo contrajeron antes que yo (60).

La “enfermedad” de los pobres es irse a donde no los llaman, dejar Entre Ríos en este caso, irse a la capital, como también sucedió en *Los Aventados*, o a otros pueblos, como en *Las tierras blancas*. La literatura de Manauta es una literatura del éxodo, de las migraciones internas. Escritas en los años cincuenta, se contraponen con la idea peronista de

los “cabecitas negras” que llegaban del interior para mejorar su calidad de vida. La literatura de Manauta, en este punto, se posiciona en contra de esa concepción ideológica de prosperidad de los sectores populares que estaría llevando adelante el peronismo. Los que provienen del interior con el mito de que en Buenos Aires se está mejor, terminan en una pobreza extrema y en soledad en la ciudad.

En esta obra el narrador fluctúa entre la primera persona en los apartados titulados “Max” y “Relato de una desconocida”, y la tercera persona en los que se llaman “El Diván”. Estas secciones van intercalando tres historias diversas que a medida que el texto avanza se entrecruzan, la del ex ladrón Maximiliano, la de Berta y la de José y la lucha de los conventillos por techo digno. Una entrerriana -Berta- llega al conventillo del sur porteño en el cual habita José, quien le permite dormir en su cuarto, sobre el diván. Allí comienzan a mezclarse las historias. Cuando Max caiga detenido, como ya hemos expresado, entrará en relación con José, y las historias se convertirán en una.

El lenguaje utilizado en este texto, como en *Las tierras blancas*, no podríamos catalogarlo de “coloquial”, incluso en Manauta no hay tanto diálogo, y cuando los hay son muy escuetos. A lo sumo, lo que tenemos junto con la tercera persona son extensos soliloquios.

Por otra parte, Manauta quiebra continuamente la temporalidad con cotidianas vueltas al pasado. Además, cabe destacar a su vez que el texto, en un procedimiento que ya hemos remarcado en otros autores tomados en esta tesis, se piensa a sí mismo, se plantea que quizás la manera en que está siendo narrado no es la mejor, que quizás podría decirse lo mismo, pero de otra forma. Esto ocurre en uno de los apartados donde Max, en primera persona, relata los pormenores de su vida: “Tal vez no he debido empezar a contar mi historia de este modo, porque ¿comienza realmente allí, en el departamento de la calle Arenales, al ser sorprendido *in fraganti* por Irene?” (25). Así, tematiza problemáticas ligadas a la forma de representación de lo real.

Cuentos para la dueña dolorida

Con los *Cuentos para la dueña dolorida* (1961) nos encontramos ante el primer libro de relatos publicado por Juan José Manauta luego de sus tres novelas de los años cincuenta. El volumen consta de dieciséis cuentos de diversa extensión. Nueve

corresponden al apartado “Mujeres” y siete a “Inocentes y bárbaros”. Los de la primera sección llevan por título el nombre de la protagonista -“Charito”, “Diana”, “Tránsito”, “Paula”, “Alejandra”, “Lucía”, “Desconocida” (el único en el cual no sabemos el nombre de la narradora), Antonieta” y “Magie”-. Algunos son realmente cuentos, como “Charito”, otros, apenas una escena. La mayoría de estos relatos se centran en el amor y el sufrimiento de dichas figuras femeninas. Todo el apartado tiene que ver con historias amorosas o encuentros casuales, conquistas y fracasos. Lo social aquí ingresa indirectamente. Como sucede con algunos fragmentos de las novelas previas, lo melodramático tiene importante presencia estructural.

La segunda parte del texto, “Inocentes y bárbaros”, se focaliza en escenas suburbanas, a la vera del río, en los márgenes de la ciudad. Se trata de situaciones cotidianas, charlas, anécdotas muy breves y casi sin trama. En todos estos textos -“El mecánico”, “Un salvaje”, “Los horneros”, “Junto al fogón”, “Su ventaja”, “Hablando con el perro” y “Los chanchos”-, los personajes, como también los del primer apartado, son populares. El mate es una bebida presente prácticamente en todos ellos, en ocasiones como principal alimento. También algunos de estos cuentos, como “Los chanchos” o “Los horneros”, transcurren en las tierras blancas. Como en la obra previa de Manauta, sus personajes deambulan entre Gualeguay y los conventillos porteños.

“Charito” es *el* cuento de todo el libro. Si la edición que manejamos contiene 118 páginas en total, 48 corresponden solamente a este relato, y en las otras 70 se encuentran los restantes quince, ninguno sobrepasando las cinco o seis carillas. Charito es una sufriente costurera que planea dejar Entre Ríos para trasladarse a Buenos Aires a trabajar de modista. Nuevamente, el desarraigo se tematiza a partir de una historia particular. Su pobreza, la venida a menos de su familia, la hipocresía pueblerina, también conforman temáticamente el relato. La inserción de la reflexión política, no obstante, surge entre la historia personal de esta mujer:

La clase media argentina de la década del 20 era o se creía feliz, y por eso admitió pasivamente el golpe uribista que dio por tierra con la segunda presidencia de Yrigoyen, creyendo en una suerte de retroceso histórico hacia una edad de oro o una felicidad que ya jamás recuperaría en su eterna, previsible y frustrante indecisión (MANAUTA, 1961: 40).

Parece un ensayo político. Sin embargo, es un pasaje de “Charito” mezclado entre la historia personal de esa mujer. De la misma manera, a los terratenientes argentinos: “en esa época al menos, y en la provincia de Entre Ríos, no les preocupaban los altibajos de la economía general, desde que la instalación de los frigoríficos, a expensas de los viejos saladeros, parecía asegurarles un mercado firme y perdurable a su producción ganadera” (39).

Precisamente, Charito es frecuentada durante veinte años por un terrateniente de su pueblo, Pablo Minaverri, quien la corteja pero no le ofrece nada a cambio debido a la diferencia social que los separa. Al final del texto, Charito se independiza para irse a la gran ciudad. Si en otros relatos observamos que la ciudad no otorga mejoras en la vida de los que provienen del interior, quedarse en el pueblo tampoco resulta una opción.

Los cuentos “Paula” y “Lucía”, por otra parte, presentan contradictorias posturas respecto de la literatura que permiten dar cuenta de debates que exceden largamente el ámbito de estos relatos. Si en el primero de éstos se remarca la inutilidad del arte: “La próxima vez que venga a visitarla, Paula -le dije-, le traeré de regalo un ejemplar/No se moleste -me dijo-. Tráigame cualquier cosa para los chicos, pero no libros” (66); en “Lucía” todo el cuento gira en torno de frases de Cervantes que la protagonista, una mucama, lee y a través de las cuales interpreta situaciones que le acontecen cotidianamente. Si en el primer ejemplo la literatura resulta un bien suntuario e inútil ante la pobreza de Paula, en el segundo es fundamental incluso para los sectores populares.

Ambos textos tienen explícitas marcas autobiográficas. Los dos están escritos en primera persona, y si en “Paula” encontramos a un escritor entrerriano que participa de una reunión de militantes políticos como narrador, en “Lucía” el novio de la protagonista es comunista y estudia Letras. En este último se tematiza también la caída del peronismo, sus contribuciones y limitaciones al campo popular, por ejemplo, en frases como ésta:

“Ya no está Perón. Ahora la gente de la pensión me mira como faltándome el respeto, me miran como si anduviera desnuda”

Y él me dijo:

“Entonces lo que te dio Perón él mismo se lo llevó al huir” (79).

Puro cuento (1971) es una novela disruptiva dentro de la escritura de Manauta. En esta obra, el autor quiebra parte de su estética previa y utiliza procedimientos que permiten insertarlo dentro de la nueva narrativa latinoamericana. *Puro cuento* está estructurada en dos partes intercaladas. Una es ficcional y remite a la vida de Juanjo, un literato que se gana la vida como publicista, la otra contiene las crónicas de los diarios de los días previos al Cordobazo hasta el estallido social con epicentro en la mediterránea ciudad argentina. En estos apartados, además, se denuncia al imperialismo norteamericano y su estilo de vida a través de breves artículos periodísticos y comentarios narrativos. La mezcla de registros, de lenguajes y de géneros, el ambiente netamente urbano, la heterogeneidad narrativa, resultan recursos artísticos novedosos en este escritor. Incluso Julio Cortázar ha señalado que para producir su *Libro de Manuel* (1973) tuvo en consideración la manera en que Manauta incluyó en *Puro cuento* fragmentos periodísticos.

Esta transformación se observa a través de diversos rasgos formales en la novela, como por ejemplo la presencia -como ya observamos en *Cosas concretas*, de David Viñas- de una especie de narración doble donde se relatan alternados dos diálogos a la vez, de Juanjo con Lucía y del mismo personaje con María Eugenia. Asimismo, llama la atención la aclaración de una nota, entre paréntesis, con las siglas “J.J.M.”, es decir, Juan José Manauta, en donde se señala “el subrayado es nuestro -J.J.M.” (MANAUTA, 1971: 168) respecto de un comentario aparecido en el texto, con lo cual se remite implícitamente al autor de la obra de forma semejante a como sucede en un ensayo, artículo periodístico o monografía académica. La mezcla de situaciones inventadas -deliradas- y la realidad (ver por ejemplo el pasaje entre las páginas 209 y 211) donde se pone en cuestión la descripción novelesca realista mediante un estilo muy alejado del que señaláramos para *Las tierras blancas*, y la vuelta sobre las palabras -como analizamos en la obra de Viñas (ver páginas 12-13 y 17-18)- son otras muestras de una intencionalidad estética que busca nuevos horizontes narrativos.

El protagonista de la parte ficcional de la novela tiene reminiscencias al personaje de *Vencedores y vencidos*, de Bernardo Kordon. Es un escritor que trabaja exitosamente como publicista. Sin embargo, siente el fracaso de no poder dedicarse a aquello que realmente le interesa, la literatura. Su crecimiento profesional no implica un desarrollo vital ni humano para él, más bien todo lo contrario. Además, sufre las contradicciones éticas de

estar realizando una labor que beneficia tanto la penetración del colonialismo cultural norteamericano como el desarrollo de la sociedad de consumo. Por ello, recorre diariamente diversos bares nocturnos en busca de una huida imposible de su propia realidad, y ya no puede disimular su hartazgo ante todo lo que lo rodea.

Para él trabajar en publicidad es sinónimo de su fracaso artístico, además de convertirlo, como dijimos, en cómplice del auge de la “moderna” sociedad occidental:

Y esos fracasos profesionales nos inclinaban hacia lo peor, hacia el dinero, hacia el trabajo de ganapán (Léase publicidad). Mi obra, eso que yo llamaba así con exageración y grandilocuencia, iba quedando atrás, como una estela de espumarajos inservibles que nadie apetecía, empezando por mí mismo (24).

Lo peor es el dinero para Juanjo. La publicidad destruye a la literatura y a todo el arte. El protagonista señala que “era o pretendía ser un escritor” (54). Sin embargo: “ocurre que la publicidad se come a la literatura; se ha comido la mía, y lo peor es que se la ha comido verde, como a una fruta arrancada antes de tiempo” (54). Su fracaso, sin embargo, no es meramente personal, pues agencias como aquella para la que trabaja “también se come al cine, en realidad, y a todas las musas que usted le ponga en el plato. Es una máquina tragamonedas, que en el mejor de los casos sólo devuelve monedas” (54).

La publicidad lo deja vacío, Juanjo siente en carne viva la alienación laboral, se piensa como “un escriba” (154) que no se realiza en su labor diaria a pesar del dinero que cobra:

Mi esfuerzo, en cambio, había quedado fuera de mí, ajeno a mí, sin conexión con la sustancia y la figura de mi trabajo. Me pagarían, naturalmente, por ese trabajo; me pagarían mejor si los empresarios aprobaran ese proyecto, y mucho mejor si la campaña tendría éxito. Yo deseaba ese dinero, y lo necesitaba. Pero había quedado rota cierta relación, no de causa a efecto, ni de obligación a responsabilidad, sino la tubería viva y palpitante que debería haberme unido al resultado de mi trabajo. Por suerte los redactores no firman sus textos de publicidad, y éstos pasan en propiedad inmediata a los empresarios (154).

Este es el resultado concreto de la alienación laboral. No hay realización humana posible en una labor cuya relación entre productor y producto está quebrada. No hay placer, no hay orgullo, no hay plenitud, no hay unión alguna entre la escritura tal como la entiende Juanjo y el trabajo finalizado. El relato en sí es un proceso contra la sociedad de consumo

de conjunto que en los años sesenta comenzaba a masificarse y de la cual los publicistas eran un engranaje tan oculto como necesario. Juanjo indica al respecto:

Había que producir, anunciar, y que la gente consumiera. El saldo se esfumaba en moneda extranjera, en títulos del crédito suizo para los más prudentes o, de lo contrario, en préstamos usurarios para el negocio de automotores; pululaban las entidades financieras no bancarias y otras de préstamos paralelos por donde circulaba, vestido de negro, buena parte del llamado “ahorro nacional” y del que venía de afuera; todo ese dinero andaba como por los techos, sin descender jamás a los cimientos de una verdadera industria, que el país y sus mandantes extranjeros eludían. Y allá arriba estaba el cielo de los publicitarios, de los promotores de relaciones públicas, del jingle, la modelo y el slogan, del cartón pintado, de los stands y de las exposiciones del confort, de los nuevos medios audiovisuales, de las secretarías y las recepcionistas. La infancia había pasado a ser un medio formidable de propaganda; los pasadores de avisos y los “animadores” eran ya, desde hace tiempo, los reyes de la televisión, ese “vehículo de la nueva cultura”. Allá abajo, las villas de emergencia, los ingenios cerrados y el hambre tucumana, próxima al estallido (56-57).

Esta cruda descripción a modo de balance de la situación en la cual se reproduce el enunciado es sólo uno de los tantos que pueblan esta novela alternados con escenas que configuran la trama que recorre la vida de Juanjo. Si la crónica de *Puro cuento* se centrará en la rebelión social y política que derivó en el Cordobazo, los capítulos denunciarán el otro lado de los años sesenta en nuestro país. Los publicistas, entre los que se cuenta el protagonista de este relato, forman parte del grupo de “los de arriba”, las financieras, el capital especulativo, el imperialismo norteamericano, todos aquellos que generan con su práctica social las villas de emergencia, el cierre de los ingenios y el hambre de los argentinos. A poco tiempo de comenzar a desarrollarse la denominada “industria cultural” y la “modernización” de las urbes latinoamericanas, Manauta logra observar gran parte de las más funestas derivaciones de los presuntamente inofensivos *jingles*, *slogans*, *stands* y medios audiovisuales que fomentan un tipo de crecimiento sin cimientos sólidos y por lo tanto nocivo para el país -y, fundamentalmente, para sus sectores populares-, mucho más cuando ello se conjuga con un intento de penetración ideológica y cultural por parte de los Estados Unidos, que a través de los medios masivos de difusión propaga su hegemonía y su intención por homogeneizar al mundo tras su estilo de vida:

La brillante tarea neocolonizadora de los publicitarios (perfeccionada desde el exterior) consistía en demostrar fehacientemente que después de seis mil años de historia, el hombre no podría subsistir si no desodorizaba sus axilas, si no instalaba en su coche un grabador a transistores, si no alfombraba su piso, si no aspiraba a máquina el polvo de

sus alfombras, si no cambiaba el color de sus ojos, de su piel y de sus cabellos originales, si no acondicionaba el aire, si no veraneaba, si no pescaba y cazaba deportivamente, si no viajaba a los Estados Unidos en pan-am, si no se psicoanalizaba, si no aparentaba, si no engañaba, si no mataba, como ellos mataban en Viet Nam, como ellos engañaron a los pieles rojas, como ellos aparentaban para subir a sus pirámides, como ellos se psicoanalizaban antes de subir al ring, como ellos viajaban al South en pan-am a la caza de ciervos colorados, a la pesca del rebelde dorado y de dóciles pozos de petróleo, como ellos veraneaban en Miami y acondicionaban su aire y pretendían eliminar el color negro de la piel (58).

Esta clase de “reflexiones” del narrador en primera persona constituyen gran parte de la novela y dan cuenta de una postura ideológica de forma explícita, tal como remarcamos en la obra previa del autor. A esto se entregaba Juanjo. Su labor no era inocua y él era consciente de ello. Por eso concluye:

Mi vida es horrenda, aun comparada con la del Flaco, porque yo, además, como el Flaco en su tiempo, y todos los otros, vivimos entre hombres, pero reunidos en sociedad que no parece de hombres, sino de fantasmas, actores disfrazados o animales con apariencia de hombres; de satisfechos increíblemente ahítos, buenos y angustiados; y de insatisfechos, malos y hambrientos, cuya apariencia humana sólo parece ocurrir en el instante en que se organizan y complotan para cambiarlo todo: la tierra, el aire, las ciudades y el cielo; en sociedad de bárbaras y buenas personas dispuestas, no a cambiarlo, sino a destruirlo todo antes de que sus congéneres bípedos, desposeídos y malvados, faltos de calidad, se conviertan en semejantes y prójimos; en sociedad plagada de cosas inútiles, buenas para ser compradas y vendidas, y para que en este movimiento pendular se erija un enorme aparato, la torre de Babel, cuya condena no consiste en que nadie se entienda, sino en el hecho de que no se proponga nada, ni siquiera llegar al paraíso; amenazados por bombas infernales que penden desde los bellos cielos, prisioneros del miedo y del riesgo, prisioneros, y allí, en esa mezcla, ocupamos un lugar, un lugarcito, y todos queremos evadirnos de ese lugar, queremos movernos hacia algún lado, y eventualmente, en una noche al menos, encontrarnos uno con otro sin el cuchillo bajo el poncho; y hasta los buenos servidores quieren moverse, quieren cambiar, y los pobres solitarios recalitrantes buscan el encuentro sin hallarlo jamás (32-33).

Manauta ahonda de esta manera en la problemática de la industria cultural y de la *modernización social*. Su perspectiva es que estas estructuras poseen una capacidad de persuasión y manipulación ideológica sobre las masas de enorme envergadura, y que permiten, por lo tanto, una oculta dominación política. Promueven una hegemonía consumista, capitalista e imperialista que se difunde a través de una cosmovisión con componentes irracionales impartidos a través de medios de comunicación masiva y de diversas estrategias publicitarias. Como notamos, al plantear estas características de la novela, se encuentran aquí evidentes puntos de contacto con las nociones de la Escuela de

Frankfurt, en boga en los años sesenta, y en particular los postulados del libro *Dialéctica del iluminismo*, de Adorno y Horkheimer, que promueve pautas similares.

Como publicista, Juanjo advierte la tendencia a la transnacionalización de la industria nacional y cómo personas como él a partir de su trabajo fomentan la penetración ideológica del gran capital y sus socios locales en el ámbito popular:

Si los bancos, los frigoríficos, las fábricas de cigarrillos y de muebles metálicos, y todas las empresas, para subsistir, deben pasar a manos de los norteamericanos, llegará el momento en que la plaza San Martín, el Museo histórico Nacional y hasta la Casa de gobierno tendrán que ser transferidos. ¿Eso hay que esperar? ¿Nuestro negocio es venderle todo a los yanquis? (280).

A esa pregunta, la respuesta de su jefe es clara: hay que venderse al mejor postor y no complejizar el análisis. Ellos tienen que hacer publicidad a quien se la pague, eso es lo único que tienen que tener en cuenta:

La campaña, usted lo sabe, era una maniobra, y la ejecutamos, con su ayuda, a la perfección y muy a tiempo. Esa maniobra posibilitó que el precio de venta subiera a casi un millón de dólares. Para ese evento, el contrato decía que nuestros honorarios ascenderían a cien mil dólares. ¡Y aquí están! (281).

El dinero como fin en sí mismo. Aquello por lo cual todo vale. El Dios de la sociedad capitalista occidental por el cual todo sacrificio es poco. Eso que para Juanjo era “lo peor”. Pero para este exitoso publicista “free lance” que ha llegado a la categoría de Redactor Senior y es uno de los mejor pagos del país, eso no alcanza. Por el contrario, le genera un sentimiento de culpabilidad dado que su crecimiento se da en un ámbito basado en el engaño del prójimo, en hacerle creer que debe necesariamente consumir tal o cual producto que en realidad no requiere. Él tiene éxito en tanto impostor y esto lo observa hasta en ejemplos de los más cotidianos:

“el mundo está sucio, sucias las calles de la ciudad; el campo, sucio. La ropa está manchada, la cocina rebosa de microbios y los trapos rejilla nos amenazan con infecciones y contagios. El dragón de la mugre echa humo contaminado y maligno. La niña gime prisionera en el castillo de la roña. Los íncubos malditos de la suciedad maltratan su pobre almita, pronta a dejar de ser inmaculada. Pero a caballo, y con alas, llega mi jabón al galope, rescata a la princesa, mata al dragón, destruye los microbios y deja todo limpito. El mundo parece recién hecho. ¡Qué fácil, y qué pronto, señora! Deseche todo lo anterior, que yo mismo le había recomendado, y use solamente jabón Don Quijote”.

Treinta segundos de película. A otra cosa. Pero no, me detengo, no cierro la carpeta. Estoy mintiendo. Las manchas no se quitan fácilmente. Es necesario restregar. Hay que

ampollarse las manos y darle con el cepillo y el trapo. Uno transpira, se fatiga. La cintura protesta, pero la mancha sigue allí. Su castillo parece inexpugnable y el dragón se sigue alimentando con la sangre de la princesita inmaculada. Los microbios engordan y vomitan satisfechos, hartos de roña y basura. Contaminan y luchan a muerte por cada milímetro de terreno conquistado. Se ha quebrado la espalda de mi jabón. Su caballo no galopa, sino que anda al trotecito lerdo, sentido del encuentro. Manquea y bufa de dolor y fatiga. No pide rienda. Se aplasta como Rocinante (62).

Su empleada doméstica, Elida, es una de las que cae en la trampa marketinera que tanto Juanjo como sus colegas fraguan, tal como deduce el personaje tras esta simple experimentación:

¿Creerá ella en mis jabones invencibles? ¿Qué dirá cuando lo vea en la pantalla de su televisor? ¿Se dejará seducir por mi caballero de la limpieza? Mi cliente debe vender, porque si no vende con mi texto, buscará otro creativo que lo haga mejor, más convincente, más sutil, más penetrante. ¡Mierda! No. Soy el mejor. Elida pasa de vuelta y me dice:

-Hay que comprar jabón en polvo, señor.

-Ahá, ¿qué marca, Elida?

-Don Quijote. Ahora lo recomiendan mucho por la televisión.

Ha caído en la trampa. Lo comprará durante un tiempo, el suficiente para que el fabricante pague muy bien mis textos (¡los mejores, carajo!), y antes de que se descubra el embuste, se nos encargará el estudio de una nueva campaña para un nuevo producto: un jabón que limpia, precisamente, con microbios, con los microbios de la limpieza. Y Elida empezará a comprarlo porque la televisión, los carteles del subte y los avisos de la revista femenina lo recomiendan (62-63).

Si bien Juanjo, como Manucho, como De Gaulle, como el resto de los integrantes de la agencia de publicidad, llegó allí como a un refugio: “todos (...) hemos buscado refugio aquí (*full time* o no) en estas pulcras oficinas con aire acondicionado” (68), la agencia, sólo entrega dinero para paliar su mediocridad, en el mejor de los casos, como se señaló en uno de los primeros pasajes de esta obra citados aquí. ¿Es eso suficiente para el desarrollo vital de una persona? Juanjo repite una y otra vez que no durante la novela. La crónica demostrará lo mismo en millares que se alzan contra el gobierno militar. El motivo del descontento era, entre otros, el siguiente:

La crisis que la muerte del Flaco se había desatado en nosotros, resbalaba de lo personal y se rozaba con la del país en que vivíamos, sometido a la dictadura de los perros de presa que las clases altas y sus socios mayores imperialistas habían uniformado, amaestrado y armado hasta los dientes. Sus ladridos y dentelladas ponían en peligro no solo los derechos humanos, sino la misma riqueza nacional que los había engendrado. Facilitaban la penetración encubierta y después a cara limpia de sus amos de afuera, y una buena parte de la industria local, por ejemplo, era entregada a los caníbales-salvadores extranjeros atada de pies y manos. Numerosos bancos privados

habían pasado a ser propiedad norteamericana, y se sabía de una empresa tras otra que cambiaban su posibilidad de continuar operando por el valor de la mitad más uno de su paquete accionario. La otra alternativa era la quiebra (82).

Esta explícita declaración política, como tantas otras vertidas en este relato -algunas de ellas citadas aquí- muestra cómo Manauta, a través de la ficción, promovía una mirada perspectiva manifiesta. A modo de ensayo, Juanjo -nombre homónimo al del autor- expresa un análisis político.

Al igual que el resto de los autores aquí investigados, también expresa una mirada sobre la ciudad. Buenos Aires aparece aislada del país y del mundo. Es una ciudad que se entera por leer el diario *La Nación* de lo que acontece en Córdoba o en Vietnam. Ambos conflictos los siente igualmente lejanos. Buenos Aires es indiferente a las luchas que se desarrollan en la Argentina en esos mismos días y que tienen a diversas ciudades del interior -Córdoba, Rosario, Corrientes, Tucumán, entre otras- como protagonistas. Hay una ajenidad de la metrópoli que se expresa, por ejemplo, en el siguiente extenso pasaje:

Había que dejar el departamento para darles paso a unos pintores, carpinteros y decoradores. Yo sugerí que siguiéramos refugiados en el mío, pero Reina tenía que entrevistarse con alguien en Morón, y yo -dijo ella- tendría que trabajar. Eso era cierto, y lo demás también era cierto. Tan cierto como que en Córdoba, según el diario que compré no bien salí a la calle, los obreros y los estudiantes habían tomado el barrio Clínicas y resistían a pedradas el ataque combinado del ejército y la policía. Los destrozos eran mayúsculos y los incendios estallaban en todo el ámbito de la ciudad. Algo parecido, o más grave aún, ocurría en Rosario. En Córdoba no había luz eléctrica y la gente arrojaba a las fuerzas de represión toda clase de proyectiles, incluyendo agua caliente, como en las invasiones inglesas. Una bala le había atravesado la cara a un estudiante. Al amanecer del lunes, de hoy, la policía seguía “limpiando” la zona de amotinados, después de haber recuperado el viernes el dominio del barrio Clínicas. Pero Buenos Aires estaba tranquila y, al parecer, indiferente. Buenos Aires y yo leíamos el diario, en lugar de viajar a Córdoba o tomar Villa Crespo o Avellaneda y arrojar agua caliente sobre la cabeza de los generales. Buenos Aires y yo nos enterábamos por *La Nación* de que allá en Córdoba funcionaban los tribunales militares y que en Rosario sepultaban a un estudiante asesinado. También nos enterábamos de que en Vietnam los B-52 habían arrojado mil toneladas de explosivos en el sector de Quang Lai y que los norteamericanos habían perdido cinco helicópteros mientras ametrallaban poblaciones de la costa, cerca de Da Nang. Nos enterábamos de muchas cosas por el diario, en tanto que los obreros se preparaban para una huelga general. Ya que Buenos Aires ni yo podíamos viajar a Córdoba (¿en realidad, no podíamos?), y ya que tampoco nos era permitido refugiarnos en un departamento semideshabitado de la calle Sucre, armados con una botella de whisky, yo y Buenos Aires, del brazo, en aquella luminosa mañana de lunes, nos fuimos a trabajar... (44-45).

Así se narra el Cordobazo y otras luchas sociales en el país en la sección novelesca de *Puro cuento*. Es algo que pasa lejos, de pronto, de lo que el narrador se entera luego de culminado el conflicto, por una crónica periodística. Es una noticia mezclada con otras donde lo que se destaca es la diferencia entre la conflictividad social allí expresada y la indiferencia porteña, cuyo ritmo sigue su curso sin alteraciones, como si lo demás no aconteciese.

Por otra parte, si el protagonista es un escritor, como sucede en los otros narradores aquí analizados, ello sirve de excusa para problematizar el rol del intelectual y el lugar de la escritura en la sociedad. En este caso, Juanjo postula que los intelectuales son seres “inútiles” y “desclasados”:

Si nos hubiesen puesto en medio del campo, habríamos muerto de hambre y de frío y muy probablemente de miedo. De todas maneras nos quedamos en el país, pero mucha gente de cine y de otras profesiones emigraban en masa. Algunos buenos directores se marcharon al extranjero y no regresaron jamás. No éramos burgueses, porque ninguno de nosotros tenía donde caerse muerto, y como proletarios, unos inútiles, ¿Qué mierda éramos, entonces? (84).

Si aquello que los intelectuales eran Juanjo no lo responde, su práctica concreta como publicista demuestra en qué se han convertido muchos de ellos, en meros agentes de una paulatina colonización cultural extranjera. Si escribir, para él, es comunicarse -“Él insistía en comunicarse, en escribir, hasta en el último día, cuando el lápiz le pesaba tanto, que era incapaz de sostenerlo. Ése era el Flaco, arrinconado y sin escapatoria” (24)-, por otra parte esa comunicación no puede ser más que de la propia experiencia: “...Si usted es escritor, debiera escribir algo sobre pescadores/-No estaría mal, pero desconozco ese ambiente. Para escribir sobre algo, hay que vivirlo” (141). Sin embargo, su escritura, la de sus guiones publicitarios, está lejos de ello, por lo tanto, sus escritos son ajenos a la literatura. Vemos que la noción estética de Manauta es la de comunicar, la de decir la verdad.

Esto lo realiza en *Puro cuento* fundamentalmente a través de las crónicas que se intercalan en la narración del protagonista. Comienzan el 14 de mayo con la huelga automotriz en Córdoba y la consecuente represión del gobierno de facto. En Corrientes, ese mismo día, se genera una nutrida manifestación estudiantil. Mientras Juanjo recorre bares en su hartazgo individual y sin salida, el país no cesa en su escalada de conflictividad

social. La segunda crónica, del 15 de mayo, narra el asesinato por parte de las fuerzas de seguridad del alumno Cabral en Corrientes. Su muerte fue producto de un balazo policial. Se anuncia el crimen de otros dos alumnos y la CGT de Córdoba, con Tosco a la cabeza, declara el paro general en la provincia.

El 16 de mayo continúa y se afianza la unidad obrero-estudiantil gestada en Córdoba con movilizaciones de estudiantes y trabajadores en diversas regiones del país, como Chaco y la ciudad de La Plata. Un día después, la cuarta crónica señala el asesinato del estudiante Bello en Rosario, nuevamente en medio de una movilización popular y a manos de la policía provincial. Se desarrollan marchas multitudinarias en La Plata, Tucumán, Mendoza, Santa Fe y Salta. La lucha popular no se detiene ni siquiera el domingo 18, cuando las centrales obreras y el movimiento estudiantil continúan sus movilizaciones.

El lunes 19 se expande y radicaliza el conflicto y aumenta la represión el día 20 con el fin de darlo por terminado. La dictadura de Lanusse provoca cientos de heridos y la muerte de Norberto Blanco, simbólicamente, obrero y estudiante. Las siguientes crónicas que transcurren entre la letanía de Juanjo y la abulia de la ciudad de Buenos Aires muestran el recrudecimiento de la lucha callejera (135) y el llamado a la huelga general de la CGT rosarina (164-165). Las marchas y enfrentamientos ya se suceden en todo el país. El gobierno de facto responde con la promulgación de leyes militares ante los civiles y las condenas sumarias a luchadores sociales (229). Finalmente, el 29 de mayo estalla el Cordobazo. La ciudad es tomada por obreros y estudiantes que hacen retroceder a la policía. Crece y se desarrolla el poder popular. Durante las crónicas de los días 29 y 30 de mayo (252 a 254 y 266 a 268 respectivamente) se hará un resumen minucioso de los acontecimientos, enfrentamientos, heridos, sectores donde transcurrió el conflicto, situación en otras provincias como Rosario o Tucumán. Con el mismo lenguaje periodístico del resto de las crónicas -utilización de la tercera persona, concisión, objetividad, exactitud en los datos, priorización del carácter informativo del texto, etc.- da cuenta de los hechos.

Cabe mencionar que en las crónicas, además, se narran -se denuncian- diversas prácticas monopólicas en el comercio de carne, también se cuestiona a la sociedad norteamericana y su modo de vida tanto por su materialismo económico, la violencia de su medio, su racismo y su política exterior imperialista, entre otras cosas.

Este texto, armado desde la disrupción temporal y la fragmentariedad, con un narrador para los capítulos y un discurso periodístico para la crónica, presenta continuidades y rupturas en la práctica literaria de Manauta. Si por un lado recurre a procedimientos y conjunciones estilísticas novedosos para la estética previa del autor, por el otro reafirma su intención de tomar la escritura como un espacio de acción política, en este caso, para denunciar a la sociedad urbana y de consumo de su contemporaneidad, para dejar constancia del Cordobazo y cuestionar la represión policial, para remarcar el lugar regresivo desarrollado desde la capital argentina durante el conflicto. La literatura y el periodismo se alternan en este intento, ingresan subrepticamente uno en otro, aunque en general conservan sus propios espacios (capítulos uno, crónicas otro). Dentro de lo estrictamente literario, el realismo se amplía hacia lo imaginativo y lo onírico.

3.5.3 De Boedo a Cortázar

Juan José Manauta publicó entre 1955 y 1976 cuatro libros, *Las tierras blancas* (1956), *Papá José* (1958), *Cuentos para la dueña dolorida* (1961) y *Puro cuento* (1971). A pesar de su reducida producción en el marco de los autores tomados en este corpus, desde el primero al último se observan profundas variantes estilísticas en su poética, que van de un declarado tradicionalismo realista a la inserción de técnicas narrativas relacionadas con la nueva novela latinoamericana. A la vez, en los cuatro textos se presenta una manifiesta continuidad: la explicitación sin medias tintas de posicionamientos políticos a través de la voz de los personajes, que se convierten en cada uno de los relatos en el eje ideológico que los articula. No son las obras de Manauta polifónicas. Por el contrario, de ellas emerge una perspectiva contestataria unívoca que pretende desarrollar una conciencia revolucionaria y anticapitalista.

Con la excepción de *Puro cuento*, Manauta busca construir a sus personajes épicamente y con caracteres melodramáticos. Los protagonistas son héroes sufrientes. La Madre en *Las tierras blancas* es un ejemplo de esto, es un personaje heroico, es la voz y la reflexión de los marginados. Los personajes de Manauta no se han corrompido a pesar de su situación. Por otra parte, esos seres tienen una dignidad intachable. Este autor hace esto conscientemente y es uno de los rasgos más diferenciales de sus textos respecto de los de Bernardo Kordon.

Si la obra del autor de “Toribio Torres, alias Gardelito” se puebla de *marginales* que convierten la imposibilidad de desarrollo personal de los sectores populares en el marco del sistema social vigente en argumento que reivindica la búsqueda de progreso a través del engaño y la estafa, en los textos de Manauta encontramos figuras *marginadas* por el orden establecido que tratan de subsistir a la pobreza extrema a la que están sometidos. De esta manera, aunque ambos componen personajes “populares”, Kordon destaca la astucia poco legal del busca como forma de resistencia ante un sistema que no da alternativas, y Manauta focaliza su mirada en la pesadumbre de los desamparados dentro del capitalismo y en la necesidad de que se agrupen políticamente para superar tal situación. Es decir, si los personajes de Kordon *deciden* marginalizarse como vía de progreso económico, los de Manauta *sufren* las consecuencias de la marginación.

La obra de Manauta tiene semejanzas con la tradición boedista iniciada en los años veinte del siglo pasado. Como aquella, se trata de una literatura militante de raigambre realista y con un sentido pedagógico mediante la cual se considera el propio accionar cultural como una forma de participación política. Desde esta perspectiva el arte posee un poder cognoscitivo que puede colaborar en la educación del pueblo. La función del escritor pasa a ser entonces la de *decir la verdad* ordenando el caos moderno a través de un mundo de ficción que develase las reales condiciones de existencia y desenmascarase, de esta manera, las relaciones sociales capitalistas basadas en la desigualdad y la explotación. Esta *obligación* de ser verídico trasciende al hecho estético y lleva a la función política del escritor y de la literatura y a la búsqueda de un destinatario concreto pensado desde la propia producción. La función primordial del escritor en el marco establecido es la de mostrar al oprimido las causas por las que se encuentra en esa situación.

Podemos subrayar que tanto en las obras de Manauta se destacan, ante todo, el carácter descriptivo, la preponderancia de un ambiente pobre, la utilización de protagonistas obreros o excluidos por el sistema capitalista que sufren maltratos constantes, la explotación laboral, la deshumanización del hombre como producto del mundo moderno. Estas situaciones se desarrollan bajo un tono pesimista marcado por la desilusión, el lugubrismo y los finales desesperanzadores.

En términos generales, la crítica ha caracterizado este tipo de literatura como *miserabilista*; creemos útil entenderla así en la medida en que el miserabilismo pone énfasis

en los hechos y personajes en los que resulta notoria la situación de desamparo en la que está sumergido el hombre y la miseria de su condición social, y declara falsa toda posibilidad de mejoramiento. El miserabilismo sería, en este sentido, lo opuesto del costumbrismo, ya que reniega de presentar a los sectores populares de manera armónica, mostrándolos en sus más crudas contradicciones y sujetos a una dominación infrahumana.

La denuncia social pasa a ser la característica más saliente de estas obras. Un ataque a los modos de vida del capitalismo desde una visión de la sociedad que pretendió abarcar las situaciones de trabajo del campo y la ciudad, de una oficina y de la calle, y la necesidad de la migración interna del interior a la capital sin que ello optimice las condiciones de vida de los personajes. Los humildes pobladores de estos relatos pretenden sostenerse a partir del trabajo pero una y otra vez son víctimas de situaciones que restringen sus posibilidades. Para colmo, cuando llegan a la ciudad agregan a la pobreza el desarraigo y la soledad. Estos rasgos recorren la literatura Manauta.

En Manauta existe una reivindicación de lo popular pero mostrada desde su continua realidad opresiva. Los sectores subalternos no pueden mejorar sus condiciones de vida mientras luchan individualmente, sin embargo, en su capacidad de unidad radica la posibilidad de lograr su redención. Como clase tienen fortaleza, saberes, experiencias, las cuales podrán desarrollar ampliamente en ese caso.

Pero solos no pueden. Requieren de una organización política, un “partido de pobres”, como se indicaba en *Las tierras blancas*, el cual, según Manauta, no es otro que el Partido Comunista, tal como se propone en *Papá José* a través de la mención del periódico de dicha organización. El partido no sólo agrupará a los sectores populares, sino que, para ello, posee una fuerza militante capaz de persuadir a las clases más desfavorecidas de tal necesidad. El Partido posee una verdad que, cuando la clase obrera y los campesinos la hagan propia y luchan por ella, promoverá la rebelión social. La importancia de los militantes en estos relatos es sustancial. Los personajes adquieren conciencia política gracias a ellos. Así pasa con La madre en *Las tierras blancas*, así pasa con Max en *Papá José*. Observamos que en las narraciones de Manauta suele haber un militante que enseña algo sobre la realidad social a otro que no milita.

La cristalizada inclusión de Manauta entre los autores más tradicionalmente realistas impide a la crítica detenerse en la utilización de recursos originales en nuestra

narrativa. En *Puro cuento*, por ejemplo, la utilización de recortes de diario como parte del relato ficcional anticipa *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar, tal como el propio autor de *Rayuela* lo ha expresado. Incluso Manauta indicó que esa técnica la tomó de John Dos Passos, es decir, de uno de los máximos exponentes de la novela norteamericana, del cual abrevaron los narradores latinoamericanos de los años sesenta a la hora de promover una transformación estética.

Puro cuento presenta rasgos disruptivos en la novelística de este autor. Mezcla diferentes registros en la misma novela -el periodístico y el ficcional-, construye un ambiente urbano y se asienta en un estilo emparentado con las características que asume la nueva narrativa, en particular, el coloquialismo, el montaje que provoca un lenguaje vertiginoso -acorde con el ambiente elegido-, la simultaneidad narrativa, la ampliación de las fronteras literarias hacia otros discursos. Esta obra, como mencionamos en nuestro análisis, posee a la vez una continuidad: el explícito posicionamiento político, en este caso, la reivindicación del estallido social denominado Cordobazo y el cuestionamiento hacia la sociedad de consumo que en los años sesenta comenzaba a masificarse. También aquí se realiza una diatriba al campo intelectual.

En resumen, Manauta, como Boedo décadas atrás, reacciona alzando su voz con una literatura del desconsuelo, de la opresión, con un arte-arma en pos de la transformación social. Primero amparándose en los recursos del realismo tradicional, e iniciados los años setenta promoviendo un estilo que lo aproxima a la experimentación narrativa de su tiempo. En ambos casos lo importante no era cambiar la literatura sino el todo social del cual el arte es una faceta. Manauta retomó la máxima boedista según la cual contra el arte desinteresado, contra el arte por el arte, se deben levantar las banderas de una militancia cultural revolucionaria que le *sirva* a los explotados para comprender su verdadera condición.

CAPÍTULO 4

LA RÉMINGTON DE LOS ESCRITORES LITERATURA EN MILITANCIA

Como señalamos en la “Introducción” de este trabajo, durante las páginas precedentes se pretendió indagar en el vínculo entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina en el lapso 1955-1976 mediante un estudio analítico y comparativo del material literario publicado en esos años por los escritores David Viñas, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Bernardo Kordon y Juan José Manauta. Nuestro objetivo fue problematizar las distintas respuestas escriturarias producidas en el período propuesto en referencia a la pregunta sobre la forma de vinculación entre literatura y militancia a partir de poéticas que a pesar de su diversidad se ligan a -o son parte de- la estética realista.

En el capítulo 1 se realizó una descripción de los ensayos referentes a la relación entre intelectualidad y política en los años considerados en esta tesis. Se concluyó que existe una coincidencia en la producción crítica respecto de que se trató de una época de creciente politización del intelectual y de notoria transformación cultural, procesos que se advierten como confluente y por momentos difícilmente distinguibles.

La inserción de escritores en organizaciones partidarias, gremiales, culturales o guerrilleras -como quienes componen el corpus de esta tesis- es una evidencia por demás contundente de la búsqueda de los intelectuales por lograr cambios sociales a partir de una acción política directa. La proscripción al peronismo, la represión al movimiento popular en su conjunto, la precarización de la vida diaria, la traición del frondismo, la instauración de recurrentes regímenes militares, el triunfo de la Revolución Cubana, el surgimiento de movimientos populares armados a lo largo y ancho de África y América Latina, el debate sobre la aparición de nuevos sujetos revolucionarios, entre otros hechos y situaciones, instaron a una toma de posición más radical por parte de diversos sectores sociales.

Fue en ese contexto que el debate dentro de gran parte del campo cultural alcanzó a cuestionar el propio oficio de escritor y el rol de la labor intelectual en su conjunto. Estas posiciones se fundaron principalmente en dos pilares: uno fue la posible insuficiencia de la producción artística o intelectual a la hora de llevar adelante los objetivos emancipadores

pretendidos por los intelectuales de izquierda; el segundo, directamente ligado con el primero, remarcó la necesidad de comenzar a establecer una lucha más contundente contra el Estado burgués privilegiando el enfrentamiento concreto con las instituciones y los distintos representantes de las mismas.

La práctica literaria, por lo tanto, podía llegar a tener para muchos de estos militantes una importancia secundaria y su producción supeditarse a las oscilaciones de la lucha política y social. Sin embargo, un amplio espectro de intelectuales sostuvo el compromiso del autor con la realidad social de sus pueblos pero a la vez con la de sus textos -y con la especificidad y consiguiente autonomía de la escritura dentro de la complejidad social en la que se establece un combate revolucionario-, y generó prácticas innovadoras que, junto con su afán de encontrarle un sentido político a sus productos textuales, contribuyeron a la transformación de la narrativa nacional.

Si los estudios que se abocaron a esta problemática en la tradición crítica argentina prueban la importancia de las revistas culturales como espacios en los que los escritores pasaron en la época de lo específico de su campo a lo político como una forma de intervención crítica sobre la realidad a través de la especificidad intelectual, las poéticas de muchos de ellos prefiguraron también un camino no ajeno a las nuevas circunstancias históricas y pretendieron asumir desde lo estético la lucha política, sin menosprecio de lo inherente a esta clase de discursos. El anhelo de convertirse en *militantes integrales* que asumiesen la revolución en la totalidad de sus actos -sobre todo los públicos-, y la noción de *hombre nuevo* guevarista -que llamaba a construir desde el presente al hombre socialista de la sociedad del mañana mediante prácticas que lo vayan configurando- funcionaron como acervos éticos en los cuales abrevaron. En una etapa revolucionaria, militar por la revolución superaba ampliamente la praxis recortada a la *política* en intervenciones diversas y se extendía a todas las facetas vitales, incluso la que quizá podría haberse considerado menos ligada, más distanciada y aun presuntamente aséptica de la producción artística. En esa intencionalidad de proyectos, prácticas y poéticas radicaba la promoción de un nuevo estatuto para la literatura en relación con lo social y una renovación estructural de su especificidad. Por eso además de ejercer una narrativa original, los autores integrados en nuestro corpus cuestionaron el campo literario de conjunto y se consideraron refractarios a él.

Por otra parte, si era posible -como señalaron Gilman, Aricó o Sarlo, entre otros- que en una fracción de los intelectuales revolucionarios la práctica literaria propiamente dicha funcionara como algo escindido de la militancia, considerándosela una tarea individual y de escasa y lenta difusión que por lo tanto se ubicaba en las antípodas de la necesidad de intervenir socialmente y lograr incidir en los procesos de masas que estaban en curso -con el consiguiente crecimiento de un desinterés de la actividad intelectual en el marco de necesidades más urgentes-, en otros se procuró, parafraseando los dichos de Rodolfo Walsh, volver a convertir a la escritura en un vehículo subversivo. Alterar el arte como parte de la insurrección de la vida toda a través de la exploración de diversas técnicas narrativas que generasen una heterogeneidad de poéticas de matriz realista y un quiebre con la escritura existente, incluso con aquella producida dentro del realismo tradicional. Así se promulgaba la búsqueda por constituir textos que alimentasen el desarrollo de una conciencia rebelde o, por lo menos, que no se desentendieran de su contexto. Si bien esto no fue una acción conscientemente grupal, no por ello repercutió menos en el campo cultural la iniciativa de decenas de narradores que la desarrollaron simultáneamente.

Asimismo, si la revolución trastorna hasta los andamiajes más capilares de una sociedad, pretender que lo estético se mantenga incólume sólo podía ser patrimonio de un conservadurismo ahistórico. Lejos de ellos estuvieron los intelectuales de izquierda de la época, los cinco autores que forman parte de nuestro corpus fueron expresión de esta perspectiva general.

El lugar preponderante que le otorgaron distintas corrientes ideológicas -guevarismo, gramscismo, existencialismo sartreano, maoísmo- al rol de los intelectuales en los procesos en curso también fue condición de la utilización de la narrativa como forma específica para llevar a cabo actos orientados al cambio social. La centralidad que se le confirió al hecho literario -lo observamos esto en los ensayos de Agosti y Portantiero por ejemplo, por tomar a dos autores nacionales que teorizaron sobre el tema en la etapa en cuestión- convergió con la prolífica cantidad de notas escritas por Sartre, Gramsci o el Che Guevara -entre otros- sobre el lugar de agente transformador en el que se situó al intelectual. En ellas se hizo evidente el decisivo espacio que se le dio a la literatura para un estudio de la cultura nacional y popular y como síntoma del grado de articulación entre los intelectuales y el pueblo dentro de una sociedad, cuestión imprescindible para pensar la construcción de una

hegemonía política. De lo que se trató, entonces, fue de participar activamente en la construcción de una *nueva cultura humanista* basada en valores de cooperación, solidaridad, comunitarismo y resistencia al *status quo*.

La cultura no fue concebida en tanto construcción intelectual de una *élite* ilustrada y distanciada de los múltiples actores de los diversos procesos sociales, incluidos los intelectuales, sino como un producto que debía emanar del pueblo; la sistematización de las prácticas sociales cotidianas de una comunidad y no solamente experimentación técnica engendrada por especialistas aislados. Tal como Said ha señalado: “la voz del intelectual es solitaria, pero su resonancia se debe únicamente al hecho de asociarse libremente con la realidad de un movimiento, las aspiraciones de un pueblo, la prosecución común de un ideal compartido” (107). A esto ofrecieron su práctica artística autores como Viñas, Conti, Walsh, Kordon o Manauta. Estas nociones entroncan con el espacio que en la época se le concedió a la cultura como parte de la lucha política revolucionaria, donde no se la consideró una mera “superestructura” que reflejaba pasivamente las relaciones sociales de producción. La práctica cultural y la función de los intelectuales se advirtió como un componente indispensable en el cual también había que detenerse a la hora de interpretar la compleja realidad de las sociedades en las que se pretendió realizar una revolución social.

En este período del continente americano y del país, la cultura no se circunscribió a un “campo específico” entonces, sino que con sus especificidades fue parte activa de un proceso más general. Como indicó Artaraz, hubo una “aceptación generalizada del derecho del intelectual a invadir el terreno político y demandar de su actuación cierto compromiso político” (216). Así, el vínculo entre ambas facetas -la cultural y la política- aparece a la vez mediatizado por la especificidad de cada campo como insoslayablemente existente.

De lo planteado se deducen los rasgos definitorios de todo un momento histórico, que presentamos en nuestro estudio contextual en el cual se verificó una ascendente radicalización política y social que tuvo entre sus principales debates en el área que nos atañe el de discernir el rol del intelectual durante procesos transformadores, la importancia de la subjetividad en el marco de una hegemónica perspectiva heterodoxa del pensamiento rebelde, y en términos generales, el lugar de la cultura para la constitución de un nuevo ser. Específicamente en lo literario, ligado a estas problemáticas pero a la vez de acuerdo con la dinámica de la tradición propia del campo estético, se constituyó un ciclo de auge del

realismo y de discusión respecto de las posibles y diversas búsquedas de representar literariamente “lo real”, “la realidad” (sobre todo en lo que atañe a lo social). La educación, la cultura y el arte fueron puestos en primer plano como articuladores de una nueva conciencia que permitiera el surgimiento de una nueva ética y de una praxis que redefiniera la relación del ser humano (y particularmente del intelectual) con su comunidad. Este lugar central dado a la cultura en la lucha de clases ubicó a los intelectuales -entre ellos, obviamente, a los escritores- en una posición de creciente protagonismo en el surgimiento, consolidación y profundización de un proceso revolucionario finalmente derrotado.

Los hechos descritos en el punto 1.3 expresaron lo expuesto a través del análisis de las principales corrientes de pensamiento desplegadas en el país durante la etapa, en particular aquellas contenidas bajo el heterogéneo mote de “nueva izquierda” y que pueden considerarse sartreanas, gramscianas, guevaristas, maoístas o peronistas revolucionarias, todas teñidas por la experiencia de la Revolución Cubana, pues cabe advertir al respecto que si propuestas teóricas y metodológicas de estas corrientes se materializaron en experiencias políticas y político-culturales en la Argentina, resulta impensable la ebullición de la intelectualidad influida por éstas sin ese principal acontecimiento del continente durante el siglo XX que fue el establecimiento de una república socialista en la isla caribeña. Cuba fue, en ese sentido, la encarnadura de un sueño posible. La esperanza de la concreción de las aspiraciones revolucionarias en todo el continente americano motivó la práctica de millares de personas, y entre ellos, los escritores, los cuales establecieron vínculos más o menos directos con sus líderes políticos y culturales, lo cual se analiza en el caso del corpus propuesto. De este modo, es posible observar los caminos por los cuales, las nuevas perspectivas dentro del campo de la izquierda buscaron quebrar el conservadurismo ideológico en el que por entonces la ortodoxia comunista maniató el pensamiento emancipador y otorgaron una amplitud inédita al activismo popular latinoamericano y al desarrollo de una intelectualidad contestataria.

Así, entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta se consolidó a escala global una tendencia política en la que confluyeron una abierta posición anticapitalista -ligada a un progresivo desprestigio y debilitamiento del predominio soviético en el marxismo- con una recolocación de los intelectuales como sujetos históricos partícipes del

cambio social. Esto tuvo su expresión particular en nuestro país a través de organizaciones políticas y culturales de diversas tendencias, muchas de las cuales ofrecían perspectivas donde las corrientes mencionadas se fusionaban.

Este fue el marco histórico, político, social, cultural e ideológico en el cual Conti, Kordon, Manauta, Viñas y Walsh desarrollaron sus prácticas intelectuales y políticas y al cual enriquecieron con sus respectivos desempeños. Sumariamente, sobre el final del primer capítulo realizamos esbozos biográficos de cada uno de ellos que nos permitieron comprender sus trayectorias durante la etapa, cada uno cercano a diversos sectores políticos e ideológicos y con distinguibles poéticas.

En el capítulo 2 establecimos que lo antedicho tuvo sus implicancias en un campo literario cuya especificidad -objeto de debates ya anteriores al período que aquí se trata- se intensifica a partir de la segunda posguerra. En gran medida ambas nociones se orientaron a fusionarse. Dijimos que integrar arte y política, de esta forma, no se amparaba en subsumir una en otra, sino en colocarlas en relación y *ligar la literatura a la historia de un modo nuevo*. Las transformaciones técnicas y la ampliación de la conjugación de recursos literarios tuvieron, entre otros, ese objetivo que se aglutinó con el abandono de la pretensión de atemporalidad, de neutralidad y de distanciamiento del presente, lo que, como también hemos señalado ya, promovió una *heterogénea singularidad* estética en la cual de diversos modos se entrecruzaron contexto político y renovación artística, fundamentalmente en la narrativa, que en los sesenta se consolidó como el género hegemónico de nuestra literatura.

Marcamos como rasgo del período la demanda de lectura de la realidad a partir de los datos que el propio entorno ofrece, lo cual deviene en planteos centrales y constituye los ejes temáticos alrededor de los cuales los autores ensayan respuestas e intentan arribar a una síntesis superadora de la dicotomía establecida entre “forma” y “contenido”. Se reavivó entonces el problema de cómo representar “lo real”, la concreta realidad empírica histórica y política, y consiguientemente, se actualizó el debate sobre el “realismo”, el cual se convirtió en una parte sustancial de la producción teórica y crítica de la literatura de entonces.

Pero este realismo desplegado -no de manera excluyente pero sí fundamental- por intelectuales de la nueva izquierda poseía rasgos que lo diferenciaban de su tradición

previa, pues trajo consigo un cuestionamiento de las visiones mecanicistas sobre la representación de lo real. La búsqueda de nuevas y variadas formas de realismo coincidió - en mayor o menor medida- en introducir procedimientos y recursos vanguardistas que se consideraban ajenos a una literatura adscripta a las pautas de la escuela realista decimonónica y sucedánea de ésta. También adquirió valor la noción de subjetividad y la pérdida de predominio de la noción de “reflejo” entendida como un vínculo directo de la literatura -reproductivo y no mediado discursivamente- con un referente externo.

Por eso en nuestro apartado 2.2 determinamos que la existencia de un proceso cultural innovador alcanzó a la literatura inclusive en las izquierdas que defenestraron la estética oficial realista y se abrieron a diversas corrientes artísticas del siglo XX. Estos nuevos *realismos* hicieron de la experimentación un camino para vincular lo literario con lo social y promovieron de ese modo la articulación del desarrollo técnico de la literatura con poéticas de matriz realista que ahondasen en la exploración de su entorno desde la peculiaridad estética y lejos de cualquier clase de esquematismo. Así, comprobamos la extrema variabilidad que presentó el término y lo destacamos por su polisemia. Con sus divergencias, los nuevos realismos propugnaron una amplitud formal a tal punto que resulta poco certero plantear la existencia de una estética unívoca, por lo cual resulta más preciso entender estas prácticas pluralmente en tanto poéticas realistas a partir del quiebre de la noción tradicional que remitía a esta clase de producciones a una serie más o menos pautada de procedimientos formales. Surge así una expansión inédita del término que converge en su carácter no reglado, poéticas dinámicas cuyo desarrollo no invalida la posibilidad de existencia de otras posibilidades de aproximarse literariamente a lo real. En este sentido son innovadoras y antidogmáticas.

Por eso esta tesis considera al realismo como una estética en constante redefinición que ya no puede pensarse ligada a la transparencia, el paralelismo o la duplicidad, pues no da cuenta de una realidad externa y primaria a la que copiaría en forma pasiva y mimética. Esa mirada “ingenua” es desplazada por otra que remarca su carácter convencional como el de toda forma de escritura.

Dentro de esta noción general cabe el testimonio, que desde su heterogeneidad e hibridación rediscute el propio estatuto de lo literario y su relación con lo social y lo político. Si bien se desarrolló a nivel teórico y práctico en la Cuba revolucionaria de los

años sesenta, puede entenderse como preconcebido por Rodolfo Walsh a través de *Operación Masacre*. Se trata de un tipo particular de relato novelesco que atenúa la autonomía textual al centrar su razón de ser en su conexión con una materialidad concreta externa a él bajo una mirada política. Aquí sí debe haber un referente palpable y concreto -no necesariamente presente en la concepción de nuevos realismos expuesta anteriormente-, y presentarse un posicionamiento explícito, una toma de partido por parte del narrador respecto de lo que narra. Esta clase de obras se basan en fuentes y registros orales y en diversos tipos de documentos que el narrador selecciona y rearma en una discursividad que si bien narrativiza los sucesos a través de la creatividad quien produce el texto -el “autor” como causa eficiente de la enunciación-, está impedida de falsear el acontecimiento, y más debe -imperativo testimonial- adjuntar “la prueba de veracidad”. El autor testimonial construye un texto a partir de su creación pero no tiene libertad para constituir una narración que no tenga como límite (prueba y documento) el hecho real al que alude. La selección, el montaje, la forma de construcción de los personajes y del lenguaje, así como la configuración de una narración de un hecho, resultan centrales y hacen a la originalidad de este tipo de discursos y a la conformación de una *nueva realidad* regida por leyes propias que impiden sin embargo obviar la materialidad a la que remiten.

Por esto es que propusimos que el testimonio es un género que no ratifica al sistema literario existente, sino que lo subvierte y lo replantea por completo, discute desde la raíz lo que es o puede ser el arte y el lugar de la literatura en la totalidad social. Presenta generalmente la expresión del vencido, de la mayoría silenciada -por lo que tematiza de manera politizada lo popular- y elimina las leyes de objetividad para con el referente, la distancia y la neutralidad de la escritura, a la vez que transgrede los cánones literarios convencionales.

Finalmente, debemos señalar que pensar estas poéticas de raigambre realista como construcciones dinámicas nos permitió observar su devenir y prescindir de lecturas que esbozan periódicamente la caducidad de esta clase de narrativa.

Luego de indagar en los antecedentes críticos respecto de la problemática, de analizar el marco teórico que sustenta las posturas esgrimidas, de realizar un estudio del contexto social, político y cultural del período propuesto, de abordar los rasgos fundamentales de las principales corrientes ideológicas en boga en esos tiempos, de profundizar en las

discusiones en torno del realismo, del testimonio y de la literatura de los años sesenta y setenta, de detenernos en la totalidad de la escritura entre 1955 y 1976 de cada uno de los cinco autores que conformaron nuestro corpus, postulo las siguientes tesis.

Viñas, Conti, Walsh, Kordon y Manauta brindaron productos narrativos que se distinguen entre sí pero dentro de una temática y de una estética con marcados puntos de contacto, lo que permitió determinar una base de sustentación que posibilitó un estudio integral en referencia tanto con las semejanzas como con las divergencias inherentes a cada narrativa en particular. En segundo lugar, a través de los textos del corpus fue posible repensar disímiles formas de conexión entre producción artística y militancia revolucionaria propuestas entonces. En tercer término, el desarrollo de la investigación me permite plantear que estos autores tienen una similar concepción sobre la función de la literatura y que participaron desde el oficio de escritor en la arena política al mismo tiempo que presentaron cinco inflexiones literarias distintas que, como mencioné, giran y se debaten en torno del realismo y sus derivaciones.

Todas estas consideraciones se insertan dentro de la tesis más general de que la literatura fue para ellos una forma específica de militancia, y que más allá de sus diferencias, es posible establecer características estéticas orientadas en ese sentido. Estamos ante autores que presentan influencias y búsquedas artísticas semejantes que los han llevado a resultados literarios dispares a través de un manejo diverso de recursos narrativos, registros lingüísticos, tipos de narrador, formas de representación de personajes, tiempo y espacio, grados de ficcionalidad y relaciones con un referente.

Estos textos promueven un diálogo en ocasiones explícito y en otras encubierto con la problemática cultural y política y con el lugar de la literatura y del escritor en la sociedad, es decir, son textos que de una u otra manera contribuyeron a darle forma representacional a debates de la realidad argentina de su tiempo. Al menos ese es el enfoque desde el que participan en distinta medida las novelas de un corpus no ceñido únicamente a la reflexión de determinados acontecimientos históricos o figuras políticas, sino a poner en cuestión los propios procedimientos literarios elegidos y los sentidos e ideologías a partir de los cuales los discursos hegemónicos de distintas épocas hicieron de los hechos pasados y presentes una herramienta de dominación.

Una preocupación común que atraviesa a la mayor parte de las narraciones fue la de exhibir la dimensión política y la vigencia de ciertos debates culturales y sociales. Formaron parte del ideario narrativo del momento la reinterpretación del vínculo de la literatura con el todo social, de la construcción de personajes, de los lenguajes, de los géneros narrativos, del enaltecimiento de los sujetos populares como protagonistas de lo literario y de lo histórico-social, de la denuncia de los sectores dominantes y sus instituciones -militares, políticas, educativas, mediáticas-, del accionar ambivalente de los sectores medios e intelectuales a los que los mismos autores pertenecían, de la mirada sobre lo literario y la representación desde las mismas obras, de la perspectiva respecto de la resistencia peronista y la izquierda revolucionaria, de la búsqueda de intervención desde estos espacios estéticos en sintonía -y en tensión- con su participación en tanto “intelectuales” por una parte y como “ militantes” en organizaciones políticas y gremiales por otra.

Esto discute de hecho las posturas que enmarcan la politización del escritor en el antiintelectualismo. Resulta evidente que estos autores tomaron la narrativa como un espacio (otro) de militancia, y la literatura como un lugar de reflexión y acción sobre la realidad nacional, sin prescindir de la especialización de la disciplina, pues, por el contrario, la defienden y debaten a partir de las particularidades de dicha práctica intelectual, lo que motivó transformaciones que pueden pensarse como específicamente literarias.

Viñas, Conti, Walsh, Kordon y Manauta pensaron -a veces de forma contradictoria- su literatura en tanto participación política, para lo cual pretendieron dar vuelta las bases mismas de la literatura, cuestionando y a la vez defendiendo la autonomía literaria y revisando el lugar de la narrativa en la significación social. De esta manera ingresa la política en el arte durante el período, y se concluye sobre la necesidad de una nueva estética y técnicas alternativas que renueven la literatura y el propio realismo.

De Viñas remarcamos que los principales debates de la época se convierten en material de sus producciones narrativas, las cuales cuestionan su oficio y marcan las potencialidades y a la vez las limitaciones de la práctica escrituraria a la hora de realizar un aporte para el cambio social. La ficción viñista analiza y desenmascara la ideología de los sectores dominantes de la Argentina a lo largo de su historia, problematiza los sucesos del

pasado nacional desde una perspectiva antagónica a la historiografía liberal, debate en clave política su presente, promueve polémicas en torno de las causas que llevaron al país a un estado de dependencia, denuncia todo tipo de autoritarismo y el rol de la oligarquía en el país desde su constitución en clase dominante, señala que el fracaso y la traición son tópicos que se reiteran en nuestra sociedad en una especie de circularidad que cobran los procesos sociales de la Argentina. Explicita el vínculo de las fuerzas armadas locales con los sectores hegemónicos, cuestiona a los partidos políticos más importantes del país en los cuales el pueblo históricamente delegó su representatividad, e incluso critica a la izquierda partidaria. Duda de la eficacia de la militancia intelectual en un proceso revolucionario.

Su obra es una reflexión heterodoxa sobre la historia nacional y una reflexión sobre la función del escritor -y por lo tanto, de la escritura-. En ella se estrecha la relación entre escritura, historia y política. La literatura pasa a ser una forma discursiva que le permite recorrer hechos clave denunciando los mecanismos políticos e ideológicos que los sustentaron. Son novelas y cuentos destilan diatribas contra las instituciones que sostienen el orden social y atentan contra el maniqueísmo y el dogmatismo de cualquier índole. Viñas utiliza la narrativa, como él mismo lo ha señalado, para *preparar una revolución de humillados y contribuir a un movimiento de liberación nacional*. Por eso desmonta la literatura preexistente y articula una poética en la que integra procedimientos y perspectivas en los que notamos ciertas continuidades del realismo pero también sumas rupturas que le permitieron ir erigiendo una escritura particular. Viñas vincula especificidad literaria, situación cultural y proyecto socio-político. Así, proceso histórico, escritura y técnicas narrativas sufren en su obra debates, replanteos, intentos de transformación.

En Conti encontramos una constante reivindicación de la cultura popular como refugio ante la creciente modernización social y cultural. Su obra expresa una valoración de los saberes generados a través de la experiencia y de la tradición de los sectores subalternos, lo que cuestiona implícitamente la noción de progreso que emana desde los países centrales y se pretende volcar sobre la periferia. Su literatura se mutila, por lo tanto, si no la contemplamos en diálogo polémico con el surgimiento y avance del desarrollismo en Argentina y con el tipo de modernidad promovida en esos años. Esta narrativa está sostenida por una tríada -sola y parcialmente interrumpida por *Mascaró*- que alberga a sus protagonistas, constituida por la soledad, el silencio y el vagabundeo.

Como en Viñas, su desarrollo narrativo ofrece una especie de repliegue y se aboca a reflexionar sobre el proceso creativo. Hay en Conti una heterodoxia en el vínculo entre narrativa, militancia y realismo. El autor otorga importancia a la imaginación y a la fantasía, lo que provoca un alejamiento de los parámetros y recursos más utilizados hasta entonces por la estética realista. Aquí, la representación es en sí misma un acto original y no una copia mimética. Conti incluso llega a prescindir por momentos del verosímil, pilar sustancial del realismo decimonónico. Discute la presunción de objetividad de las descripciones a la vez que sostiene la intencionalidad de establecer una correspondencia con su referente que quiebre la mímesis. Lo inverosímil, lo no posible, no sólo es plausible de conformar un texto realista, sino que por momentos se relaciona con lo revolucionario - lo aún no acontecido, la fantasía de un mundo nuevo, la construcción de una nueva sociedad y de otras formas de hacer política como acto creativo-. Aborda también el problema de la verdad en el trabajo estético, pues siempre que se observa -y se reflexiona sobre- la realidad en estos relatos, se lo hace desde un lugar determinado, esto es, desde una subjetividad que influye en el sentido que se le otorga a los sucesos.

La obra contiana no se dedica a los hechos clave de nuestra historia -como lo hace la de Viñas-, sino a los momentos corrientes de los hombres de su pueblo, a la lucha diaria de laburantes anónimos en Buenos Aires, a las acciones de locos peregrinos, a las dificultades de mendigos urbanos, al peregrinar de artistas vagabundos que complementan la lucha política de aquellos que promueven otro mundo posible, a los migrantes del interior que solitariamente tratan de desarrollarse en la capital. Sin embargo, lo extraordinario, el vuelo de Argimón por ejemplo, no queda fuera de sus textos. Este autor perpetúa la búsqueda de alternativas vitales a las suscitadas por la sociedad capitalista a partir de la trayectoria espacial de sus personajes. La suya es una obra que presenta la soledad en las ciudades y la enfrenta a la comunidad que surge de los caminos.

La narrativa de Walsh se caracteriza por una heterogeneidad genérica que se combina gracias a continuidades y puntos de convergencia. Inscribe tres narrativas manifiestas en su obra: la policial, sus volúmenes de relatos de los años sesenta y setenta, y sus novelas testimoniales. Periodismo, género policial, cuentística y testimonio son los pivotes sobre los que se sustentan sus textos en un movimiento que los aparta y conjuga, pues si bien poseen sus singularidades en cada caso, gran parte de los rasgos fundamentales

de cada uno de estos discursos suelen encontrarse en los demás en forma entremezclada. Su escritura promueve un estrecho vínculo con su práctica política, expresa la radicalización social de su época y se produce a través de una evidente refuncionalización de los procedimientos narrativos que utiliza. Su creciente politización dejó marcas explícitas en su narrativa, el pasaje desde un compromiso individual por acceder a la verdad de la primera edición de *Operación masacre* a su inserción en proyectos colectivos emancipatorios muestra una trayectoria que fue patrimonio de toda una camada de intelectuales críticos. Producciones estéticas como *¿Quién mató a Rosendo?* muestran la labor realizada por un intelectual desde la militancia popular que se estructura a partir de tradiciones literarias. El carácter literario del testimonio no resulta menos notorio en Walsh que su finalidad política.

El trabajo sobre la oralidad popular es un rasgo de su escritura, así como también la construcción de un sujeto colectivo como protagonista de los sucesos, pluralidad de personajes zurcida por la voz narrativa que articula los fragmentos dispersos de las historias que cuenta y les otorga sentido y unidad. Su obra presenta una necesidad de descubrir las mentiras del poder político y encuentra en las claves del género policial una forma de estructuración novelesca que sumó a la del discurso periodístico. Así forjó un *inestable equilibrio* entre la construcción literaria y “lo real”, a la vez que entre diversas propuestas narrativas. Los textos de Walsh *borran las fronteras genéricas y culturales*, su tríada testimonial conjuga el relato policial con la crónica periodística, el discurso histórico, el ensayo político, la denuncia social y una innovadora estética realista. Hemos graficado ya una profusa cantidad de ejemplos que demuestran la literaturidad de los testimonios a través del uso de diversos registros literarios, lenguajes y procedimientos. Walsh transforma lo real con invenciones escriturarias, presenta los hechos de manera diferente a como los conocimos hasta entonces, esto es, nos brinda una realidad novedosa para nosotros, no una copia mimética. A esa verdad, al realizarla desde un relato particular, la subjetiviza y la exhibe como una consecuencia de un trabajo intelectual. Produce así una literatura política que subvierte el estatuto literario de tendencia liberal, una obra pensada para su presente que establece una manera original de constituirse en apego a una realidad social específica, una literatura que no se queda en la anécdota, sino que configura un estudio que la excede y enmarca. A la precisión de la representación le agrega una explícita toma de partido ante los sucesos a través de la cual apela a otra clase de justicia, la que

emana de sus lectores. Los suyos son textos dinámicos, ya que se transforman con la realidad misma y con los cambios de su autor, y además incluyen en su temática la elaboración del propio relato.

Su práctica realista discute las formas tradicionales de representación de lo real, pero no la representación de lo real en sí misma. No asume los mandatos del realismo tradicional ni sus códigos de producción y lectura, pero sí constituye el sentido de sus narraciones mediante un referente. Sus textualidades son un intento por construir un nuevo tipo de literatura ligada a la realidad material para una futura sociedad poscapitalista.

En sus cuentos observamos la configuración de novelas seriadas a través de breves relatos, lo que promulga una evidente relación intertextual que es patrimonio a su vez de sus testimonios. Allí presenta una reconstrucción del mundo pueblerino, pone énfasis sobre situaciones cotidianas y formula recreaciones de encuentros que problematizan al peronismo y cuestionan el ambiente militar.

Su escritura muestra la continuidad de una serie de procedimientos desde los primeros cuentos policiales hasta los relatos testimoniales y su narrativa de los sesenta, aunque también ofrece distinciones de envergadura. Resulta de una conjunción de rasgos provenientes de diversas tradiciones literarias y de la constitución de un nuevo género narrativo cuyo principal interés es revisitar lo real desde el arte. *Jamás palabras por un lado, actos por el otro*, había dicho Viñas. La palabra como una cosa concreta inserta en la realidad material.

La presencia de Kordon en este corpus permitió trascender un análisis generacional. Su obra construye personajes marginales, no marginados, cuyas decisiones de vida incluyen una crítica a una sociedad que no los contiene. Hay en su escritura una ausencia del tono quejumbroso con el cual el realismo tradicional describía los bajos fondos. Junto con el “busca”, el vagabundo es una figura cotidiana en su narrativa. Consiguientemente, el viaje se convierte en *leit motiv* y el vagar será la práctica más descripta. Hay aquí un enaltecimiento del vagabundeo, del discurrir por la vida sin regirse por las leyes del tipo de organización social en la cual estamos insertos. Otra característica que suelen tener los personajes de Kordon es la soledad. El trabajo en relación de dependencia es visto de manera negativa porque no ofrece soluciones a la problemática de los sectores populares. Lo político se hace explícito a través de la pobreza del hombre americano pero también por

la situación sociopolítica de nuestro país, donde la aparición del fenómeno peronista otorga una posibilidad de liberación popular.

Si bien se expresa una necesidad de traspasar los límites literarios para acceder a lo real, sus relatos realizan el camino de repliegue hacia la literatura en un proceso de permanente autorreferencialidad. Kordon configura una práctica de matriz realista en la que incorpora lo onírico. Incluso la problemática de la representación de lo real se recrea en una de sus novelas. Estilísticamente, por momentos asume un ritmo lento y descriptivo, y en otros utiliza el montaje de imágenes provocando un vértigo escriturario que se asemeja a prácticas vanguardistas. En ocasiones la narración es dramática y reiteradas veces se destaca en cambio por su humorismo, ironía, hipérbole y parodización. Se ha expresado que su narrativa es porteña y que la ciudad siempre está presente en sus textos. Pues bien, esa porteñidad deja su marca en el lenguaje, que suele asumir el lunfardo tanto desde los personajes como desde el narrador.

Los seres kordonianos naufragan en salidas individualistas porque no tienen perspectivas de comunidad. La obra despliega una cuestionadora mirada existencial sobre la vida humana, no desprovista de posicionamientos políticos y estéticos explícitos que se enmarcan en debates de la época.

Manauta realiza un recorrido que va de un tradicionalismo realista a la inserción de técnicas narrativas relacionadas con la nueva novela latinoamericana. La explicitación de posicionamientos políticos a través de la voz de los personajes es una constante que unifica ambos extremos. Su obra presenta una perspectiva contestataria unívoca que pretende desarrollar una conciencia revolucionaria y anticapitalista explícitamente. Se articula mediante épicos personajes marginados y con caracteres melodramáticos. Sus protagonistas son héroes sufrientes que tienen la pesadumbre de los desamparados dentro del capitalismo. Personajes y narradores advierten sobre la necesidad de que los sectores populares se agrupen políticamente para superar tal situación.

Su obra posee un carácter descriptivo, la preponderancia de un ambiente hegemonizado por carencias, la utilización de protagonistas obreros o excluidos por el sistema capitalista, un tono pesimista y de denuncia social sobre los modos de vida existentes. Hay aquí una reivindicación de lo popular pero mostrada desde su realidad opresiva. Los sectores subalternos no pueden mejorar sus condiciones estructurales

mientras luchan individualmente, sin embargo, en su capacidad de unidad radica la posibilidad de lograr su redención.

Puro cuento presenta rasgos disruptivos en la novelística de este autor. Mezcla diferentes registros en la misma novela -el periodístico y el ficcional-, construye un ambiente urbano y se asienta en un estilo caracterizado por el coloquialismo, el montaje que provoca un lenguaje vertiginoso, la simultaneidad narrativa y la ampliación de las fronteras literarias hacia otros discursos.

Todos estos autores promueven una doble militancia, tanto en términos eminentemente políticos y/o gremiales como a través de una pretendida y radical transformación estética, ya sea interna en relación con la promulgación de poéticas innovadoras, como externa respecto del vínculo entre literatura y sociedad.

Notamos que en ellos lo político orientó una transformación propiamente literaria que fue explorada aquí bajo parámetros particulares con los que se pretendió dirimir la combinación entre una práctica específica y la intención de llevar a cabo una tarea destinada a inducir en los lectores una postura crítica del orden vigente y de apoyo a las tareas revolucionarias.

Las propuestas de sus poéticas estuvieron sostenidas por un intento de superar el género novela -en el caso concreto de Walsh, apelando al testimonio-, por el alejamiento respecto de una concepción ideológica del mismo -el *liberalismo* en la escritura novelesca, tanto *de izquierda* como *de derecha*, en el caso de Viñas-, o por incluir elementos maravillosos y/o fantásticos dentro de un encuadre realista -Conti y Kordon-. Manauta presentó la producción realista más tradicional dentro de este corpus, aunque al final del período empiezan a observarse en él modificaciones procedimentales.

También merece considerarse el tratamiento de la cultura popular en estos textos -a través de personajes, costumbres, saberes, lenguajes, cosmovisiones clasistas antisistémicas, etc.-, en particular -y de manera divergente en cada caso, tal como expusimos en nuestro análisis textual- en Walsh, Conti, Manauta y Kordon (en el caso de Viñas se trata más bien de personajes representativos de los sectores dominantes); así como también el hecho de que la ruptura que efectúan respecto de la tradición literaria no aparece estrechamente vinculada a las figuras centrales del “boom” latinoamericano. Por otra parte, se observa una argamasa de géneros y un diálogo entre distintos tipos de discursos, así en Viñas con el relato

histórico, en Walsh con el periodismo, el género policial y el ensayo político, en Kordon con lo fantástico y lo maravilloso, en Conti y en Kordon con el relato de aventuras y la novela de aprendizaje -algo a lo que adscribe también la serie de los irlandeses walshiana-, en Manauta con el ensayo político. En cada autor todos estos elementos se configuran de manera disímil.

El peronismo forma parte explícita de relatos de Viñas, Walsh, Manauta y Kordon, y de manera alegórica ingresa en Conti. De igual manera, la problemática de la militancia anticapitalista, tanto la tradicional como la referenciada en la nueva izquierda, el rol de las fuerzas militares en la dominación política nacional, la estrategia estadounidense sobre América Latina, la oscilante práctica de los intelectuales en los procesos en curso, son tematizadas en estos relatos, que de este modo dan cuenta de los debates de su tiempo desde el campo ficcional.

El quiebre respecto de la narrativa preexistente ejercido a través de este corpus es uno de los motivos de su actualidad. No se trató de una militancia desde la literatura por una inserción de contenidos determinados -aunque también los hubo- en términos de mensaje directo al público lector y, por lo tanto, apelando a las formas tradicionales y conocidas de escritura, sino fundamentalmente de la intencionalidad de alterar con sus poéticas el campo literario vigente y el estatuto del arte en la sociedad. El estallido del punto de vista, la utilización del montaje narrativo, el minucioso trabajo sobre la oralidad en el marco de enaltecer lo popular, la simultaneidad de escenas, la mezcla de registros y lenguajes diversos en un mismo texto -e incluso en un mismo párrafo-, la ruptura de la linealidad temporal, la forma de construcción de los personajes, el uso del monólogo interior, el traspaso de los límites preestablecidos para lo literario, la inserción de lo inverosímil -tanto mediante lo fantástico y lo maravilloso como a través de la absorción de procedimientos del policial- en el realismo, la hibridación de diversas y heterogéneas técnicas literarias en un mismo discurso, son solo algunos de los rasgos descriptos en nuestro análisis en lo que atañe a la innovación vertida sobre la propuesta realista y sobre el campo literario de conjunto. La experimentación vanguardista confluyó con la tradición realista en estos casos, y tanto una como otra sufrieron cambios sustanciales. Por último, el asumir desde el arte un grado de participación en los debates de la época respecto de la

lucha política y los procesos sociales existentes fue otra manera de contemplar, desde la práctica, una potencialidad subversiva de lo estético.

En síntesis, como resultado del trabajo realizado, concluyo: (a) Se observa una transformación en la literatura nacional durante el período, tanto en lo que respecta a los procedimientos estéticos utilizados como al estatuto de lo literario en relación con la sociedad. (b) Ambos procesos son interdependientes. (c) Existe un vínculo entre la politización del intelectual desde una posición poscapitalista heterodoxa y la ruptura en la concepción de la literatura desarrollada entonces. (d) Esto generó como una de las principales características del “campo” un auge del realismo que conllevó a una reinterpretación del mismo. (e) En ese marco se advierte la consolidación de diferentes tipos de realismos y otras formas que asumen designaciones diversas pero que se basan en la pretensión de representación de lo real (entre otras orientaciones, la del testimonio que discute los procedimientos textuales, la función de la práctica escrituraria y la relación entre literatura y política. (f) El realismo asume en el período un carácter abierto, plural y multiforme. Por eso preferimos hablar de poéticas realistas, en plural, y no de estética realista en singular. (g) A través de los textos de los cinco autores que integran nuestro corpus es posible repensar las distintas formas de conexión entre producción artística y militancia revolucionaria que se propusieron entre los años cincuenta y setenta, gracias a la articulación entre el análisis textual y el contextual. (h) Entre los autores seleccionados existen concordancias y diferenciaciones que permiten abordarlos tanto individual como colectivamente. (i) Estos escritores poseen una similar concepción sobre la función de la literatura y del arte, y participan -también- desde el oficio de escritor en la arena política, de manera que la literatura se piensa como una forma específica de militancia social y como un espacio de conocimiento -y, por ende, de transformación-. (j) Presentan cinco inflexiones literarias distintas que sin embargo giran y se debaten en la pretensión de representar lo real apelando a la estética realista y sus derivaciones. (k) Establecen una vinculación no mecánica ni directa entre narrativa y militancia. (l) Más allá de sus diferenciaciones estilísticas, es posible establecer ciertas características estéticas que configuran un tipo de literatura particular desarrollada en el período establecido. (m) Asumen un compromiso político-social que se evidencia en sus participaciones en

organizaciones políticas, gremiales, sociales o político-militares; en sus intervenciones políticas sobre la cultura -participación en revistas, mesas redondas, solicitadas, declaraciones públicas, etc.-, en sus viajes a países socialistas como Cuba, URSS o China.

(n) Son exponentes de la mencionada politización y ruptura cultural que generó transformaciones estéticas y modificaciones del estatuto literario en relación con el contexto socio-político. (ñ) Expresan una participación en la cosa pública a través de sus prácticas culturales que fue un rasgo del período que se observa a partir del análisis de las principales corrientes de pensamiento de la época, que destacan la importancia de las producciones culturales como parte de la lucha política, es decir, como parte de la militancia por una transformación revolucionaria de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos literarios de los autores a analizar:

- CONTI, Haroldo, *Sudeste*, Planeta, Buenos Aires, 2002.
----- *Todos los veranos*, Nueve 64, Buenos Aires, 1964.
----- *Alrededor de la jaula*, Emecé, Buenos Aires, 1995.
----- *Con otra gente*, CEAL, Buenos Aires, 1967.
----- *En vida*, Nueva Imagen, Buenos Aires, 1986.
----- *Mascaró, el cazador americano*, Crisis libros, Emecé, 1994.
----- *La balada del álamo carolina*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
----- *Cuentos Completos*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- KORDON, Bernardo, *Lampeao*, Ediciones del pórtico, Buenos Aires, 1953.
----- *Vagabundo en Tombuctú, Alias Gardelito y otros relatos*, Losada, Buenos Aires, 1961.
----- *Domingo en el río*, Palestra, Buenos Aires, 1960.
----- *Un día menos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
----- *Hacele bien a la gente*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.
----- *Vencedores y vencidos*, CEAL, Buenos Aires, 1968.
----- *A punto de reventar y Kid Ñandubay*, Losada, Buenos Aires, 1971.
----- *Los navegantes*, Losada, Buenos Aires, 1972.
----- *Bairestop*, Losada, Buenos Aires, 1975.
- MANAUTA, Juan José, *Los aventados*, Hemisferio, Buenos Aires, 1952.
----- *Las tierras blancas*, CEAL, Buenos Aires, 1972
----- *Papá José*, Futuro, Buenos Aires, 1958.
----- *Cuentos para la Dueña Dolorida*, Losada, Buenos Aires, 1961.
----- *Puro cuento*, Rayuela, Buenos Aires, 1971.
- VIÑAS, David, *Cayó sobre su Rostro*, Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
----- *Los dueños de la tierra*, Eudeba, Buenos Aires, 1976.
----- *Los años despiadados*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1956.
----- *Un Dios Cotidiano*, CEAL, Buenos Aires, 1968.
----- *Dar la cara*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1975.
----- *Las malas costumbres*, Editorial Jamcana, Buenos Aires, 1963.
----- *En la semana trágica*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.
----- *Hombres de a caballo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.
----- *Cosas concretas*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.
----- *Jauría*, Granica, Buenos Aires, 1971.
- WALSH, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.
----- *Operación Masacre (Un proceso que no ha sido clausurado)*, Sigla, Buenos Aires, 1957
----- *Operación Masacre y el Expediente Livraga*, Continental Service, Buenos Aires, 1964.
----- *Operación Masacre*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
----- *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
----- *¿Quién mató a Rosendo?*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.
----- *Caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997.
----- *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

- *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004.
- *Un oscuro día de justicia / Zugzwang*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2006.
- *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.
- *Cuentos completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2013.

2. Bibliografía general:

- AA. VV. *Estética y marxismo*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986.
- “Intelectuales y Revolución. ¿Conciencia crítica o conciencia culpable?” en *Nuevos Aires* N° 6, Año 2, Buenos Aires, diciembre 1971-febrero 1972. pp. 3 a 81.
- “Declaración general del Congreso Cultural de La Habana” en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* N° 16, París, diciembre 1967-enero 1968. pp. 43 a 50.
- “Llamamiento de La Habana”, en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* N° 16, París, diciembre 1967-enero 1968. pp. 50 a 52.
- ABBATE, Florencia, “La exploración de líneas heterodoxas. Wernicke, Kordon, Cerretani, Vanasco”, en *Historia crítica de la literatura argentina, tomo IX* (Dir. del volumen Sylvia Saítta), Emecé, Buenos Aires, 2004.
- ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- ADOUE, Silvia, “Operación masacre: relato de una conversión. Recordando a Rodolfo Walsh o el elogio de la vergüenza”, en www.scribd.com/doc/6888437/Silvia-Adoue-Operacion-Masacre-relato-de-una-conversion.
- AGOSTI, Héctor, *Defensa del realismo*, Lautaro, Buenos Aires, 1963.
- “Prólogo” en *Literatura y vida nacional*, Juan Pablos, Buenos Aires, 1976.
- *Nación y cultura*, CEAL, Buenos Aires, 1982.
- *El mito liberal*, Procyón, Buenos Aires, 1959.
- *Echeverría*, Futuro, Buenos Aires, 1951.
- AGUIRRE, Osvaldo, “El escritor vagabundo”, *Diario El País*, Montevideo, 24 de mayo de 2006.
- ALONSO, Aurelio, “Las palabras a los intelectuales, a la vuelta de medio siglo” en *La Jiribilla* N° 530, Año X, La Habana, 2 a 8 de julio de 2011. Versión digital en http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n529_06/529_10.html
- ALTAMIRANO-SARLO, *Literatura/Sociedad*, Edicial, Buenos Aires, 1993.
- *Conceptos de sociología literaria*, CEAL, Buenos Aires, 1993.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y cultura*, Viterbo, Buenos Aires, 1992.
- “Rodolfo Walsh y la crítica. (Entrevista realizada por Patricio Montenegro)” en *Espacios* N° 29, nov. 2002-Marzo 2003, Buenos Aires. pp. 12 a 16.
- AMAR SÁNCHEZ-STERN-ZUBIETA, “La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández” en *Capítulo 125, la historia de la literatura argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1982. pp. 625 a 648.
- ARICÓ, José, *La cola del diablo Itinerario de Gramsci en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- ARROSAGARAY, Enrique, *Rodolfo Walsh en Cuba*, Catálogos, Buenos Aires, 2004.
- *Rodolfo Walsh, De dramaturgo a guerrillero*, Catálogos, Buenos Aires, 2006.
- ARTARAZ, Kepa, *Cuba y la nueva izquierda, una relación que marcó los años 60*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2011.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis, la realidad en la literatura*, FCE, México, 1950.

- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- BARNET, Miguel, “La novela como testimonio: socio-literatura”, *La fuente viva*, Editorial de Letras de Cuba, La Habana, 1983.
- “Las ideas de Fidel eran las más democráticas”, *La Jiribilla* N° 530, Año X, La Habana, 2 a 8 de julio de 2011. Versión digital en http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n530_07/530_25.html
- BASCETTI, Rodolfo (Comp), *Rodolfo Walsh, vivo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- “Walsh, escritor y militante político. (Entrevista realizada por Maximiliano Soler)” en *Espacios* N° 29, Noviembre 2002-Marzo 2003, Buenos Aires. pp. 17 a 21.
- BATTISTA, Vicente, “Un héroe del suburbio”, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 9 de febrero de 2002.
- BAYER, Osvaldo, *La Patagonia rebelde*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1985.
- BENASSO, Rodolfo, *El mundo de Haroldo Conti*, Galerna, Buenos Aires, 1969.
- BERTANOU, Eleonora, *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*, Leviatán, Buenos Aires, 2006.
- BIGNAMI, Ariel, *Arte, ideología y sociedad*, Galerna, Buenos Aires, 1973.
- BOCCHINO, Adriana. “Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor” en revista *Orbis Tertius* N° 12, Buenos Aires, 2006.
- BONANO, Mariana, “El ensayo y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del ‘60” en *Anclajes* N° 9, La Pampa, diciembre de 2005. pp. 17 a 37.
- BORÓN, Atilio, *Socialismo siglo XXI, ¿hay vida después del neoliberalismo?*, Luxemburg, Buenos Aires, 2009.
- BORRERO, José María, *La Patagonia trágica*, Distal, Buenos Aires, 2003.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase*, en Scoliès, I, París, 1971, Buenos Aires, Folios, 1983.
- *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montessor, Buenos Aires, 2002.
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1984.
- CAIROLI, Irma, *Diálogos con Haroldo Conti*, Fraterna, Buenos Aires, 1984.
- CARPENTIER, Alejo, “Prólogo” en *El reino de este mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009. pp. 7 a 17.
- CASTILLO, Carolina, “Walsh y el uso del enigma en el contexto de los tiempos: de *Variaciones en rojo* a *Quién mató a Rosendo*” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 38, Madrid, 2008.
- “Yo acuso. Rodolfo Walsh y los años oscuros en la Argentina” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 25, Madrid, 2003.
- CASTILLO-TARONCHER, “Cuba en los sesenta. Una marca indeleble en la trayectoria de Rodolfo Walsh” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 41, Madrid, 2009.
- CASTRO RUZ, Fidel, “Palabras a los intelectuales”, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, La Habana. Versión digital.
- “Discurso en la clausura del Congreso Cultural de La Habana”, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f120168e.html>, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, La Habana. Versión Digital.

- CELLA, Susana, “La irrupción de la crítica” en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. X La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999. pp. 7 a 16.
- CERNADAS, Jorge, “Estudio preliminar. Contorno en su contorno”, en *Revista Contorno (1953-1959)*, CD-ROM, Cedinci, Buenos Aires, 2001.
- CERVINI DE BOGGIO, María Cecilia, “Rodolfo Walsh, el inmenso patio detrás del alto muro. Una mirada a los jóvenes en la saga de los irlandeses” en *Actas III Jornadas de Comunicación y Cultura “Los jóvenes: múltiples moradas”*, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Comahue, General Roca, 2004.
- COHEN IMACH, Victoria, *De utopías y desencantos, campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Tucumán, 1994.
- CONTRERAS, Sandra, “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, *Revista de teoría y crítica literaria Orbis Tertius* N° 12 (versión electrónica <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>), Buenos Aires, 2006.
- COOKE, John, William, *Obras Completas*, Colihue, Buenos Aires, 2007.
- *El peronismo revolucionario*, Capital Inelectual, Buenos Aires, 2006.
- CORTÁZAR, Julio, “La policrítica en la hora de los chacales”, en *Libre* (ed. Facsimilar números 1 a 4), Ediciones del equilibrista, Madrid, 1990
- CRESPO Bárbara, “El relato que sigue” en *Filología*, año XXVII, 1-2, Buenos Aires, 1994.
- CROCE, Marcela, *Contorno: Izquierda y Proyecto Cultural*, Colihue, Buenos Aires, 1996.
- *David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre contorno y dios*, Bs. As, Suricata, 2005.
- *Polémicas intelectuales en América Latina, del “meridiano intelectual” al Caso Padilla (1927-1971)*, Simurg, Buenos Aires, 2006.
- DALMARONI, Miguel, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Bs As, Viterbo, 2006.
- *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile, Melusina / RIL Ed., 2004.
- DE MARINIS, Hugo, *La historia empuja: la obra narrativa de Haroldo Conti y su contorno*, Ediciones del Valle, Buenos Aires, 2002.
- DE GRANDIS, Rita, “Lo histórico y lo cotidiano en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh: del suceso a la guerra popular” en *Actas XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, 1992. pp. 305 a 313.
- DROGUET, Carlos, “Entrevista a *Prensa Latina*” en *Casa de las Américas*, La Habana, N° 69, noviembre-diciembre 1971.
- DUHALDE-PEREZ, *Las FAP, de Taco Ralo a la alternativa independiente*, De la campana, Buenos Aires, 2002.
- ENAUDEAU, Corinne, *La paradoja de la representación*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- ENGELS, Friedrich, “El realismo de Balzac” en *Marx-Engels, Escritos sobre literatura*, CEAL, Buenos Aires, S/F.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, “Revolución y cultura en Cuba” en *La Jiribilla* N° 400. 3 a 9 de enero de 2009. Versión digital http://www.lajiribilla.cu/2009/n400_01/400_01.html
- FERRO, Roberto, *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Biblos, Buenos Aires, 2010.

----- “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio” en *Historia Crítica de la Literatura Argentina, Vol. 10, La irrupción de la crítica* (Dir. Susana Cella), Emecé, Buenos Aires, 1999. pp. 125 a 145.

----- “Antes de *Operación masacre*” en *Espacios* N° 29, Nov 2002-Marzo 2003, Buenos Aires. pp. 22-23.

FORD, Aníbal, “Walsh: La reconstrucción de los hechos” Lafforgue (Comp.) *Nueva novela latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

FORNET, Ambrosio, “Para nosotros, todo, para el enemigo, nada”, *La Jiribilla* N° 530, Año X, La Habana, 2 a 8 de julio de 2011. Versión digital en http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n530_07/530_24.html

GALASSO, Norberto, *J.J. Hernández Arregui, del peronismo al socialismo*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional, 1986.

GAMERRO, Carlos, “Rodolfo Walsh, escritor” en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Norma, Bs As, 2006.

GARAUDY, Roger, *Hacia un realismo sin fronteras*, Lautaro, Buenos Aires, 1964.

GARCÍA, Germán, “Bernardo Kordon, una obra clara y extraña” en *Alias Gardelito/Kid Ñandubay*, Mil botellas, Buenos Aires, 2009.

GARCÍA, VICTORIA, Caso Satanowsky, de Rodolfo Walsh: repensando la cuestión del genero, *RECIAL* N° 3: Dossier III Jornadas de Investigación del Área de Letras del CIFYH en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial>

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

GOLOBOFF Mario, “Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara”, en *Nuevos Aires* N° 9, Buenos Aires, Diciembre de 1972, pp. 3 13.

GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Nueva visión, Buenos Aires, 2000.

----- *Literatura y vida nacional*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

----- Antología, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

GRAMUGLIO, María, “La actitud testimonial en Viñas”, en *Siete Monos*, Rosario, Junio, Año IV, N° 9.

GRAMUGLIO, María (Dir), “El imperio realista” en *Historia crítica de la literatura argentina, Volumen VI*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

GUEVARA, Ernesto, “El socialismo y el hombre en Cuba” en *Obras Completas*, MACLA, Buenos Aires, 1997. pp. 204 a 222.

----- *Pasajes de la guerra revolucionaria*, Ocean Sur, Buenos Aires, 1997.

----- *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*, Susamericana, Buenos Aires, 1999.

GUTIÉRREZ, José, “Premisas y avatares de la novela testimonio: Miguel Barnet” en revista chilena de Literatura N° 56, Santiago de Chile, 2000. Pp. 53 a 69.

HUERTAS, Begoña “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet”, *Cauce* N° 17, Sevilla, 1994. pp. 165-176.

INFRANCA, Antonino, “Los usos de Gramsci en América Latina” en <http://www.herramienta.com.ar/herramienta-web-2/los-usos-de-gramsci-en-america-latina>, Buenos Aires, 2012.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy, literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

JAMES, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

JITRIK, Noe, “Los comunistas (Manauta, Barletta, Yunque, Varela)”, en *Contorno* N° 5-6. Septiembre de 1955. pp. 48 a 51.

JOZAMI, Eduardo, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Norma, Buenos Aires, 2006.

KOHAN, Martín, “La novela como intervención crítica: David Viñas” en *Sylvia Sáitta (Directora), El oficio se afirma, Tomo IX de la Historia crítica de la literatura argentina, Emecé, Buenos Aires, 2004.*

KOHAN, Néstor, *Deodoro Roca, el hereje*, Biblos, Buenos Aires, 1999.

----- *Marx en su (Tercer) mundo. Hacia un socialismo no colonizado*, El perro y la rana, Caracas, 2009.

----- *La rosa blindada, una pasión de los '60*, Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1999.

----- *Ernesto Che Guevara, el sujeto y el poder*, Nuestra América, Buenos Aires, 2005 (b).

----- “Pensamiento Crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana” en <http://www.rebellion.org/docs/28556.pdf>, 2006.

----- “Apuntes sobre Antonio Gramsci en América Latina” en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gramscia/s/gramscisobre0013.pdf, 2005 (a).

----- “Héctor P. Agosti, introductor de Gramsci en América Latina” en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=3423>, 2004.

----- “Silvio Frondizi y Milcíades Peña. El marxismo en los márgenes (a propósito de *Silvio Frondizi y Milcíades Peña. El marxismo olvidado en la Argentina* de Horacio Tarcus)” en Tradición y cultura crítica, Versión digital <http://www.rosa-blindada.info/b2-img/TradicionyculturacriticaNestorKohan.pdf>. pp.134 a 140.

KORN, Guillermo, “La ciudad terrenal. Bernardo Kordon y Valentín Fernando”, en *El peronismo clásico, 1945-1955; descamisados, gorilas y contreras* (Dir. David Viñas), Paradiso, Buenos Aires, 2007.

JARKOWSKY, Aníbal “Sobrevivientes en una guerra, enviando tarjetas postales” en *Hispanamérica* N° 63, Maryland, 1993.

LAFFORGUE, Jorge, “La narrativa argentina actual” en *La nueva novela latinoamericana II*, Paidós, Bs As, 1974. pp. 11 a 29.

----- “Kordon, vagabundo porteño”, *Davar* N° 119, Buenos Aires, 1968. Pp. 142-146.

----- (Comp), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, 2000.

LANDI, Oscar, “Intelectuales y órganos de poder” en *Nuevos Aires* N° 6, Año 2, Buenos Aires, diciembre 1971-febrero 1972. pp. 83 a 100.

LINK, Daniel, “Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura” en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Norma, Bs As, 2003. pp. 271 a 292.

----- “Leyendo Operación masacre”, 6 de agosto de 2007 en <http://linkillo.blogspot.com.ar/2007/08/leyendo-operacin-masacre.html>

----- (Comp) *Ese hombre y otros papeles personales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2007.

----- “Un hombre de conciencia” en *Espacios* N° 29, Nov. 2002-Marzo 2003, Buenos Aires. pp. 4 a 11.

LÓPEZ, María Pía, “David Viñas: La materia del ensayo.” En *La Biblioteca* N° 1, Buenos Aires, 2005.

----- “Viajes al país del pueblo. Notas acerca de las novelas de Haroldo Conti”, en *INTI, Revista de literatura hispánica*, Connecticut, N° 53-53, 2000-2001, pp. 335-344.

- LÖWY, Michael, *El marxismo en América Latina. Antología, desde 1909 hasta nuestros días (edición actualizada)*, LOM, Santiago de Chile, 2007.
- LUKÁCS, György, *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. 4 vv, Barcelona: Grijalbo, 1982.
- *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966.
- *Ensayos sobre el realismo, Siglo XX*, Buenos Aires, 1965.
- *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1963.
- MANAUTA, Juan José, “Yo aprendí todo sobre el marxismo leyendo a Gorki”, Página /12, Buenos Aires, martes 9 de dic de 2008.
- “La literatura de denuncia no tiene por qué ser panfletaria”, *Oliverio* N° 11, Buenos Aires, agosto de 2005.
- MANAUTA-GIARDINELLI, “Encuentro (XIII), Sobre la escritura”, en *Puro cuento N° 31*, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1991.
- MAO, Tsé Tung, *Sobre la literatura y el arte*, Nativa libros, Buenos Aires, 1974.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1999.
- MARTÍNEZ HEREDIA, Fernando, “La imprescindible tarea de recuperar la memoria” en *La Jiribilla*, Op. Cit. en http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n530_07/530_13.html
- MARX-ENGELS, *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, 2003.
- MARX-ENGELS, *Manifiesto del Partido Comunista*, Herramienta, Buenos Aires, 2008.
- MONTERO-PORTELA, *Rodolfo Walsh, los años montoneros*, Cuadernos de Sudestada 3, Peña Lillo-Continente, Bs As, 2010.
- MORELLO-FROSCH, Marta, “Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti” en *Revista Iberoamericana* N° 125, Pittsburgh, octubre-diciembre 1983. pp. 839-851.
- “Texto y contexto en la ficción de Haroldo Conti” en *Texto Crítico*, Vol. VIII, N° 26-27, 1983. pp. 204-213.
- “Rodolfo Walsh o la imaginación de lo verídico” en *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006. pp. 283 a 312.
- MOYANO, Marisa, “Introducción” en *Juan José Manauta: Cuentos Completos*, Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2007.
- O'DONNELL, Guillermo, *Modernización y autoritarismo*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- OLGUÍN-ZEIGER, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia” en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. X La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999. pp. 359 a 376.
- “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo” en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. X La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999. pp. 377 a 402.
- PALETTA, Viviana, “El primer Walsh: el género policial como laboratorio” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, Madrid, 2007. pp. 79 a 93.
- PIGLIA, Ricardo, “Viñas y la violencias oligárquica” en *La argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIGLIA, Ricardo (COMP), *Polémicas sobre realismo*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- PONZA, Pablo, *Intelectuales y violencia política 1955-1973*, Babel, Córdoba, 2010.
- PORTANTIERO, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.
- “Un capítulo particular del problema del poder socialista” en *Nuevos Aires* N° 6, Año 2, Buenos Aires, diciembre de 1971-febrero de 1972. pp. 101 a 110.

----- *Los usos de Gramsci*, Buenos Aires, Grijalbo, 1999.

POZZI, Pablo, *Por las sendas argentinas... El PRT-ERP. LA guerrilla marxista*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2004.

PRIETO, Adolfo, "Los años sesenta" en *Revista Iberoamericana* N° 125, Pittsburgh, octubre-diciembre 1983. pp. 889 a 901.

RAMA, Ángel, "El boom en perspectiva", en *Escritura*, Año IV, N° 7, Caracas, 1979.

----- "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas" en *Ficciones argentinas*, Norma, Buenos Aires, 2004. pp. 261 a 302.

----- *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998.

RAMA, ÁNGEL (Comp), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1984.

RASI, Humberto, "David Viñas, novelista y crítico comprometido" en *Revista Iberoamericana* N° 95, University of Pittsburgh, Pittsburgh, abril-junio 1976. pp 259 a 265.

REST, Jaime, *Arte, literatura y cultura popular*, Norma, Buenos Aires, 2006.

RESTIVO – SÁNCHEZ (Comp), *Haroldo Conti, biografía de un cazador*, Ediciones Homo Sapiens-TEA, Buenos Aires, 1999.

REDONDO, Nilda, *Haroldo Conti y el PRT: Arte y subversión*, Ediciones Amerindia, La Pampa, 2004.

----- *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh, Argentina 1960-1977*, Unqui-Amerindia, Buenos Aires, 2001.

----- "Las versiones de ¿Quién mató a Rosendo? De Rodolfo Walsh" en *Anclajes* N° 8, Buenos Aires, diciembre 2004. pp. 277 a 322.

RHINA LANDOS MARTINEZ, André, "La literatura de testimonio y la crítica" en Versión Electrónica: <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/32.pdf>

RICCIO, Alessandra, "La novela testimonial: una provocación. Lo testimonial y la novela-testimonio. El pacto testimonial", *Anales de literatura hispanoamericana* N° 20, Madrid, 1991. pp. 249 a 261.

RIVERA, Jorge, "Bernardo Kordon y la aventura de la existencia" en *Alias Gardelito, Un horizonte de cemento*, Galerna, Buenos Aires, 1981.

----- "Bernardo Kordon: escorzo de un narrador argentino". Cuadernos *Hispanoamericanos*, N° 381, Madrid, 1983.

----- "Estudio preliminar" en *El misterioso cocinero volador*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

ROCA Pilar, *Política y sociedad en la novelística de David Viñas*, Biblos, Buenos Aires, 2007.

----- "David Viñas o el proceso a sí mismo", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, 2000, 29. pp. 295-305.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E., *El juicio de los parricidas, la nueva generación argentina y sus maestros*, Deucalión, Buenos Aires, 1956.

----- "Dos novelas de David Viñas: los parricidas crean" en *Marcha*, Montevideo, N° 859, 1957, p. 21.

----- "David Viñas en su contorno", en *Mundo Nuevo*, N° 18, Buenos Aires, diciembre de 1967. pp. 75-84.

ROJAS, Fernando, "El universo de Palabras a los intelectuales", en *La Jiribilla* N° 530 Año X, La Habana, 2 a 8 de julio de 2011. Versión digital en http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n530_07/530_20.html

ROMANO, Eduardo, *Haroldo Conti: Mascaró*, Hacchette, Buenos Aires, 1986.

- “No se olviden de Bernardo (Kordon)”, en Versión Electrónica <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/21-romano.pdf>
- (Comp.), *Haroldo Conti, Alias Mascaró, alias la vida*, Ediciones del Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti-Colihue, Bs As, 2008.
- (Comp), *Sudeste-Ligados, Edición Crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- “Análisis de Ad astra”, en *Narradores argentinos de hoy*, Volumen I, Kapelusz, Buenos Aires, 1971. pp. 55-58.
- “*El cuento argentino en el siglo XX*” en *Narradores argentinos de hoy*, Kapelusz, Buenos Aires, 1971. pp. 5 a 31.
- ROGERS, Geraldine, “Rodolfo Walsh: esas carillas sueltas” en *INTI*, N° 52-53, Providence, 2000-2001. pp. 327-334.
- ROSA, Nicolás, “Sexo y novela: David Viñas” en *Crítica y significación*, Galerna, Buenos Aires, 1969. pp. 7 a 99.
- ROSEMBERG, Fernando, “Los cuentos y relatos de Bernardo Kordon”, en *Actas de Congreso Nacional de Literatura Argentina Horco Molle (Tucumán)*, Dirección General de cultura, Departamento de Literatura, Tucumán, 1980.
- “Los cuentos y novelas de Haroldo Conti”, en *Revista Iberoamericana* N° 80, Pennsylvania, Jul-sept 1972, pp. 513-522.
- ROSSI, Carlos [seudónimo], *La revolución permanente en América Latina, Cuadernos rojos*, Versión Digital cátedra Che Guevara-Colectivo Amauta (edición original: 1972)
- ROT, Gabriel, *Los orígenes perdidos de la guerrilla en la Argentina. La historia de Jorge Ricardo Massetti y el EGP*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 2000.
- ROUQUIÉ, ALAN, *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1998.
- SAÍTTA, Silvia, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. CFE, Buenos Aires, 2007.
- SAID, Edward, *Representaciones del intelectual*, Paidós, Buenos Aires, 1996.
- SALAS, Ernesto, “El debate entre Walsh y la conducción montonera”, EN *Lucha Armada*, Buenos Aires, Feb/Mar/Abr 2006.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ (COMP), *Estética y marxismo*, ERA, México, 1975.
- SANTOS, Isabel, “David Viñas: los márgenes del oficio” en *Actual* N° 33, Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), febrero-mayo 1996. pp. 49 a 62.
- SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1992.
- *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1948.
- SEBRELLI, Juan José, “Estudio preliminar”. Kordon, B., *Un taxi amarillo en Pakistán y otros relatos kordonianos*, Sudamericana, Bs As, 1986.
- SEOANE, María, *Rodolfo Walsh, la palabra no se rinde*, Cuadernos de Caras y Caretas N° 4, Fundación Octubre, Buenos Aires, 2007.
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- SONDERÉGER, María, “Avatares del nacionalismo” en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. X La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999. pp.447 a 464.
- SOSNOWSKI, Saúl, “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta” en *Revista Iberoamericana* N° 125, Pittsburgh, octubre-diciembre 1983. pp. 955 a 963.

TARCUS, Horacio, “El corpus marxista” en *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. X La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999. pp. 465 a 500.

TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993.

TROTSKY, León, *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Crux, 1989.

VALVERDE, Estela, *David Viñas: En busca de una síntesis de la historia argentina*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1989.

VEDDA, Miguel, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Gorla, Buenos Aires, 2006.

VEDDA-INFANCA, *La ontología del ser social: el trabajo*, Herramienta. Buenos Aires, 2004

VERBITSKY, Horacio, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*, De la Urraca, Buenos Aires, 1985.

VINELLI, Natalia, *ANCLA, experiencia de comunicación clandestina orientada por R. Walsh*, La rosa blindada, Buenos Aires, 2000.

VIÑAS, David, *Literatura Argentina y realidad política, de Sarmiento a Dios, Viajeros argentinos a USA*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

----- *Literatura Argentina y realidad política, de Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires, 1971.

----- *Literatura Argentina y realidad política: Laferrere, de la crisis del apogeo de la oligarquía a la ciudad liberal*, J. Álvarez, Bs As, 1964.

----- *Literatura y Realidad política, de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995.

----- *Literatura Argentina y Realidad política, de Lugones a Walsh*, Sudamericana, Buenos Aires, 1996.

----- *Literatura Argentina y realidad política, de los anarquistas a los montoneros*, Carlos Pérez, Buenos Aires, 1969.

----- “Situación de los intelectuales. Héctor P. Agosti, Carlos Alberto Floria, David Viñas” en *Fichero*, Buenos Aires, Año I, N° 3, marzo de 1960.

----- “Conversando con David Viñas”, *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, Año I, N° 6, octubre de 1962.

----- “Reportajes a escritores argentinos. Ni terrorismo ni complicidad en la crítica literaria”, *Señales* N° 90, Año IX, Buenos Aires, agosto de 1957.

----- “Reportaje”, *El escarabajo de oro* N° 43, Buenos Aires, septiembre de 1971.

----- Encuesta a la literatura argentina contemporánea en Capítulo 148, CEAL, Buenos Aires, 1982. pp. 499-503.

----- “Escribe David Viñas” en Carrere, Eduardo, “Tono polémico en el cine argentino”, *Gaceta Literaria*, Buenos Aires, Año III N° 17, enero-marzo 1959.

----- “Entrevista: David Viñas”, Maryland, *Hispanamérica*, 1 de julio de 1972.

VITERBO, Florencia, “Determinismo y denuncia en las periferias argentina y brasileña: *Las tierras blancas* de Juan José Manauta y *Vidas secas* de Graciliano Ramos”, en I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político “Proletarios del mundo, uníos”, Buenos Aires, 30/10/08 al 01/11/08.

VOLOSHINOV, Valentin, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2009.

----- “El contenido de la conciencia como ideología” en *Freudismo, un bosquejo crítico*, Paidós, Buenos Aires, 1999. pp. 157 a 166.

WALSH, Rodolfo, “Prólogo” a Masetti, Jorge, *Los que luchan y los que lloran*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.

WERNER, Jung, “Georg Lukács y el realismo. Revisión de un paradigma”, en *Herramienta* N° 25, Buenos Aires, Abril de 2004.

WHITE, Hayden, “El texto histórico como artefacto literario” en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Paidós, Barcelona, 2003. pp. 107 a 139.

----- “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1992.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

----- *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva visión, Buenos Aires, 2003.