

X ARGENTINO DE
LITERA
TURA

X Argentino
de literatura

X Argentino de Literatura / Marcela Arpes... [et.al.];
coordinado por Analía Gerbaudo; Germán Prósperi; Paulo Ricci.
- 1a ed. - Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2015.

E-Book.

ISBN 978-987-692-059-9

1. Literatura Argentina. 2. Narrativa. 3. Poesía.
I. Marcela Arpes II. Gerbaudo, Analía, coord.
III. Prósperi, Germán, coord. IV. Ricci, Paulo, coord.

CDD A860

© Beatriz Sarlo, Marcela Arpes, Rossana Nofal, Osvaldo Aguirre,
Marcelo Topuzián, Germán Prósperi, Hernán Ronsino, Mauro Libertel

© Universidad Nacional del Litoral, 2015

Edición de textos y corrección: *Félix Chavez*
Edición al cuidado de: *Daniela Fumis y Julia Ruiz*

Autoridades

Rector
Albor Cantard

Decano Facultad Humanidades y Ciencias
Claudio Lizárraga

Secretario de Cultura
Luis Novara

Equipo organizador
Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

Índice

Aclaraciones sobre esta publicación

→ *Equipo organizador*

1. Barthes viajero

Beatriz Sarlo

<https://www.youtube.com/watch?v=0927xCqGaEU>

2. Rodolfo Walsh, escritor

→ *Marcela Arpes*

→ *Rossana Nofal*

3. Ensayo y crítica literaria en Ediciones UNL

→ *Oswaldo Aguirre*

→ *Marcelo Topuzián*

→ *Germán Prósperi*

4. El libro nunca escrito

→ *Hernán Ronsino*

5. Padres e hijos en la literatura argentina

→ *Mauro Libertella*



Aclaraciones sobre esta publicación

EQUIPO ORGANIZADOR

Esta publicación sigue la tradición, reactivada en 2013, de poner a circular los textos presentados en un tipo particular de encuentro denominado *Argentino de Literatura* organizado, desde el año pasado, por el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias y la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral.

Tres aclaraciones.

La primera: seguimos en proceso de exhumación de los textos comprendidos entre el tercer encuentro y el octavo. Un material a colgarse, esperamos brevemente, en la web en acceso abierto.

La segunda: tal como hicimos el año anterior, incluimos la versión controlada y editada de los textos leídos por cada panelista o conferencista. En el caso de Beatriz Sarlo se encuentra en el canal de youtube de UNL la conferencia de apertura realizada en el Paraninfo. Aquellos textos que fueron leídos y expuestos pero no que cuentan con soporte papel no están accesibles en esta oportunidad.

La tercera: dado que este *X Argentino de Literatura* se ha organizado junto al *Segundo Coloquio de avances de investigaciones* de nuestro Centro cuyas intervenciones se han publicado en nuestro sitio Web, enviamos a dicho espacio para las palabras de apertura con los agradecimientos a todos y a cada uno de los participantes.



Que alguien me desate la lengua

MARCELA ARPES

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

1. Desatar la lengua

«El nueve del doce, un lunes de mierda nublado en la Isla» («Qué depre, viejo») Rodolfo Walsh escribía lo que sigue:

Me gustaría ser capaz de salir ahora mismo, caminando, juntar mis propias cosas, irme para siempre. Para siempre detrás del sol y del mar. Que alguien me enseñe a cantar y bailar. Que alguien me desate la lengua. Que yo pueda hablar con la gente, entonces podré hablar de la gente. Que alguien me cauterice esa costra de incomunicación y estupidez. Que yo sea otro, que vuelva a ser un chico. (2007:64)

Justamente si algo no diríamos hoy de Walsh es que ha tenido la lengua atada. Tan desatada la tuvo que escribió y firmó su propia sentencia de muerte. Me impacta la frase, me conmueve esa especie de plegaria no divina para conjurar la existencia presente y curar los males y ser otro.

La experiencia de escritura de Rodolfo Walsh es un proceso, él mismo lo describe en reiteradas oportunidades, proceso de desatadura de la lengua. La lengua de la literatura de Walsh va rompiendo poco a poco los nudos que la atan a las convenciones, a lo previsible, a lo estipulado para enunciar finalmente, lo que pugna por ser dicho. En aquella autobiografía fragmentaria reunida bajo el título *Ese hombre y otros papeles personales* el escritor da cuenta del proceso de emancipación muchas veces atravesado por la contradicción y la ambigüedad que concluye con una pregunta: «¿Podrá existir una literatura clandestina?» (161).

Inquieta esa pregunta ya que la clandestinidad en principio, se asocia inmediatamente a su causa, la prohibición y, por ende, la censura; pero la definición o cualidad de la literatura por la que se interroga es a la vez el síntoma de la verdadera naturaleza de lo literario que devela lo que está oculto y se convierte en territorio perfecto para cifrar el secreto.



2. El juego dramático de la guerra

Rodolfo Walsh desató su lengua dramática en dos obras, ambas escritas y estrenadas entre 1964 y 1965: *La batalla* y *La Granada*. «Este año es el año del hacha de la guerra», con esta posdata el dramaturgo cierra la carta dirigida a su hija Vicki que escribiera con motivo del estreno de *La Granada*. También, en esa carta, el teatro es una fuerza reveladora, coraje puesto en diálogo, potencia revolucionaria. La carta muestra el sistema de circulación de la escritura asociada a premios fraudulentos, a jurados vinculados con la cultura oficial que condena sus textos, menos por sus deficiencias estéticas que por su abundancia ideológica y por sus pronunciamientos más allá de lo escrito, por ejemplo, su viaje a Cuba.

Los textos dramáticos escenifican dos situaciones de guerra: en *La batalla*, un Generalísimo de un país latinoamericano cualquiera que ejerce el poder desde la lógica por todos conocida de las dictaduras latinoamericanas desde el 60. Un dictador al frente de un país artificialmente pacificado con deseos irrefrenables de tener una guerra. Su obsesiva necesidad de encontrar una oposición digna, dispuesta a pelear hasta las últimas consecuencias, ridiculiza la megalomanía de quienes se disputan el poder y expone un decadente cuadro de tensiones entre militares, revolucionarios de izquierda y políticos dispuestos a lidiar con un gobierno impuesto a la fuerza.

En *La granada* se teatraliza el infortunio de un soldado raso que logra detener la explosión de una granada, la más avanzada de su época, pero que al hacerlo, se condena a no poder soltar el dispositivo hasta que sus superiores decidan qué hacer con él. Su suerte, entonces, queda en manos de la justicia militar que tiene que decidir si su accionar fue el de un héroe o el de un traidor.

La guerra contemporánea imaginada por Walsh es liderada por Estados Unidos y sus aliados y tiene como telón de fondo real las intervenciones militares más importantes de fines del 50 y del 60: Cuba, Vietnam y Argelia. Pero también, la amenaza de guerra en pleno corazón de la Araucaria, donde los indios pretenden recuperar por la fuerza armada sus tierras; la agitación en Seul con una manifestación de más de diez mil personas; las declaraciones de Pekín sobre la disponibilidad de armas para ayudar a Vietnam si ésta lo llegara a solicitar; y en el ámbito nacional, la cuestión militar argentina con sus dictaduras, los levantamientos populares y el frágil gobierno radical de Illia. Todo un clima bélico en medio del cual se alza la voz de Paulo VI haciendo un llamado al mundo entero por la paz.

Más que tratarse de una década independiente, los 60, analiza Claudia Gilman, en realidad, constituyen un bloque temporal que va desde 1959, año de la Revolu-



ción cubana hasta 1973/1976, años de instauración de las más feroces dictaduras americanas. Durante este bloque temporal, la política y la expectativa revolucionaria se configuran como las fuerzas que traccionarán el cambio social latinoamericano: «la convergencia de coyunturas políticas, mandatos intelectuales, programas estatales y expectativas sociales modificó los parámetros institucionales y los modos de leer y de producir historia y discursos sobre ella» (Gilman:36-37).

En efecto, la dramaturgia de Walsh se anticipa social y políticamente ya que la palabra *revolución* queda anudada a la noción de cambio pero tensionada entre dos instancias antagónicas: revolución proletaria, anticapitalista y antiimperialista en términos ideológicos de cara al modelo cubano y, «revolución argentina», en el lema de la dictadura de Onganía a partir del 66.

La batalla que idea el Generalísimo en el texto dramático para autolegitimar nuevamente el estado de dictadura, no es más que la puesta en acto de esta ambigüedad ideológica en la que los revolucionarios pactan con el bando militar supuestamente disidente, en ese gesto que el discurso de Onganía prevé al «reubicar» a los sectores distorsionados dentro de las fronteras del acuerdo como un modo de «re-nacer» a la nueva argentinidad. Entonces, la revolución como violencia para homogeneizar a la nación argentina en aras de «su unidad», es la perspectiva de la dictadura, pero también, es violencia justa en los posicionamientos de las fuerzas de resistencia que se organizan alrededor de las guerrillas de izquierda.

Así como este bloque temporal no se entiende sin la intervención de la palabra revolución, tampoco termina de configurarse política, social y culturalmente sin otro término en estricta vinculación con el anterior, el de *intelectual comprometido*. El intelectual es obviamente para la época, un hombre de izquierda que además de pertenecer a un campo profesional del saber, se constituye en el portavoz imprescindible para la difusión de la conciencia humanista más allá de las fronteras nacionales.

Rodolfo Walsh confía en que su teatro tendrá la potencia de intervención crítica capaz de desestabilizar los órdenes políticos y estéticos convalidados, evocando la pretensión sartreana en que compromiso es traducible en articulación del pensamiento crítico, en oposición natural al Estado y, en última instancia, en legitimidad político poética.

La relación teatro/política, o mejor, la imprescindibilidad de un teatro político, se evidencia en las notas finales de *La Batalla* en que el dramaturgo señala: «No todo lo que se dice en la obra se aplica a cada uno de nuestros países, a cada uno de nuestros militares, a cada una de nuestras revoluciones, a cada uno de nuestros políticos» (1988:139).



En esta nota final, además de aspirar a una objetividad realista como si estuviéramos de cara a una investigación periodística («no todo lo que se dice se aplica a») que no se condice con el teatro que nos presenta, el dramaturgo se asume como aquel que tiene la misión de aclarar o hacer leer lo políticamente correcto. De hecho, si leemos, por ejemplo, la nota del diario *Clarín* del 23 de abril de 1965¹ que refiere el comentario crítico del estreno de *La granada*, allí se señala que el «nervio dramático» del autor seguramente ha surgido de su trabajo como periodista que le ha desarrollado «un agudo sentido de observación» y que le permitiría, además, calibrar sus experiencias. Es decir, que tanto en la autoimagen como en la imagen que construye la crítica teatral sobre él, se insiste en la implicancia entre dramaturgia y realidad. Pero la exigencia de compromiso que figura en la agenda de la época para el artista y el intelectual, conlleva problemas de posicionamiento muy conflictivos, en que revolución, compromiso, honestidad, realidad, se implican y se impugnan a la vez. El propio Walsh refiere la complejidad del asunto: «El problema no existía para aquellos artistas que anteponían la revolución a todo; tampoco para los mercenarios que sabían adónde ir. Existía en cambio para los intelectuales honestos que no eran revolucionarios» (1996:73).

Aquí, Walsh está enunciando lo que será un verdadero problema de intervención y que, hacia 1968, se configura como el pasaje del «intelectual comprometido al de intelectual revolucionario» que, en efecto, Gilman reconoce como *mito de transición*. El mito de transición involucra dos cuestiones: lo epocal, por un lado; y los defectos y perspectivas de clase que los intelectuales deberán arrancarse, en una suerte de cambio de piel, en el proceso de conversión de escritor en intelectual revolucionario. Es decir, en el mito de transición se cifra el dilema sobre el arte burgués y los defectos burgueses de los intelectuales. Contradicción que desveló a nuestro autor.

Si Walsh quería ser Arlt² no supo encontrar los caminos de Arlt, para quien si la novela le estaba vedada, justamente porque con ella se delimitaba la pertenencia a

¹ Me refiero a la nota «*La granada*: sátira urticante con un segundo tema filosófico» publicada por *Clarín*, y firmada por Skylos. También comentaremos la crítica publicada en *El Mundo* (1965): «Rodolfo Walsh: del cuento a la dramaturgia».

² «Me gustaría escribir como Arlt. Me gustaría tener su fuerza, su resentimiento, su capacidad dramática, su decisión de enfrentar a los personajes, como quería Shaw; su inventiva incluso; su aptitud fantástica, porque el mundo de Arlt es fantástico a fuerza de realismo, pero no me gustaría escribir una sola de sus líneas. Por otra parte, no sé aún si estoy escribiendo bien. Mi repulsión del medio, del país incluso, de toda su estructura e incluso de su historia, es absoluta: todo lo que figura o ha figurado me hastía de tal modo y me inspira un desprecio tan completo, que me cansa tratarlo, de antemano. El problema es si



un campo intelectual–artístico y a un linaje que es vivido como impropio, entonces, el teatro será su práctica prepotente de inserción y reconocimiento social independiente y popular. En Walsh, el anhelo pero la impotencia de ser Arlt se explica, no sólo en el abandono de la escritura teatral (que no se entiende dado que es él mismo el que dice con motivo de *La granada* que ha sido el primer texto verdaderamente literario que ha escrito) sino en el desconocimiento absoluto de la dramaturgia dentro de su patrimonio escriturario y, en cambio, sus devaneos torturantes por escribir una novela en el sentido más burgués del género. Si en el 64 y 65 Walsh confía en que su teatro no es «inofensivo», que será eficaz para desenmascarar un estado político, que será efectivamente revolucionario aunque no se lo propusiera de manera consciente sino como resultado del trabajo «creador espontáneo», luego, nunca más mencionará al teatro como alternativa de intervención en el campo social convulsionado y, sus reflexiones autoinculporatorias burguesas tendrán que ver con la necesidad e imposibilidad de escribir una novela no testimonial:

Estoy cansado y derrotado, debo recuperar una cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento. Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. Recuperar entonces la alegría creadora, sentirse y ser un escritor pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar. (Situación, 19 de diciembre de 1968) (1996:92).

La declaración vivida por Walsh como contradicción y culpa, pone de manifiesto lo que en 1965 Fernández Retamar había escrito sobre la condición de los hombres intelectuales: «somos hombres de transición». De la tensión entre revolucionario y artista burgués surgió un antiintelectualismo con ambiciones

podré volcar ese odio rabioso en formas que, hoy, tienen que ser mucho más cautelosas, inexpugnables, cerradas, que las de Arlt, pero que al mismo tiempo tienen que dejar un margen de literalidad, de condenación explícita y furiosa. ¿Será este el camino?» (Walsh 1996:89–90). Diario 17 de noviembre de 1968.



universalistas,³ un intelectual libre, situación que el propio Fidel Castro supo reconocer en su famoso discurso *Palabras a los intelectuales*:

Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres, o todos los escritores o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas, ni tampoco que todo hombre honesto tenga que ser revolucionario. (Castro en Gilman 73–74)

Ahora bien, si Castro es extremadamente lúcido al tomar el guante de los debates del momento relativizando las urgencias del devenir del «compromiso» en el de «acción revolucionaria» concreta que, sin embargo, se presentará más adelante, como un proceso necesario para definir posiciones; el teatro de Walsh anticipaba esta situación paradójica, ya que tanto en *La Batalla* como en *La granada*, el bando revolucionario indefectiblemente vinculado a representaciones intelectuales, queda a medio camino de la acción. Los bandos Amarillo y Verde que aparecen en *La granada* se enfrentan con una estrategia ya pactada como si se tratara de un juego o una escenificación donde uno asume la ofensiva y el otro la defensa. Se plantea un orden militar puro o una pura estrategia vaciando de sentido ideológico a la guerra, por ejemplo, en la operación de desmitificar políticamente a la guerrilla: «alguna gente dice: las guerrillas, como si eso fuera algo místico (...) la verdadera explicación está en la táctica» (1988:14). Si el bando militar desprovee a la guerra de sentido y de patria y funciona como pura manifestación de poder táctico; del otro lado, en la propuesta revolucionaria, se plantea como una acción sin pueblo concebida sólo como construcción intelectual.

De una y otra parte, esto es, desde el Estado totalitario y desde los revolucionarios o, desde la potencia del poder de facto y la potencia del poder popular, se evidencia el terror constitutivo implicado necesariamente en las ambiciones de poder político y, a la vez, la operación de hacer olvidar que en el origen del poder hubo una violencia fundadora. Es lo que Eduardo Grüner reconoce con el término «olvido social que llamamos renegación» (49). La *subjetivación renegadora* es un pro-

³ Pierre Bourdieu distingue entre dos actitudes intelectuales en relación con la política: 1) los «intelectuales responsables» en tal sentido, la responsabilidad se traduce en términos de no restricción del pensamiento en pensamiento militante político o pensamiento de militancia. 2) «intelectuales libres», es decir los que tienden a llevar la verdad al mismo terreno intelectual como guerra o guerrilla o terrorismo. Distinción análoga a la que describe Claudia Gilman (279) para quien la primera posibilidad de Bourdieu, está vinculada a lo que ella denomina «antiintelectualismo» y, la segunda, al concepto de «intelectuales críticos».



ceso que no puede leerse sólo como una intervención ideológica sino que, además, está en íntima relación con los modos de producción y reproducción capitalista que «no podría en modo alguno funcionar sin aquel mecanismo de interpelación subjetiva que construye la “gran narrativa” del Estado capitalista» (57). En la praxis teatral de *La Batalla*, podemos leer este proceder engañoso o simulado, cuando el poder militar le concede el indulto a Efraín, el revolucionario, sólo para que éste apelando a su conciencia de lucha, a «su subjetividad renegadora», se alce nuevamente en armas. De esta manera el poder recupera un orden fundamental garantista y legitimador: el estado de terror originario.

La guerra contemporánea es un juego siniestro asociado a un imaginario esclerosado: por un lado, los mapas o las cartografías territoriales en donde cada uno de los bandos pacta de antemano la distribución; por otro, el juego de ajedrez como muestra de inteligencia y astucia en la estrategia. La guerra es necesaria tanto en el orden político interno como en el orden político internacional. La peor frustración política del Generalísimo es haber establecido una aparente sociedad pacificada a través, obviamente, de la dictadura y, entonces, es necesario idear la batalla para que se altere dicha paz y se ratifique el orden dictatorial.

Eduardo Jozami nos recuerda que, escrito el mismo año en que se publican sus dos obras teatrales, el texto de Walsh, «Juegos de guerra» tiene mucho en común con *La Granada*, porque en ambos textos se cuenta la historia de ejercicios militares en los que un episodio impensado dispara la lógica del absurdo que domina al mundo castrense:

A Walsh siempre le fascinaron los juegos de guerra y los problemas de inteligencia militar. Los consideraba temas serios que debían ser analizados con rigor. Cambiando algunos nombres, su advertencia sobre los peligros de su utilización por cerebros mediocres al servicio de las grandes potencias resulta absolutamente actual.

El poder hegemónico es tan arrasador que lo que los textos de Walsh desenmascaran es cómo ese poder crea e inventa el conflicto pero también, a su propio enemigo. Hasta la disidencia dentro del bando militar es una ficción ocasionada por quien en ese momento detenta el poder absoluto: «no diga macanas, Díaz no se sublevó, a Díaz lo sublevamos nosotros» son las palabras del Generalísimo que también refiere: «—¿Te acuerdas de lo que hicimos con el partido comunista? —¿Lo fundamos? —Exacto» (1988:115). Es el intento de explicarle a su subordinado cómo se crea al opositor ideológico para varios propósitos: para lograr su alianza futura y por lo tanto disolverlo como opositor; para justificar el estado de desintegración



interno del país y, entonces, la aplicación de ciertas leyes; para recibir la ayuda económica o armamentista extranjera. Es el sistema el que permite, para conservar su lógica dictatorial, las fisuras internas y las emergencias contrahegemónicas que, para el contexto de las obras, es la guerrilla o la insurrección de izquierda.

Walsh oscila entre la posibilidad de convertirse en un revolucionario —con el correr del tiempo y sus coyunturas políticas esto implicará el abandono de sus proyectos literarios—⁴ y cierto descreimiento en la lucha social o mejor en las posibilidades de una revolución en la Argentina:

Lo que sucede es que me paso al campo del pueblo, pero no creo que vamos a ganar: en vida mía, por lo menos. ¡En vida mía! Porque esa es la clave: lo que pase después no me importa mucho, y entonces sigo siendo un burgués, más recalcitrante aún. Pero yo soy el primero a convencer de que la revolución es posible. Y esto es difícil en un momento de reflujo total, en que se me han acumulado catastróficamente el proyecto «burgués» (la novela) y el proyecto revolucionario (la política, el periódico, etc.). De noche no sueño más que con los turbios engranajes de la revolución en la que me he sumergido como en un sueño. Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he matado un mundo. Por ejemplo, ¿podría escribir? (1996:128. Diario 25/08/69)

De esta manera, el escritor del 60 se coloca en una posición en la que lo colectivo y lo individual, la literatura y la praxis no literaria, así como el concepto mismo de escritura son vividos como dilema. Dilema que, finalmente, exigirá un pronunciamiento claro, dada la coyuntura política avanzada la década y proyectada hacia la

⁴ Walsh establece en su autobiografía una especie de periodización de su trabajo escriturario en relación con sus adopciones políticas: «Es indudable que en los últimos años he ido desvalorizando, consciente o inconscientemente el trabajo literario. La sola palabra me produce una cierta revulsión. La literatura se me apareció durante gran parte de mi vida como una aspiración mitológica.. Era lo que yo finalmente quería hacer, mi destino, etc. Era una típica visión pequeño burguesa, la búsqueda del prestigio a través de los mecanismos gratificante de la exacerbación de la personalidad concebida como única, genial. A través de la literatura podía mimetizarme con esos elegidos, capaces de percibirse a sí mismos como el fin al que tendía el mundo (...) Ser escritor era finalmente una forma de ser, posterior y superior al ser hombre. La condición del artista en la sociedad burguesa es, pues, de una extraordinaria ambigüedad. Nadie lo valora como él se valora. Este panorama comenzó a cambiar en el segundo tercio del siglo cuando apareció el «compromiso» de artista. Si la obra de arte podía ser política, ya era otra cosa, empezaba a tener ora clase de valor, aunque fuera negativo. Podía existir un interés en comprarla en términos políticos, no ya para consumo de una élite, sino para su absorción, su neutralización; incluso porque el literato disconforme podía percibir antes que el aparato político los gérmenes de la insurrección y en este sentido, los escritores podían ser una especie de alcahuetes o policías (Walsh 1996:203–205, 2/05/72).



siguiente, que finalizará con la disolución del ideal asociativo de los intelectuales, el ideal de la gran familia latinoamericana que se había forjado a principios de los 60 con el triunfo de la revolución socialista en América Latina a partir del caso Cuba.

3. ¿Qué tipo de teatro?

El teatro de Walsh, desde la sátira y la parodia, se manifiesta eminentemente antiimperialista, práctica simbólica en consonancia con las lecturas del marxismo que hace y que, desde distintos ámbitos, difunde⁵ la clase intelectual latinoamericana desde los inicios de la década. Para el artista, asumir el paradigma marxista en relación con la formación de la conciencia revolucionaria supone un hecho no menor: adoptar como estética subsidiaria de dicha ideología, el realismo socialista. Desde la perspectiva revolucionaria, un arte autónomo y antimimético es una mera estrategia imperialista. Por lo que, entonces también, las contradicciones y paradojas se expanden hacia las zonas de clivajes de los modelos estéticos en juego. Arte realista versus arte de vanguardia o de experimentación o de ruptura se diagraman como dos polos de una estructura que profundiza la discusión y los debates ideológicos.

En 1968 la prestigiosa revista *The Drama Review*, publica una serie de ensayos y entrevistas que luego, en 1973, la Editorial Anagrama recoge en una colección titulada *La cavidad teatral*, cuyo primer volumen, «Teatro de guerrilla y happening» publica un texto teórico de Richard Schechner y una entrevista al creador del Happening, Allan Kaprow. Schechner denomina «teatro de guerrilla» a las nuevas formas de ruptura que están circulando para la época en Nueva York y cuya estrategia guerrillera tiende más hacia las formas irritantes y corrosivas del sistema teatral, que hacia una calificación que tenga que ver con lo político–ideológico. Las tres formas de teatro guerrillero: el *environmet* teatral, los *happening* y los *intermedia events*, convulsionarán la práctica teatral tanto a nivel de producción como de recepción. Con lo cual, para la misma época el denominado teatro de guerrillas adquiere una impronta desviada con respecto a la literalidad ideológica con que puede leerse dicha tipología.

⁵ Un panorama exhaustivo de la difusión y lecturas del marxismo en América Latina lo ofrece Oscar Terán en su clásico libro *Nuestros años sesentas*, especialmente en el capítulo titulado: «Marxismo, populismo y nueva izquierda».



Sostener cierta comunión entre política y estética, cuando ambas fundan un espacio de colaboración, significa para los artistas e intelectuales el doble desafío de, por un lado, difundir y transmitir los valores de la moral revolucionaria en una práctica simbólica inscripta en una estética que institucionaliza una política; y, por otro, vivir y experimentar la antinomia de dos máquinas en conflicto: «la de la ficción y la del fusil» (Gilman:348) apropiándome del título del imprescindible libro de Gilman.

Rodolfo Walsh tiene en cuenta la problemática situación que implica escribir poniendo en juego las técnicas, modos, artificios y experimentaciones del «arte moderno» en tensión con la comunicabilidad de la conciencia revolucionaria que corre los velos de la realidad para hacerla omni-comprendible. Así dirá que: «Realismo no se opone a vanguardismo (...) En América Latina el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que está invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres» (en Bignami:58–59).

Entonces, Walsh resuelve en parte las posturas que necesariamente implican revolución a realismo, pasando por alto la supuesta disyunción que el socialismo creía ver en la novedad cuando tildaba al arte moderno de decadente. El problema no está en entender la comunión entre política y estética en el marco del realismo mimético, sino de ejercer la práctica simbólica desde la estética «moderna» vinculada a una especie de ética de la razón del Estado socialista. Si bien en la narrativa de Walsh se denuncia al poder dictatorial cada vez más diestro en los abusos y en sus planes de gobierno, en el teatro, se opera inversamente, mostrando a esa misma fuerza pero en su lógica de autodestrucción por locura, contradicción y conducción irracional. Contradicción entre el proceso de profesionalización de las Fuerzas Armadas y la injerencia cada vez más permanente y violenta en la vida política cuando se suponía que la profesionalización aspiraba a lo contrario. Claramente, el tiro por elevación del poder tirano en vistas a su autodestrucción farsesca en el teatro se vincula con la disputa dentro del propio poder militar, entre los bandos azules y colorados de la década del 60 (Bertranou 2011:25).

4. La revolución absurdista

La dramaturgia de Walsh que la crítica lee como farsa o como sátira urticante, se inscribe en el absurdo, tendencia que en el campo teatral argentino viene a oponerse al realismo crítico denunciador. Junto con Eduardo Pavlovsky y Griselda



Gambaro, sumo a Walsh dentro de los representantes de la neovanguardia teatral en nuestro país aunque en los estudios sobre el tema no se lo mencione.⁶

Recién, en un artículo de 1988 aparecido en el número 60 de la revista *Crisis*, Rubén Ríos reconoce la importancia de la dramaturgia de Walsh en el sistema teatral de la década del 60 como desestabilizadora del naturalismo imperante y anticipadora, junto con Griselda Gambaro, Ricardo Monti y Eduardo Pavlovsky de las teatralidades del 70.⁷

¿Anticipadora de qué teatralidad? La granada que el soldado presiona con su dedo para que no estalle lo convierte en una bomba viviente y por lo tanto, lo transforma en la amenaza y el enemigo del propio bando amarillo. A partir de este hecho el soldado será considerado un espía o un infiltrado. Finalmente, cansado y vencido suelta la granada y, paradójicamente, ella estalla en las manos de su acusador, el capitán Aldao. El Generalísimo de la batalla, luego de armarla y planear los recursos de cada bando, el militar y el revolucionario, termina siendo destituido por su par, Robles. Lejos de provocar con estos finales una especie de restitución de la justicia o de un orden político democrático, Walsh procede irónicamente señalando la repetición o el carácter cíclico de estas situaciones, un cambio político y social que es sólo una simulación: el Generalísimo huye en un avión mientras se oye la música de una marcha militar con la que cae el telón; y el delirio del capitán Aldao es homenajeadado con un monumento en un parque exaltando sus virtudes patrióticas.

Este tono irónico es uno de los rasgos que vinculan a las dos obras del Walsh con la estética dramática surgida en la Argentina del 60: el absurdo.⁸

Más allá de las distintas fases o tipificaciones que se puedan realizar de esta corriente teatral⁹ y, entonces, una posibilidad podría ser la de verificar a cuál de ellas

⁶ Osvaldo Pelletieri (1990) define el concepto y ubica a Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en esta poética: «Por otro lado, durante 1965, terminaría de modernizarse el sistema teatral argentino, con una marca que continuaría hasta hoy. Esto ocurriría con la aparición de nuestro campo intelectual de la denominada neovanguardia del 60» (132). En otra intervención crítica Pelletieri califica la dramaturgia de Walsh dentro del «realismo reflexivo híbrido» (1996:44), adscripción estética que a pesar de la anomalía expresada en el término híbrido, sin embargo sigue posicionándola como realista.

⁷ Me refiero al artículo titulado «La dramaturgia de Rodolfo Walsh» aparecido en el N° 60 de mayo de 1988. Allí se señala cómo el teatro de Walsh no ha sido tenido en cuenta por las críticas o las corrientes teóricas de la época, omisión que es señalada a propósito de, por ejemplo, el artículo de Sergio de Cecco en la Revista *Panorama* de 1965, donde se reconoce la preeminencia del naturalismo de Somigliana o de Cossa.

⁸ Martín Esslin es quien ha elaborado la gran teoría de esta estética en su libro *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

⁹ Patrice Pavis (1983) en *Diccionario de Teatro* señala tres tipos de absurdo: el nihilista, el satírico y como principio estructural.



adscribiría la obra dramática de Walsh, me interesa rescatar algunas definiciones de Martín Esslin para ver en qué medida nuestro autor puso a funcionar en sus textos una poética que estaba siendo producida y teorizada simultáneamente en Europa. El carácter satírico del teatro del absurdo recorre los textos de Walsh como manera más eficaz de mostrar la imagen de un mundo desintegrado en manos de un poder irracional, es como afirma Esslin «un mundo que se ha vuelto loco» (1966:310) y se expone al espectador a acciones y a personajes incomprensibles provocando un distanciamiento de tono fuertemente brechtiano que evita la identificación empática y promueve el pensamiento crítico.

En el personaje de Fuselli, el experto en explosivos que intenta desactivar la granada que sostiene el soldado, se encarna otra premisa básica del teatro del absurdo, la que dice que «un nivel más profundo de absurdidad es mostrar el absurdo de la condición humana» (303), definición de Esslin vinculada con las ideas existencialistas vigentes en el 60. Fuselli lleva al terreno de la individualidad, el problema por el que atraviesa el soldado e intenta sostener la responsabilidad de éste en dicho acontecimiento, aislándolo del contexto irracional en el que se produjo: «Todo el mundo lleva encima una granada. Pero usted sabe dónde está. Es una gran ventaja (...) Ahora usted es mucho más usted (...) ahora es un hombre trágico» (1988:22-23).

Con estas palabras Fuselli consuela al soldado y lo insta a que tome conciencia y entienda que ese hecho estuvo preparado desde el día mismo de su nacimiento:

El tornero que trabajó las piezas, la helicoide, el muelle; la muchacha que las armó y en un momento distraído falseó el mecanismo; ese resorte que usted atrapó contra toda lógica (...) toda esa magia estaba destinada para usted y si usted no es la última ley de lo que le pasa, todo es insensato» (27).

Una yuxtaposición de escenas dramáticas propias de las técnicas del teatro contemporáneo son las que podríamos definir como *reteatralizaciones* que generan distintos niveles de ficcionalidad: la narración de Fuselli de su propia experiencia en la Guerra Civil Española; los encuentros alucinatorios del soldado con sus padres, novia y amigos; los juegos en el tablero de los mapas y sus señalizaciones; la arenga final del Generalísimo ante la frustrada batalla que lo destituirá, son instancias donde se extenúa lo cómico y en las que se satura de artificiosidad dramática propiciando el anhelo de Brecht: el distanciamiento crítico, un nuevo tipo de recepción no catártica y una mirada desautomatizada.



Como ha construido Walsh en sus cuentos y en sus novelas de no ficción, aquí también en la dramaturgia, se apropia del recurso del enigma o lo omitido como rasgo típico que desencadena el suspenso y la tensión dramática ¿Qué pasaría si el soldado levantara su dedo?; el soldado, como lo acusa el capitán Aldao ¿es un espía del otro bando o es una pobre víctima del sistema?; ¿la estrategia planeada por el Generalísimo se concretará?; ¿dónde quedarán parados los revolucionarios luego de la alianza con el sector militar disidente? Son interrogantes que se sostienen hasta el final de las dos obras, obviamente, instalados en medio de esta dinámica absurda. Si el trayecto interno de los textos de Walsh va dibujando el pasaje desde el juego a la tragicidad, se destaca, al mismo tiempo, el tránsito del ajedrez a la guerra: lo policial —como colección de estratagemas— se desplaza del lúcido acertijo intelectual al comentario de la represión (Viñas).

Si bien podemos afirmar que en nuestro presente ya se han clausurado las representaciones sociales y políticas de los Estados Latinoamericanos del contexto del 60, en tanto formas de represión y resistencia que se proyectaron en la década siguiente; es en la teatralización absurda de las imágenes de la guerra donde Walsh se comporta como un visionario al profetizar sobre los mecanismos bélicos y las operaciones políticas que sostienen dichos mecanismos. En *La granada* el conflicto dramático se centra en un accidente imprevisto en medio de una prueba bélica ilógica, en *La batalla* el conflicto es la planificación irracional de un estado de guerra, es decir, de un atentado que el propio sistema necesita para confirmar su orden.

Paul Virilio¹⁰ analiza cómo, en la actualidad, estos dos conceptos —accidente y atentado— son homologables en tanto desencadenan o tienen efectos políticos simi-

¹⁰ En el reportaje realizado por Chronic'art a Paul Virilio en el suplemento «Radar» y a propósito de la aparición de su libro *Ciudad pánico* expresa: «La ciudad se vuelve una máquina de guerra; es el foco de la crisis de lo político y de lo bélico, ya que lo militar y lo político están ligados. El pánico se apodera de la ciudad. Pensemos en esas megalópolis de 20 o —muy pronto— 30 millones de habitantes, en el modo de vida de esas aglomeraciones que ya no tienen rostro ni escala humana. La desregulación y la desrealización han penetrado en la ciudad. Y se ha operado una inversión: la ciudad, que alguna vez fue el corazón de nuestra civilización, se ha vuelto el corazón de la desestructuración de la humanidad (...) Me permito recordar que la guerra es algo que siempre sucede en algún lado. Dado que no sabemos quién es el enemigo terrorista y nadie reivindica su acción, lo único que podemos hacer es analizar el lugar en el que actúa, su campo de operaciones. Pero ¿dónde? ¿Cuál es ese lugar? El subte, las torres, los teatros, los colectivos, los aviones. Tomemos el ejemplo del subte. En la Segunda Guerra Mundial, el subte servía de refugio antiaéreo. Hoy las peores atrocidades suceden en el subte. Pensemos en la secta Aum en Tokio o el último atentado en Moscú.

¿Por qué Ciudad pánico? ¿Por qué de aquí en más todo el mundo teme el accidente en cualquier parte y en cualquier momento?» <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1494-2004-06-20.html>.



lares. Los casos que elige como correlato de dicha alianza son el atentado de Atocha en Madrid y el accidente de Cromañon, en Buenos Aires. En las obras de teatro de Walsh el espacio de la guerra es un espacio devastado e inhabitado, es la lógica con que se maneja la guerra hasta la caída del muro de Berlín, la geopolítica centrada en el resguardo de los países. La guerra actual nos muestra el paso de esta geopolítica a la metropolítica, es decir, las grandes urbes se convierten hoy en el terreno de una silenciosa guerra de todos contra todos, como asegura Fuselli, que deriva en la sensación de inseguridad permanente y de criminalidad anónima que tanto el atentado como el accidente masivo, desencadenan en la población. Una especie de «guerra civil global» donde entonces el Estado asume la función de policía global que, por principio, no se detiene en las fronteras nacionales ni en las prerrogativas estatales. Y entonces, nos resuenan de otra manera las palabras del Generalísimo: «No bastan las Naciones Unidas, los filósofos, el Papa y los ingleses y los rusos. El hombre no ama la paz, Pacheco, aunque esté de moda fingir que la ama. El hombre ama la guerra».

5. Palabra y teatralidad absurdas finalmente desatadas

Así como la dramaturgia de Walsh resuelve la tensión entre formas socialistas y vanguardia a favor de esta última liberando la escritura dramática de ciertos programas políticos o subsumiéndolos a la experimentación estética, su narrativa queda necesariamente asociada a la escritura de la urgencia, cifrada en la irrupción de determinados géneros que surgen para compensar el vacío o impotencia que se cree leer en la literatura burguesa, quiero decir, la urgencia de la escritura testimonial.

Los enunciados autobiográficos de Rodolfo Walsh dan cuenta de «lo insostenibles» que se tornaron sus contradicciones internas. En la declaración autorreflexiva sobre la «reimplantación violenta» de la política en su vida a costa de la «destrucción del proyecto anterior, a costa del gozo de la creación literaria aislada, a costa del status, a costa de la situación económica, de la mayoría de los compromisos, a costa de las amistades» se exhibe una disyuntiva que no pocos escritores experimentaron en distintas épocas, en las que el artista y el intelectual se ven compelidos a definiciones sin fisuras.

La granada había concursado por el premio de la Comedia Nacional y había perdido el primer premio con otra obra, *Motivos*, de Julio Mauricio, al cabo de una semana de arduos debates entre los miembros del jurado. Osvaldo Bonet —quien integró aquel jurado—, defendió entonces tenazmente junto a Sergio De Cecco la superioridad de la obra de Walsh y fue quien puso por primera vez en escena *La*



granada. Contaba que fue la audacia de su sátira al militarismo lo que impidió a *La granada* ser la ganadora. «Más allá de la nobleza del texto de Maurici, los representantes de la Secretaría de Cultura, la Comedia Nacional y la Asociación de Actores afirmaban que no se podía premiar una obra que hablaba mal del Ejército Argentino» (Costa:2003).

Un año después, Walsh le comenta a su hija María Victoria a través de una carta, lo que había ocurrido con su obra:

No sé si les conté lo que pasó en Canal 13. Además de tres premios en efectivo, dieron treinta menciones, y la primera mención era la mía, pero eso no significa dinero, sino solamente la «posibilidad» de que la pasen este año. Si se tiene en cuenta que en el jurado estaban los dos mismos tipos que me sonaron el Comedia, se explica. Lo ocurrido aquí demuestra que están equivocados quienes creen que me bastaría escribir cosas inofensivas para que me llovieran los premios. Aquí hay todo un sector de la cultura oficial, del periodismo serio, que nunca me va a perdonar que haya escrito Operación masacre y el Caso Satanowsky, y que haya estado en Cuba. Confío en que, con el tiempo comprenderán que las cosas contra las que yo lucho son cosas vergonzosas, y que los que luchamos contra ellas somos pocos. (en Gutiérrez 2001)

Quizás, lo que afirmaba la crítica periodística al momento del estreno de *La granada*,¹¹ describiendo a la obra como una «consciente explotación de la fragilidad del ser humano impotente» donde se pasa del soliloquio filosófico de tintes existencialistas a la caricatura farsesca «sin solución de continuidad», exceda la referencia a la obra y su puesta en escena, exceda a las propias declaraciones de

¹¹ En abril se estrenó *La granada* de Rodolfo Walsh en la Sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes. Precisamente fue en abril de 1965 subió a escena por primera vez, fue en el Teatro San Telmo, bajo la dirección de Osvaldo Bonet, con escenografía de Luis Diego Pedreira y un elenco que integraban entre otros el mismo Bonet, Héctor Gióvine, Oscar Viale, Alfonso De Grazia y Arturo Maly.

En esta ocasión la obra dirigida por Carlos Alvarenga cuenta con:

Ficha técnico artística:

Autoría: Rodolfo Walsh

Actúan: Daniel Coelho, Patricio Contreras, Nestor Ducó, Juan Manuel Gil Navarro, Diego Mariani, Horacio Roca, Fernando Rodríguez, María Elina Ruas, Antonio Ugo

Vestuario: Maribel Solá

Escenografía: Guillermo de la Torre

Dirección: Carlos Alvarenga

<http://www.alternivateatral.com/obra1826-la-granada>



Walsh e, involuntariamente, sea la expresión más genuina del sentido del teatro en todos los tiempos: la del dramaturgo de cara al escenario de su propia subjetividad.

Anexo

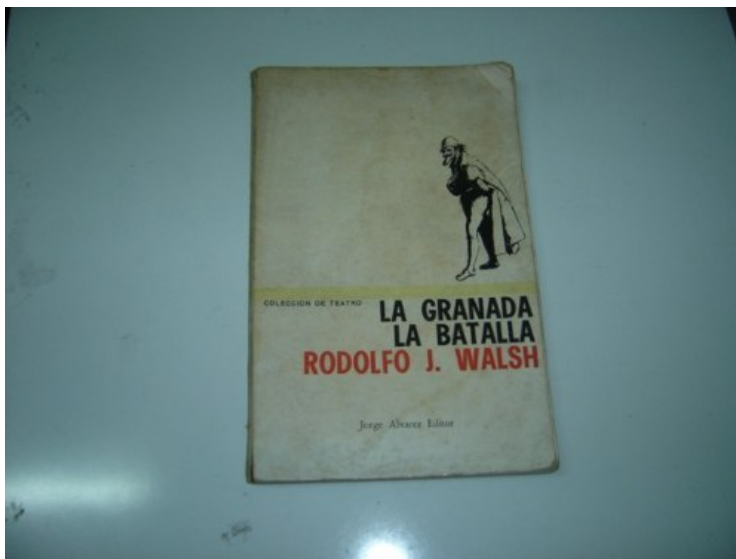


Fig. 1: Edición original de las obras dramáticas



Fig. 2: *La Granada*. Teatro Nacional Cervantes



Fig. 3. *La Granada*. Teatro Nacional Cervantes



Fig. 4. *La Granada*. Teatro Nacional Cervantes. Fotos: www.alternativateatral.com
Estreno abril 2014 en la Sala María Guerrero del Teatro Nacional Cervantes
Dirección: Carlos Alvarenga



Bibliografía

- AA. VV.** (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Buenos Aires: Cuadernos Anagrama, Serie Teatro.
- Baschetti, Roberto** (Comp. y Pról.) (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor.
- Bertranou, Eleonora** (2006). *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*. Buenos Aires: Leviatán.
- . (2011). «El militarismo en La granada de R. Walsh». *Palabra y persona*, 21–28.
- Bourdieu, Pierre** (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Costa, Ivana** (2003, 24 de marzo). «Cuando la reflexión es un artefacto peligroso» [en línea]. *Clarín*, Suplemento «Espectáculo». Consultado el 16 de diciembre de 2013 en <http://edant.clarin.com/diario/2003/03/24/c-00611.htm>
- Esslin, Martín** (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gilman, Claudia** (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grüner, Eduardo** (1997). *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Gutiérrez, Rosana** (2001). «Rodolfo Walsh: El violento oficio de escribir» [en línea]. *Babab* 6. Consultado el 13 de diciembre de 2013 en http://www.babab.com/no06/rodolfo_walsh.htm
- Irazábal, Federico** (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- Jozami, Eduardo** (2004, 21 de marzo). «Walsh y la nueva izquierda de los años 60». *Página 12*, Suplemento «Sociedad».
- Pelletieri, Osvaldo** (1990). *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- . (1996). «De Eugen O'Neill al "happening"», en Osvaldo Pelletieri y George Woodyard, editores. *Teatro Norteamericano y Argentino (1930–1990)*. Buenos Aires: Galerna, 35–47.
- Proaño-Gómez, Lola** (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966–1973. Teatro e Identidad*. Buenos Aires: Atuel.
- Rubén Ríos** (1988). «El teatro de Rodolfo Walsh». *Crisis* 60, 78–79.
- Terán Oscar** (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- Viñas, David** (1996). «Rodolfo Walsh, el ajedrez o la guerra» [en línea]. *Literatura argentina y política II*. Buenos Aires: Sudamericana. Consultado el 14 de noviembre de 2013 en <http://www.elortiba.org/walsh.html>



- Walsh, Rodolfo** (1988). *La Granada. La Batalla*. Teatro. Buenos Aires: de La Flor.
- . (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral. Edición de Daniel Link.
- . (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: de La Flor. Nueva edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link.
- (1965, 23 de abril). «La granada: sátira urticante con un segundo tema filosófico». *Clarín*.
- (1965, 25 de abril). «Rodolfo Walsh: del cuento a la dramaturgia». *El Mundo*



Jaque a la reina: Rodolfo Walsh y la fundación heroica del testimonio

ROSSANA NOFAL

Universidad Nacional de Tucumán – INVELEC

*Rodolfo Walsh no existe. Es sólo un personaje de ficción.
El mejor personaje de la literatura argentina.
Apenas un detective de una novela policial para pobres.
Que no va a morir nunca.
~ Osvaldo Bayer*

*El primer narrador verdadero fue y seguirá siendo
el narrador de cuentos.
~ Benjamin*

La experiencia que se trasmite de boca en boca, dice Walter Benjamin, es la de los narradores. En términos de memorias traumáticas, se hace necesario, señala Susana Kaufman:68), revisar los silenciamientos en los relatos memoriosos para comprender si llevan a la idealización del imaginario emancipatorio de los setenta, si entran en pactos de silencio para omitir zonas de dolor o si evitan la confrontación con los valores, los sentidos ideológicos y los modos de la política de aquellos años. Los emprendedores de memorias (Jelin 2012), las nuevas generaciones y sus preguntas con relación al pasado complejizan constantemente los relatos de los narradores sobre el pasado y evitan su clausura. Los nuevos desarrollos del campo y la emergencia de nuevos actores institucionales vinculados a las políticas públicas de las memorias, nos permiten pensar en ellas no sólo como un tema sino como una metodología para releer el campo de lo literario de escritura testimonial y las memorias de sus héroes convertidos en personajes de los relatos sobre los hechos (Nofal 2010:53) Propongo releer a contrapelo los momentos fundacionales del género testimonial con nuevas preguntas y repensar a Rodolfo Walsh, como a un héroe escriturario, un emprendedor de memorias militantes y un organizador de un género literario particular dentro de la literatura argentina.



Las palabras militancia, miedo, armas, muerte, atraviesan el canon de un género con fecha de nacimiento y documento de identidad: la «Carta abierta de un escritor a la Junta militar» de Rodolfo Walsh. Al día siguiente del envío, un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada trata de secuestrarlo. Walsh se resiste y lo matan; este momento de constitución nos provoca pensar una imagen del guerrero como una víctima inmolada y la construcción memoriosa de una causa colectiva. El relato maestro que da las claves de esta interpretación es la narración que asegura que el militante no sobrevive: resiste o muere con heroísmo en el campo de batalla.

En una búsqueda constante por avanzar en la constitución de ese campo, postulo que el testimonio debe leerse como un sistema particular de escritura dentro de la literatura argentina. Abrir las cadenas del género implica incorporar las luchas por la memoria y sus temas: la guerra y el delito del Estado. Camino por la delgada línea dejada por la polémica teoría de los dos demonios instaurada, de una vez y para siempre, en el prólogo del *Nunca más* escrito por Ernesto Sábato.

Fundaciones

La hipótesis de guerra permitió justificar la represión; dos ejércitos enfrentados, ambos en forma clandestina. Hablar de guerra es un punto conflictivo cuando se piensa en las memorias. En general, los discursos marcados por las lógicas humanitarias del primer momento de las luchas por los derechos humanos, no aceptan la discusión en este terreno, pero, esta palabra emerge en los relatos militantes.¹

Con la publicación de *Operación Masacre*, en julio de 1957, Rodolfo Walsh imagina un género que responde al desarrollo general de las estructuras del sentir² de un grupo de intelectuales que consideran imposible hacer de la literatura un arte

¹ Rodolfo Walsh, en Baschetti: «Pero al mismo tiempo creo que la gente más joven, que se forma en sociedades distintas, sociedades no capitalistas o bien que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción. En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas» (68).

² Apelo al concepto de «estructura de sentimientos» en el sentido que le da a esta noción Raymond Williams (150).



desvinculado de la política.³ En esta obra el género inscribe la historia de aquellos que de un modo u otro han sobrevivido a la acción impune de un Estado delincuente. El primer gesto narrativo borra la experiencia de la culpa de los sobrevivientes. Los que hablan están presentes sólo gracias al arbitrario azar de la matanza; ninguno de los personajes justifica su lugar. Las marcas de la traición están ausentes en la construcción narrativa de Walsh; los sobrevivientes son héroes involuntarios y los muertos víctimas inmoladas de la sinrazón.

El sereno del depósito estaba acostumbrado a ver cadáveres. Cuando llegó esa tarde, sin embargo, hubo algo que lo impresionó vivamente. Uno de los fusilados tenía los brazos abiertos a los flancos y el rostro caído sobre el hombro. Era un rostro ovalado, de cabello rubio y naciente barba, con una mueca melancólica y un hilo de sangre en la boca.

Tenía una tricota blanca, era Mario Brión y parecía un Cristo.

El hombre se quedó un momento atontado.

Después le cruzó los brazos sobre el pecho. (Walsh:148)⁴

El narrador apela a un relato maestro para dar una clave alegórica de la interpretación: los muertos son víctimas inmoladas como el Cristo en la cruz; la figura se desplaza hacia una composición fuera de la rutina: está vestido de blanco.⁵ El testimonio, como género, se apropia de zonas de la condición literaria, de sus tramas

³ «Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política», incluida en la edición de Baschetti, (62–74).

⁴ Todas las citas corresponden a esta edición.

⁵ Años después, esta será la imagen con la que Walsh construye a su hija Vicki. *Carta a mis amigos* supone la exposición del cuerpo de víctima inmolada de su hija Vicki, construida como un ángel vestido de blanco que grita, desafía. Aquí el autor se convierte en el escultor de una imagen; el sujeto Vicki se convierte así en un objeto de arte; Walsh restablece el aura al devolver el escenario ritual en que esa muerte tiene lugar. En este punto, juego libremente con el concepto de «aura» de Benjamin, entendido como una atmósfera particular que rodea a la obra original, definida como «una trama peculiar de tiempo y espacio: la única aparición de una distancia, por muy pequeña que ésta sea». Para Benjamin, la técnica de la reproducción aparta a la forma reproducida de la tradición a la que pertenece la obra original e ignora su carácter genuino y su aura. Walsh restituye la base ritual al hecho representado y emerge otra práctica en la escritura: su base política. Para la construcción de su objeto apela a la mirada de un mediador; la construcción del semblante de Vicki está en manos de los victimarios. «El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2ª de la organización Montoneros, responsable de la *Prensa Sindical* y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente, estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política, que combatieron y murieron con ella» (R. Walsh, «Carta a mis amigos» en Baschetti:188). El dibujo del cuadro corresponde a un soldado menor «un conscripto»; un sujeto que habla porque reconoce haber sido testigo de un acontecimiento de dimensiones extrañas, inexplicables en su marco de referencias; en este narrador pone el autor una de las marcas constitutivas del género: la urgencia por contar.



retóricas, de las condiciones de la ficción.⁶ La lectura de su producción abre, en distintos registros, la polémica sobre las diferencias y tensiones de los textos de denuncia frente a la literatura de ficción. Sin embargo, la literatura testimonial siempre puso en jaque a la reina «verdad», asediándola incluso desde sus retóricas más militantes en términos realistas. La organización metafórica del género expuso zonas más oscuras frente a las palabras de los sobrevivientes. Aunque las lecturas hegemónicas del género (sobre todos las lecturas antropológicas vinculadas a los estudios culturales) intentaron negar sus figuraciones, el gesto testimonial siempre buscó la inscripción de un proyecto literario, superando el «grado cero de la escritura» de la entrevista inicial con un «informante» sin agencia propia. Dentro del género es posible identificar un relato fuertemente heroico y una construcción romantizada de la derrota de los sobrevivientes. Pero también puede leerse su anverso y la conversión de la victoria en un fracaso.

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos del junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de este año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana. (17)

En la entrada al relato testimonial el autor es el emprendedor de memoria con la expresa voluntad de construir una anécdota desvinculada del espacio político. En la mesa del café sólo entran las reglas arbitrarias del juego y se alejan las sombras terribles de las armas. La poética del testimonio se forma con discursos transformados en fantasmas, espectros de visiones anteriores de las relaciones sociales que no pueden disolverse con el derrocamiento de las quimeras idealistas que los generaron. En la mesa se juegan las memorias que no se disuelven y guardan para sí el extraño poder de resistir distintas conmociones. Walsh repone en la obertura el camino sinuoso del género y sus silencios más fuertes: la lógica de las armas y la

⁶ Juego libremente con los estimulantes desarrollos de Eduardo Jozami en *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*: «Sin embargo no todos se atuvieron a su rígida distinción entre denuncia política y literatura de ficción. Miguel Bonasso relató en *Recuerdo de la muerte* lo ocurrido en la Escuela de Mecánica de la Armada, mezclando crónica y novela, personajes históricos y otros creados por el autor. El texto de Bonasso contribuyó significativamente a difundir lo que ocurrió en ese campo de tortura, pero el autor no se propuso la eficacia documental que Walsh le asignaba a sus textos de no ficción. En un registro distinto, Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita, La novela de Perón*) ficcionaliza la historia más allá de cualquier propósito de denuncia o reconstrucción documentada de los hechos» (147).



violencia revolucionaria. Alejado de las posturas de una literatura o militante, Walsh entra a su relato como un mercenario. El primer interés es el dinero y la fama que le otorgaría un premio Pulitzer. El compromiso llega después, durante su estancia en Cuba en su condición de periodista de Prensa, un verdadero punto de quiebre que lo sacude de su escritorio y lo traslada a un campo de batalla real frente al hostigamiento permanente de los Estados Unidos.

«Esta historia no existió ni existe» (20). La escritura de la masacre se presenta como una articulación de las historias de los personajes. Voces contrapuestas arman un tejido de narrativas personales y cruce subjetivos. Los hilos de la trama se convierten en los tropos desde los cuales nos acercamos a la densidad de una textura violenta. Walsh le da voz a los muertos, construye un lugar real para la escucha y les presta una escritura. Para resolver un enigma traslada sus personajes desde el basural a la escena pública. En este sentido esta historia, no existe, como afirma un enunciado provocativo y desafiante, existen las memorias de los sobrevivientes. Walsh busca la clave para inscribir sus lenguajes y sus cuerpos; su particular interpretación de los hechos y la reconstrucción de los fragmentos de la noche de la masacre nos hablan de las posiciones del intérprete y de los actores.

El género literario inaugurado por Walsh puede pensarse como un capítulo más de la literatura de bandidos.⁷ Siguiendo este modelo de lectura, el autor, en tanto intelectual, es quien ha asegurado desde siempre «la supervivencia de los bandidos» (Hobsbawm:154). En la descripción que Hobsbawm hace de la cultura del bandidismo, tanto en la literatura como en su imagen popular, son determinantes para esta caracterización los siguientes elementos: la libertad, el heroísmo y el sueño de justicia. El bandido es valiente, tanto cuando actúa como cuando es víctima.⁸ Si pensamos estas condiciones como válidas para leer el testimonio, estamos postulando una alteración de los supuestos dominantes del género. Pensar a los sujetos

⁷ Cf. Eric Hobsbawm.

⁸ Juego libremente con los conceptos del autor que me permiten iluminar zonas importantes de la construcción de los personajes protagonistas de los testimonios. El mito de Robín de los bosques, trabajado en distintos relatos culturales provoca pensar cómo se construyen los guerrilleros en la literatura testimonial argentina. Como lo afirma Hobsbawm: «El redescubrimiento de los bandidos sociales en nuestros días es obra de intelectuales, de escritores, de cineastas e incluso de historiadores. Este libro es una parte del redescubrimiento. Ha tratado de explicar el fenómeno del bandidismo social, pero también de presentar héroes: (...) una columna interminable de guerreros, rápidos como venados, nobles como halcones y astutos como zorros. Salvo escasas excepciones, nadie les conoció jamás a cincuenta kilómetros de su nacimiento, pero fueron tan importantes para sus pueblos como Napoleones o Bismarcks; y seguramente más importantes que el Napoleón y el Bismarck reales» (Hobsbawm:155).



como personajes contruidos de acuerdo al modelo literario del bandidismo amenaza con subvertir las reglas y convenciones que se consideran normativas de un discurso fuertemente militarizado. Si en un primer momento se otorgó prioridad a la investigación fundamentada con documentos primarios y testimonios directos que permitieran confirmar los hechos narrados, a partir de la novela, el relato del pasado se permite una narración metafórica.⁹ «Y así llegamos al personaje que explica gran parte de la tragedia: Torres, el inquilino del departamento del fondo» (59). La escritura no se reduce a la redacción de los resultados de una investigación o a una prosa legible en lo inmediato. Se trata más bien de una indagación subjetiva en la que las figuras y el diseño de personajes literarios juegan un papel central. «Juan Carlos Torres llevaba dos o tres vidas distintas» (59).

Los tonos grises combinan el pasado y el presente, permiten un diálogo de muertos y la emergencia de discursos descentrados. En esta escena se instala la sospecha: ¿cuáles son los personajes vinculados con los hechos y cuáles las víctimas absolutas? O mejor ¿quiénes son los culpables? Rápidamente el centro autorial cierra la brecha y sutura el relato con una visión homogeneizadora: «No les dijimos nada —explicó penosamente—, porque la realidad es que hasta ese momento no había nada» (61). Mediante una descripción completa de los acontecimientos se preserva el orden de todo lo sucedido. En este sentido, guarda un cierto parecido con un mapa y se crea la ficción de veracidad; el relato describe totalidades que tienen un comienzo y un final definido y que además son verdaderas. Pero esta metáfora es peligrosa ya que los mapas son incompletos y no duplican de manera exacta el territorio representado.

El territorio es una figura móvil, las costas se desgastan y las fronteras se mueven. Walsh imagina una descripción minuciosa y completa, que diga todo lo que se ha ocultado y que sea definitiva. Desde el centro autorial une los fragmentos dispersos y crea voces enfrentadas que le permiten alejarse de una posición única y completa. Trabaja sobre los huecos, sobre unos pocos minutos que no están dichos por sus testigos, sobre las cosas no dichas, sobre el resto, sobre las palabras que queda-

⁹ Mi lectura del género testimonial es deudora de la propuesta de Hayden White, para quien la obra histórica es una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa: «Yo creo que en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente poético, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar “lo que en realidad estaba sucediendo”. Este acto de prefiguración puede adoptar una serie de formas cuyos tipos pueden caracterizarse por los modos lingüísticos en que se presentan (...) he llamado a estos cuatro tipos de prefiguración por los nombres de los cuatro tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía» (10).



ron fuera de las entrevistas. El testigo perfecto es quizás Enriqueta Muñiz. Este personaje inquietante queda fuera de la novela y es el constructor de esta máquina de la memoria. Walsh borra la figura de la mujer que pone en funcionamiento los complicados engranajes del momento inicial. La cantidad de evidencias es, decididamente, limitada.

–¿Por quién pelearías?

–No sé —responde desconcertado—. Por nadie.

–Pero si te obligaran, si tuvieras que elegir.

Medita un segundo antes de contestar.

Creo que por ellos —responde al fin.

Ellos son los revolucionarios.

Desde entonces ha pasado mucha agua bajo el puente. Carlos Lizaso parece haber olvidado semejantes disyuntivas (...) ¿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 ni sabe manejarlas. Se ha exceptuado del servicio militar y nunca ha tenido un simple revólver en sus manos. (53)

El testimonio como construcción de memorias implica circulación de múltiples verdades. El texto de Walsh expone la lógica del aniquilamiento y repone los documentos que prueban la tragedia. La hipótesis de la Ley Marcial como justificación de la represión es cuidadosamente desmontada a lo largo del relato. Walsh contrapone evidencias verdaderas a las borraduras de la historia oficial. Este gesto iniciado prefigura un paso táctico desde la matriz discursiva revolucionaria, «ellos son los revolucionarios», a la discursividad de los derechos humanos, tensión que resignificará el género en los relatos posdictadura. En la defensa de las víctimas no se puede reponer la filiación política al peronismo ni el uso de las armas en las acciones de contrainsurgencia; el autor desplaza el centro de atención a la identificación de un estado represor que actúa desde la clandestinidad.

Nunca sabremos exactamente lo que pasó en el despacho del jefe de Policía cuando el atribulado mayor se presentó a rendir su informe. Rodríguez Moreno, declarando ante el juez, dirá siete meses más tarde que fue tratado por Fernández Suárez. 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. (180)



Walsh toma la bandera de los caídos en una lucha desigual. «Y esto no es fusilamiento. Es un asesinato» (230). Deja su lugar de mercenario y se convierte en el justiciero de las víctimas. En este momento el aventurero se convierte a la causa por la que lidia y ya no puede abandonar la arena. La venganza llegará en 1970, en manos de un comando montonero, autor de la ejecución del teniente general Aramburu. Pero Walsh critica el dramatismo de esa muerte. El uso hiperbólico de las armas y la apropiación indebida de una lógica militar silencian la clave política de los hechos. El episodio sólo ayudó a construir un prócer. «Dentro de esa perspectiva es posible que Aramburu, además del monumento gorila, llegue a merecer la cantata expiatoria de un Sábado futuro» (235).

La propuesta de Walsh de definir el testimonio y la denuncia como categorías artísticas es similar al programa de una «literatura de fundación» que Miguel Barnet propuso en 1966 originada por lo que denominaba «novela testimonio», uno de cuyos méritos es la «supresión del yo del escritor o del sociólogo». La novela-testimonio repone el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio prima el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprime un sentido fundamentalmente histórico. Escritura de la urgencia y escritura revolucionaria son dos de las marcas identitarias más importantes en la constitución del género.

Walsh aporta las reglas del género y la voluntad de supresión de la obligación antropológica del lugar de enunciación del testimonio. A diferencia de Barnet, que apela a la figura del testigo en el marco de una revolución triunfante, Walsh escribe desde el lugar del protagonista de una derrota. La publicación permite, en la imposibilidad de restaurar la justicia, abrir al menos la posibilidad de una comprensión. La colección de sobrevivientes en tanto «otros» se convierte en el fantasma de la historiografía oficial. La escritura de Walsh los busca, los honra y los entierra. Trata de calmar los muertos que todavía se le aparecen y les ofrece tumbas escriturarias. El testimonio hace hablar al cuerpo de que calla, Juan Carlos Livraga «un fusilado que vive» (19). Este personaje inquietante instala en el texto la figura paradójica del muerto que habla. Ni vivo, ni muerto, Livraga «es el leproso de la Revolución Libertadora» (165).

No sé qué es lo que consigue atraerme de esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. (...) Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. (19)



Livraga diseña el mapa del territorio a partir de una colección de recuerdos. Sobre esas líneas, Walsh repone la narrativa de los hechos. La identidad de Rodolfo Walsh, escritor, estaba ya constituida, antes de la dictadura, en torno a la relación con la literatura argentina en 1970; ese mismo campo se enfrenta, después del 76, con un nuevo problema: dar forma a una realidad que ha superado todo lo que se puede imaginar. Es entonces que se constituye un género específico de «literatura testimonial»¹⁰ con voces desmembradas, voces de los vencidos, voces de la derrota, voces recuperadas tras fatigosos trabajos de la memoria. Con noticias verdaderas y documentadas, Walsh hace un inventario de las acciones de represión clandestina e incluye la primera lista de torturas y sus testimonios; hay un regodeo en espectáculo de la destrucción.¹¹

La primera persona clásica de memorias y relatos de campañas militares se convierte en un elemento fundamental al momento de dar cuenta de las marcas particulares del relato testimonial; la lógica de la guerra está en el discurso directo. Walsh actúa como vengador pero sin armas, frente a tamaño desafío, el victimario no puede no matarlo. Es un enfrentamiento desigual; el texto no silencia las huellas que delatan la autoría; frente a todo lo borrado impone el nombrar.

El acto individual de Walsh tiene todas las características necesarias como para convertirse en un mito, a través del martirio de una hija y un padre, personaje no menos mítico en el campo de los hombres. No es entonces el acto heroico en sí mismo, sino la escritura y el amor que lo hacen posible, los que aparecen como valores susceptibles de ser apreciados como lugar de enunciación en el género testimonial. En sus escrituras, en tanto escritos sobrevivientes, hay una heroización de las víctimas, tan características de la retórica del militante. Hay una diferencia fundamental con los libros futuros del género: Walsh escribe desde su lugar de *ciuda-*

¹⁰ Pollak habla de la «literatura de la atrocidad» con posterioridad a 1945, en la cual estas problemáticas promovidas desde el principio por escritores sobrevivientes, han sido retomadas por otros para constituir un objeto de reflexión

¹¹ «La falta de límite en el tiempo ha sido completada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares químicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana, el “submarino”, el soporte de las actualizaciones contemporáneas. Mediante sucesivas concesiones al supuesto de que el fin de exterminar la guerrilla justifica los medios que usan, han llegado ustedes a la tortura absoluta, intemporal, metafísica, en la medida en que el fin original de extraer información se extravía en las mentes perturbadas que la administran para ceder al impulso de machacar la sustancia humana y hacerle perder la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido» («Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», Walsh en Baschetti:243–244).



dano, escribe en tanto considera que ese es su deber. El proyecto de escritura de *Operación masacre* se aleja de la hipótesis del «familismo»¹² con el que Jelin caracteriza al movimiento de derechos humanos en Argentina. Los escritores del género testimonial de posdictadura se debaten, de manera paradójica, entre la pertenencia al grupo de víctimas directas y la voluntad política de asumir sus causas. En tanto protagonistas de la historia y de su relato, están expuestos a múltiples sospechas y constantemente tienen que explicar los motivos de la escritura y sus móviles, sobre todo si el relato no se inicia con la fórmula «yo estuve ahí». Walsh, en cambio asume el mandato desde el espacio literario y desde ahí toma la palabra para decir la verdad. Cuando denuncie las injusticias propias apelará a un género más intimista y con fuertes marcas de espacio privado: el discurso epistolar.

Estas notas hacen del testimonio de Walsh, un escrito documental de naturaleza inédita. Con una lógica de la guerra subvierte el libreto; al desmontar los eufemismos militares, ejecuta la venganza. Como documentos de guerra la novela impugna el discurso enemigo: donde *ustedes* dicen traslados *yo* digo muerte; donde *ustedes* dicen fusilamiento, *yo* digo asesinato. En estos enunciados, se agota la ficción. Inventario de verdades, nombres, cifras y expedientes, exposición de territorios ocupados por el enemigo, los relatos de Walsh inscriben en el imaginario del género una posibilidad constitutiva: sólo puede contar el verdadero cuento de la muerte quien ha llegado al fondo y ya no está.

Los Juegos de guerra y sus cuentos

En 1965, Walsh escribe un artículo titulado «Juegos de Guerra» en la *Revista Nueva Política*, cuyo único número apareció en el mes de diciembre y en ella participaban Ismael Viñas, su hermano David, Noé Jitrik y León Rozitchner. Sus «Juegos de guerra» son también juegos de lenguaje y la estrategia del ajedrecista. Pero esta diferencia de estilo es también otro modo de abordar el mundo de la política y las ideas: bastan dos pinceladas para mostrar la arrogancia del profesor Hermann Kahn

¹² «La fuerza del familismo, y más recientemente de la identificación con la militancia setentista, implica, paradójicamente, un alto grado de exclusión de otras voces sociales —por ejemplo, ancladas en la ciudadanía o en una perspectiva más universal referida a la condición humana— en la discusión pública de los sentidos del pasado y de las políticas a seguir en relación con ese pasado. (...) Los lazos familiares y la imagen de la familia tienen en la Argentina un lugar muy particular a partir de la dictadura militar y el terrorismo de Estado (1976–1983), sus violaciones a los derechos humanos y las políticas de los movimientos de derechos humanos» Jelin (228:2010).



y definir tanto la prepotencia imperial como los límites de un pensamiento que ignora las diferencias entre las selvas vietnamitas y los suburbios de Kansas City.

Escrito el mismo año en que se publican sus dos obras teatrales: *La Granada* y *La Batalla*. «Juegos de guerra» tiene mucho en común con *La Granada*, una historia de ejercicios militares en los que un episodio impensado dispara la lógica del absurdo que domina al mundo castrense. En distintos momentos de su escritura se inscribe una fascinación por los juegos de guerra y los problemas de inteligencia militar. «La teoría matemática de los juegos es, por supuesto, una construcción seria. Su uso por cerebros mediocres puede dar resultados divertidos, que se vuelven peligrosos en cuanto se incorporan a la doctrina militar de una de las mayores potencias del mundo». Los enunciados advierten la complejidad de los juegos desparejos de los tanques contra los caballos y los Estados Unidos contra Vietnam.

En un artículo del año 2004, Elizabeth Jelin analiza el surgimiento de un nuevo campo de preocupaciones en las ciencias sociales latinoamericanas: los derechos humanos, las memorias de la represión y la violencia política. En este desarrollo narra los antecedentes conceptuales y las condiciones históricas que dieron lugar al surgimiento de este campo interdisciplinario en el que se inscriben las marcas propias de su biografía intelectual. Con un rol protagónico en los hacedores, Jelin siempre convocó a redefinir las fronteras entre los espacios públicos y los privados a la luz de la dimensión de la vida cotidiana. Las tensiones entre la urgencia de recordar y recordar los hechos, los huecos traumáticos y las heridas abiertas constituyen el objeto de investigación, pero también su obstáculo más grande: la paradoja de decir con palabras públicas lo indecible de los tormentos (Jelin 2002). Igualmente Jelin pensó, como un mandato epistemológico, la necesidad «de que la investigación siempre historicice las memorias» (2004:103). Sumó a sus presupuestos la compleja definición de las temporalidades de Koselleck, entendidas como la vinculación del tiempo histórico con las experiencias de los hombres que viven y actúan en ese escenario. Las experiencias nunca se inscriben como discursos lineales. Esta es una de las profundas advertencias de Jelin: escuchar los matices de cada relato. Las experiencias y las temporalidades se superponen, se entremezclan y se articulan siempre desde el conflicto.

La lectura de las múltiples disputas políticas por la legitimidad de la palabra memoriosa y sus sujetos implica activar memorias subterráneas, zonas grises de traiciones, derrotas y olvidos. Implica también el ejercicio de habilitar nuevas interpretaciones de las mismas escrituras e iluminan los silencios deliberados en los textos leídos una y mil veces.



En este sentido, el desarrollo del concepto de «cuentos de guerra» entendidos como partículas narrativas inscriptas en múltiples relatos¹³ ubica a la escritura de Walsh y a su autor no sólo en el espacio de experiencia sino también en el «horizonte de expectativa» que hace referencia a una temporalidad futura para su propia obra «nuevas esperanzas o desengaños, nuevas expectativas, abren brechas y repercuten en ellas» (Koselleck:341). Releer el género a contrapelo del mandato político del nunca más implica iluminar la guerra y sus cuentos inscriptos en el programa escriturario de Walsh desde sus inicios. Recordar una experiencia que no debía repetirse «nunca más» se comenzó a identificar con «la verdad» en el clima cultural de los años ochenta. Recordar para no repetir se convirtió en un imperativo cultural que en muchos casos silenció los relatos de militancias y el conflicto de la lucha armada: esto esconde lo que en realidad es una oposición entre memorias rivales, cada una de ellas con sus propios olvidar. Memorias contra memorias en términos de Jelin: «El escenario de las luchas políticas por la memoria no es simplemente una confrontación entre *memoria* y *olvido*, sino entre distintas memorias» (2004:104).

La Granada de Walsh se inicia con un episodio absurdo. Este arma, de ficticio origen suizo e inexistente en la realidad se pone a prueba durante una jornada de entrenamientos militares. Durante las prácticas falla el mecanismo del explosivo, se rompe el seguro y el conscripto que la sostenía no puede soltarla ya que se generaría una explosión en la que él perdería su vida. En esta tensión se sostiene todo el desarrollo de la obra. «Ahora usted está unido a la granada, y la granada a usted, por un vínculo indisoluble» (20). «Usted era un desgraciado y ahora es un gran hombre trágico» (21).

Walsh teatraliza la conversión de la persona en el personaje. El clímax crece cuando el Capitán manda a fusilar al soldado ya que «reúne las características clásicas del espía» (47), convencido de que el episodio de la granada no es más que una puesta en escena, casi un complot para desestabilizar al batallón. El capitán reproduce la misma lógica de la guerra como un juego expuesta por Walsh en el artículo de 1965.

¹³ Inicialmente tomo el concepto de Josefina Ludmer que define cuento en términos de matrices productoras que pueden ser diversas e indefinidas; «están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico» (148).



Capitán: ¡Silencio, soldado! Por ahora hablo de la granada en general. Después hablaré de su granada en particular, ya que parece haberse identificado con ella, cosa que comprendo, comprendo. Este comando, coronel, influido por algunos jóvenes intelectuales, entre los que se cuenta el teniente Strauss, jugó la suerte de las operaciones al éxito o al fracaso de los pelotones de asalto equipados con la nueva granada. Idea muy original, aunque bastante inspirada, si no me equivoco, en una doctrina militar que no es la nuestra, occidental y cristiana. Pero esto no es Indochina, ni es Argelia, ni es Vietnam, como parecen creer esos intelectuales. (45)

En un juicio casi inexistente, el personaje del Teniente asume la defensa del soldado canjeando la acusación de espía por la de un «infeliz» con una granada inofensiva. «¿Y este es el superespía, el cerebro mágico que hace temblar las pizarras de la bolsa internacional? Mírenlo. ¿No vemos lo que es? Un cabecita negra. Un raterito» (55). El soldado no muere en escena, se desprende de la granada que no estalla sino una vez que cae el telón. La escena juega la indefinición de la muerte aunque la memoria sólo registra una, la del Capitán que acusa. Una vez que cae el telón se escucha el estallido y el relator cierra la teatralidad de la obra con el siguiente parlamento:

Y así murió el capitán Aldao, la primera y esperemos que la última víctima de la sensacional granada Innerblast 65, que los Señores Blast S.A., con oficinas en Ginebra, fabricaron especialmente para él. Murió impetuosamente, en cumplimiento de su deber y de su promesa de suicidarse si estaba equivocado. Tiene un monumento en un parque, coronado por un águila guerrera, y a cada lado dos alegorías. Nadie lo lustra, pero él no hubiera querido que lo lustraran, porque sabía que esas cosas no se hacen, y porque era un hombre algo sombrío, a pesar de las muchas virtudes que adornaron su carácter. (59)

El texto explicita los mecanismos de construcción de los «actos heroicos» en tiempos de guerra, con sus triunfos y sus derrotas. La guerra como un juego se inscribe como una «memorias subterránea», capaz de subvertir la lógica heroica casi hegemónica del testimonio canónico y sus construcciones heroicas. La emergencia de esas memorias subterráneas al espacio público es posible cuando cambian las condiciones sociales por las que se mantenían silenciadas; condiciones variables en el tiempo que dependen de coyunturas políticas. En la Carta a su hija María Victoria con motivo del estreno en 1965 de *La Granada*, incluida en la reedición de la Flor de 2012, Walsh expresa los sinsabores de una obra no reconocida. «Confío en que, con el tiempo, comprenderán que las cosas con-



tra las que yo he escrito son cosas vergonzosas, y que los que luchamos contra ellas somos pocos» (8)¹⁴

Ante un tribunal, señala Paul Ricoeur, «la plurivocidad común a los textos y a las acciones se exhibe en la forma de un conflicto de interpretaciones y la interpretación final aparece como un veredicto ante el cual es posible apelar» (188). Pero en el tribunal llega un momento en el que los procedimientos de apelación se agotan y se impone la decisión del juez. El testimonio se ocupó de estas instancias: juzgar, de construir pruebas, acusar y condenar. Ofició de querellante en juicios inexistentes. A partir de la instauración de los Juicios por la verdad, el género comenzó a despegar de sus mandatos iniciales y aligeró su «responsabilidad» como última palabra entre la inocencia y la culpabilidad.

El concepto de «trabajos de la memoria» de Jelin pensado como un relato posible sobre la violencia política supone enfatizar lo activo de las personas y de las sociedades, poner el acento en los agentes que elaboran los sentidos simbólicos del pasado y en las disputas que esos agentes tienen dentro de la esfera pública. Releer la obra de Walsh a la luz de las nuevas escuchas del género testimonial y pensar al escritor como un personaje de la literatura argentina que construye un protocolo para una nueva literatura, supone habilitar otros espacios donde el lector pueda pensar una máquina de lectura que no suponga silenciar la idea de guerra en el género vinculada al juego y a la estrategia, marcas que estuvieron desde las formaciones iniciales. Sin embargo, no aplicamos los mismos mecanismos de lectura; pro-

¹⁴ En este sentido se destaca la investigación desarrollada durante el trabajo de tesis de Licenciatura de Pablo Delgado (2012). Durante el desarrollo de sus hipótesis vinculadas a la teatralidad de la guerrilla en la puesta de *La Granada* de agosto de 1972 a cargo del Grupo de Teatro Universitario (dependiente del Departamento de Artes del Rectorado de la UNT) bajo la dirección de Boyce Díaz Ulloque y la asistencia de dirección de Guillermo Ernst, Delgado expone las contradicciones de una puesta que fracasó, tanto por su estética extremadamente realista, como por la poca recepción del público. Los registros de la crítica especializada de la época, posteriores al estreno, presentan a *La granada* como una puesta polémica y controvertida —en líneas generales se puede observar que las críticas son negativas—. Esto, señala Delgado, se lee en varios sentidos: «Primero, la polémica se instala en relación a la elección de la obra y, en este sentido, se discute el compromiso de los intelectuales/artistas y las obras de arte con las circunstancias sociopolíticas del entorno, caracterizado —como ya se describió— como un contexto de violencia generalizada en diversos ámbitos de la cultura. Esta discusión a su vez se da en dos niveles: un primer nivel, se refiere al contenido temático de la obra, señalada como “presuntamente revolucionaria” —el caso *La granada* es señalado específicamente como un “manifiesto antimilitar”— en el marco de este organismo oficial, que debía preguntarse si podría llevar los cuestionamientos que la obra plantea hasta sus últimas consecuencias; el segundo nivel, en la misma dirección, se refiere a la elección de este texto de autor nacional en contraposición a la elección de autores extranjeros, en el marco de un repertorio teatral como el del Teatro Universitario, señalado como indefinido e incoherente».



bablemente leímos uno de los libros más que el otro y quizás ensombrecimos en la obra de Walsh los rincones más perturbadores, sus zonas más contradictorias. Estamos hablando entonces de desmontar los postulados heroicos. La posibilidad de leer la idea de guerra como un cuento que permanece inmutable en los relatos, permite pensar en encadenamientos de las historias sin sucesiones; los cuentos pueden modificar las cronologías hasta el punto de suprimirlas. Es necesario, entonces, un modelo móvil, con la suficiente plasticidad para moverse en el espesor del sistema; un aparato de lectura para explicar el espesor, para volver audibles los conflictos, las tensiones, los ocultamientos, los juegos y sus urdimbres.

Bibliografía

- Baschetti, Roberto** (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: La Flor.
- Benjamin, Walter** (2004). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Delgado, Pablo** (2012). «Tucumán 1972: un soldado en el escenario. *La granada* de Rodolfo Walsh». Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Mimeo.
- Hosbawm, Eric** (2001). *Bandidos*. Madrid: Grijalbo/Mondadori.
- Jelin, Elizabeth** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- . (2004). «Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: La construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales». *Estudios Sociales, Revista Universitaria Semestral* 27, 91–113.
- . (2010). «¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as?». Las luchas por la legitimidad de la palabra», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 227–266.
- . (2012). *Los trabajos de la memoria*. Versión revisada. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jozami, Eduardo** (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.
- Kaufman, Susana** (2006). «Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias», en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, compiladoras. *Subjetividades y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Koselleck, Reinhart** (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.



- Nofal, Rossana** (2001). «El testimonio de la militancia montonera en Argentina: Miguel Bonasso». *Entrepasados* 20/21, 55–71.
- . (2002). *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- . (2010). «Desaparecidos, militantes y soldados: de la literatura testimonial a los parte de guerra», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 161–187.
- Pollak, Michael** (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: al Margen.
- Ricoeur, Paul** (2006). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Walsh, Rodolfo** (1994). *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- White, Hayden** (1992). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Raymond** (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



La reacción conservadora

OSVALDO AGUIRRE

En *La tradición y el talento individual*, T. S. Eliot sostiene que el concepto de tradición encarna una cuestión de significado mucho más amplio que el que habitualmente se supone. «No puede heredarse, y quien la quiera, habrá de obtenerla con un gran esfuerzo», dice. ¿En qué ámbito se despliega ese trabajo? En el de la formación y la búsqueda del poeta, en primer lugar, desde que implica adquirir un sentido histórico, es decir, agrega Eliot, «una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia»; ese sentido de lo atemporal y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor y también lo que lo vuelve más consciente de su lugar en el tiempo.

La tradición no se confunde entonces con la historia literaria: no incluye a la totalidad de los textos de un período, ni es un repertorio inmediatamente disponible. Lo que llamamos tradición, más bien, podría definirse como el conjunto o la red de textos que asocian un escritor o un movimiento de escritores a través de sus obras y los argumentos que exponen para justamente relacionar una serie de textos en principio desconectados.

¿Qué hace que un texto olvidado durante muchos años sea redescubierto y valorado? ¿Por qué algunos autores considerados marginales o desatendidos durante mucho tiempo reaparecen en la escena poética para articular nuevas formas? Son, por supuesto, las producciones de determinadas lecturas las que provocan esos efectos. Una tradición se construye desde el presente, como un corpus en continua recreación. Nada más opuesto al sentido de la tradición que una *summa* de obras congelada en el tiempo. Pero no son únicamente los logros del texto o el autor en cuestión, sino también la transformación y los movimientos del conjunto de la literatura en que ese texto se inscribe y los cambios culturales en sentido amplio lo que posibilita la incorporación de una obra a la tradición, a lo que en cierto momento histórico se constituye como tradición.

Veamos un ejemplo conocido. La fecha en que ocurrió el episodio es incierta, ha sido borrada en sus transmisiones orales. Según algunas versiones ocurrió en 1964 o 1965; otras la sitúan en 1967 o 1968. La cuestión es que entonces Jorge Luis Borges visita Santa Fe para dar una conferencia. En el viaje desde Buenos Aires, en tren, lo acompaña Juan José Saer, organizador del evento. Durante el trayecto, Saer expone largamente sobre Juan L. Ortiz; Borges manifiesta no su desconocimiento,



sino más bien su desinterés. En otro momento del viaje, Saer dice un poema; Borges lo escucha con atención y cuando termina lo felicita y le pregunta si el poema le pertenece. «Es de Juan L. Ortiz», responde Saer. Borges, misteriosamente, se desentiende de la conversación.

También en 1964, una de las fechas probables de ese encuentro, tuvo lugar en Paraná un Congreso de Escritores organizado por la SADE. La nota más saliente fue una áspera controversia de Saer con Martha Lynch y otros asistentes relacionados con los escritores de los suplementos literarios de *La Nación* y *La Prensa* y la propia SADE. En reelaboraciones posteriores se atribuye el origen de la discusión a un comentario despectivo sobre la obra de Ortiz. Sin embargo, las crónicas de la época aportan otra versión: los incidentes comenzaron con una intervención de Saer desde el público en que impugnó el valor de una de las mesas del congreso¹ y continuaron al día siguiente, cuando también desde el público arremetió contra Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez —presentes en el encuentro— y Julio Cortázar. En todo caso, lo más significativo es que en la memoria posterior los hechos se hayan transformado en una defensa de Juan L. Ortiz. Esa reinterpretación sugiere el sentido profundo de las intervenciones de Saer.

En 1970, la Editorial Biblioteca publicó en Rosario *En el aura del sauce*; en el prólogo, Hugo Gola afirmó que esa obra fundaba, de por sí, una tradición. En agosto de 1971, al presentar el libro en Santa Fe, Juan José Saer argumentó en esa misma dirección: la totalidad de la obra, dijo, «se revela como fuente de nuevas formas literarias». ² Estos episodios bien pueden relacionarse con la posterior afirmación de Saer según la cual la verdadera tradición literaria está hecha por marginales y en consecuencia corresponde preguntarse por aquello que se entiende como el centro respecto del cual se deslindan los márgenes y las exclusiones.

¹ «Juan José Saer irrumpió en la mesa redonda sobre poesía, haciendo trastabillar el tono cortés que hasta entonces había imperado en las deliberaciones (...) Saer sostuvo que "lo que se está haciendo aquí carece de valor". Luego, recriminó a la autora de *La alfombra roja* [Martha Lynch], recordando estas palabras de Wordsworth sobre la poesía que, para el poeta, es "la emoción tranquilamente recordada". De todas formas, al día siguiente fue cuando realmente las buenas maneras se verían seriamente afectadas. Se realizó la mesa redonda sobre novela argentina (...) Saer, nuevamente desde el público, atacó: *Los burgueses* no pasa de ser un best-seller y *Bomarzo* podría estar fechado en 1760. Por otra parte, *Rayuela* es una novela que necesita largas digresiones de su autor para explicar una técnica que no tiene nada de nuevo. Estas palabras desataron la tempestad: Silvina Bullrich se retiró airada; Mujica Láinez se escabulló» («El imbatible peso de las señoras gordas», *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial*, Buenos Aires, 1964).

² «*En el aura del sauce* presentóse en El Galpón». *El Litoral*, Santa Fe, 22 de agosto de 1971.



Pero esa tradición que comienza con Ortiz es la que construyen Gola y Saer. En su obra poética, en los textos laterales y sobre todo a través de entrevistas, Juan L. se inscribe en una línea que remite a los poetas simbolistas, Rilke, Machado, los poetas chinos; son los jóvenes escritores de los 60 los que lo sostienen como comienzo de una tradición y entre ellos, a los nombres ya mencionados, hay que agregar en un lugar destacado a Francisco Urondo, que ya en 1952, en su primer texto publicado, que aparece en la revista *Trimestral*, valora la poesía de Ortiz.

Las posibilidades y las rearticulaciones de la tradición constituyen justamente uno de los núcleos de discusión más significativos dentro de la poesía argentina reciente. El problema comenzó a plantearse como objeto de debate a principios de los años 80, una vez finalizada la dictadura militar. El número 6 de la revista *La danza del ratón*, en diciembre de 1984, realizó un temprano diagnóstico de la cuestión al señalar que los años de la represión habían incidido por un lado, un corte con la tradición, por el cual el poeta, decía Miguel Gaya al responder a una encuesta publicada en ese número, «se encontró solo frente a su propia voz»; por otro, habían clausurado las discusiones del campo poético.

«Los nombres de Bustos, Santoro y Urondo ilustran no solo la búsqueda de un lenguaje verdadero y comunicante, sino también el salvajismo con que fue abortado este proceso», decía Gaya. En otro texto publicado entonces en *La danza del ratón*, Javier Cófreces apuntaba que a partir de 1979 «comenzaron a ampliarse las posibilidades de comunicación poética con un sentido de contraste frente a las pantallas oficiales»; ese año apareció el primer número de la revista *Ultimo Reino* y al año siguiente comenzó a publicarse *Xul*, revistas que se plantearon recomponer la tradición y el campo poético; también en 1980 se publicaron *Crucero ecuatorial*, de Diana Bellessi, y *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher, autores de gran proyección en la tradición que se reconfigura en la década siguiente. En 1983, José Luis Mangieri comenzó a publicar la colección *Todos bailan*, a través de Libros de tierra firme, en la cual repuso obras de poetas exiliados y desaparecidos, además de dar lugar a nuevos autores. Y en la misma colección comenzaron a aparecer los primeros textos de algunos de los escritores que reconfigurarían la tradición poética.

El problema de la tradición se reactivó con la generación del 90. O más bien con las críticas que algunos poetas y críticos opusieron a la corriente del objetivismo. Un artículo de Ricardo Herrera (1991), «Del maximalismo al minimalismo», fue el punto de partida de un conjunto de objeciones que, a esta altura, ha derivado en una serie de lugares comunes.



La acusación más repetida sostiene que la generación del 90 pretendió abolir la tradición literaria. De este cargo se deducen los restantes: por ejemplo, para citar otro muy socorrido, la negación misma de la poesía, el «bárbaro racionalismo o experimentalismo descargado con tanta violencia sobre el discurso lírico», como dice Walter Cassara en un artículo de su libro *El oído del poema*.

El parteaguas de la poesía argentina actual, de acuerdo a estas voces de alarma, sería precisamente la relación con los textos de la tradición. En una réplica al artículo de Martín Prieto, «Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina» (en Delgado y Premat), Mariano Pérez Carrasco dice que los objetivistas y los neobarrocos «quieren romper con lo que ellos consideran *la* tradición por antonomasia —la historia “oficial”— y comenzar una tradición más o menos de cero». En cambio, agrega Pérez Carrasco, «(Ricardo) Herrera y los “epifánicos” se autoperciben como continuadores de las *diversas* tradiciones que componen la historia de la poesía occidental. Unos quieren romper con el pasado; otros, continuarlo, conservarlo y modificarlo».

En otra filípica, esta vez dedicada a la antología *La tendencia materialista*, Pérez Carrasco agrega que «estos autores —los de la antología— se mueven dentro de los estrechos límites de un universo municipal atravesado por los mandatos de una “cultura joven” diseñada por la industria del entretenimiento. Esa perspectiva municipal corta todo vínculo con el pasado y condena a quienes participan en ella a vivir clausurados en el presente».

La argumentación de Pérez Carrasco es característica de la reacción conservadora ante las nuevas formas que explora la poesía argentina desde los 90 y en lo que va del siglo. Se trata de un tipo de lectura que apunta al desciframiento de sentidos aparentemente ocultos —ocultos de manera inconsciente, por ignorancia o negligencia, o bien de manera deliberada, artera, según los casos—, en línea con teorías conspirativas que reconstruyen la discusión poética en términos del enfrentamiento entre la hegemonía de una corriente —la de la generación del 90— y la postergación de otra, que supuestamente defiende las cualidades intrínsecas del arte poético y es estigmatizada como elitista. Como si no dispusieran de editoriales y de revistas, como si no recibieran premios, como si no realizaran antologías ni otras operaciones editoriales y críticas, como si no tuvieran espacios en la prensa y en la academia, los voceros de esta reacción parecen sentirse parte de una minoría acorralada, víctima de las injusticias de la crítica y los lectores y de la falta de reconocimiento a sus empeños.

Ese tipo de lectura no impugna meramente las razones del otro: las descalifica, las expulsa de la discusión. Los antólogos de *La tendencia materialista* utilizan



términos de Hegel en forma incorrecta, o los aplican incorrectamente, según nos ilustra Mariano Pérez Carrasco, que también reprocha el desconocimiento de las definiciones puntuales de Lukacs a quienes hablan de realismo en la poesía argentina reciente. Es sintomático que la observación de Daniel Samoilovich sobre *Punctum*, el libro de Martín Gambarotta —«bello en un género de belleza desconocido»— resulte particularmente irritante: si hay algo que se arroga esta perspectiva es la defensa de la belleza; la reacción conservadora no tiene incertidumbres, sabe reconocer dónde está la poesía y sobre todo dónde no está. A la vez, resulta significativa la forma de interpretar la fórmula de Tamara Kamenszain sobre la trama de textos que se despliega alrededor de la figura y los textos de Osvaldo Lamborghini como construcción de un padre ficticio: al pie de la letra, pasando por alto la construcción que implica el cumplimiento de la tradición, Pérez Carrasco lee persecutoriamente que «es importante reparar en el carácter conscientemente ficticio de este vínculo de paternidad, pues implica una voluntad deliberada de negar u olvidar padres existentes».

La impugnación de la mirada y las búsquedas del presente es central en esta estrategia de lectura. En el comienzo de su réplica a Martín Prieto, dice Pérez Carrasco: «La historia es un problema. En primer lugar, es difícil establecer qué es un hecho histórico. De todo lo que leemos en los diarios, ¿qué pertenece a la historia?, ¿qué a la mera crónica?». La cuestión es el eje de «Situación de la nueva poesía argentina», un artículo en el que Walter Cassara carga contra los críticos que operan «en el aquí y ahora» y contra imaginarios que atribuye a la poesía reciente y en los que encuentra un mal de época. Cassara no da precisiones, no dice de quién habla; apenas menciona al pasar a «cierta crítica sociologizante». Su tono desdeñoso e irónico sugiere que no hace falta, que no le resulta necesario porque se dirige a una parroquia de entendidos, donde los guiños cubren las referencias que no se explicitan.

«Lo mejor de una época nunca se manifiesta en simultáneo con el presente, sino que llega siempre en diferido, con algún retraso o adelanto cronométrico», dice Cassara. Como si los reconocimientos y las atribuciones de la posteridad fueran una reparación a las injusticias del pasado, o como si la valoración de una obra literaria fuera el señalamiento de un genio oculto e inadvertido en los textos y no su nuevo sentido en la reflexión crítica o en la construcción que elabora el poeta tradicional.

El problema —puntualiza— es que a cada joven poeta se le concede un plazo cada vez más abreviado de existencia... Hoy por hoy contamos a duras penas con veinticuatro horas para descubrir y establecer nuestro legado poético, lo cual no es poco comparado con la aceleración del panorama venidero.



Qué tiempos aquellos en que los poetas se preocupaban por la eternidad y no, como ahora, nos dice Cassara, en que se conforman con el aplauso de la claqué. Los escritores de la generación del 90, en los términos de la reacción conservadora, tienen, en fin, escasa cultura, ignoran el arte poético, manejan un lenguaje pobre y grosero y están sometidos a la cultura de masas. Por si fuera poco, son fríos, cínicos, distantes.

La recusación del presente sustenta la impugnación de lo nuevo como criterio de valor. Previamente, se reduce lo nuevo a la consagración de lo meramente actual. En el presente, sostiene entonces Cassara en su artículo, es imposible afirmar si existen direcciones nuevas. «Lo engorroso, por no decir imposible, es alcanzar desde el aquí y ahora ese punto de vista privilegiado que sólo nos brinda la historia». Pero lo nuevo nunca se valida por sí mismo, sino por referencia a un conjunto más amplio en que se inserta y trata de intervenir y asentar su diferencia: lo nuevo, en la poesía argentina reciente, se define como una cierta forma de leer el presente a partir de la tradición.

Sin embargo, la generación del 90 no sólo no abjuró del pasado literario sino que intervino decisivamente en el rediseño de la tradición poética. Autores como Roberto Raschella, Ricardo Zelarayán, Darío Canton, Néstor Groppa, Aldo Oliva, Francisco Gandolfo, Juan Manuel Inchauspe, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Jorge Leonidas Escudero y otros que comenzaron a publicar en décadas anteriores y apenas habían sido leídos, o que circulaban en ediciones restringidas, ocuparon un lugar de creciente importancia para los jóvenes escritores; en algunos casos, fueron leídos por primera vez, con todas las consecuencias de una lectura; sus obras fueron reeditadas, fueron objeto de una creciente atención crítica y sus huellas pueden seguirse en los textos de la nueva poesía.

Esas huellas, la incorporación de autores desconsiderados del pasado, están inscriptas en los temas y las formas de la nueva escritura poética. Sus alcances pueden medirse precisamente por aquello que la reacción conservadora quiere expurgar. Las villas miserias, las minorías sexuales, la cumbia o «esa entelequia que es “la mujer” para algunas feministas» (sic), nos dicen, no son temas dignos para la poesía. Tampoco «la miseria, el desperdicio, la marginalidad, los usos agramaticales del lenguaje, los insultos o los términos escatológicos». El muy citado comienzo de *Metal pesado*, de Alejandro Rubio, «Me recontracago en la rechota democracia», un epítome del presunto estado de las cosas, desde otra perspectiva puede probar, sin embargo, que la generación del 90 no reniega de la lírica en abstracto sino de sus formas estereotipadas: «No se trata aquí de poesía popular —señala Edgardo Dobry— sino de un gesto que, precisamente en lo soez de su registro, se manifiesta



como ejercicio netamente artístico».³ De igual modo, en «La zanjita», de Juan Desiderio, agrega Dobry, «la inflexión y hasta la grafía popular de la lengua reclama, en el poema, la inflexión lírica»; la anécdota y el lenguaje popular preparan la irrupción de una idea poética. Este tipo de procedimientos no están reñidos con la tradición —por el contrario, dice Dobry, remiten a los orígenes de la literatura argentina, y puntualmente a «la doctrina de que el escritor debe modernizar la lengua mediante la escucha atenta del habla popular»— ni con el arte: son, por el contrario, expresiones renovadoras de la poesía.

Santa Fe, 18 de junio de 2014

Bibliografía

- Cassara, Walter** (2011). «Situación de la nueva poesía argentina». *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 131–140.
- Delgado, Sergio y Julio Premat** (Eds.) (2007). «Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea». *Cahiers de LL.RI.CO* 3, 23–46.
- Dobry, Edgardo** (2007). «Dicción en la poesía argentina». *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 295–313.
- Herrera, Ricardo** (1991). *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Pérez Carrasco, Mariano** (2009). «De la novedad como único criterio» [en línea]. *Hablar de poesía* 20. Consultado el 26 de agosto de 2014 el <http://hablardepoesia.com.ar/numero-20/de-la-novedad-como-unico-criterio/>
- . (2013). «Los ideólogos del municipio (Filosofía y política en la poesía argentina de los 90)». *Hablar de poesía* 27. Consultado el 26 de agosto de 2014 en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-27/los-ideologos-del-municipio-filosofia-y-politica-en-la-poesia-argentina-de-los-%C2%B490>

³ «Dicción en la poesía argentina», en Dobry.



Alerta de *spoilers*

MARCELO TOPUZIAN

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Aunque mi libro, *Muerte y resurrección del autor*, es de teoría literaria, sin embargo cuenta una historia, quizás incluso «la más grande historia jamás contada», dados los tonos evangélicos de su título. Y esta historia tiene un final. Ahora voy a contarles ese final.

Los críticos literarios, sobre todo los académicos, siempre hemos tenido una actitud muy ambigua hacia lo que hoy ya todos conocemos como *spoiler*, es decir, la revelación, a alguien que todavía no ha accedido a ella, de algún núcleo más o menos central de la trama de algún producto de ficción narrativa. Es, sin embargo, algo que nos pasa todo el tiempo: nuestros estudiantes rara vez llegan a la primera clase sobre una novela con el volumen terminado. A Germán Prósperi, por ejemplo, no le tembló el pulso cuando se atrevió —en el último congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, mientras presentaba su proyecto actual de investigación sobre la infancia en la literatura española reciente— a contar públicamente el final de la última novela de un joven escritor español, la primera aparecida con un sello editorial grande y que todavía está esperando que se la distribuya aquí en Argentina, iante la mirada atónita del propio autor, que se encontraba presente! Solemos decir —y sobre todo enseñar, de manera más o menos irreflexiva, en las carreras de Letras— que los críticos e investigadores leemos de otra manera, que el análisis propiamente literario es capaz de prescindir de este tipo de ansiedades. Sin embargo, en aquella ocasión, Prósperi pensó que era su obligación anunciar qué iba a hacer: «voy a contar el final», dijo. El público estaba formado exclusivamente por profesores e investigadores universitarios: ¿a quién se dirigía Prósperi con su aviso? Claro: al consumidor de ficciones que era también posible encontrar en cada uno de esos profesores.

Se puede decir que estamos asistiendo a un verdadero renacimiento glorioso de la ficción, tras su sólo aparente jubilación en manos de la realidad —y de los *reality*—. Ningún facilismo sobre la cultura del simulacro, la realidad virtual y la «realidadficción» nos ha vuelto a llevar, por decirlo rápidamente, a la «edad mitológica» en que el discurso ficcional no era siquiera delimitable completamente en tanto tal: la ficción, si bien hoy redimensionada tecnológicamente hasta alcanzar una efectividad, en su sustentabilidad y legitimación, antes quizás inconcebible, no deja de



ser reconocible y reconocida como tal. Toda la parafernalia narrativa de la ficción, cada vez más extremada y poderosa, nos embarga como los lectores de novelas, los espectadores de series de televisión y los jugadores de videojuegos que todos, más o menos, somos; y aunque es cierto que muchos de esos procedimientos son hoy también utilizados por géneros, discursos y medios que no solíamos asociar con ella, como los relatos testimoniales, los documentales, los diarios, los noticieros de televisión, los programas de entretenimiento y los políticos, con esto se han también desarrollado y sutilizado aun más nuestras facultades para reconocerla, distinguirla y disfrutarla; y quizás por esto nos sigan fascinando hasta el morbo los casos patológicos de quienes confunden realidad y ficción, desde el niño que salta del balcón disfrazado de Superman a las dos jóvenes de Wisconsin que recientemente apuñalaron diecinueve veces a una amiga como resultado de su fascinación por una leyenda surgida de internet bajo el formato *creepypasta* (Grupo Crónica).

Pero en mi libro sobre el autor hablo poco de la ficción; por el contrario, lo que hago es reivindicar la verdad de la literatura. Aprovechándome de algunas ideas de Alain Badiou (1999, 2001; Palti) —y distorsionándolas bastante—, hacia el final de mi libro intenté hacer de los críticos literarios unos militantes consecuentes de las verdades literarias. (De esto se desprende ya una posible inclusión, en una tipología, del autor de este libro, es decir, de mí mismo cuando lo escribí, hace ya unos años: el joven idealista. Intentaré ver qué queda de él al final de esta presentación).

Vale aclarar aquí y ahora que lo que en mi libro entiendo como verdad literaria no se agota en el secreto personal que ilumina hermenéuticamente la obra, o en los mecanismos más o menos ocultos que estarían detrás del funcionamiento —o bien de la deriva— textual. La verdad literaria no surge de ningún saber que pueda considerarse específico de la crítica literaria: por eso esta debe apelar constantemente a otras disciplinas y ciencias y es difícilmente capaz de pensar con medios epistemológicos realmente propios su especificidad en tanto disciplina académica.

Desde mi punto de vista, el autor ha funcionado, por lo menos desde comienzos o mediados del siglo XIX, como un operador de la crítica literaria que apunta a la verdad. También la idea de obra. Las operaciones de la crítica han hecho de la literatura, sistemáticamente, algo más que el juego de historias, textos, discursos y escritores, que el vaivén de los pareceres personales y las circunstancias históricas contingentes. Ahora bien, a la vez, nada en la institución de la crítica garantiza con seguridad la declaración de una verdad literaria. Esto no quiere decir que esta sea inefable: esto sería equivalente a su completa reducción al saber, aunque, en este caso, sería un saber negativo acerca de los límites de los alcances referenciales y



expresivos del lenguaje, por ejemplo. Por esto también la crítica se constituye como un discurso inestable, híbrido y muchas veces autocontradictorio.

El hecho de que los textos literarios sean el sitio de aparición de una verdad no implica tampoco que esta se construya, y que lo haga por ejemplo en términos exclusivamente narrativos, lingüísticos, discursivos o textuales. La manifestación de una verdad literaria en un texto es, en efecto, resultado de un procedimiento, pero éste no debe pensarse como una construcción, una operación de ensamblado de elementos —sobre todo según los términos de un uso idiosincrático del lenguaje— en busca de un determinado efecto. Si bien, como se destacó casi desde los orígenes de la teoría literaria, las obras son por definición construibles —en el sentido, por ejemplo, de que una intertextualidad generalizada hace que todo texto sea el resultado del desplazamiento y la recombinação de códigos y escrituras que lo preceden—, sin embargo no puede decirse que el procedimiento de alumbramiento de una verdad en la literatura se desprenda directa o plenamente, como mero efecto, de alguna supuesta lógica de la construcción textual. La verdad literaria no puede estudiarse como una manifestación de segundo grado de estructuras pre- o proto-significativas, simplemente porque ella no es meramente del orden de la significación, que siempre se resuelve en un estado determinado de la institución literaria. Es en este sentido que, por llamarlo de algún modo, el «constructivismo» radical del autor que suele deducirse de las posiciones de Barthes y Foucault haya dejado todavía irresuelta en cierto modo la cuestión del autor. Está claro que hay algo en su figura que sí resulta construible: por ejemplo, lo que se ha llamado la «figura de escritor», por no hablar también de la categoría más clásica del autor implícito o, en diferentes variantes del análisis de los discursos más o menos derivado de Foucault, de las posiciones de sujeto que el texto dispone a su alrededor como efecto de sus modos de circulación, distribución y apropiación; sin embargo, a la vez también resulta claro que estas figuras no pueden agotar las instancias subjetivas ligadas al acontecimiento literario. Si los textos literarios apuntan realmente a la declaración de verdades, lo cual parece ser una presuposición insoslayable de la actividad crítica (aunque a veces enmascarada por sus siempre posibles recaídas en el historicismo, el positivismo o el formalismo), la instancia autoral le ha servido históricamente a esta última para mostrar el quiebre de la maestría que los saberes sobre la literatura pretendieron ejercer sobre aquéllas. Que las verdades literarias no puedan reducirse a un saber crítico acerca de la literatura implica que son el resultado de una decisión que no viene de suyo presupuesta entre las reglas que estructuran una determinada situación comunicativa o institucional, sino que es excedente o supernumeraria respecto de ella.



A partir de esto, podemos entender cómo la noción de autor sirvió —a la hora de pensar la verdad a la que daría lugar la literatura— para introducir la decisión en un campo de saber en el que las categorías (géneros, formas, épocas, clases, estilos, etc.) tienden a parecer siempre el resultado de una distribución y una partición definitivamente determinada de la situación de la que surgen. El autor dio lugar a la posibilidad de que la literatura se reabriera a la verdad, única garantía genuina de que en ella pudiera haber algo que fuera capaz de constituirse como objeto de las operaciones de la crítica, aun cuando estas hicieran también habitualmente gala de una voluntad de reconducción de esa verdad hacia las redes del saber, reconducción también constitutiva del quehacer de la crítica académica en los marcos de la institución literaria. La crítica no puede renunciar a la verdad de la literatura, pues sin ella se queda sin objeto; sin embargo, a la vez, parece estar en cierta forma condenada a la irrisión de esa verdad, al incesante y locuaz discurso de un pretendido saber acerca de la literatura. Pero esa irrisión y ese saber no toman siempre las mismas formas: del mismo modo que las verdades literarias, que no pueden ser sino múltiples y que no se dejan reducir a un único saber trascendental o estructural, los saberes de la crítica van mutando con el tiempo, y con ellos los modos locales del «desvío» respecto de la verdad.

Entonces, conocemos también el modo en que el autor pudo convertirse, finalmente, de operador de verdad, en instrumento de su represión y de legitimación del saber académico institucionalizado: podemos notarlo incluso hoy en la recuperación sistemática y amnésica de su uso por todas las variantes neohistoricistas de ese saber más contemporáneas. También estamos todos familiarizados con los intentos de los diversos formalismos, a lo largo del siglo XX, por deshacerse de la figura del autor con el propósito de especificar el hecho literario a partir de su mismo medio. En mi libro explico en detalle cómo estos intentos dieron lugar, según lo mostraron ya tanto Foucault como Derrida, a la institución teórica de un sujeto trascendental aun más insidioso que el viejo autor romántico y positivista; y propongo una reconsideración teóricamente informada de la categoría de autor que sea capaz de evitar los problemas de ambos modelos —que implican, según es fácil percibir, fáciles caminos de reconducción del acontecimiento literario al saber (historiográfico, sociológico, en un caso; lingüístico, retórico, en el otro)—. Pero esto sí tendrán que leerlo en el libro.

Lo que me interesa ahora, como indicaba al principio, es tratar de pensar la relación entre el autor —como operador de verdad— y la ficción literaria. Probablemente lo que sigue sea enormemente simplificador, pero espero que se me permita, dado el tiempo limitado con el que cuento, presentar lo que considero un simple



esbozo. Entiendo que la teoría literaria del siglo XX —generalización odiosa, insisto— se ha servido fundamentalmente de dos modelos para pensar la relación de autor y ficción: denominaré al primero «modelo Campanópolis», y al segundo «modelo *Ojo en el cielo*».

Según lo explica su sitio web, Campanópolis «es una aldea única y atrapante, formada por medio centenar de construcciones de estilos diversos, unidas por callejuelas, pasajes, recovecos y lugares secretos que remiten a los pueblos del Medioevo europeo pero con un ecléctico estilo propio y un entorno coronado por la naturaleza» (Campanópolis). Está ubicada en González Catán, en el Conurbano bonaerense, sobre terrenos previamente utilizados para relleno sanitario. La web cuenta también que su creador, Antonio Campana, a quien se había diagnosticado una enfermedad terminal, vendió, en su momento, todas sus empresas y dedicó el resto de su vida —finalmente, contra el pronóstico, fueron veinte años más— a la construcción de este lugar que intenta hacer realidad, con materiales de descarte y demolición, el imaginario espacial y arquitectónico medieval popularizado por *El Señor de los Anillos* y hoy también por la serie de televisión *Juego de tronos*.

Entiendo que, ejemplarmente, las diversas teorías de la ficción bajo la figura de los mundos posibles han tendido a imaginarse la ficción literaria como una especie de Campanópolis: cuando su construcción resulta realmente lograda, es un espacio que podemos recorrer a la par de su autor, quien finalmente no es otra cosa que un constructor más o menos hábil. Por ejemplo, a Lubomír Doležel, autor de *Heterocósmica*, cuando analiza la organización del mundo ficcional del Kafka, ni se le ocurre preguntarse cómo y por qué ese universo se delimita a partir de ese nombre de autor: da por sentadas su consistencia y unidad (1984, 1999:264–278). Cabría preguntarse qué desafíos implicarían para esta clásica teoría de la ficción literaria las secuelas, las derivaciones, las franquicias y el *fan-fiction*, en los que un universo ficcional queda en manos de otros autores. ¿Cuál sería la relación de estas obras no canónicas con el mundo del autor original? Y no se trata de un fenómeno tan reciente, ni ligado exclusivamente a la cultura de masas: Cervantes, adelantándose una vez más a su tiempo, incluyó a Álvaro Tarfe, personaje del *Quijote* apócrifo de Avellaneda, en su segunda parte de 1615.

Mi otro modelo es *Un ojo en el cielo*, una novela del escritor de ciencia-ficción Philip K. Dick. En ella, un grupo de ocho personajes visita el «Desviador de Radiaciones Protónicas del Bevatrón» de la ciudad de Belmont. Por supuesto, hay un accidente y un «rayo de seis mil millones de voltios» atraviesa a los personajes, que a partir de ese momento comienzan a habitar, sucesivamente, el universo subjetivo correspondiente a cada uno de ellos. Para todos, el mundo se convierte en la reali-



zación de la cosmovisión más íntima de otro de los personajes. Las aventuras incluyen, entre otros avatares, la desaparición de sus genitales —cuando se mueven en el mundo de la pacata y victoriana señora Pritchett— y la aparición de un ojo enorme en el cielo —según las ideas del ultrarreligioso Arthur Silvester—. Del mismo modo —uno podría pensar—, para la llamada «crítica temática» de los mundos imaginarios, representada sobre todo por la obra de Georges Poulet o de Jean-Pierre Richard, el universo de un autor está constitutivamente marcado por el factor de unificación que supone su conciencia, aun cuando ésta no pueda ya pensarse como el yo empírico del escritor sino, fenomenológicamente, como el foco intencional que es condición de posibilidad de la estructuración significativa de ese universo. Y a la vez, en tanto tal, el autor como sujeto de su obra está completamente sustraído respecto del mundo que ha creado.

En ambas perspectivas es obligada la prescindencia respecto de cualquier visión biografista, sociologista o historicista del autor: se trata, en los dos casos, de avatares del formalismo característico de la teoría literaria del siglo XX. Sin embargo, sus compromisos filosóficos dispares —con la lógica y la semántica en el caso de las teorías de los mundos posibles; con la fenomenología en el caso de la «crítica temática»— dan lugar a concepciones muy diferentes del sujeto. Pero lo que aquí me interesa más es que, en tanto teorías de la literatura, hayan enfocado de maneras tan diferentes este aspecto del estudio de los mundos ficcionales.

Lo que probablemente sucede, como en el caso de muchas contraposiciones de este tipo, es que ambas teorías captan de manera demasiado unilateral sólo un aspecto de un fenómeno más complejo. Según mi punto de vista, la distinción entre saberes y verdades de la crítica reaparece en las teorías de la ficción y los mundos imaginarios, como resultado de una tensión entre diferentes modalidades de consumo cultural que, como indicábamos al principio, no son del todo ajenas a nuestros modos de lectura como críticos literarios. Por un lado, las teorías de los mundos posibles son sin duda muy sensibles a los *spoilers*: la naturaleza de lo que se puede decir que realmente sabemos sobre un mundo de ficción puede resultar sin dudas enormemente alterada por un final. A estas teorías, los mundos ficcionales se les presentan como objetos del saber: les importa qué los constituye y cómo se estructuran.

A la «crítica temática», por el contrario, los *spoilers* parecerían no importarles nada. Ella se interesa en operar sobre la verdad de un mundo imaginario; de aquí, quizás, su afinidad con la crítica psicoanalítica. Por lo tanto, parece verse obligada a usar el autor en este sentido, como operador de verdad. Pero aquí también se evidencia una modalidad específica de consumo cultural: la «autorificación» de un



producto tiende a segregarlo de la serie en que se lo podría poner en un análisis de los recursos de construcción de mundos de ficción. El ejemplo más notable de esta serialización de lo imaginario es el repertorio de TVTropes.org, un sitio web colaborativo que describe y clasifica recursos narrativos usuales en la ficción televisiva, cinematográfica, literaria, etc., como una especie de *Morfología del cuento* de Propp extendida a la cultura en su conjunto, que quizás muestra ya realizada la utopía científica y colaborativa, sintética y sustraída al círculo hermenéutico que hoy las humanidades digitales sólo alcanzan a prometer. Así, bajo el recurso denominado «Todo es solo un sueño», en TVTropes pueden aparecer tanto «El mago de Oz» y «El vengador del futuro» como *Alicia en el País de las Maravillas*, «La noche boca arriba» y «El cascanueces». Allí, el nombre de autor es sólo un elemento clasificador más: la posibilidad de sumar y registrar el conjunto de los dispositivos narrativos de la cultura, en principio, occidental parece volverlo facultativo y anuncia, quizás, nuevos operadores de verdad.

Sin embargo, la «autorificación» de ninguna manera se reduce hoy sólo a la literatura y a la crítica literaria. Sabemos que ocupó, por ejemplo, el centro de la política de la crítica y de la práctica cinematográfica del grupo de *Cahiers du cinéma*, aunque hoy ya difícilmente pueda cumplir la misma función que entonces, dado que grandes directores y productores de *blockbusters* o «tanques», como George Lucas, Steven Spielberg y, más recientemente, Christopher Nolan y, quizás, J. J. Abrams, se han beneficiado además con cierta «autorificación» —que, de paso, en estos casos, cabría extender a la inmensa variedad de productos derivados, franquicias y *merchandising* de sus películas—. Plantean, también en este sentido, un caso interesante las adaptaciones de obras literarias al soporte del video juego, de *La Divina Comedia* a *El Señor de los Anillos*. Al mismo tiempo, los saberes sobre los escritores escarbados por el biografismo crítico más tradicional tienen su correlato en la cultura de la celebridad que hoy los rodea y promueve, incluso —y quizás, especialmente— en el caso de escritores reclusos o incógnitos, como Salinger y Pynchon.

Podría considerarse, entonces, que de lo anterior sólo se desprende la evidencia sociológica de que la carga de la «autorificación» es directamente proporcional al valor cultural concedido al producto: cuánto más alto sea el valor, más probable será que alcance el estatuto de obra digna de ser reconocida y conservada, y que cobre interés todo lo vinculable a su autor. Las transformaciones de las instituciones culturales y, sobre todo, la ampliación demográfica exponencial de los públicos a lo largo del último siglo habrían propiciado estas mutaciones y esta proliferación de «autorificaciones». También puede hoy vislumbrarse un escenario posible, utópico o distópico, según los puntos de vista, en que la lógica hegemónica de la consa-



gración y la conservación de productos culturales, sustraída, gracias a una radicalización de la revolución digital, a las mediaciones de las instituciones culturales, del Estado y del mercado, simplemente dé lugar a que absolutamente todo se registre y conserve. Entiendo, de todos modos, que estas evidencias o fantasías sociológicas y tecnológicas no alcanzan a deslegitimar la distinción entre los saberes y las verdades de la crítica. Hemos visto cómo la crítica literaria se sirvió del autor como operador para la declaración de verdades que no cabían en la institución literaria clásica; también cómo ese operador pudo constituirse, finalmente, como articulador de un saber —biográfico, histórico, antropológico— sobre la literatura, y cómo la apelación de la crítica a su especificación a través de su medio propio, con los diversos formalismos, quebró esa pretensión de articulación, al tiempo que dio lugar a nuevas reducciones al saber, en este caso estilístico, lingüístico y discursivo. Pero entiendo que hoy los críticos literarios, hoy en nuestra mayoría investigadores académicos y, por esto, aparentemente ocupados en el acrecentamiento del saber acerca de la literatura, no podemos desentendernos completamente de la cuestión de la verdad. Una renovación del modo de plantear la problemática del autor por parte de la teoría literaria podría servir para visibilizar este compromiso, y también para desplazar la fijación más o menos obsesiva, por parte de la crítica, en la consideración de que la verdad sólo se restringe al ámbito de la verdadera literatura, mientras que el resto de los productos culturales sólo podrán estar sujetos a algún tipo de saber (económico, demográfico, sociológico, tecnológico) (y quizás por eso los investigadores interesados en las series de televisión y en los videojuegos han tendido a instrumentar teóricamente su trabajo apoyándose más en textos como *Heterocósmica* de Doležel que en *El universo imaginario de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard; y, con esto, dejando la cuestión de la verdad de la ficción librada a lo que estos investigadores suelen considerar las disquisiciones más o menos esteticistas, metafísicas o incluso místicas de la vieja guardia de la crítica más teoricista, deconstructiva o barthesiana, y resistiéndose todavía a terminar de «autorificar», siguen siendo demasiado respetuosos de la distinción y las restricciones que todavía se les imponen desde la tradición académica).

El desafío, para la crítica literaria de hoy, consiste en resituar entre sus prerrogativas la de su relación con la verdad e interrogar, a partir de esto, las maneras en que lo que hoy tiene como sus recursos exclusivos de producción de conocimiento sobre objetos que considera aparentemente de su propiedad sólo por resultado de una especie de voluntad divina, funcionó alguna vez como operador de verdad en un campo de saber previo aparentemente cerrado o inmune a ella, sea el autor, el medio, el material verbal o el imaginario. ¿Qué nos puede motivar, como críticos



académicos, a buscar la verdad y no sólo a acumular saber? ¿Qué puede querer decir hoy «buscar una verdad literaria» que no remita a la obligación del autor de ser, en tanto escritor, la palabra última de la crítica, o a la manifestación más auténtica del lenguaje una vez librado de sus obligaciones comunicativas cotidianas, ni implique una recaída en algún neoclasicismo, neoesteticismo o neoformalismo, todos ellos, como sabemos, ya perfectamente dispuestos para su reconversión en un saber académico al uso? Quizás sólo un afán aventurero capaz de hacernos abandonar el confort intelectual de la investigación acreditable y de los campos de estudio bien constituidos; capaz de no acceder al consumo de la literatura actual y de los productos culturales en nuevos medios y formatos desde las falsas seguridades de un saber sobre una tradición y un canon ya constituidos (incluidos los de los alguna vez llamados «estudios culturales»), sino, más bien, de una vocación por la verdad que el análisis de esa nueva literatura y esos nuevos productos viene ansiando encontrar; y capaz, finalmente, como Indiana Jones en una escena clásica de la primera secuela de Spielberg, de arriesgar el brazo para no perder el sombrero.

Bibliografía

- Badiou, Alain** (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, Alain** (2001). *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*. London/New York: Verso.
- Barthes, Roland** (1987). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Dick, Philip K** (1991). *Un ojo en el cielo*. Barcelona: Edhasa.
- Doležel, Lubomír** (1984). «Kafka's Fictional World». *Canadian Review of Comparative Literature* 11, 61–83.
- Doležel, Lubomír** (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- Foucault, Michel** (1984). «¿Qué es un autor?». *Conjetural* 4, 87–111.
- Grupo Crónica** (2014, 4 de junio). «Nenas “yanquis” apuñalan a amiguita por un videojuego». *Crónica*. Consultado el 11 de junio de 2014 en <http://www.cronica.com.ar/article/details/8149/nenas-yanquis-apunalan-a-amiguita-por-un-videojuego>
- <http://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HomePage>. Consultado el 11 de junio de 2014.
- <http://www.campanopolis.com.ar>. Consultado el 11 de junio de 2014.



Palti, Elías José (2005). *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su «crisis»*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Poulet, Georges (1997). *La conciencia crítica*. Madrid: Visor.

Prósperi, Germán (2014). «*Dejar el cadáver del niño: Escenas de infancia en la narrativa española contemporánea*». *Actas del X congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.

Richard, Jean-Pierre (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil.

Topuzian, Marcelo (2014). *Muerte y resurrección del autor, 1963–2005*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



Pero cansa igual: algo más sobre Juan José Millás

GERMÁN PRÓSPERI

Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

germanprosperi@gmail.com

1

Siempre me llamaron la atención algunas fotografías que vi accidentalmente en casa de algunos de mis compañeros, aquellos a los que llamaba en una época determinada de mi vida, *los amigos del barrio*, para diferenciarlos de *los compañeros del colegio*, los cuales pertenecían a otra clase de la cual poco me ocupaba. Entre las fotos de estos amigos barriales había dos que habían sido tomadas en la escuela y en un mismo día: una foto de todo el grupo escolar reunido y otra en la que cada alumno sentado en su banco había sido fotografiado en una posición de escritor, fingiendo escribir y mirando a la cámara, con un cartel delante con los datos del grado y el año. Estas fotos me llamaban la atención por dos motivos, los cuales siguen siendo actuales. El primero está basado en una razón palpable, en lo que la foto muestra, la cual me parece montada como una operación de humor muy sutil a través de la cual se finge que alguien escribe. ¿Por qué fingir que un alumno escribe en la escuela si eso es lo que efectivamente se hace allí, o se hacía en la escuela argentina de la década del 70? ¿Por qué posar en la actitud del que escribe? El segundo motivo de mi extrañeza está basado en una ausencia. Entre todas mis fotografías están aquellas de mi etapa escolar en las que me veo formando parte de grupos sucesivos que posan en el patio o el interior de la escuela. Distintos cuerpos, distintos uniformes, blanco y negro, color, maestras, maestros. Pero ni una sola foto en pose de escritor. Esas fotografías no están en mi álbum ni tampoco en el álbum de mis compañeros de colegio. No están porque jamás fueron tomadas, jamás posé en esa postura de escritor que tanto me sorprendía y que ahora me extraña. ¿Cambio de costumbres en una misma época? ¿Falta de imaginación del fotógrafo? ¿Ausencia de cuerpos a quienes retratar? ¿Rechazo de la mentira?

Mi papá, de quien también conozco fotografías de su etapa escolar, tanto aquellas en las que se encuentra con su grupo de compañeros como éstas que denomino *de la pose de escritor*, contó hace un tiempo algo que también llamó mi atención y que ligo con las fotografías de mi infancia. El padre de mi papá, mi abuelo, murió



cuando sus hijos eran chicos. Mi papá tenía 9 años; mi tíos, 7 y 5. Los relatos de esa muerte forman parte de una mitología familiar en la que esposa, hijos, hermanos y sobrinos dieron y dan una perspectiva que siempre es incompleta y que sólo puedo rearmar parcialmente a través de las fotografías de mi abuelo. Mi papá me contó muchas veces el relato del día de la muerte de su padre, siempre con los mismos detalles que no pretendo reponer aquí. Hace un tiempo, cuando festejábamos un cumpleaños de mi papá, él nos volvió a contar esa historia pero añadió un detalle. Esa vez dijo: «De lo que me acuerdo bien es que ese día, el día que murió mi papá, en la escuela habíamos empezado a escribir con tinta, dejamos el lápiz y empezamos a usar tinta».

No tengo la foto en la que finjo ser escritor y no recuerdo el día en que empecé a escribir con tinta.

2

Este texto formaba parte de la tesis doctoral que escribí durante el año 2009 y defendí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en diciembre de ese año. Dije formaba y cometo un error, porque el texto sigue estando allí, en el ejemplar impreso en Word que conservo. Ese breve texto de una página, escrito bajo el título «Provocaciones de inicio» fue leído por muy pocas personas: la directora de la tesis, el jurado, mi familia y algunos amigos.

Lo traigo hoy aquí porque entiendo que este es el lugar para que ese texto sea escuchado o tal vez para que encuentre un eco que en otro momento no encontré. El lugar es el Argentino de Literatura, espacio en el que debatimos, escuchamos, aprendemos; pero que al mismo tiempo nos cuesta definir. Cada año, cuando teníamos que enviar las invitaciones a los participantes nos costaba explicar en qué consistiría el trabajo de los expositores, cuál sería su intervención, qué esperábamos de ellos. Esta dificultad se sigue manteniendo cuando cada coordinador de mesa debe explicarles a sus coordinados la tarea a desarrollar. Siempre coordiné aquí mesas de escritores, las mesas clásicas del Argentino, la de los poetas y narradores. Y cada vez que tuve que afrontar esa responsabilidad me encontré otra vez en un espacio dubitativo, con una marcada dificultad para plantear las expectativas hacia los panelistas. La misma dificultad que encuentro en estos momentos para explicar mi participación en esta mesa, ya no como coordinador sino como expositor. En este lugar y en este momento.



Hay otro momento, que por supuesto viene del pasado. En la defensa de la tesis, una de las profesoras que integró el jurado, luego de mi exposición, me dijo algo que todavía sigo pensando: «Ustedes escriben o quieren escribir como Roland Barthes». Lo que en un primer momento pensé como un halago —no el hecho de que la tesis le había hecho acordar a Roland Barthes, sino el deseo de escritura a lo Barthes como una aspiración delirante pero posible de un profesor universitario—, digo, lo que en principio pensé como halago me provocó una intranquilidad, un ruido, que perduró varios días después de la defensa y que perdura, para qué voy a mentir, todavía.

La incomodidad tiene que ver con el pronombre ustedes incluido en el juicio de mi jurado. Un ustedes lo suficientemente amplio que puede incluir, y ensayo algunas opciones, a los profesores que escriben tesis en Argentina, a los profesores que hacen el doctorado en universidades que no son aquellas en las que hicieron su carrera de grado o los investigadores que nunca tuvieron acceso a la formación en el exterior, ya que la autora del juicio es una profesora argentina que desarrolló gran parte de su vida académica en España y Estados Unidos.

Hay otra opción y tiene que ver con algo ligado al género de quien produjo esa tesis, ya que es innegable que el mismo estaba inscripto en el devenir de la escritura y fue un dato explícito en la defensa porque yo había presentado a todas las personas que me acompañaron ese día: mis amigos y amigas, mis padres, mi hermana, mi sobrino menor y Gustavo, quien todavía no era mi marido. Me costaba mucho y lo sigue siendo, interpretar esas palabras en esos términos, me resistía y me resisto a encontrar algo de verdad allí. Sin embargo, ese ustedes está allí para que me haga cargo de él.

Mi estupor se acrecentó cuando supe que en el debate posterior a la defensa, la misma jurado se había molestado con la inclusión en la tesis del texto del inicio, el que leí hace unos momentos. «Toda esa historia con el padre», me contaron que dijo.

La tesis homofóbica me persiguió durante años y mientras escribo esto me doy cuenta que lo sigue haciendo pero esta vez, cuando vuelvo a esa escena y la escribo me doy cuenta de algo revelador; esta vez entiendo. La entiendo porque la escribo, porque puedo escribirla. Entiendo lo que dijo la jurado en ese ustedes que me incluía, comprendo lo que imaginó, lo que tramó como fantasma en su lectura, puedo reconstruir su fábula y esa reconstrucción me devuelve a un lugar que sigo eligiendo. Entiendo a la jurado y entiendo a Analía Gerbaudo, la responsable de que yo esté sentado hoy aquí; entiendo lo que mi inteligente amiga, quería promover con mi participación en esta mesa.



3

Lo que siguió a esa historia es tal vez lo que ustedes vinieron a escuchar hoy, es decir el modo en que esa tesis se convirtió en libro. Es obvio que la tesis no fue recomendada para ser publicada, a pesar de haber sido calificada con la máxima nota de la escala, como si la publicación fuera un exceso que el jurado, o al menos una parte de él, no podía habilitar en un acto académico.

En marzo de 2010, Laura Scarano, quien había formado parte del jurado de la tesis, me invitó a participar en una red de investigadores fundada un año antes bajo el nombre de «Red de investigación sobre metaficción en el ámbito hispánico» y de ese modo participé en un encuentro en la ciudad de Buenos Aires en el que pude hacer conocer ante un grupo de expertos los resultados de mi investigación. Conocí allí a Antonio Gil González, Marta Álvarez, José Antonio Pérez Bowie, referentes del campo metafictivo a quienes había citado a lo largo de la tesis con la rigurosidad que el trabajo requería. Conocí también a Jean-Claude Villegas, quien se estaba retirando de la docencia en la Universidad de Bourgogne, en Dijón, Francia. Hasta allí viajamos con Laura y otro grupo de investigadoras de su equipo, al *III Encuentro de investigaciones sobre metaficción en el ámbito hispánico*, esta vez organizado por Jean-Claude. Previamente, en abril de 2011, nos reunimos en Salamanca para reseñar nuestros avances de investigación en el tema que nos reunía y nos reúne. Hijo de españoles emigrados a Francia durante la Guerra Civil, Jean-Claude es un experto en Literatura Latinoamericana, Argentina y Española y ya en 2012 tenía diseñado lo que es hoy su proyecto de vida más importante, Ediciones Orbis Tertius. Jean-Claude me invitó a enviarle algo para publicar y a partir de ese momento pensé seriamente en la posibilidad de regresar a la tesis, regreso que me costaba por las especulaciones a las que acabo de referirme. Jean-Claude recibió con entusiasmo el manuscrito y me sugirió la posibilidad de realizar una coedición con otra editorial, opción que sólo podía ser satisfecha para mí por Ediciones UNL. No reiteraré las virtudes de Pepe e Ivana porque son un secreto a voces, virtudes que van más allá de su capacidad profesional y que son superadas ampliamente por la generosidad y el afecto con el que enfrentan su trabajo. Celebro y agradezco esos dones.

Durante el año pasado, la tesis sufrió una serie de modificaciones para poder ser publicada en el formato que hoy conocemos, formato que no incluye el texto del inicio por razones que creía y evaluaba como decreto incuestionable. Un libro universitario no era lugar para una declaración autobiográfica referida a la vida de su autor o, lo que es peor, de algunos de los miembros de su familia.



4

La primera modificación fue el título. La tesis *Aprender a escribir. Escenas para una poética de la narración en la novelística de Juan José Millás* no podía mantener ese título en un libro, razón por la que optamos, gracias a los intensos intercambios con Jean-Claude, por *Juan José Millás. Escenas de metafiction*. Me interesaba que en la tapa del libro aparecieran dos cosas, el nombre del autor objeto de la lectura y la línea en la cual se inscribe la investigación, los estudios metaficcionales.

Escribir un libro sobre un autor me reenvía a la pregunta sobre si es posible seguir escribiendo tesis sobre un autor o si se debe investigar sobre campos problemáticos en los que la lectura de obras particulares ingresa como parte de la argumentación que sostienen las hipótesis del texto. Este dilema, tesis de autor o tesis de corpus, nunca estuvo en mi horizonte productivo, ya que supe, desde siempre, que quería escribir una tesis, o un libro, sobre ese autor, ese nombre de autor que me interpelaba desde hacía casi 20 años y que me seguía resultando interesante. Y cuando digo interesante, lo digo en el sentido que Sandra Contreras (2003) le da al término en su potente artículo «Intervención». Recordemos que allí Contreras, quien acababa de publicar *Las vueltas de César Aira*, el libro resultado de su tesis doctoral de 2001, le contesta a Martín Kohan (2002) sobre sus dudas respecto de seguir escribiendo libros sobre autores o libros sobre corpus, pregunta provocada por la publicación del libro de Contreras y de *La dicha de Saturno*, de Julio Premat sobre la obra de Juan José Saer.

Entendí, como Contreras me hizo ver después, que se podía seguir buscando a la literatura en el pasado, es decir en ese repertorio categorial que parece caduco (autor, obra, texto) pero que sin embargo sigue siendo posible. Frente a las lecturas que buscan la inmediatez del presente (Ludmer no había todavía hecho circular «Literaturas posautónomas» pero sí había adelantado varias de su hipótesis en «Temporalidades del presente») o frente a cierta inclinación de la crítica hacia la sociología o la historia, esa vertiente foucaultiana descrita por Jorge Panesi (2000) y que Contreras retoma; sigue siendo posible escribir sobre un autor, sigue siendo posible no en tanto experiencia de lectura futura, como expectativa de publicación, sino como hecho material de escritura, en la potencia de una historia que debe, mal que les pese a algunos, o así fue como se disparó en mi caso, empezar por la historia propia.

Las urgencias de la escritura de la tesis, es decir los motivos que me llevaron a investigar sobre la obra de un narrador español consagrado y con una visibilidad notoria en los medios y en los circuitos de consagración, fueron los mismos que se



activaron en el momento de la publicación del libro, como si eso que estaba allí desde hacía 20 años pudiera traerse al presente no para revivir eso que yo ya no era sino para preguntarme algo acerca de lo que la literatura de Millás me seguía enseñando, me seguía permitiendo hacer y me habilitaba preguntas renovadas sobre mi trabajo como docente. Y aquí me da miedo abrir la serie porque debería haber escrito como docente, investigador y extensionista, o al menos como docente e investigador. Siento que no puedo ir más allá, que la serie se cierra en la docencia porque es eso lo que soy. Nunca sentí que fuera un investigador o al menos tengo la certeza de que fui perdiendo esa condición con el paso de los años. Podría repetir, pero me estaría equivocando por la imposibilidad de la comparación, las palabras de Alberto Giordano cuando dijo que él es un crítico que se formó entre Blanchot y Migré, creo que yo me quedé finalmente con Migré. Soy docente investigador categorizado, según el modelo con que la Universidad regula esas funciones, desde el año 1993 y he participado como auxiliar, tesista, co–director y director de numerosos proyectos de investigación acreditados y aprobados por la universidad. A pesar de estas habilitaciones me cuesta mucho reconocermé allí porque sé que lo que digo, lo que hablo, lo que pienso, lo que escribo sobre la literatura no alcanza la densidad de lo que hoy se espera de un investigador. Nunca quise ser investigador del Conicet, hubiera fracasado estrepitosamente en mis presentaciones, pero celebro que exista ese organismo para alojar a quienes sí tienen algo que decir para ese colectivo estatal. Hoy dirijo a dos tesistas que han obtenido becas de Conicet para realizar sus tesis doctorales. Espero que ellas no hereden mi incapacidad o que sepan, cuando les toque el turno, elegir desde la convicción de un oficio.

El horizonte de mi oficio docente estuvo, y a esto lo entendí después de que la tesis–libro estuviera terminada, presente en cada decisión teórica, en cada movimiento metodológico, en cada opción estructural y en la formulación de todas las hipótesis. Mi interés por la cuestión metafictiva había comenzado en 1988 cuando cursaba Literatura Española I en el Profesorado de Letras y escribí una monografía sobre lo metaliterario en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. Ese mismo año, habíamos estudiado con Cristina Rivero en Literatura Americana I, *La danza inmóvil*, de Manuel Scorza y todavía recuerdo la vibración que me produjo esa novela. Yo me preguntaba cómo era posible que alguien hubiera podido escribir algo de esa complejidad pero que al mismo tiempo a mí me parecía tan transparente, cómo era posible que alguien escribiera un relato y al mismo tiempo dijera algo de las formas en que ese relato estaba armado, cómo era posible que se pudiera hacer con la literatura un cuento sobre cómo ese cuento había sido tramado. Y traigo este recuerdo para llamar la atención sobre el momento en que estaba ocurriendo



eso, para hacer notar que esas preguntas me las hacía como alumno de segundo año de la carrera y no como investigador, algo que no existía en mi horizonte ni en el horizonte de ninguno de mis compañeros o futuros alumnos, incluso de quienes luego sí hicieron su carrera como investigadores pero que no estaban pensando en segundo año del profesorado en el tema para la beca Tipo II.

Mi pasión meta se acrecentó y luego vinieron los cuentos de *El informe de Brodie* de Borges, la poesía de Vallejo y Neruda, el *Quijote*, las *Soledades* de Góngora, *Niebla*, *Adan Buenosaires*, *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreyra*; en fin, relatos sobre relatos y escritura sobre escritura. Al final de mi carrera y como seminario final, espacio que nuestro profesorado posee como logro curricular al que no vamos a renunciar, escribí una monografía sobre Gabriel García Márquez y sus estrategias metadiscursivas, para lo cual definí mis propias líneas de lectura, enuncié hipótesis, construí un marco, seleccioné bibliografía y analicé en su totalidad las novelas de García Márquez desde esa perspectiva. Me acerqué, lo más que pude, a un investigador. Salí del grado con la metaficción en mi horizonte e ingresé al posgrado con esas mismas preguntas.

Entre el Profesorado y el Doctorado, hice una Maestría en Didáctica, título que durante años tuve que decir en voz baja frente a mis colegas de la facultad quienes sospechaban acerca de la validez de esos estudios, pero que luego repetían y citaban con una naturalidad que me sorprendía y me sorprende. Esa angustia o esa vergüenza se actualizó en el momento de buscar mi espacio de pertenencia, cuando debía instalarme en el campo del hispanismo argentino como un profesor que tenía una maestría, pero en Didáctica. No abundaré en este relato, pero sí agradezco a Melchora Romanos quien en un congreso de hispanistas en 2004 reseñó con una generosidad sorprendente mi tesis de maestría, de la que había sido jurado, ante un público que supo escuchar su lectura.

Lo metafictivo y la investigación sobre los modos de enseñanza de la literatura española en la universidad argentina. Ante ese cruce, el tema de la tesis doctoral estaba decretado desde hacía años, sin que yo lo supiera; estaba allí porque me había ocupado de construirlo durante sucesivas lecturas, estaba allí porque hubo algo antes y después, estaba allí porque hubo tiempo.

Con esa certeza las preguntas surgieron sin demora y se reiteran en el presente. ¿Cómo aprende a escribir un escritor? ¿Cuáles son los rituales de la escritura en tanto acto de puesta en página de los desbordes de la imaginación? ¿Cómo dar cuenta de un antes de la escritura en la que la lectura ocupa un origen innegable? ¿De qué manera un autor trasforma en figuras de ficción su propia formación como



escritor? Estas fueron las preguntas que impactaron a la hora de leer la obra de Juan José Millás, y que definen las marcas de su singularidad.

Si la especificidad de esa obra había sido buscada en la descripción de los modos por los cuales la narración proyecta, describe y desarrolla su particular concepción, era igualmente cierto para mí que ese modelo era superado por la serie millasiana, la que ofrece una resistencia a ser sometida a taxonomías y clasificaciones. De este modo, los modelos tradicionales de la metaficción no daban cuenta, en mi perspectiva, de la singularidad de esta narrativa, ya que dejaban fuera un repertorio ficcional no descrito en las clasificaciones anteriores y que sin embargo ofrecían una salida metodológica sin fisuras.

Así lo escribí en la introducción del libro:

Nuestra lectura busca explicar ese método, el cual se evidencia en la exhibición ficcional de tres tipos de escena, de lectura, de escritura y de aprendizaje, siendo las dos primeras construcciones esperadas en una obra metafictiva, mientras que la tercera se estatuye como una novedad que cifra y supera, en el límite de la narración, a las otras dos. (Prósperi:13)

Desde *Cerberos son las sombras* (1975), la obra millasiana indaga en estas figuraciones y proyecta desde allí su potencia generadora de ficción en el resto de sus novelas, al menos hasta *El mundo* (2007), novela de cierre de un ciclo narrativo que se reabre, pero con otras preocupaciones, en sus últimas novelas, *Lo que sé de los hombrecitos* (2010) y *La mujer loca* (2014).

De este modo, el corpus estuvo compuesto por las 14 novelas que van de 1975 a 2007, corpus que no incluye los cuentos ni las obras periodísticas. Esa especie narrativa, fusionada en la obra de Millás con el surgimiento del articuento como nuevo género, ha sido interpretada por la crítica como la zona de inicio de una nueva poética, provocada justamente por la invención que el cruce entre cuento y artículo provoca. En mi hipótesis ese inicio de adelanta a 1975 y recupera sus primeros textos como ejercicios de aprendizaje más allá de la mixtura genérica ensayada a partir de la década de 1990. Esta advertencia no dejó fuera del corpus la producción en la que Millás aborda el comentario de fotografías —*Todo son preguntas* (2005), *El ojo de la cerradura* (2006) y *Sombras sobre sombras* (2007)—, ya que pude leer allí una fuerte marca de condensación del proceso explicativo de la narración.

Entre las operaciones implicadas en el acto de narrar que la obra despliega es posible mencionar las ideas sobre los sujetos que narran, las concepciones del lector, conceptos sobre la ficción, tentativas programáticas de definir la literatura y un



repertorio finito de tópicos siempre referidos a los modos en que el texto narrativo produce un discurso sobre sí mismo. Por otro lado, es posible identificar en la obra de Millás una serie de constructos ficcionales que, analizados bajo una perspectiva teórica, adquieren valor categorial al interior de la propia obra. Esto implica que la terminología meta (metanovela, metatexto, metanarración, metaficción, entre otros) se muestra insuficiente en tanto matriz metodológica de lectura de una obra que produce su propio programa, el cual imagina nuevas modalidades de inscripción tales como *el otro lado de las cosas*, *la novela bastarda*, *el escritor legítimo*, *el escritor ilegítimo*, *la novela zurda*, entre otras.

Esta característica a partir de la cual la obra es una expansión de sus posibilidades de existencia adquiere estatuto de problema, en tanto que, lo que en otros narradores españoles contemporáneos es una de varias posibles líneas caracterizadoras de una poética, en Millás es su propia obra. La equiparación de obra y metaobra constituye la marca específica de la escritura millasiana y sobre esa idea la tesis se escribió. Esto fue constatable además cuando advertí que Millás ha producido muy pocas escrituras programáticas, que sí puedo identificar en otros narradores y en muchos poetas. En este cruce, y frente a la no operatividad de las categorías referidas al campo de la metaficción, opté por considerar la poética de las escenas como programa de escritura.

Mi lectura se sustenta en dos operaciones que se desarrollan paralelamente. Por un lado, una operación que busca revisar los modos en que la teoría ha desplegado un saber sobre lo metafictivo y, por otro, una operación que intenta descubrir y caracterizar las categorías a través de las cuales la obra de Millás se define a sí misma en la escritura de su poética. Es así que identifiqué en el corpus la recurrencia de algunas escenas que remiten a la escritura y la lectura, escenas desplegadas en todas sus novelas y que involucran a los sujetos o actores de esa representación: lectores, escritores, libros, soportes, escenarios. Sin embargo, estas escenas en cierto modo esperables en una obra tan profundamente arraigada en las preocupaciones metaficcionales, son subsidiarias de otros movimientos que el espacio de la narración millasiana desarrolla. Allí surgieron entonces las escenas de aprendizaje, las que pueden ser leídas en clave ficcional. ¿Por qué no pensar que esas escenas en las que los sujetos aprenden puedan ser leídas en tanto cifra del aprendizaje de la escritura, es decir el proceso a partir del cual un escritor llega a convertirse en eso?

No quiero insistir en la descripción del libro, porque la lectura del índice puede dar cuenta de ese proceso con un nivel que sería reiterativo en esta instancia. Pero sí quisiera detenerme en la síntesis de la lectura del corpus, para encontrar allí un



modo de leer y para contar un último relato, el relato que debo desde el comienzo. La introducción del libro expresa:

En la segunda parte, titulada *Aprender a escribir*, planteamos una lectura sucesiva de las catorce novelas publicadas por Juan José Millás hasta 2007 y en cada una de las cuales identificamos una posición particular del sujeto que escribe, lee o aprende. Con esta finalidad proponemos una serie de capítulos en los que es posible reunir desde la lógica de una poética del aprendizaje el corpus novelístico. En el capítulo IV analizamos *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977) y *El jardín vacío* (1981), lo que constituye para nosotros la etapa inicial del aprendizaje, expresado en figuras de lectores y escritores dubitativos, que ensayan o piden ayuda para enfrentarse al lenguaje. En el capítulo V analizamos una experiencia de escritura doble, al abordar las novelas *Letra muerta* (1984) y *Papel mojado* (1983) que Millás escribe al mismo tiempo pero publica con un año de diferencia. En estos textos experimentamos la presencia de un sujeto escritor que también ensaya, pero con resultados exitosos, las prácticas de la lectura y la escritura. El capítulo VI aborda el núcleo de la *Trilogía de la soledad*, conformado por *El desorden de tu nombre* (1988), *La soledad era esto* (1990) y *Volver a casa* (1990). Revisamos allí el tópico dominante con el que la crítica lee las novelas en tanto expresión de la soledad de los personajes y planteamos una hipótesis que considera a este núcleo narrativo como el lugar en el que se corrigen escrituras pasadas, siempre desde la lógica del aprendizaje que sustentan. En el capítulo VII nos ocupamos de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) y *El orden alfabético* (1998) como el escenario en el cual se exponen más claramente las condiciones del aprender, ya que son los textos en los cuales los escenarios de enseñanza tienen una presencia protagónica. El capítulo VIII se ocupa de *No mires debajo de la cama* (1999) en tanto regreso a la ficción y lectura de novelas como modo de mostrar un aprendizaje efectivo, el cual se pone nuevamente a prueba en las novelas siguientes. Así, en un segundo momento, leeremos *Dos mujeres en Praga* (2002) y *Laura y Julio* (2006) como cierre de una poética y preparación de la empresa autobiográfica millasiana. En el capítulo IX nos ocupamos de esta aventura al abordar *El mundo* (2007) y las obras en las que Millás escribe sobre la fotografía, *Todo son preguntas* (2005), *El ojo de la cerradura* (2006) y *Sombras sobre sombras* (2006), para exponer finalmente la clave que devela el proceso a través del cual Millás aprendió a escribir, clave que presentamos en el desarrollo de este capítulo y retomamos en las conclusiones finales. De este modo, la lectura en serie intenta mostrar cómo la obra de Juan José Millás expone el aprendizaje de la escritura en la ficción, lugar en el cual la vasta presencia de preocupaciones metafictivas encuentra un sitio superador de la teoría construida fuera del devenir narrativo. (16–17)



Luego de la defensa, la miembro del jurado que había cuestionado el estilo me preguntó irónicamente si yo había aprendido a escribir escribiendo esa tesis. No recuerdo lo que le contesté pero estoy seguro de lo que le contestaría ahora, en este momento, ya, es decir, lo que le seguiré contestando en el futuro cada vez que esa pregunta regrese.

Lo que le seguiré contestando es que ahora entiendo, la entiendo, entiendo lo que leyó en la tesis y comprendo que leyó bien, que no se equivocó; entendí que ella fue la mejor lectora de la tesis, la que supo entender lo que había detrás, lo que sigue habiendo detrás de un cuerpo de escritura y un cuerpo de autor, detrás del cuerpo del autor de un libro.

Leyó, sin saber que lo estaba haciendo, mis lecturas del *Quijote*, mis sorpresas ante *La familia de Pascual Duarte*, mi monografía sobre García Márquez, mi estu-
por productivo ante *La danza inmóvil*. Leyó mi pasado y mi presente, mi primer día de clases en un colegio de curas, leyó mis escapes, mis escondites y mi defensa ante ese horror. Leyó mis pasajes por la universidad como un don inesperado, leyó mi alegría al descubrir que podía leer, leyó con sutileza, leyó con detalle.

Leyó cómo me impactó el nombre Lope de Vega en la boca de mi profesora de literatura de cuarto año y leyó también mi deslumbramiento ante el tapado de piel de Nora González mientras leía en 1988 un fragmento de la *Sonata de otoño* de Valle Inclán. Leyó las horas que pasé preparando clases, leyó mis diálogos con Chabela, con Analía, con María Marta para poder mejorar esas clases.

Pero a pesar de eso, siguió leyendo; leyó hasta el extremo, hasta el desfallecimiento, hasta el último límite de lo legible, leyó hasta arrojar el libro, hasta el cansancio, hasta desaparecer. Porque también leyó lo que no estaba escrito. Leyó a mi papá como un niño huérfano y a mi mamá que escuchaba los reproches desde su posición protectora; me leyó como alumno, como profesor, como hijo, como hombre, como enamorado, como futuro doctor que no iba a renunciar, no a lo que estaba allí, sino a quienes estaban allí. Leyó del mejor modo posible, leyó y me enseñó lo que yo ya sabía pero que todavía no había podido escribir.

Durante el tiempo que duró la escritura de la tesis escribí una serie de textos breves que figuran en Mis documentos de mi PC bajo el pretensioso título de Diario de tesis. La última entrada dice:

Anoche tuve un sueño. Estoy en casa de mis padres, hay una reunión con parientes, distingo a mis tíos, se habla de teatro, de obras de teatro. Están también Mabel Manzotti, a quien no le puedo ver la cara y Graciela Borges. No nos acordamos del nombre



de la obra que ellas estaban haciendo, le pregunto a mi tía pero ella tampoco sabe, después me acuerdo yo, pero ahora no. Con mi mamá hablamos en el sueño de ese título.

Salgo de esa casa y voy a una escuela, busco a la profesora de plástica en la sala de preceptores, no está ahí ni en el aula. Yo buscaba a la profesora porque tenía que justificarme por algo, por una falta.

Ahora olvidé algo importante, no sé qué es pero es importante. A la tarde me acuerdo y lo escribo: mi papá me decía que se había muerto José María Muscari.

Hoy empecé a corregir la tesis, trabajo lento y rutinario, pero más tranquilizador que escribir, menos esfuerzo, pero cansa igual.

Bibliografía

- Contreras, Sandra** (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2003). «Intervención» [en línea]. *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria* 11. Consultado el 24 de mayo de 2014 en http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras_intervencion.pdf
- Kohan, Martín** (2003). «Dos recientes lecturas modernas» [en línea]. *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria* 11. Consultado el 24 de mayo de 2014 en http://www.celarg.org/int/arch_public/kohan_dos_recientes_lecturas_modernas.pdf
- Ludmer, Josefina** (2002). «Temporalidades del presente» [en línea]. *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria* 10. Consultado el 24 de mayo de 2014 en http://www.celarg.org/int/arch_public/ludmer.pdf
- . (2006). «Literaturas posautónomas» [en línea]. Consultado el 22 de mayo de 2014 en www.loescrito.net
- Panesi, Jorge** (2000). «Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina». *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 65-76.
- Premat, Julio** (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Prósperi, Germán** (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges/Santa Fe: Orbis Tertius/Universidad Nacional del Litoral.



La casa y el violín

HERNÁN RONSINO

1. La escritura imposible

Nunca pude escribir un poema. Escribir un poema siempre me resultó algo tan imposible como tocar un instrumento musical, como tocar, por el ejemplo, el violín. Cada vez que me puse a rondar la escritura de un poema lo primero que salía era un encabalgamiento de palabras más bien escolares, rimadas. Todos los intentos terminaban desflecados, en una imposibilidad que daba por resultado el abandono. La idea de un poema abandonado en las páginas de un cuaderno cualquiera. Esa figura del abandono siempre la asocié a la figura de un edificio invadido de yuyos. Un yuyal tomando el cuerpo de un poema. En la imposibilidad de escribir, como en una casa abandonada, habita un enigma. De chico viajaba de un modo recurrente a la ciudad de La Plata por un problema de salud que tenía y que nadie en mi ciudad podía atender. Había un médico en La Plata, un tal Fogelberg, que curaba todo tipo de alergias. Alguien, la ex novia o un pariente de la ex novia de un tío mío que se había atendido con Fogelberg, le pasó el dato a mi madre y le dijo que era buenísimo. Que su método curaba. Empezamos a viajar una vez mes al mes. Viajábamos en micro y para llegar a La Plata a horario, teníamos que tomar el Automotores La Plata que pasaba por mi ciudad a las 5 y media de la mañana. Por eso, un poco después de Mercedes, veíamos contra la ventanilla de qué modo el sol comenzaba a despuntar —según decía mi madre— atrás de Buenos Aires. Para allá, decía, está Buenos Aires. Entonces, cuando pasábamos por Jáuregui, unos kilómetros antes de Luján, ya podíamos ver esa casita iluminada, a un lado de la ruta y, por esa época, en construcción. Se trataba de un chalet, de esos típicos de la década del ochenta. Lo curioso era el lugar en donde se lo estaba construyendo. Porque no estaba levantado frente a la plaza del pueblo. El chalecito estaba montado en medio del campo, junto a la ruta. En esos años de viaje a La Plata el chalecito en construcción fue convirtiéndose en un mojón del camino. Después del chalecito comenzaba la invasión urbana. Las extensiones de la metrópolis que, como un pulpo, iba invadiendo la pampa. El chalecito marcaba, más o menos, la mitad del viaje. En ese tiempo habían levantado las paredes y el techo con caída hacia el frente. A la hora que pasábamos con mi madre no había obreros, pero sí se veían las herramientas desplegadas: la máquina que preparaba el cemento, una carretilla, las palas. Cuando el tratamiento



por mi alergia terminó, los viajes a La Plata o a Buenos Aires se volvieron cada vez más espaciados. Incluso, muchas veces, podían pasar años sin que tomáramos esa ruta. Creo que el siguiente viaje lo hicimos en auto. Íbamos a un velorio a Pacheco. Un tío de mi madre, un tío italiano de esos que irrumpían cada tanto en las mañanas de domingo, a los gritos y despertando a todo el mundo, un tío que se llamaba Quequeche había muerto. Alguien llamó por teléfono para avisar y el viaje se improvisó. Y salimos todos a la ruta en un auto que no estaba revisado, como le hubiera gustado a mi padre. Un Falcón del año 64. En ese viaje me dormí pero antes de pasar por Jáuregui abrí los ojos. Y me quedé recostado contra la falda de mi madre mirando la cuerina del techo: tenía una infinidad de estrellas incrustadas o caladas. Nunca pude descifrarlo. Estaba en eso cuando mi madre dijo: «Pero esa casa no la terminan nunca». Y entonces yo entendí y me levanté y busqué el chalecito que se perdía, se me iba de los ojos, incompleto. A partir de allí —habrá sido por el modo en que mi madre lo dijo— un misterio comenzó a rondar esa casa. Ese misterio fue acentuándose en el tiempo con la permanencia del abandono: con la invasión de pastizales, con el color que fueron tomando las paredes, esas manchas de musgo, esa oscuridad —que todavía hoy se ve junto a la ruta— pintada como un cuadro negro y recargado.

2. La escritura interrumpida

Nunca pude escribir un poema. Por eso prefiero leer la poesía de los que pueden. Es mejor leer a los que pueden. Leer *Zurita* de Raúl Zurita, por ejemplo. Es un libro inmenso, un bloque enorme, parece un ladrillo, como los que se ponen para levantar paredes, para levantar casas. Dice Zurita: «Las enormes moles de rocas han tomado el color ceniciento del amanecer y el paisaje se interrumpe bruscamente». Me resuena ese final. Por eso mismo pienso que esa puede ser otra variante de este tema. La interrupción brusca de la escritura. Siempre me llamó la atención la escritura que queda interrumpida. Los alrededores de un texto. La lógica que trae encima una frase que luego no se podrá desarrollar, que se verá, por diversos motivos, casi siempre son los mismos (la enfermedad o el suicidio), interrumpida. El precipicio que viene de afuera o de adentro. La escritura quebrada por la muerte. Acaba de publicarse en Chile un libro de conversaciones entre Ilan Stavans y Raúl Zurita. El libro se llama *Saber morir*. En un momento, Zurita recuerda un pasaje de la *Historia de Perú* del Garcilaso de la Vega: se trata de la ejecución de un príncipe



inca. Mientras un pregonero lee, en español, los motivos que justifican su muerte, el príncipe le pide a un fraile que le traduzca porque «no entiende la lengua en la que están las razones de su muerte». Las razones de la muerte escritas en una lengua imposible. En esa lengua imposible también está el secreto de toda palabra interrumpida.

Pienso en dos casos de escritura interrumpida en la literatura argentina. Leopoldo Lugones, por ejemplo, se suicida el 18 de febrero de 1938 en el Tigre. Hay muchas capas de sentido condensadas en un suicidio. Hay muchos fracasos y una voluntad firme, vital, la llamarada final podríamos decir, que se consume en sí misma. El gran gesto positivo que es la negación de la negación. En ese verano de 1938 Lugones está frente a un texto que no puede terminar. Que lo agobia. Un texto que puede estar en línea con su *Historia de Sarmiento* y con *El payador*. Pero Lugones no puede terminar la historia de quien, según él, es el héroe de la moderna Argentina. En los últimos tramos del texto habla de la grandeza de Roca. Cita a Sarmiento para negar el genocidio de los pueblos originarios: «no había tales indios», dice la cita de Sarmiento que Lugones utiliza. Y luego escribe la frase que queda suspendida, cortada como si una espada filosa hubiera achurado sus bordes: «Pero nada tan concluyente como el saludo con que Mitre, díjelo ya, despidió a aquél en La Na...» La frase se interrumpe y no sabemos por qué. ¿Escribía Lugones esa frase en *El Tropezón* después de haber tomado el arsénico, después de haber dejado dispuesta la hoja con su mensaje final, después de haber avisado que lo despierten a eso de las seis de la mañana para que alguien, finalmente, lo encuentre desangrado en esa pieza del Tigre? No sabemos. Pero inquieta. Esa palabra sin terminar. La palabra nación. Y en mayúsculas. Inquieta. Lugones no puede terminar de escribir la palabra Nación. Lo que sí sabemos es lo que dice el mensaje suicida: «No puedo concluir la *Historia de Roca*. ¡Basta!».

Otro modelo de escritura interrumpida, en la literatura argentina reciente, puede ser el caso de *La grande* de Juan José Saer. Según las palabras del editor, *La grande* es un proyecto que Saer comienza a desarrollar en el año 99. Y, según se dice, Saer lo va componiendo del mismo modo que ha ido escribiendo su obra, en cuadernos. Primero, pensando la frase, teniendo la condensación en mente. Y luego poniéndola en práctica. Algo semejante a esto dice Julio Premat, estudioso de la obra de Saer y compilador de los papeles encontrados. Allí, en esos papeles, prácticamente, no hay tachaduras. La escritura nacía como un bloque, previamente procesado. Semejante al trabajo de un poeta. Cuando se piensa en la relación de Saer con la poesía siempre se recuerda eso que Saer dice aquí en Santa Fe, en el conocido



diálogo con Piglia, que luego la Universidad del Litoral compilará como libro. Ante la pregunta de Piglia sobre la relación entre lírica y narración, Saer dice que uno de sus proyectos era el de escribir una novela en verso o una novela poética. Pero que frente a tal desafío la aparición de la lírica se da incorporando la poesía en su prosa. De este modo, la prosa de Saer recupera el movimiento geográfico de Juanele, recupera su musicalidad; como también el fraseo seco de Di Benedetto para hacerlo estallar contra la página, para hacerlo derramar como si esa prosa fuera un río —en apariencia calmo— pero profundo y torrentoso en sus entrañas. *La grande* es una novela, efectivamente, inconclusa. Pero también podemos pensar que, si bien el último capítulo no se escribió, esa frase que, quizá, Saer pone de un modo provisorio, como una línea de la cuál tirará para encontrar su mundo —esa frase desnuda, como un pescado a la orilla del río— tal vez sea la mejor forma de seguir estando (estar estando) en la espesa selva. Hay muchos comienzos recordables en Saer —partes que se pueden citar de memoria incluso: por ejemplo, «Otros, ellos, antes, podían» o «Amanece y ya está con los ojos abiertos»—. Pero no hay tantos finales. La última frase de *La grande* puede ser una excepción, es una frase abierta, es un comienzo, es uno de los versos más bonitos de Saer: «Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino».

3. La posibilidad de un poema

Entonces traté de escribir un poema después de leer, por ejemplo, a Alberto Szpunberg, después de leer este verso en «Cap de Creus». Dice Szpunberg: «También las palabras necesitan de una promesa para arremolinarse en un punto, en un poema, como la espuma en el hueco de la roca». Eso dice Szpunberg. Y yo pienso en aquella casa como una roca que atrapa igual que un astro. Como un astro en medio de la pampa infinita. Escribir un poema me lanza a un vacío semejante al que siento cuando tengo en mis manos un instrumento musical, un violín, por ejemplo. Un verano, tendría siete años, murió el vecino de la casa contigua a la de mis padres. Su hijo después del entierro empezó a vaciar la casa. Empezó a tirar cosas. Mi padre sabía que el hombre que había muerto tenía un violín —había tocado durante una época, en su juventud, en una orquesta de tangos—. El violín estaba descuidado, encintado. No servía. Pero el hijo no dudó y se lo entregó a mi padre. Ese violín pasó a ser uno de mis juguetes preferidos. Por eso, después de unas semanas, les dije a mis padres que quería aprender a tocar. Recién en las vacaciones de invierno mi padre me subió al Falcón 64 y salimos para el conservatorio que estaba en el centro,



frente a la plaza. Por eso mi padre se puso esos zapatos que usaba para alguna comunión o para un casamiento. Lloviznaba. Entramos con respeto. Como se entra a la casa de un médico. El conservatorio para mí era un lugar imposible de imaginar, tal vez por esa palabra, conservatorio, creo que a mi padre le pasaba algo parecido. Pero cuando entramos fue como si hubiéramos entrado a una escuela. Nos atendió una secretaria. Mi padre le contó el motivo por el cual estábamos ahí. La secretaria nos miró y dijo que esperaríamos un minuto. Después nos hizo pasar a la sala del director. El director lo saludó a mi padre —lo conocía de vista, eso fue lo que dijo— y nos hizo sentar. Mi padre volvió a contar el motivo. Yo miraba las fotos del director sobre el escritorio: con familiares, con ex alumnos, el director tocando el trombón. Y en la pared de atrás un cuadro de Alberto Williams junto al cuadro de San Martín. Entonces, después de escuchar a mi padre, el director nos dijo que lo que nosotros queríamos no iba a ser posible. Lamentablemente, dijo. Cuando mi padre escuchó eso, levantó la voz. Pero cómo, lanzó. Yo me estremecí. El director nos calmó y dijo, aclarando, que no iba a ser posible porque desde hacía un año el conservatorio no tenía profesor de violín. No nos mandan, dijo. Y que si yo quería estudiar violín iba a tener que viajar más de cien kilómetros hasta Pergamino. Pero si quiere, propuso, el muchacho se puede anotar en piano o en guitarra. El director le hablaba a mi padre. Entonces mi padre me miró. Pero yo sentí por primera vez algo que no podía explicar muy bien. Elegir violín no era lo mismo que piano o guitarra. Además, yo tenía un violín. El director y mi padre quedaron en que me tomara un tiempo para pensarlo. Pero el tiempo se fue dilatando. Y yo nunca tomé la decisión. Por eso mis padres habrán pensado que ese capricho de aprender violín se me había pasado. Por eso tampoco nunca aprendí música. Cada vez que me aproximo a la escritura de un poema siento la misma imposibilidad que siento cuando tengo en mis manos un violín, por ejemplo. Cada vez que intento rondar la escritura de un poema se me aparece la figura de una casa abandonada en medio del campo. Y el misterio ése, que la sostiene en su abandono. Pero sabemos, es cierto, que la palabra misterio ya no explica nada, como dice Zelarayán en ese bellissimo verso de *La gran salina*: «La palabra misterio hay que aplastarla como se aplasta una pulga, entre los dos pulgares. La palabra misterio ya no explica nada./ (El misterio es nada y la nada no se explica por sí misma)/ Habría que reemplazar la palabra misterio/ por lo que yo siento cuando pienso en los/ trenes de carga/ que pasan de noche por *La gran salina*».



MAURO LIBERTELLA

UNO: Nadie testifica por el testigo

Publicó ocho libros, todos bastante malos, y arruinó a una familia. Esas podrían ser las únicas líneas que rubriquen la solapa de alguno de los libros de Raúl Barón Biza. Otro modo de resumir su biografía es el que escribió Fernández Cicco en un perfil para una revista colombiana: «Fue playboy, prófugo de la justicia, hacendado, víctima de torturas, empresario olivícola, minero, director de revistas, diplomático en Hungría, accionista de concesionarias de automóviles en Uruguay, empresario del algodón en Egipto, suicida y, por poco, asesino». Lo cierto es que Raúl Barón Biza murió en 1964 y sus libros nunca se reeditaron, prácticamente nadie volvió a leerlos, a nadie, tampoco, le importan demasiado. Si hojeamos *El derecho de matar*, *La gran mentira* o cualquiera de ellos, vamos a ver una prosa desprolija, agitada, una escritura un poco a las apuradas, como si un día Barón Biza se hubiera dado cuenta de que, entre sus muchas otras actividades, quería también ser escritor, y entonces se sentó y el torrente de palabras explotó así, sobre el papel, sin grandes enmiendas ni veleidades de precisión estilística. En ese sentido, da por momentos la impresión de que Barón Biza escribe porque sí. Es un escritor, OK, pero podría ser cualquier otra cosa, y de hecho es cualquier otra cosa. Pero su hijo no. Jorge escribió un solo libro y es uno de los libros más personales de la literatura argentina, uno de esos libros urgentes si se me permite un adjetivo que ya no deberíamos usar. Según Alan Pauls, el libro que escribió Jorge, el hijo, que se llama *El desierto y su semilla*, es «un libro único, en todos los sentidos de la palabra. Un libro que sólo él podía escribir, un libro fuera de serie, un libro que hace lo que él nunca pudo hacer: inventarse un lugar en el mundo». Si en Raúl la literatura es algo más, en Jorge es todo, es lo único. El padre tenía dinero, mujeres, fiestas, delirios, pero algo en su literatura no funcionaba; el hijo en cambio no tenía nada y por eso en la literatura, en su único libro, lo tenía todo. Como dice Pauls, ese libro le inventa un lugar en el mundo, en ese mundo que su padre había fatigado hasta el abuso, hasta el escándalo. ¿Son Raúl y Jorge, padre e hijo, las personas más opuestas del mundo? ¿Son dos formas irreconciliables de la Argentina del siglo XX? Christian Ferrer, que escribió un libro sobre la familia, dijo en algún momento: «Se parecían poco y nada. Lo que no quiere decir que el fantasma paterno no fuera una presencia fuente de incomodidad o de perplejidad en la vida de Jorge, a quien recuerdo como un hom-



bre suave y pacífico. No sé si la vocación literaria de Jorge provenía del padre, probablemente no, aunque fue la forma en que él pudo expresar sus intereses y su propia historia».

Jorge Barón Biza se inserta en la literatura desde la historia familiar. Esa es su puerta de entrada. *El desierto y su semilla* tiene uno de los comienzos más inolvidables de nuestras letras, ése en el que el padre del narrador le tira a la madre ácido en la cara antes de suicidarse, como para que a ella le quede, en el eco de sus ojos ciegos, esa última postal, el rostro ya indeleble de ese hombre que le cagó la vida. La anécdota, por supuesto, es real, pero este libro único, publicado en 1998, no anticipa la movida de los últimos años de autoficción, o escrituras testimoniales o narrativas del yo de las que tanto hemos hablado. *El desierto y su semilla* es un libro hiper literario, donde Barón Biza estetiza ciertos episodios traumáticos de su vida, pero no es, me parece, un libro a través del cual se quieran saldar viejas cuentas con el padre. En cierto modo, incluso, Jorge se apoya sobre el padre para entrar a la literatura. Cito a Christian Ferrer: «Aunque siempre culminaba sus cartas rubricándolas como Jorge Barón, a su libro lo firmó “Jorge Barón Biza”, recuperando el doble apellido de quien fuera no solamente su progenitor sino un escritor muy discutido». La inscripción del apellido no es un dato menor y es quizás el problema central del vínculo literario entre padres e hijos: ¿quién es la voz autorizada detrás del apellido? Jorge Barón Biza, para decirlo con Alan Pauls de nuevo, es un sobreviviente, es el eslabón último de una cadena trágica, y por eso tiene que recuperar el apellido, para cerrarlo, para clausurar el linaje. Jorge Barón Biza no habla desde cualquier lado; escribe un libro único y extraordinario, y lo escribe desde el apellido, desde el único lugar donde ese texto tendría sentido. El texto de solapa de ese libro es tan famoso como el relato mismo, y da la pauta un poco de la continuidad del linaje, que es su posibilidad de escritura pero también su fatalidad. En algún momento de esa tremenda solapa escribe: «Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos. En secuencias como ésta quedó atrapada mi soledad».

Jorge Barón Biza es entonces el sobreviviente que sobrevivió para contarla. «Nadie testifica por el testigo» escribió alguna vez el poeta Paul Celan, y decía con esa línea que nadie podía escribir por los muertos del Holocausto, porque los testigos puros eran ellos, los que murieron. Nadie testifica por el testigo. Por eso *El de-*



sierto y su semilla no testimonia por su padre, no es la historia de Raúl, el inmoralista, el escritor escandaloso y el hombre cruel. *El desierto y su semilla* es la historia de Jorge y es su entrada a la literatura. Cuando publicó el libro, en 1998, Jorge era el sobreviviente de su propia historia, de su propio linaje, y sólo pudo testificar por sí mismo, con una novela para la historia. Un par de años después se mató.

DOS: Se me cayeron los balcones

Nuestro segundo personaje se llama César Fernández Moreno y es el hijo de Baldomero, el poeta. Padre e hijo, poetas. La cosa acá es distinta a los Barón Biza, porque los Fernández Moreno son grandes escritores los dos, escritores además de muchos libros, y la suya fue una conversación literaria de la que no hay prácticamente puntos de comparación con otras experiencias escritas en nuestra tradición. Toda su vida literaria fue un ida y vuelta. Baldomero fue un poeta cálido y sencillo, que escribía sobre lo que tenía cerca: los amigos, los hijos, las calles de su ciudad, las pequeñas historias que escuchaba por ahí. Fue un poeta leído, diríamos un poeta importante, y cuando nació su hijo César dejó registrado el evento en un libro, *El hijo*, de 1926. Todo era paz, armonía y felicidad en la familia hasta que un día, ¡zas!, a César, el primogénito, se le ocurre la idea loca de que él también quiere ser escritor, él también quiere ser poeta, que es incluso mucho más que querer ser escritor. Desde que empezó a escribir, entonces, César tuvo como lector fantasma, como interlocutor en las sombras, al Viejo, como le empezó a decir cariñosamente a su padre, aunque también era un modo de decirle que su escritura era vieja, estaba fechada, y que ahora alguien, él, venía para modernizar un poco las cosas. En una semblanza, Juan Sasturain dijo: «Para procesar el amable *peso* lapidario de Baldomero, el Pequeño César se refugió en la endeble estructura generacional del cuarenta, una promoción que “se salva” por lo que luego harían sus excepciones: Enrique Molina, Wilcock, Girri y él mismo. Después, en una época en que los pibes Murena, Jitrik, Sebrelí y los Viñas ejercían el parricidio explícito con Lugones, Martínez Estrada y otros ídolos, él encaró un literal parricidio interior que suponía el entierro con homenaje». El *peso* es la palabra justa. En «Argentino hasta la muerte», uno de esos poemas–himno que cada tanto saca la literatura argentina, César escribe estas líneas, que nos dan una idea de lo que es ir a fondo en la relación padre e hijo:

cada paso que doy se me caen encima setenta balcones
ustedes dirán acabala con el viejo



pero cómo dejar de ser overo de tal tigre.

Los setenta balcones son una referencia directa al poema emblemático de Baldomero, «Setenta balcones y ninguna flor». Al hijo se le cae en la cabeza el *hit* del padre, no puede dejar de hablar de eso, no puede dejar de escribir sobre eso porque si se detiene, si lo naturaliza, ese peso lo ahoga, lo aniquila. Todo hijo con padre escritor tiene que tomar en algún momento la decisión de qué hacer con ese legado. ¿Combatirlo, continuarlo, destruirlo, ignorarlo? Hay opciones para todos los gustos, tantas posibilidades como escritores en el mundo. Quiero entonces mencionar aquí un libro muy particular, que abre el segundo tomo de las obras completas de César Fernández Moreno. El libro se llama *Conversaciones con el viejo*, y es sencillamente estremecedor. Lo que hizo César en ese libro fue agarrar un poema del padre y un poema suyo y ponerlos uno al lado del otro para que conversen. El arcón es infinito: el libro tiene 170 páginas de poemas de uno y de otro; el padre, en la página izquierda, el hijo, a la derecha, replicando, agregando, reescribiendo. Este es el libro definitivo en el que César tomó su decisión, donde eligió dónde ponerse con relación a la obra de su padre. Y acá César es un poeta pero no es sólo un poeta: es un montajista, un editor de la obra del padre. Es un gesto terriblemente moderno, en cierto modo contemporáneo a nuestra época, donde todo está mezclado, remixado o intervenido. *Conversaciones con el viejo* es un libro emocional y conceptual en un mismo movimiento. Algunos de los poemas que dialogan entre sí son muy directos, deliberadamente similares, poemas que César escribió con el texto original del padre en la cabeza. Otros no parecen tener nada que ver, y sin embargo están ahí por algo, el compaginador decidió que tenían que estar juntos por algo quizás muy íntimo, algo del orden de la autobiografía, algo impenetrable que quedará como un secreto de familia. Quiero leer dos poemas cortos, sobre dos bares, para ilustrar un poco la metodología de este libro.

Este poema se llama «Viejo café tortoni», y lo escribió Baldomero padre en 1925:

A pesar de la lluvia yo he salido
a tomar un café. Estoy sentado
bajo el toldo tirante y empapado
de este viejo Tortoni conocido.
¡Cuántas veces, oh padre, habrás venido
de tus graves negocios fatigado,
a fumar un habano perfumado



y a jugar al tresillo consabido!
Melancólico, pobre, descubierto,
tu hijo te repite, padre muerto.
Suena la lluvia, núblanse mis ojos,
vomita el subterráneo alguna gente,
pregona diarios una voz doliente,
ruedan los grandes autobuses rojos.

Y en la página de al lado, mirándolo, haciéndole sombra, acompañándolo o
quién sabe qué, está este poema de Fernández Moreno hijo, de 1975, que se llama
«Viejo café de flore»:

A pesar de la lluvia yo he salido
a tomar un café. Y estoy sentado
tras el cristal vibrante y empañado
de este café a poetas ofrecido.

¡Pero tú nunca, padre, habrás venido
de tu vida a trasmano fatigado
a fumar un Gauloise bien apretado
en el barrio latino consabido!

Melancólico, acaso más abierto
tu hijo te trae ahora, padre muerto.
Vuelves a mí, te alejas, te me pierdes,

la lluvia insiste, núblanse mis ojos.
Pasa un clochard envuelto en sus despojos,
ruedan los grandes autobuses verdes.

Entre un poema y otro han pasado 50 años, que es el lapso de tiempo prudential que recomiendan los traductores que debe pasar entre una traducción y una nueva traducción de una obra importante. En 50 años, dicen, la lengua muda, cambia de piel, y por eso hay que retraducir a los clásicos. ¿Habrá sido eso lo que quiso hacer César, traducir el poema del padre a una misma lengua pero a otra sensibilidad, más cercana al fin de siglo?



Quiero cerrar con un fragmento de un prólogo que César escribió para un libro suyo de 1981, y que trae el último tema que quisiera abordar. Dice: «Nací en 1919; y en Buenos Aires, localización demográficamente muy probable para un argentino. Mi vida se complica un poco por el hecho de ser el hijo de un poeta a quien debo llamar grande, pese a ser mi padre. También debo llamarlo Baldomero, como ahora vuelven a hacerlo todos por culpa que me parece mía, en vez de Fernández Moreno a secas, como él firmó siempre, salvo cuando firmaba, por donaire, Fernández Moreno, el viejo».

TRES: Política de la paternidad

Y si hablamos de apellidos, debe ser bastante difícil ser hija de un escritor cuyo apellido es Fogwill y querer, vos también, escribir, ¿no? Lo mío no es una suposición, sino una constatación que hice cuando leí un texto terrible que escribió Vera Fogwill, la hija de Rodolfo Enrique, sólo un par de días después de la muerte de su padre, en *Página 12*. Ahí escribió lo siguiente: «Cuando casi adolescente empecé a escribir, nada, casualmente Fogwill se quitó el Rodolfo Enrique y el Quique y pasó a ser, no sé cómo, sólo Fogwill para todos, incluso para mí. Una manera egocéntrica de saber que todo le pertenecía a él. Incluso los Fogwill es de Devon en su sangre y toda raza o estirpe menor que le sucediera. A mí me queda pensar si podré seguir siendo Fogwill, más allá del absurdo título de condesa que heredé. Si debo firmar simplemente así, como hubiese querido él, o debo cambiarme el nombre definitivamente por el seudónimo literario con el que desde hace años escribo».

Lo interesante del caso Fogwill, para los fines de este texto, es la relación obsesiva y evidentemente tirante que el escritor tenía con los hijos, con la idea de paternidad diría incluso. En ese tema, para él no había escisión entre vida y obra. En una entrevista de la *Rolling Stone* dijo, por ejemplo: «Tenés escritores como Ricardo Piglia, que una vez declaró no haber tenido hijos para dedicarse de lleno a la literatura ¡Qué horror! Cuando escuché eso yo tenía cuatro hijos, y me imaginaba un tipo usando forro todas las noches para que después no venga un chico a molestarlo cuando está en la computadora». En un libro recién publicado *Fogwill, una memoria coral*, varios tocan el tema. César Aira, por ejemplo, dijo lo siguiente: «Yo tuve un motivo más para admirarlo y quererlo: su amor a los niños, que él no exhibía pero fue una constante en su vida. Era una simpatía, hecha de responsabilidad paterna, comprensión, identificación; con sus hijos, con los de sus amigos, lo vi ser



protector, atento, interesado, sin condescendencia ni impaciencia. Su personalidad, que él quería áspera y dura, tenía ese reverso sonriente». Fabián Casas dijo también lo suyo: «Los últimos años me decía: “Todo es para mis hijos”. Era como un *leitmotiv*. Paradójicamente, con los chicos tenía un trato más o menos distante. Lo acompañé un par de veces a buscarlos al colegio y no me dio la impresión de ser súper cariñoso, pero él insistía en lo importante que era tener hijos». Lo suyo era, digamos, una política de la paternidad, que no es lo mismo que ser un gran padre, eso está claro. Lo que muestra además la lectura de este libro, donde más o menos cincuenta personas dan testimonio de su relación con Fogwill, es que para muchos escritores jóvenes o más o menos jóvenes Fogwill fue algo así como el padre de la generación, el interlocutor preferido de las nuevas camadas. Las paternidades literarias se eligen, pero a veces también simplemente suceden, se acomodan solas. Fogwill estaba muy atento a lo que se escribía en tiempo presente, y podríamos decir que se forjó ese lugar. Erigirse como padre de una generación es un modo también de realizarse en una descendencia. La relación de Fogwill con la paternidad parece, leída ahora, alternar entre lo abstracto y lo tangible. Le interesaba el concepto de paternidad, sin dudas, y luego encontraba sus formas, a veces efectivas y a veces estériles, de manifestar ese deseo abstracto.

Volvamos a Vera, la hija de Quique, y a ese texto que escribió a los días de la muerte del padre. En uno de los primeros párrafos apunta: «“Escribo para no ser escrito”, se limitaba a decir siempre él. ¿Y ahora qué carajo hago, papá? ¿Escribo para que no seas escrito o dejo de escribir?». Evidentemente, el padre le dejó como única opción un dilema violento, una encrucijada terrible. Quizás porque soy hijo y todavía no soy padre, soy de la idea de que los problemas de los hijos son, en gran medida, responsabilidad o efecto de los padres. Si de un padre y referente de la izquierda como León Rozitchner sale un vocero de la derecha como Alejandro Rozitchner, en algo la habrá pifiado León, y la culpa finalmente no es de Alejandro. Quizás me equivoque. Pero con Fogwill y Vera da esa sensación: ella misma lo dice: papá, no me dejás opción. O te aniquilo o no escribo. Eso es lo que vos quisiste.

Un año después, Vera vuelve a publicar un texto sobre su padre en *Página 12*. Un año es el tiempo que estipula la tradición judía para cerrar el duelo; luego del año, incluso, se recomienda terminar con todas las formas del duelo, volver a la vida común. Ese texto de Vera cierra el duelo y después de eso publica una novela con su nombre, con su apellido, el apellido Fogwill. Este es el caso de la mujer que necesitó que su padre no esté para poder escribir y publicar con el apellido. Como si no pudieran haber dos fogwilles, al mismo tiempo, en el campo literario argentino.