



TRAMAS

“Tramas” es aquí el nombre de múltiples figuras: un jugador que echa su suerte en la última jugada, la clave que explica por qué las balas perforan el salón de juego o las multitudes que lanzan una plegaria secreta en la periferia de una ciudad refractaria, expulsiva; “tramas” puede ser el modo en que un escritor consagrado exige justicia desfigurando las formas clásicas de construir una trama, o asimismo la pregunta por la simulación, que es el reverso de la credulidad allí donde están en duda los relatos que hacen trama. Y también puede ser, la “trama”, el nombre desmedido para quienes quieren hilvanar los restos, o el modo insidioso en que los espectros se transfiguran. Sabemos que una idea recorre nuestra época: la caída de los relatos, esto es, de las tramas. Pero las figuras que recorren esta sección no participan del regocijo por la falta de tramas, aunque tampoco reclaman que las misas se oficien en latín. “Tramas” no es la mueca de la ironía, ni la palabra de un cruzado, sino tan sólo un modo de invitar a pensar en las formas de articulación posibles para esta Argentina, con el auxilio de aquellas novelas, ensayos o historias que supieron tallar en las reverberaciones de nuestros dramas. Nombre impensado para otras revistas y tiempos, en que la liberación comenzaba justamente allí donde se lograba destituir una trama, los escritos que presentamos en esta sección responden al llamado de la palabra que los bautiza bajo la sospecha de que hoy la política tiene que ver con la búsqueda de tramas.

TRAMAS

GAUCHITO GIL: EL MUERTO QUE VIVE

POR Matías Farías

1. Las páginas iniciales del *Facundo* testimonian convincentemente que el poder de la memoria guarda relación con el modo en que ésta se inscribe en un proceso de lucha política. Porque si Quiroga aparecía en la más que a menudo alucinada mente de Sarmiento como la clave bajo la cual habría de ser descifrado el enigma de la realidad nacional, ello era así en primer lugar porque la figura del *tigre de los llanos* resumía como pocas el talante del conflicto que agrupaba en amigos y enemigos el escenario político posrevolucionario —se trataba del conflicto entre las fuerzas líquidas, autofundantes e igualitarias aunque no necesariamente equitativas de la modernidad y las que, ancladas en su territorio pero conmocionadas por la revolución, sospechan que la pampa no constituye un adecuado conductor de todos los bienes que la propia modernidad promete— y porque, en segundo lugar, su sombra terrible había logrado conquistar los sueños de aquel actor sin cuyo favor (hasta no hace mucho tiempo nadie lo dudaba) las probabilidades de éxito de cualquier proyecto político habrían de sucumbir al más rotundo fracaso: el pueblo.

Sarmiento escribe entonces que un muerto se ha adueñado de los vivos. Y que todos pretenden o bien tenerlo de su parte o bien sepultarlo, que es otra manera de tenerlo de su parte. En la escena posrevolucionaria, ese muerto es soñado como ilusión o como pesadilla, pero es soñado por todos, lo que significa que resulta comple-

tamente inviable sustraerse a su hechizo, porque ello hubiera implicado sustraerse de la política misma, que en la etapa que abre la revolución configura todo el contorno de la patria, como bien podía atestiguar a su modo el exiliado. Por eso mismo (y contra lo que hubiera querido Alberdi), lo que sugiere Sarmiento es que ninguna legalidad providencial ni tampoco mercantil obraría por sí misma para modificar las cosas: la idea que manda en las páginas iniciales del *Facundo* advierte que la revolución ha abierto una *crisis* que no es *sistémica* —y, por lo tanto, que no puede ser regulada retocando aquellos hilos que los hombres mueven mal para el perfecto funcionamiento de la máquina— sino *existencial*. Y sólo porque es de este calibre la crisis, sólo porque en ella se decide qué proyecto definirá el ser de lo que después llamaríamos Argentina, es posible que exista un muerto cuya supervivencia desquicia la vida de los vivos.

2. ¿Torna legible esta historia ese amor hecho santuario que se erige en Mercedes, Corrientes, pero también en cada ruta del país, en memoria de ese otro gaucho bravo que fue el Gauchito Gil? Como en un sueño, las narraciones que cuentan la vida del Gauchito Gil revelan condensaciones y desplazamientos, que aparecen fundamentalmente en la multiplicidad de razones por las cuales fue perseguido. Así puede apreciarse en el elemento que se mantiene constante en todas las historias del derrotero del santo correntino y que cuentan que la razón por la cual terminó siendo perseguido tuvo que ver con que enamoró a una viuda de las clases propietarias, que era a su vez pretendida por el comisario del pueblo; en este sentido, la perseverancia de esta historia en la memoria popular no hace más que poner de relieve, con un tema tradicional, un conflicto de clase: los propietarios jamás entregan sin escarmiento sus bienes más íntimos, esto es, sus mujeres. Mucho menos, ciertamente, sus propiedades pecuarias: algunas versiones de la vida del Gauchito señalan que se trató de un ladrón rural que repartía el botín entre los pobres, de igual modo que lo hacía otro hombre, aunque éste más urbano, devenido santo en los años noventa: el “Frente” Vital. Más controvertidas son las narraciones que cuentan la reacción del Gauchito

Gil ante la guerra de la Triple Alianza: algunas lo ubican, en clara filiación con Facundo, como desertor del ejército, y otras, más acorde con el giro que el *Santos Vega* de Obligado le impone a la gauchesca, como un soldado que hace suyo el deber de pelear por la patria.² Por último, los relatos que siguen su trayectoria en el complejo mapa político pos Caseros lo presentan como un trabajador rural que es obligado a conchabarse para luego pelear en el bando que agrupa los residuos del unitarismo correntino, base del autonomismo local. En esta versión, se gana la enemistad de los poderosos porque desiste de esa lucha, según algunas fuentes porque estaba en desacuerdo con derramar la sangre entre hermanos (lo cual es condición para que el santo sea también “padre”), según otras porque, como en el Moreira de Leonardo Favio, no despreciaba la lucha facciosa, aunque en su caso prefería hacerlo a favor de su propio bando: el federalismo.

Es sin dudas este punto el que tienta como ningún otro el esbozo de ciertas homologías entre Facundo y el Gauchito Gil. Allí encontramos el color rojo que superpuebla cada uno de sus santuarios, ese color rojo que inviste al símbolo de tal intensidad que lo convierte en un adecuado contenedor de la confianza de sus devotos y en buena medida, además del bigote que humaniza su rostro formando una figura que resulta incompatible con las formas de representación de santos propias de la institucionalidad católica, constituye la clave de acceso que permite reunir a los *múltiples* en *uno*. Porque si los bigotes tornan al Gauchito Gil en la imagen humana, demasiado humana en que cualquier correntino podría reconocerse, el rojo en cambio aúna, como pocos símbolos acuñados en el fierro caliente de nuestra historia,³ a los desplazados, perseguidos y asesinados de este país.

Que la vida del Gauchito Gil sea justamente la de un perseguido caracterizado por una historia en que sobresale más de un episodio desafiante a los límites de clase constituye, para M. Julia Carozzi⁴, el fundamento de su sacralización y de su apogeo justamente en aquella década en que, como los años noventa, se aceleran los procesos regresivos de distribución del ingreso iniciados con

Martínez de Hoz. Según esta mirada, la historia del gaucho que roba a los ricos para dar a los pobres, y que se impone ya muerto primero sobre la voluntad del comisario y luego sobre la del intendente y el arquitecto que quieren trasladar su tumba al cementerio público, reflejaría la protesta de las clases populares ante una realidad cada vez más adversa.

Sin embargo, la imagen del santo correntino acompaña y resignifica este proceso de múltiples modos. En ciertos casos, como en la foto en que aparecen recostados sobre su imagen los dos cantantes del grupo de hip hop “Fuerte Apache”, es claro que su figura es invocada como *objeto de identificación* para unas prácticas de subjetivación propias de un escenario en el que el viejo tema de la brutalidad de la represión policial es menos distintivo que el desafío, ahora abierto, que lanza este grupo, a responder las balas provenientes de una nueve milímetros con la que puede lanzar ese fusil de mayor alcance que en nombre de otras pasiones circulaba por las villas y asentamientos bonaerenses hace más de treinta años: el FAL. Sin embargo, lo característico de este verdadero paisaje fragmentado, es que las balas de este mismo fusil también son prometidas, como avisa el “Rap del monoblock” y el del “Enojado”, a los transas y los irreverentes de Gonzalez Catán que no toman nota que Fuerte Apache es impenetrable, dibujando así con suma claridad el hiato enorme, propio de los años noventa, que al interior de los sectores populares mismos se ha abierto: en el contexto de lucha de todos contra todos, y en el que la organización policial no es la menos brutal de las bandas en guerra, la solidaridad de clase se restringe a la del compañero del monoblock, y si en buena medida todos los grupos pueden aferrar con la mano que no aprieta el gatillo la estampita del Gauchito Gil, ello se debe menos a un signo de comunión que a la necesidad de sostenerse en quien ha demostrado poderes tan sobrehumanos como los que se requieren cuando se vive el día a día al límite.⁵

Pero no sólo la imagen del santo correntino se potencia como símbolo que contornea una pertenencia para los que viven al límite; muchos de los santuarios erigidos al borde de las rutas que unen lo que alguna vez fue un país son cuidados por quienes buscan la pro-

tección del más mundano de nuestros santos a partir de recorridos vitales marcados con otro pulso. Se trata de aquellos a quienes el santo urbano reservado por la oficialidad católica para acordarse de los humillados y ofendidos queda a más de una vida de distancia: San Cayetano.

Pero si bien la abundancia del vino y la distancia con la urbe⁶ constituyen indicadores que distinguen a los adoradores del santo correntino de los fieles que siguen al de Liniers, impidiendo así agruparlos en un mismo y macizo conjunto, no menos cierto es que en ambos subyace una lógica de descentramiento, aunque en el caso de San Cayetano controlada, de esa misma urbe más proclive en estos tiempos a dialogar con aquellas otras que han dado luz verde a la globalización que a hacerlo con sus estratos en otro momento llamados “profundos”, y que hoy son confinados, como bien percibió Lewkowitz, ya no a las formas de articulación basadas en la ley de hierro de las instituciones del panóptico estatal sino a la vida *nuda* de los galpones.

Pero no sólo esto comparten ambos grupos de fieles: es probable que más de un mismo hilo identitario los una con un pasado en común, aunque transfigurados por la circunstancias: a su modo San Cayetano y el Gauchito Gil deben pacientemente escuchar los pedidos y plegarias que le ofrendan quienes antes con más esperanzas pero no menos lealtad que ahora –al menos en las instancias decisivas– acostumbraban a reconocerse colocando los dos dedos en “V”.

Para que ambas devociones adquieran tamaña popularidad ellas deben encontrar una validez extraída de marcos referenciales compuestos por ideas, creencias y, más profundamente, estructuras de sentimientos capaces de legitimar esos cultos. Pero mientras que en el caso de San Cayetano la difusión y circulación de esos marcos referenciales son controlados por la Iglesia, lo cual obviamente no explica por sí sólo su carácter masivo, en el caso del Gauchito Gil su adoración reconoce en el esfuerzo diario de sus cultores la principal razón de su sostén.

¿De dónde salen entonces esas fuerzas, además de nutrirse de las razones históricas y presentes antes mencionadas? No habría que

desdeñar aquí, como lo hace María Julia Carozzi en aras de resaltar las reivindicaciones clasistas que vehiculiza el Gauchito Gil, un componente religioso ligado a la tradición católica que es capaz de potenciar la identificación con el santo: la purificación de una vida a causa de una muerte injusta.

Es en esta instancia donde la figura de Facundo y la del Gauchito Gil, ambos muertos de una muerte abrupta, arbitraria y efectuada en un punto de cruce de rutas, parecen sin embargo conducir a distintos caminos.

En efecto, hay algo de la muerte de Antonio Gil que no le pertenece a Facundo. Todas las historias que relatan el final del Gauchito coinciden en narrar una misma secuencia: minutos antes de ser fusilado, su verdugo es advertido de que su acto es esencialmente injusto no sólo desde la perspectiva de la justicia divina sino también desde la perspectiva de la justicia terrenal (la orden de perdón por parte del gobernador viene en marcha y su asesino decididamente la ignora). A sabiendas de que será asesinado, el Gauchito Gil le anuncia a su verdugo que su hijo morirá a causa de una enfermedad terminal a menos que, al volver a su casa, invoque una oración en su nombre; lo que sigue es ya conocido: el comisario mata a Gil, vuelve a su casa y, al encontrar a su hijo agonizando, eleva una oración en nombre del recién ajusticiado, para al cabo de unos minutos observar que su hijo comienza a evidenciar signos de salud, y que por ende el primer milagro del Gauchito se ha consumado.

Es por actos como éste que el bandolero rural se convierte en santo: la muerte injusta que cae sobre él lo torna al mismo tiempo “uno de los nuestros” (y el nosotros ahí reunido es aquel que denuncia que la justicia no se aplica por igual a los ricos y pobres) y santo de todos, incluso de aquellos miembros de las clases propietarias que, increíblemente perdonadas en la parábola, quieran aprender la lección. Aun así, quien perdona le señala al perdonado que el límite ha sido impuesto por él; y como los vendedores ambulantes que anuncian antes de presentar el producto que prefieren ganarse la vida en el tren antes que robar –subrayando así que ésa es una opción de la cual disponen no siempre imaginariamente–, así tam-

bién podría inferirse de la parábola que quien perdona conserva para sí la oportunidad de algún día no perdonar más. De todos modos, lo que resulta sin embargo claro es que Facundo no hubiera conservado para sí en ningún momento esa posibilidad: bajo las garras del *tigre de los llanos*, el hijo del comisario habría sido liquidado. O al menos así lo entendían los militantes revolucionarios de los años setenta que invocaban a Facundo y que, en documentales como *La hora de los hornos*, dejaban aparecer subtítulos con frases como “un pueblo sin odio no puede liberarse”.

Pero aun para suspender el perdón y tomar revancha es necesario contar con enormes recursos materiales, simbólicos y organizativos cuya construcción supone esfuerzos que tardan décadas en madurar y cuya supervivencia supone la transmisión generacional; la destrucción de éstos y no de otros recursos fue el objetivo de los que convirtieron, a partir de 1976, al Río de la Plata en un cementerio sin tumbas.

En este contexto, por lo tanto, es comprensible que el santo de los sectores populares sea un santo que perdona y no uno que castiga, porque al menos en el perdón puede ser retenido el irrefutable mensaje de que quienes han sido privados de todo, no pueden también ser privados de conservar una superioridad aunque sea moral frente a los responsables de sus penurias.⁷

Por eso, antes que concluir que la historia que va entre Facundo y Gil es la que media entre el *gaucho malo* y el *gauchito*, cabría decir que aquella interpretación que Carozzi desestima de la historia del santo correntino por considerarla no sin razones funcional a la institucionalidad católica –la que afirma que su santidad guarda relación con su inocencia, porque sólo los inocentes están en condiciones de implorar a Dios por el bienestar de los pecadores– conserva un momento de verdad si se la piensa no en relación de contradicción con la imagen del gaucho bandolero sino como su complemento: el santo que recoge las plegarias de quienes a duras penas han sobrevivido al invierno de los noventa sólo puede ser aquel que en virtud de su pureza basada en el perdón mantiene con Dios una relación privilegiada pero puesta no a los fines de multiplicar las frustraciones y

prohibiciones más escandalosas, como lo hace el *establishment* eclesiástico, sino a los de satisfacer los múltiples deseos y demandas de su protegidos.

De manera que si el Gauchito Gil es el santo de los noventa, lo es porque puede representar variadamente a los sectores populares: símbolo de trasgresión, de persecución injusta y en definitiva de identificación para los que viven al límite, también el Gauchito Gil es símbolo de protección que todavía *cumple y dignifica*, como lo hacían hasta no hace mucho tiempo esa pareja terrible que también fue adorada por el pueblo, pero en momentos en que sólo quedan los edificios, y no todos –es poco decir que los enemigos fueron impiadosos– del Estado que vehiculizó esas demandas.

3. Sarmiento y Walsh pensaron que la clave de su tiempo residía en un muerto que vivía y que hablaba. Pero Sarmiento y Walsh vivieron en tiempos en que era imposible concebir que esa sobrevida y el lenguaje póstumo de sus muertos pudieran ser descifrados en un código que no fuera el de la política, entendida como el drama ineludible que se torna patente en estado de crisis, cuando la nada del ser hiere al espíritu que ya no puede justificar el sufrimiento del inocente apelando a una legalidad autosuficiente. En tiempos así, los universales neutralizantes que ponen en suspenso el libre albedrío de la voluntad muestran lo que son: herramientas de los poderosos para inscribir su derecho de mando en el orden objetivo de las cosas; y cuando ello acontece, los espectros comienzan a desquiciar a los vivos sólo si a través de su invocación la existencia se asume como drama en el que el muerto que vive delinea las razones por las que hay que combatir.

Sería injusto con los que han recuperado fábricas, con los que se han adueñado de tierras para la propia vivienda y en definitiva con los *cazadores* que autogestionan su existencia un día en la municipalidad, otro día en la unidad básica, otro tal vez en la iglesia evangélica y por fin en la organización de base, afirmar que en el paisaje que define nuestro contorno no se han construido respuestas políticas capaces de hacerse cargo del drama de nuestros días.

Sin embargo, los que confían en que el mercado es capaz de producir lazo social, y que en la Argentina se reconocen herederos de los que soñaron ser accionados por Europa en América, siguen dominando la escena. Me temo que el crecimiento económico sostenido no hará más que envalentonarlos, ahora que ven que ese proyecto puede ser palanqueado en estas tierras sin contar con el auxilio de un Urquiza. En este escenario, las balas del FAL y las de la policía ciudadana (avaladas bajo los más estrictos procedimientos republicanos y con el empuje de los que sacan fotos digitales a la nieve, piden un presidente que no se enoje y añoran, todos los días, en ir al banco y encontrar en sus depósitos la moneda en que cotizan sus sueños) seguirán cruzándose para, al decir de Sarmiento, cubrir el “ensangrentado polvo que envuelven las cenizas de este noble pueblo”.

Símbolo de identificación para los que viven al límite, talismán último de los que buscan protección día a día al costado de la ruta, la imagen del Gauchito Gil, superpoblada de rojo, continuará siendo invocada tanto tiempo como perduren las voces que definan la crisis en términos sistémicos y, por lo tanto, solucionable por la vía de la gestión de lo dado. Imagino que la imagen del santo correntino será conservada en ese futuro impiadoso como signo de persistencia de intensidades, como reliquia que la memoria popular preserva a lo largo del tiempo y como muestra de una sensibilidad por el otro que torna imposible no sentir un mínimo sobrecogimiento cada vez que se visita esa choza hecha santuario en Mercedes.

Resta por ver si las boleadoras que el Gauchito Gil sostiene en sus manos serán tenidas en este futuro probable como un símbolo de identificación para el aguante en tiempos de fragmentación, o si también podrán significar el instrumento de lucha para *bolear a la civilización* en caso de que la pampa, una vez más, rehúse conducir con justicia social y hacia todo el país los beneficios líquidos que hoy nuevamente disfruta.

Notas

¹ Buena parte de la cultura política argentina le debe a Sarmiento haber escrito las coordenadas de un texto cuyo poder es probable que en estos días se esté extinguiendo, y que no es otro que aquel que expresó el pulso de la cultura y la política argentinas. Noé Jitrik acuñó un nombre perfecto para este drama: *muerte y resurrección de Facundo*; y en efecto, hacer política en Argentina significó, en buena medida, pronunciarse por la muerte o por la resurrección de uno de nuestros más bravos espectros. O por aquella opción no menos transitada: integrar ambos aspectos en un único proyecto nacional.

² De todos modos, el vínculo entre el gaucho santificado y el ejército no puede estar exclusivamente determinado por esos linajes; en una provincia que, como Corrientes, sabe bien qué significa ver morir a los jóvenes en la guerra, ambas versiones merecen, por razones no muy dispares, alta credibilidad en los sectores populares. En un caso, porque la renuncia del Gauchito al ejército no sería más que un modo de denunciar los altos costos que la clase subalterna debe pagar por ella; en el caso de su incorporación a las filas del ejército, la denuncia que prima es aquella que señala qué tipo de destino reserva el Estado argentino a los que dejan la vida por la patria. En ambas versiones, igualmente significativas y con altas probabilidades de anclaje en las creencias populares a partir del modo en que en las tierras de Gil se ha reelaborado la guerra de Malvinas, hay un mismo subtexto: aquel que narra la historia de la progresiva escisión entre los sectores populares y Estado.

³ Sabemos que el origen del subtexto que está a la base de que el rojo sea un punto de encuentro constituye una de las formas rabiosas de reescritura de *Civilización y barbarie*. Allí está el otro escritor consagrado de nuestra cultura que invocó la ayuda de los dioses para contar la historia de un gaucho reñido con la ley. Ese escritor, convertido luego en *el* escritor nacional, fue el mismo que profirió, en ocasión del asesinato de Peñaloza y mediante un anacronismo que aún hoy pervive en nuestra memoria popular, toda una serie de maldiciones e invectivas altamente reconocibles en nuestra cultura política, con el fin de poner blanco sobre negro los términos de la lucha política nacional: los perseguidos son siempre los federales, y los asesinos, unitarios. Hay algo de ese subtexto que revive en el color tan rojo que arropa la figura del Gauchito Gil, aunque en su historia parece prevalecer la figura del mártir por sobre la del luchador político.

⁴ “Antiguos difuntos y nuevos difuntos: las canonizaciones populares en la década del 90”, CAROZZI, M. J., en: MIGUES, D., y SEMÁN, P. (comps.), *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

⁵ Vale en este punto una aclaración: los medios de comunicación nos tienen acostumbrados, como resultado patente en el modo en que trataron el apogeo de la cumbia villera, al reduccionismo que consiste en imputar cada uno de los temas de estas subculturas con la praxis efectiva de los sectores populares. Creemos en cambio que tanto el conjunto de tópicos que aparecen en los grupos de cumbia villera, rock chabón e incluso en bandas como “Fuerte Apache” no hacen más que retomar viejos temas de la cultura popular, y que por cierto no constituyen ni la única, ni la dominante respuesta al inusitado empobrecimiento de las clases populares en las últimas décadas. Sólo estamos en condiciones de sostener que estas versiones adquirieron una visibilidad e incluso un arraigo en los sectores populares que jamás hubieran logrado en condiciones donde el imaginario ligado al mundo del trabajo resultaba hegemónico.

⁶ Por supuesto que aquí no nos referimos meramente a la distancia medida en kilómetros, sino a aquella más difícil de medir pero no por eso menos palpable, relativa a recorridos vitales configurados a partir de diferentes superposiciones de series históricas: mientras que el creyente de San Cayetano alude al pliegue que retiene la centralidad de la urbe para colonizarla todos los 7 de Agosto, y que sostiene un vínculo con la institución aunque sea a través de un ícono de clase, el creyente del Gauchito Gil es aquel que, como bien lo indican los múltiples santuarios al costado de la ruta, día tras día renueva su vínculo de fe sin mediación institucional, convirtiendo a los bordes en el centro de su referencia vital.

⁷ La historia del gaucho que perdona reconoce un antecedente, en la historia de los complejos reacomodamientos del drama entre la civilización y la barbarie, en el personaje principal de *Nobleza gaucha* (1916), el primer éxito cinematográfico nacional. En ese film, la historia parece ser la misma: el héroe es otro gaucho que perdona –y perdona demasiado– la vida de un estanciero ebrio y decadente que, habiendo abusado de la mujer que se había enamorado del noble gaucho, va por su cabeza, justamente, con la complicidad del comisario de turno. En la escena final de la película, que sirve para recordar que en el combate cuerpo a cuerpo las clases pudientes llevan todas las de perder, se subraya la dignidad moral del gaucho perseguido: aunque no puede evitar la caída del comisario en el precipicio, el hecho de que lo haya intentado consagra una vez más al hombre de las pampas como un modelo a seguir, precisamente porque hay reconvertido el odio de clase en altruismo. Pero si la historia parece ser la misma, los sentidos no lo son: basta con pensar que ese film estaba destinado a dotar a los inmigrantes que podrían ser considerados “amigos” de un modelo –subalterno– de ciudadanía; nada parecido se puede encontrar hoy en relación con los inmigrantes de nuestros países limítrofes.

TRAMAS

HERIDAS COMUNES

POR Diego Caramés

Que nuestro lector sea como el hombre que, encaminándose maquinalmente hacia una catástrofe oye, repetidas veces, y desde la oscuridad, un llamado, que lo inquieta, lo desvía, lo demora, y le hace, por fin, cambiar la dirección de su marcha para dedicarse a buscar, en la oscuridad, la fuente de la que ese llamado puede provenir –sin que tenga que haber, necesariamente, en algún lugar de la oscuridad, una fuente.

Juan José Saer

Un lector demorado de camino a una catástrofe. Un lector, sin embargo, que escucha los llamados, que acepta la invitación de las voces que resuenan en la penumbra y se desvía, sin certezas ni garantías, hacia nuevos rumbos. Un lector que, inmerso en el despliegue de la trama, puede devenir actor, intérprete del universo azaroso. Éste es el lector que invoca Saer. Éste podría ser, sin dudas, un lector que atrapara a Walsh.

Este hipotético lector de Saer y Walsh se encuentra, en cierto modo, en una situación análoga a la de los personajes de sus narrativas: partiendo de un estado de incertidumbre, de una neblina espesa y sofocante, avanza en la búsqueda de una certeza –por precaria que fuera– que habilite una comprensión de este *continuum* indiferenciado de fenómenos, comúnmente llamado presente o realidad. Es, entonces, un lector-actor que asume una doble premisa: la *ignorancia*, como determinación estructural del hombre, y el *desor-*

den, como apariencia inmediata del mundo. Todo intento por avanzar desde esta situación originaria de no-saber hacia algún saber estará marcado, así, por una *decisión* personal, concreta, por una voluntad que decide –con Saer– tratar de unir fragmentos, –con Walsh– intentar resolver enigmas. Voluntad que inquiere sobre fragmentos y enigmas, y a su vez, voluntad que sabe de su precariedad, de su anverso insuprimible: el azar.

Siguiendo el recorrido de las primeras novelas de Saer –entre *Responso* y *Cicatrices*–, junto con una lectura del trayecto que va de *Operación masacre* a *¿Quién mató a Rosendo?*, reconocemos tres sistemas específicos que, a partir de ese múltiple caótico dado, hacen posible la construcción de órdenes provisorios, de series estables: el juego, la literatura y la política. En cierto modo, cada uno de ellos son *procedimientos de invención*, formas de instituir una configuración, una estructura de sentido, allí donde había nada, o caos, o fragmentos dislocados sucediéndose en el tiempo. Asimismo, el juego, la literatura y la política responden, cada uno de manera singular, a una determinada composición entre dos elementos: reglas de procedimiento y voluntades subjetivas; y un tercer elemento, que acompaña de manera marginal pero no por ello menos determinante: el azar.

Del juego al mundo: la trampa

También en el interior del juego hay, por decir así, una jerarquía, una vasta gama caracterial... Y por el juego que elegimos y por nuestro modo de jugar mostraremos bien quienes somos.

Juan José Saer

Todo juego supone, por una parte, un conjunto de reglas definidas que indican la estructura del juego y las formas lícitas e ilícitas de jugarlo; por otra parte, es necesario un sujeto jugador, capaz de calcular racionalmente las opciones de juego y de decidir voluntariamente *cómo* jugar. Por último, existe un tercer factor, el azar, que impone las condiciones concretas de cada jugada; por ejemplo, en el punto y banca, el azar dispone las cartas que tocan a cada jugador y

el orden en el que las restantes quedan dispuestas en el mazo. La especificidad del sistema-juego consiste en que las voluntades de los jugadores están férreamente delimitadas por las reglas del juego: quien trasgrede una regla automáticamente está fuera del juego.

Tal como indica el epígrafe de este apartado, el juego es —a los ojos de Saer— un ámbito de expresión de ciertas marcas existenciales del hombre.¹ En función de *qué* juego elija, y de *cómo* decida jugarlo, cada hombre evidencia rasgos de su identidad, de su historia personal y de sus compromisos vitales. En dos de sus primeras novelas existe un paralelo implícito: Alfredo Barrios —el personaje central de *Responso*— y Sergio Escalante —uno de los personajes de *Cicatrices*—; ambos son ex-trabajadores que supieron participar activamente del sindicalismo peronista, y que, una vez desbancados del mundo del trabajo, desplazan su actividad hacia el juego. El momento de esa disolución, de la desaparición del trabajo como horizonte estructurante de sus vidas, tiene una ubicación precisa: fines del '55, comienzos del '56. La coincidencia no es sólo histórica sino inmanente al sistema del juego: ambos jugadores eligen el mismo: punto y banca.

Las páginas que Saer dedica a Escalante resultan vitales, puesto que es allí donde aparecen sus líneas más logradas acerca del juego, fundamentalmente, del juego como actividad propia de la existencia humana. Un primer dato crucial: Escalante no juega para ganar, o, al menos, para ganar y enriquecerse: “En el trayecto pensé que el pase inglés no era mi juego; el caos lo regía [...] Yo deseaba un juego en el que hubiese un *mínimo de orden*, un juego en el que el azar estuviese ya congelado de antemano, aunque yo desconociese su ordenación”.² Todas las disquisiciones del personaje se orientan a poder establecer una serie, a ordenar ese conjunto de particularidades (las cartas) de manera tal de poder acertar en la apuesta (punto o banca), porque si la apuesta es correcta entonces la serie se confirma como tal. De este modo el *sistema del juego* —cerrado, en tanto que sistema autónomo— aparece *abierto* a una dimensión exterior: poder acertar el orden del juego implica recuperar un sentido del mundo; en palabras del propio Escalante: “No se puede apostar al

caos. Y no porque no se pueda ganar, sino porque no es uno el que gana, sino el caos el que consiente. En el punto y banca yo veía otro *orden*, análogo al de las *apariencias de este mundo* [...]”.³

Sin embargo, la posibilidad de constituir un orden mediante el sistema-juego se muestra, en *Cicatrices*, doblemente defraudada. Por un lado, y de modo inmanente al propio sistema, porque el acierto en una apuesta es siempre particular y no es extensible a la siguiente jugada: cada nueva jugada, y más allá, cada nueva partida, inaugura una nueva situación de incertidumbre. Sólo el “milagro” —en sentido literal, como aparece en boca de Escalante: la situación excepcional donde se quiebra la normalidad— puede hacer que un jugador acierte siempre, *i.e.*, que anticipe, de modo permanente, el orden que estructura la secuencia de momentos/jugadas. Y es justamente cuando esto ocurre en la novela, cuando Escalante “camina sobre la aguas como Jesucristo”,⁴ y gana una gran cantidad de jugadas y de dinero, que se produce la segunda defraudación: la partida es interrumpida por la policía; el *sistema del juego* pierde su autonomía y es invadido por el *sistema de la política*.

Una nueva escena, pocas páginas después, hacia el final del capítulo, refuerza la última idea: invitado a participar de una mesa selecta, Escalante juega “la partida más encarnizada que había jugado en mi vida”, y luego de ganar y perder alternativamente, se retira, habiendo dejado hasta el último peso. Sin embargo, vuelto sobre sus pasos, corrobora una sospecha inicial: la partida a la que había sido invitado era, en realidad, un acto montado con el fin de timarle su dinero. De este modo, Escalante confirma el *dictum* popular de su abuelo —que es, precisamente, con el que empieza y termina el relato: en el juego se gana o jugando muy bien, o con mucho resto, o con trampa. En última instancia, siempre prima la última opción: “Juegan con trampas, Delicia, dije yo. No se atreven, y juegan con trampas. Mi abuelo sabía”.⁵ De este modo el *desplazamiento* se cumple en sentido inverso: si Escalante no puede ordenar el mundo —del trabajo y de la política, aquél mundo que ha quedado perdido en su pasado— a partir del juego, es porque ese mundo —de la política— trasgrede sus límites, trastoca las leyes que él mismo impone; en

suma, porque en ese mundo *hacen trampa*. La pregunta que queda flotando en el relato es: ¿quiénes son los que *hacen trampa* –en el mundo del juego?, ¿son, acaso, los mismos que *hacen otra trampa* en el mundo –político?

En *Responso*, la situación descrita anteriormente aparece más nítida. Barrios es un ex-periodista y gremialista, que en el '55 es echado de su trabajo y del sindicato; un año después es dejado por su mujer debido a que se abandona en una decadencia progresiva: comienza a beber y a jugar de manera exponencial. Seis años después, en un rencuentro con su ex mujer –Concepción–, Barrios evoca ese pasado ordenado, de calma y felicidad: el hogar de Concepción, límpido y cálido, representa ese mundo de bonanza que Barrios ha perdido hace tiempo. Y es justamente esa evocación lo que dispara la posibilidad de su recupero. El ex periodista le miente a Concepción acerca de una supuesta nota que le han pedido –un nuevo trabajo–, pero que no puede realizar debido a que no tiene los medios para realizarla. El resultado es que su ex-mujer le presta una máquina de escribir que Barrios, al final del día, empeñará para jugarla en una partida. El sistema del juego aparece así, nuevamente, como la posibilidad de (re)poner un orden allí donde la realidad se presenta esquiva y hostil.

La escena del juego en *Responso* permite iluminar lo esbozado en *Cicatrices*. La mesa donde juega Barrios está compuesta por un público bien definido: comerciantes, militares, ganaderos, abogados; “hasta había un senador provincial y un miembro del Rotary”.⁶ Barrios juega contra *ellos*, contra los que le robaron el sindicato, contra los que rompieron el *orden* –en sentido literal y figurado. Y rápidamente confirma lo que siempre supo el abuelo de Escalante: para ganar en el juego “hay que tener guita”, porque sólo con guita se recupera y se vuelve a ganar; sólo “los bacanes recuperan”. Y si no: la trampa. Paradójicamente, en este relato no son *ellos* los que hacen trampa –porque en este caso no la necesitan: tienen resto– sino el propio Barrios. Y lo paga: el personaje es brutalmente golpeado por todos aquellos que formaron parte de la mesa, y expulsado de la casa.⁷ Al igual que en *Cicatrices*, el intento de un individuo por res-

taurar el orden en su ámbito vital a través del juego se muestra imposible. Y la crispación de esa imposibilidad adquiere una forma definida: *hacen trampa, todos hacen trampa*.

La *trampa*, como un salto operado en el momento en que la intensidad de las voluntades subjetivas supera las reglas del juego –y las rompe–, muestra la apertura hacia una nueva dimensión: la política. La trampa articula el paso del sistema del juego al campo político, al tiempo que evidencia que el juego –en tanto que sistema cerrado y auto-referencial– no puede dar cuenta de un desorden más amplio, externo a su propia lógica. En cierto modo, la trampa opera en estos relatos como *signo* de un desajuste más fundamental: de una *injusticia*.

En un cuento del '57, *Zugzwang*⁸, Walsh narra una historia donde –nuevamente– el juego aparece como *signo*, como una lógica de “sustitución” de un conflicto de otro orden, de un orden personal y político. Una particularidad que distingue a Walsh de Saer es que para aquél la síntesis más lograda de la lógica del juego no es el punto y banca sino el ajedrez. El cuento se abre, justamente, en un bar, con una partida de ajedrez: uno de los personajes –escritor y supuesto autor del cuento; “doble” del propio Walsh– Hernández, coloca a su adversario, el ex comisario Laurenzi, en posición *zugzwang*. Esta jugada, como explica el propio Hernández, consiste en poner al contrincante en una posición donde cualquier movida que haga lo conduce a la derrota. “Se pierde porque cualquier cosa que uno haga está mal [repite Laurenzi]. *En la vida también*”.¹⁰ La reflexión del comisario sobre el *zugzwang* traza una analogía entre el juego y la vida, y, al mismo tiempo, abre –dentro del mismo relato– otro relato. Y será el mismo Laurenzi –un ex hombre de la justicia– quien narre una historia donde la lógica del juego no es simétrica con la justicia de los hombres.

La historia que cuenta Laurenzi es la de una partida de ajedrez por correspondencia, entre Aguirre –un hombre que solía frecuentar ese mismo bar–, y Redwolf, un escocés que supo trabajar como ingeniero en los ferrocarriles ingleses de la Argentina. Con el suceder epistolar, la trama se abre en dos planos: en el juego, Aguirre

queda preso de una celada, de un *zugzwang* armado por Redwolf; “pero había algo peor, algo indefinible y siniestro, algo que se parecía –diría yo– a una segunda partida simétrica e igualmente predestinada. El *otro plano*, ¿comprende? El plano personal, desenvuelto en lucha”.¹¹ Mediante la información que intercambian en las cartas –además de las jugadas– se irá develando que la mujer de Aguirre, quien se suicidó cuando su amante extranjero se fue del país, había sido la amante de Redwolf durante su estadía en Argentina. La lucha en el juego, que decanta a favor de Redwolf, parece imitar la suerte del enfrentamiento más fundamental y vital.¹²

Y sin embargo, cuando la suerte parece echada, esa lógica especular entre juego y vida se quiebra. De la posición de *zugzwang* sólo se sale rompiendo las leyes del juego. Si Aguirre busca una compensación, si busca reparar la injusticia de la cual la partida era signo y representación, deberá trascender el sistema del juego hacia “el plano personal”. Lo sugerente de la resolución del cuento es que, antes que re-ordenar el desajuste –la injusticia– del mundo, la acción final de Aguirre desplaza la estructura dramática originaria, el *zugzwang* (allí donde toda decisión implica una pérdida), desde él hacia el comisario: ahora es Laurenzi –enterado de que Aguirre asesinó a Redwolf– quien debe *decidir*, debe *hacer* algo: “Que el azar no le depare a usted estos dilemas. Si no denunciaba a mi amigo, hacía mal, porque mi deber era, etcétera... Y si lo denunciaba y lo arrastraban, también hacía mal, porque con todo mi corazón yo lo había justificado”.¹³ Por eso Laurenzi, ante la insistencia de Hernández por que le cuente el/los final/es de la historia, no puede menos que conformarlo a medias: “ya le dije que nada termina del todo, nunca. Pero si se empeña, puedo darle un provisional epílogo”.

Un diálogo oblicuo parece abrirse entre este “final provisional” y el texto fundamental que Walsh escribe en ese mismo año de 1957. “Que el azar no le depare a usted estos dilemas”, le dice Laurenzi a Hernández/Walsh en *Zugzwang*; pocos meses antes, en la Introducción a *Operación Masacre*, Walsh anota: “La primera noticia sobre la masacre de José León Suarez llegó a mis oídos en la forma más casual, el 18 de diciembre de 1956, [en un café de La

Plata donde se jugaba al *ajedrez*].”¹⁴ De *Operación Masacre* a *Zugzwang* –mediante un notable desdoblamiento temporal– Walsh reconstruye, en clave literaria, el cuadro de su propia situación: la casualidad, el *azar*, lo pone en la difícil posición de tener que decidir: el orden racional y cerrado del ajedrez o el desorden del mundo (más allá de las puertas del bar); el periodismo “serio” que sabe cuando callar, o el compromiso con la historia, que lo obliga a hablar.

Nuevamente, el sistema del juego y el sistema de lo político cruzan armas; nuevamente el juego, como procedimiento sustitutivo para encauzar –o evadir– el desorden de lo social-comunitario, se ve frustrado. “Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo [...] La violencia me ha salpicado las paredes”¹⁵, escribe Walsh, en el célebre Prólogo del ’69. Volver al juego –y a la literatura– es imposible, puesto que la crisis político-comunitaria desborda sus límites, salpica todos los ámbitos, interpela a todas las conciencias. Del ajedrez a la investigación, del *zugzwang* a la justicia, Walsh ensaya una respuesta, una diagonal donde la lógica de lo político y la lógica literaria se yuxtaponen, al tiempo que mantienen sus diferencias.

El año ’55 aparece en las narrativas de Saer y Walsh como la fecha que inaugura una ruptura, una fractura en el orden que reorganizó el universo social y político, especialmente de la clase trabajadora. Esa ruptura evidencia, por un lado, que *ellos* –como enumera Barrios: ganaderos, militares, comerciantes, abogados, etc– siempre ganan, o porque tienen resto o porque hacen trampa; que *ellos* están dispuestos a transgredir las reglas toda vez que lo consideren necesario. Pero, por otro lado, ese des-orden evidencia también una crisis más profunda, una herida en el suelo comunitario de la propia clase trabajadora.¹⁶ Fin del juego. Hacer trampa, continuar la partida por otros medios, romper las reglas: *signos* de unas voluntades cuya intensidad ya no encuentra contención en los horizontes de sentido del presente; *signos* de una respuesta existencial a una descomposición comunitaria tan dramática como expansiva.

Del mundo al símbolo: la representación

El exceso de verdad puede enloquecer y aniquilar
la conciencia moral de un pueblo.
R. Walsh

Ante un suelo que se desfonda, las preguntas: ¿cuán grande es el abismo, y cómo contar los hechos feroces que allí se inscriben? O mejor: ¿qué crisis, y qué verdad para contar esa crisis? Las primeras noticias después del diluvio no son alentadoras. Y sin embargo, en el '57, Walsh escribe respecto de *Operación masacre*: "...esta obra no persigue un *objetivo político* ni mucho menos pretende avivar odios completamente estériles. Persigue —una entre muchas— un *objetivo social*: el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes, de los torturadores...".¹⁷ Los hechos terribles que se narran en el libro son producto de un *sistema* que aún admite, sino su corrección, al menos la denuncia de sus injusticias. Toda la Introducción del '57 manifiesta esta duplicidad: por un lado, la mirada amarga y desencantada —cuando no ferozmente indignada— frente a la barbarie política; por otro, la confianza —débil— en que todavía es posible una reparación del orden justo *más allá de la política*: en la apuesta por la verdad, en tanto que periodista, y en una conciencia humanista, en tanto que sujeto moral.¹⁸ Si el sistema de *representación política* está en crisis, todavía hay un resquicio para la *representación de la verdad*¹⁹ y de la *ley*, todavía es posible hacer "como si" existiera la justicia.¹⁹ Creer en un libro, en lo que representa —en el doble sentido— ese libro, es la única opción frente a los que creen en las metralletas.²⁰

Doce años después, reconoce Walsh en el Prólogo de '69, un repaso por los diarios de la época confirman que "esta historia no existió ni existe". La posibilidad de distinguir entre lo político y lo social, entre la "verdad conjetural de la política" y la "verdad de los hechos", esta cancelada. La determinación de la justicia de los hombres, la imparcialidad de la ley, ya no es —si alguna vez lo fue— independiente de quien instituye la justicia del orden político. El paso de *Operación Masacre* a *¿Quién mató a Rosendo?* implica, entre otras

cosas, la percepción de que la crisis de la representación política es la crisis de la comunidad toda. Ni periodistas, ni jueces, ni mucho menos, los trabajadores, quedan fuera del desorden general. Si ya no hay *afuera* —legal, moral o social— donde ubicar un punto de referencia para re-ordenar una situación injusta, la nueva búsqueda está orientada a definir los contornos del campo *interno* de batalla. Es preciso contar una nueva historia.²¹

Contar una historia, definir identidades: representar. Dos momentos de un mismo acto/texto: narrar, dar a conocer la historia de aquellos a quienes el "régimen" les niega entidad; y en ese mismo dar a conocer, a su vez, definir una identidad, dar unidad por vía de la representación. Esa identidad, según Walsh, tiene un nombre —un símbolo—, el Griego Blajaquis, "...un auténtico héroe de su clase [...] Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario".²² Walsh se propone contar la historia de los que no tienen historia, *re-construir* el relato de aquellos que, aún silenciados, hicieron la historia del pueblo trabajador. Correlativamente, esa historia señala las caras del enemigo: "Después vino el '55 y el oscuro drama de Blajaquis con su partido, el partido comunista, del que renegó y no renegó porque como dice uno de sus amigos: 'a Mingo lo cascaron los conservadores, lo fajaron los radicales, lo expulsaron los comunistas, lo torturaron los libertadores y al final lo masacraron los que *se dicen* peronistas".²³ La serie marca la línea del conflicto, al tiempo que establece el contorno de la lucha simbólica: los que *son* versus los que *se dicen* —y de allí también, lo que *es*, y lo que *debe ser* el movimiento.

Entre el símbolo y el enigma, Walsh se coloca en la senda intelectual de aquellos que ven en ciertos muertos el lugar donde mora el secreto del destino político de la nación. Así, develar el enigma que da título a la nueva historia —la del '69— hace posible la emergencia de la *verdadera representación*: la verdad de la historia del pueblo trabajador, y sus verdaderos representantes. Y sin embargo, esta verdad no es simple ni unívoca. Por un lado, el texto *va mostrando* evidencias, hechos, croquis y declaraciones que permiten esclarecer los sucesos; pero por otro —e inseparablemente—, *va construyendo* el

mundo de sentido de los personajes, seleccionando los hábitos y espacios que dan lugar al lazo vinculante, que constituyen identidad.²⁴ Y es en este segundo elemento donde reside la politicidad –en sentido eminente– del relato: en su *dar forma*, en unificar lo heterogéneo. A distancia de una mera mostración de lo dado, de un realismo inmediatista, Walsh articula el sentido por el cual tres biografías disímiles, como las de Raimundo y Rolando Villaflor y la de Blajaquis, componen una clase trabajadora. La verdad es ese sentido, más acá o más allá de lo que muestre el hecho en bruto de la experiencia.

Dos procedimientos complementarios vuelven esquiva la narrativa walshiana para una perspectiva realista, anclada en una noción correspondentista de la verdad: la *elipsis* y el *desplazamiento*. Dejando de lado la discusión acerca del género que le cabe, y de las propias intenciones del autor, esta narrativa alcanza su plena efectividad en ese espacio en blanco, en ese descentramiento del relato donde se multiplican las voces que develan la complejidad de los hechos, y la imposibilidad de su transcripción literal.²⁵ La *elipsis* es más visible en sus cuentos, y alcanza su más plena realización en *Esa mujer*. La fuerza de su figura, y la fascinación que genera, incluso en el “enemigo”, tiene como núcleo secreto el hecho de que Evita nunca sea nombrada. Aquello que convoca el *pathos* más poderoso de la nación sólo puede ser sugerido, bordeado por una palabra que calla más de lo que habla. Mediante el *desplazamiento*, especialmente en sus textos de denuncia, Walsh encuentra un contrapeso para la figura omnipresente del narrador-investigador. Si en no pocos pasajes es el narrador en primera persona quien sostiene la trama con el paso firme de sus acciones, en momentos decisivos del relato ese mismo narrador cede la palabra para que hablen los otros, los que “no tienen historia”. El “carácter polifónico” de los relatos testimoniales de Walsh, al tiempo que da cuerpo a una realidad calidoscópica, permite visualizar el revés de la trama: ninguna declaración heroica, sino un desgarrador “no me dejen sólo, hijos de puta”, dice el conscripto muerto –figura altamente significativa y polivalente de nuestra historia nacional–, cuya voz condensa el trasfondo de la noche del 9 de junio.

Si *¿Quién mató a Rosendo?* puede ser leído como una apuesta por la recomposición, *Cicatrices* es un relato circular acerca de lo imposible de la composición. La crisis comunitaria, como crisis de representación, se vuelve visible en dos figuras: el juez, en tanto que representante de la ley, y el ex-sindicalista Luis Fiore, como representante de los trabajadores. La imposibilidad de cumplir con el horizonte de expectativas propio de cada uno parece ser, antes que el producto de una imposibilidad externa –como en el caso de Walsh, porque el enemigo dispone del “aparato”–, un correlato del semblante gélido de los personajes. Tanto el juez como Fiore se caracterizan no por su acción sino más bien por su omisión. Los hechos no van iluminando el secreto del drama, aquello que corroe la posibilidad de la representación, sino más bien revelan su fragmentariedad. Tal como Saer construye el relato, el enigma del mismo –el crimen cometido por un ex sindicalista, un 1º de mayo– se disuelve en una circularidad donde, paradójicamente, los extremos no se unen: “Seguimos girando en redondo, haciendo chasquear los pastos con nuestros zapatos. Cada cual traza su propio círculo en medio del espacio abierto, y por momentos los círculos se rozan. Entran uno en el otro, y se confunden”.²⁷

Un juez no representa a individuos o a un electorado, sino a la ley. El juez es quien interpreta la ley para su aplicación a un caso particular. Esta operación, a su vez, supone un doble saber: saber de lo que la ley manda, y saber de la situación real –además, claro está, de la capacidad hermenéutica de quien interpreta. Aplicar la ley es traducir de un código a otro. En la destreza de la traducción se juega la suerte de la justicia. El juez de *Cicatrices* desplaza su interés por la justicia hacia una actividad particular: la traducción de *El retrato de Dorian Grey*. Ésta es la única labor que realiza con denuedo y obsesión. Y fracasa. No encuentra las palabras. Ahí donde debería restituir la serie, multiplica los fragmentos, abre las posibles traducciones de cada palabra y no se decide: “Ángel me pregunta si he avanzado en la traducción. ‘Importa poco’, le digo. ‘Ya ha sido traducido tantas veces que no importa si avanzo o no. No hago más que recorrer un camino que ya han recorrido otros. No descubro

nada”.²⁸ Condenado a la repetición, a no encontrar novedad alguna, el juez ha perdido todo interés en el objeto de la traducción, en la justicia. El código del orden legal –la *Civilización*– repite su fracaso: la traducción de la “novela europea” en nuestras tierras ya no tiene vigencia. La repetición, como tragedia o como comedia –tal como lo indica uno de los pasajes transcritos de la obra de Wilde–, es siempre la repetición de la misma pesadilla: lo monstruoso no está *afuera* sino en el centro mismo de la comunidad, en lo más profundo del *nosotros*.

A lo largo de todo el relato del juez reaparece en el personaje una evocación donde la realidad se vuelve pesadillezca, y parece mostrar *lo otro* de sí: “Los hombres no tienen alma, Ángel’ digo. No tienen más que un cuerpo [...] Los hombres son un rebaño de gorilas salidos de la nada. Y eso es todo [...] Gorilas que buscan alimento y se devoran unos a otros, de mil maneras. La única bendición que los hombres han recibido es la muerte”.²⁹ El juez recorre la ciudad de madrugada, y sólo ve dos cosas: niebla y gorilas; atraviesa el suelo ajedrezado del palacio de justicia y observa más gorilas, grotescos, estúpidos. Por debajo de la realidad gris, nublada, emerge ante el representante de la ley el sueño dionisíaco de una comunidad bestial, desbordada. La soledad y marginalidad de quien representa la ley –acentuadas por la represión de su homosexualidad– son el trasfondo existencial sobre el que cobra relieve el sub-texto de la historia.

De este modo, si por un lado el código de la *civilización* es intraducible, por otro, la realidad sobre la que habría de aplicarse no cesa de astillarse, de deformarse, de hacerse impenetrable. Entre esta doble imposibilidad sucumbe la representación, y tras ella, el anhelo del mundo común. Bajo esta clave, *Cicatrices* permite iluminar aquello que se abre ante el abismo de la crisis: mientras el proyecto de la comunidad organizada implicaba la integración de las familias y los sectores del trabajo al Estado, en el relato de Saer sólo aparecen las perspectivas de los des-integrados, de los que han hecho suyo el lugar de los márgenes y del exilio interno. Fiore, el ex representante de los trabajadores, es acusado de “ladrón de sindicatos”; vive su propio exilio silencioso, y deja ver, en cada frase trunca, en cada

pensamiento que no alcanza a ser voz, el desanudamiento, la pesadilla innominada de lo que fue promesa: “los pedazos no se juntan”, dice, antes de saltar al vacío frente al representante de la justicia. Antes que a un asesinato de matones y burócratas, se asiste ahora al suicidio de la propia clase trabajadora.

El relato saeriano, antes que una renuncia a la representación³⁰, funciona así como puesta en obra de la mentada crisis comunitaria. Aquí, y en paralelo con la escritura de Walsh, la *elipsis* y la multiplicación de las perspectivas –procedimientos centrales de *Cicatrices*–, no cesan de evocar esa relación pastosa entre el lenguaje y el mundo, más opacada aún a partir del borramiento de los horizontes comunes. Bajo una referencia cada vez más difusa, no es la *verdad* lo que se escatima en el relato, sino los *nombres* de las cosas que se han vuelto inasibles. En su ausencia, sólo queda una errancia en círculo, un retorno a un acontecimiento pasado que no puede narrarse, que se vuelve silencio, suicidio, olvido o nada.

Del símbolo a la comunidad: el pasado, el futuro

Mañana, mañana ¡todo habrá terminado...!
F. Dostoievsky

Caer en la posición de *zugzwang*, o perder todo al final de la noche, en una carta que no sale, en una apuesta que no arma serie; relatar una historia que “no existió”, o contar un asesinato cuyo único testigo se roba la palabra en un salto al vacío. Impartir justicia mediante un código imposible, lejano y borroso, ilegible. Representar, ahí donde en lugar de un pueblo representado hay gorilas, o traidores, o nada. O algo sin nombre. Los relatos de Saer y Walsh parecen confluir en el señalamiento, implícito, de aquello que vuelve imposible la construcción del lazo comunitario: el pasado. Un pasado que se presenta ordenado, pletórico, y nítido, para aquellas memorias que graban los brillos ingentes de lo que dura, como la voz que nombra: “trabajadores”. Un pasado claro, de límites precisos, rebosante de nombres: como dignidad y trabajo, como sindicatos, y justicia social, y pueblo. Un pasado grande... e irrecuperable, como todo pasado.

Las marcas de un pasado común son el sustrato de una identidad que permanece, borrosa, desgarrada, pero que aún —una década después del quiebre de aquel orden— se mantiene candente: “ellos no son mejores”, piensa Barrios, iracundo, desde su persistente igualitarismo. Y al mismo tiempo, esas marcas son el reflejo esquivo de una imagen que tracciona en sentido opuesto al suceder temporal. Descentrados del espacio comunitario, y violentados por aquel poder que ahora —después del diluvio— clama por venganza, los sujetos que narran Saer y Walsh parecen sostenerse, en última instancia, en un *resentimiento de clase* de orden pulsional. Este resentimiento, a su vez, opera en un doble sentido. Hacia atrás, expone una huella de origen en la memoria de las clases trabajadoras; hacia delante, señala los límites de la comunidad por venir: la “burguesía sanguinaria” —como la nombra Saer algunos años después. Para el escritor de *Glosa*, esa burguesía, “que lleva el genocidio en la sangre”, sólo puede ser objeto de odio —por quienes la han padecido en el cuerpo— o de desprecio —por quienes aún pueden permitirse un gesto reflexivo. Este desprecio configura, ante todo, una decisión *desde* la literatura: la renuencia saeriana a incorporar esa mirada en su narrativa. Pero —desde aquí— es menos el carácter “sanguinario” de esa clase que su absoluta incapacidad para componer, para prefigurar un mundo de sentido, lo que convoca esa negativa: “en una palabra, no son interesantes”.³¹ Desprecio de clase, así, que niega a la “burguesía sanguinaria” la posibilidad de incorporar su voz a un (nuevo) relato colectivo.

Este resentimiento clasista se hace visible en la narrativa de Walsh de mediados de los '60 —donde produce gran parte de sus mejores cuentos— como contracara de las fuerzas reactivas y antipopulares por excelencia: el antiperonismo.³² Si en “Cartas” confluyen jueces, policías, políticos, sacerdotes y —especialmente— el terrateniente, Jacinto Tolosa, para doblegar la voluntad trabajadora del campesino Moussompes, y condenarlo a un encarcelamiento injusto, este último, a pesar de no comprender la lógica de intereses que lo ha llevado a ese lugar, todavía mantiene un resto de voluntad para afirmar: “pero ya les vá a yegar va a venir la igualdad sin pedirla la avundancia de todas las vacas al suelo (...) yo no pienso morir

nunca yo pienso volver con los Ejercitos cuando no haya una mata de pasto porque haora estoy del lado de los Ejercitos: entonces van hacer las deapeso no va haber compasión”.³³ Pero el paso de este mero impulso reactivo a una verdadera acción colectiva supone una articulación y, correlativamente, una *promesa*. Para el Walsh de *¿Quién mató a Rosendo?*, la única posibilidad de superar la crisis *presente* —y sobre todo, la obnubilación por el paraíso perdido del *pasado*— es la apuesta al *futuro*: la promesa de un nuevo suelo, de “igualdad y abundancia”, tiene como condición de posibilidad, por un lado, el abandono de aquel pasado dorado —y su transfiguración en un nuevo sujeto histórico—, y por otro, el progresivo devenir *conciencia* de aquel originario *resentimiento* de clase.

Es precisamente esta apertura redentoria al futuro, esta promesa activa, aquello a lo que renuncia —por principio— la narrativa saeriana. Su fidelidad al programa adorniano lo lleva a emparentar toda positividad al desastre: allí donde la voluntad busca su triunfo decisivo sobre el azar, donde el futuro avanza —amenazante— sobre el presente, la acción se ve frustrada. Escalante *debe* perder su apuesta. Todo lazo vinculante, como así también, toda producción literaria reviste el carácter de una “formación” inestable, donde azar y acción deliberada, presencia y ausencia de sentido, conviven de modo temporario. Así, la crisis comunitaria que hace de horizonte para las primeras novelas de Saer parece evocar —además de los efectos de la acción artera y brutal de la “burguesía sanguinaria”— los peligros de que el lazo *aparezca* como sustancia, de que el orden se crea eterno, de que una apuesta prometa más que un mero acierto. El espacio común, así, sólo puede perdurar en una temporalidad contingente, imprecisa, que reconoce, por un lado, el carácter fluyente del presente, cuyo dinamismo siempre atenta contra la permanencia del vínculo, y por otro, un pasado sometido a las traiciones de la memoria —a sus imágenes difusas y trastocadas— que lo vuelven equívoco, indócil.

Sin embargo, pasado y presente se funden —en esta escritura de Saer— en el único evento que anuda el tiempo, y sobre el cual se despliega todo texto colectivo —texto que, ya se ha dicho, sólo puede

representar lo Mismo, y no lo Otro: la *cicatriz* clara que deja el paso de la Injusticia. El punto de encuentro de las múltiples memorias es, antes que la nitidez de una idea clara de Justicia, las marcas imborrables de lo terrible. Y aquí, en cierto modo, Walsh y Saer vuelven a acercarse. A pesar de esa vaga confianza en “como si la justicia existiera” de los años ‘50, y de las aún más remotas menciones a la justicia en sus textos posteriores, en la narrativa walshiana lo que luce siempre, nítido, preciso, es el “régimen”, el “sistema”, el “aparato” que doblega la voluntad de los trabajadores, en suma, los nombres de la *injusticia*. La justicia es, parafraseando su último cuento publicado, siempre *oscura*. En el célebre relato, los jóvenes del internado –“el pueblo”, como los llama Walsh– buscan vengarse del violento y tiránico celador Gielty a través de un héroe externo, de Malcom –mítico tío de uno de los muchachos. En el momento donde la felicidad parece realizarse en la tierra, y la justicia hacerse finalmente cuerpo, “Gielty sacudió a Malcom con un mazazo al hígado, y mientras Malcom se doblaba tras una mueca de sorpresa y dolor, el pueblo aprendió (...) y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo”.³⁴ La *justicia*, como la promesa, no puede ofrecer más que un horizonte difuso, abierto, donde la impronta de aquel *resentimiento* constitutivo se mezcla, se empasta con el deseo de una comunidad otra, más allá de la mera pervivencia de lo existente.

ces nada es más ajeno a la literatura que el juego. Por un lado, y en lo concerniente a la figura del *jugador*; allí están los personajes de Dostoievski y Benjamin para mostrar que, más allá del goce efímero, es el *pathos* desesperado, lindante con el dolor y la locura, el que gobierna el ánimo de quien juega. Por otro lado, tampoco el trabajo del narrador responde unilateralmente al principio del placer; antes bien, quien escribe se encuentra en permanente tensión, en una trabajosa lucha, por un lado, contra el lenguaje sedimentado que reproduce las carencias –materiales y espirituales– de lo ya existente, y por otro, contra esa realidad fragmentada, irrecuperablemente disuelta en el presente que fluye, turbio, frente a los ojos. Así, para Saer, si el entretenimiento hedonista no es un apócope del juego, tampoco el placer lúdico es el vector que orienta el trabajoso oficio de la escritura. Ver, SAER, J. J., *El concepto de ficción*, Bs.As., Seix Barral-Planeta, 2004, pp. 146-151.

² SAER, J. J., *Cicatrices*, Bs.As., Planeta, 2001, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶ SAER, J. J., *Responso*, Bs.As., Seix Barral, 2004, p. 136.

⁷ Y sin embargo, piensa Barrios, “no son mejores... ellos no son mejores”, que es lo mismo que pensó luego de que los matones del sindicato lo echaran a golpes la semana posterior al derrocamiento de Perón. Lo interesante es notar la introducción que hace Saer a esa escena: “Barrios fue uno de esos hombre que sufrió la cosa en carne viva, *no porque la política le interesara mucho sino exactamente por lo contrario*; porque hasta antes del 55 había ido en busca de un mito con toda la fuerza de su corazón, que era propenso a la plenitud y a la magia, y si hubiese sido un político habría sido capaz de comprender los hechos que lo destruyeron” (p.33).

⁸ WALSH, R., *Un oscuro día de justicia / Zugzwang*, Bs.As., De la Flor, 2006. El cuento se publica en *Vea y lea*, en 1957, el mismo año en que se publica por primera vez *Operación masacre*.

⁹ Preferencia lúdica que, a su vez, denota la deuda que el autor mantiene con la literatura policial: aquí, el azar es neutralizado por el *logos* estructurante que, finalmente, ordena aquello –en apariencia– se presentaba desordenado. El ajedrez y el policial comparten una misma confianza en el potencial resolutivo de la razón.

¹⁰ WALSH, R., *Un oscuro día de justicia / Zugzwang*, ed.cit., p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹² Es importante notar que el enfrentamiento en “ese otro plano” no es sólo una lucha personal: explícitamente Walsh indica que es también un conflicto político: Redwolf es, a la luz de su trabajo, el representante de los intereses ingleses –y con ellos, de Europa– en tierras americanas. Como muestra en el pasaje final (p.89), por boca de Redwolf, sólo a través del suicidio de Isabel –i.e., de su opción por el extranjero europeo–, Argentina estaría dando muestra del pasaje de la *barbarie* a la *civilización* definitiva.

¹³ *Ibid.*, p. 90.

¹ En Saer la cuestión del juego se despliega en dos niveles diferenciados pero dependientes: en sentido negativo, aparece como crítica a una determinada concepción del juego y, por extensión, a una visión que pretende emparentar el juego con la literatura. Por otro lado, y como contraparte, el escritor desarrolla en su narrativa una concepción propia del juego, como ámbito de manifestación de su particular ontología (aspecto que desarrollamos en el cuerpo del texto). Lo interesante para notar aquí es que su crítica a la idea fetiche que postula *la literatura como juego* abriga una intensa discusión con sus contemporáneos franceses, tan caros al post-estructuralismo. Según Saer, si por *juego* se entiende un procedimiento de libre asociación entre razón, intuición e imaginación, cuyo fin sería el entretenimiento y el goce hedonista, enton-

¹⁴ WALSH, R., *Operación masacre*, Bs.As., De la Flor, 2005, p.17. La mención al bar es un agregado que incorpora en la edición del '69, aunque la primera oración es prácticamente la misma.

¹⁵ *Ibid.*, p.18.

¹⁶ Un pasaje de *Responso* concentra la clave de esta crisis. Observando a un joven, en el colectivo, Barrios piensa –y calla: “Ah, tenía ganas de decirle, actualmente no es nada [...] vos tenías que haber visto lo que fue el cuarenta y cinco. Yo tenía tu edad más o menos. Esa vez nos dejábamos la piel en la calle, que no nos importaba. Ahí se sabía quien era quien. Después, claro, sí, había que reconocerlo, después se mezcló todo y en el 55 la cosa se vino abajo, fue una catástrofe” (p.51).

¹⁷ WALSH, R., *Operación masacre*, ed cit., p. 193 (el subrayado es nuestro).

¹⁸ El breve camino que va de esta frágil confianza, en el '57, al abierto desencantamiento en el año siguiente acerca de los cambios que pudieran advenir a partir de la llegada de Frondizi al gobierno, es reconstruido notablemente en el excelente trabajo de JOZAMI, E., *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Bs. As., Norma, 2006; cfr. pp. 79-103.

¹⁹ La expresión es del propio Walsh, aunque varios años después, “en *Operación masacre* yo libra una batalla periodística como si existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana”; entrevista en *Siete Días*, Bs.As., 16 de junio de 1969.

²⁰ Este apartado propone, entre otras cosas, un diálogo crítico con el sugerente artículo “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura”, KOHAN, M., en AAVV, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Bs.As., Alianza, 2000, pp. 120-129. Discutimos, en primer lugar, la contraposición entre una literatura ficcional en Saer, donde se renuncia a la concepción correspondentista de verdad y, por otro lado, una literatura no-ficcional en Walsh, que sería deudora -exclusivamente- de la noción clásica de verdad -y del empirismo más craso que ella supone. Asimismo, consideramos que la politicidad de la crítica saeriana no se ciñe sólo a un cuestionamiento a los representantes sindicales sino que implica un cuestionamiento más profundo que afecta también a los representados. Como intentaremos mostrar, hay otras lecturas para los textos de Walsh, y otras políticas en la narrativa de Saer.

²¹ Contar una nueva historia es, a su vez, interpelar a un nuevo sujeto de esa historia: si en el '57 quienes padecen la violencia bárbara son un grupo de *hombres inocentes*, en el '69, el drama se abre a partir del asesinato de verdaderos *trabajadores*. De la Humanidad a la clase trabajadora, se va desplazando al mirada de Walsh, al tiempo que los asesinos potencian la selectividad de sus prácticas.

²² WALSH, R., *¿Quién mató a Rosendo?*, Bs. As., De la Flor, 2004, p.7.

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ Al respecto, puede notarse que el mismo Walsh, en la Conclusión –después de haber mostrado “la evidencia”, de haber contado “lo que sucedió”– se encarga de distinguir entre la *historia* y lo que a su juicio *significa* la historia.

²⁵ Jozami describe muy bien la situación paradójica de los textos de denuncia de Walsh: “como ha señalado Piglia, la verdad que busca Walsh es una verdad que se quiere ocultar y en esta tarea de ocultamiento el poder recurre necesariamente a la ficción. Pero frente a estas ficciones del

poder que ocultan la verdad, ésta se irá abriendo paso a través de la ficción [...] las víctimas [de la dominación] hacen circular versiones, rumores, relatos en última instancia, que contradicen el discurso del poder. En consecuencia, si estas ficciones pueden constituirse en un medio para acercarse a la verdad, estamos cada vez más lejos de una simple contradicción entre verdad y ficción”; *op.cit.*, pp.149-150. Como notará más adelante el propio autor, sólo el *propósito* que los guía permite distinguir los textos de ficción de los de no ficción.

²⁶ El capítulo dedicado a Rolando Villafior, “Rolando”, en *¿Quién mató a Rosendo?*, es un ejemplo notable. La yuxtaposición de las voces va tejiendo un relato donde, sin mayores marcas, se sucede la palabra de Rolando, la “voz oficial” de los policías, y la del propio Walsh, que enfatiza, aclara o corrige, sobre las otras voces; *cit.*, pp. 30-37.

²⁷ SAER, J.J., *Cicatrices*, ed. cit., p. 236.

²⁸ *Ibid.*, p. 165.

²⁹ *Ibid.*, p.190.

³⁰ No puede menos que llamar la atención cómo gran parte de la recepción saeriana ha insistido en presentar su narrativa como anti-representacionista o como ajena a toda representación cuando el propio Saer desarrolla una elaboración teórica tendiente a señalar que la representación es inherente al lenguaje, y que toda idea de autonomía absoluta del sistema literario carece de sentido: “negarse a representar es negarse a hablar”. Contra el *Nouveau Roman*, y no poca literatura posmoderna, Saer insiste en que “mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica entre realismo y nominalismo, sino por empastamiento”, en *El concepto de ficción*, ed. cit., p. 180.

³¹ WALSH, R., *Glosa*, Bs. As., Seix Barral, 2006, p. 98.

³² Cfr. JOZAMI, E., *op.cit.*, p. 131 y ss.

³³ WALSH, R., “Cartas”, en *Un kilo de oro*, Bs. As., De la Flor, 2004, p. 51.

³⁴ WALSH, R., “Un oscuro día de justicia”, ed. cit., pp.51 y 52.

TRAMAS

LA BATALLA DE LA SIMULACIÓN

POR Javier Trímboli

No puede sino llamar la atención la larga vida de la que ha gozado en nuestra cultura esta lente de lectura a través de la cual la simulación es investida como una conducta sobresaliente. Porque si ésta conoce su primera zona de emergencia en la obra de Eugenio Cambaceres *En la sangre* (1886), para continuarse a través de los escritos positivistas del cambio de siglo, una parte significativa de la literatura y la ensayística argentinas de las décadas del veinte, del treinta y aun de las subsiguientes, va a seguir siéndole hospitalaria. Me refiero a algunas de las obras de Roberto Arlt como así también a más de una página de quien en tantos aspectos se situó en las antípodas estéticas del autor de *Los siete locos*, Jorge Luis Borges. Inclusive, si se enfatiza la presencia de la temática de la simulación, la pieza teatral *Babilonia* de Armando Discépolo bien puede convivir, aunque más no sea por un momento, con *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada.

Empecemos por Arlt: tanto Silvio Astier como Erdosain son personajes que en más de un episodio ejecutan la partitura de esa práctica, la que en su pluma alcanza los ribetes del drama. Lo que no han cesado de aprender es que su existencia social se sitúa a una distancia insalvable de su “yo profundo” hecho de anhelos de intensidades y de “acontecimientos extraordinarios”. De esa brecha, tematizada largamente por la literatura occidental desde el siglo XIX, va a nacer

—y esto es lo que sorprende— la inclinación de estos personajes por la simulación. Se mueven entonces en el mundo cotidiano del trabajo y de la familia como espectros; son sólo sus frágiles fantasmas los que concurren a los eventos de esa cotidianidad gris e insoportable, preservando sus verdaderos yo para lides quizás siempre postergadas. Por otro lado, se dibuja en la literatura de Arlt un simulador de otra estirpe, cuya figura paradigmática sería la del Astrólogo. Situado en los bordes de la ley parece estar al acecho para dar un serio zarpazo sobre la sociedad, zarpazo que, contra todos los pronósticos, nunca será tal. Mostrando múltiples caras reúne bajo sus engaños a individuos de diversos credos. No obstante, el núcleo sólido será justamente el de los falsificadores, delincuentes menores, aventureros delirantes y fracasados. El juego que alienta parece ser sólo conocido, en su verdad y en sus vericuetos, por él mismo; sus reclutados, en definitiva, han sido las primeras víctimas de sus engaños; han caído en la trampa que les hace creer que el Astrólogo ánima la partida que ellos desde hace años saborean con alguna vez librar. En la obra *Saverio el cruel*, los personajes de Arlt —esta vez de la alta sociedad porteña— montan una “fábrica de mentiras”. Mientras que el aburrimiento fue el estado de ánimo que los resolvió a tramar una “cachada” que suponían sería memorable al proveedor de manteca de la casa —Saverio— el dolor y el desengaño dominan, imprevistamente, el final de la obra. Pues la farsa —con simulación de locura inclusive— perdió poco a poco sus ribetes ficcionales hasta revelar que había encubierto realidades desconocidas y así disparar efectos de contundente materialidad. Guerra de ilusiones, simulación y locura, temas que también atraviesan la obra de Ramos Mejía, se apiñan en esta pieza teatral estrenada en 1936.

Decía Arlt que *Babilonia* era la obra maestra de Armando Discépolo. Vía de entrada excepcional para pensar el proceso inmigratorio en la Argentina, ha sido sin embargo prácticamente ignorada por historiadores y críticos de la cultura. La obra transcurre entera en la cocina de una mansión de advenedizos. Se celebra un banquete para festejar el compromiso de la hija del nuevo rico. Uno a uno desfilan los caracteres de esa cocina, los criados, pero también

lo hacen los miembros de la familia enriquecida. El cuadro final es espeluznante, ante todo porque en ese mundo popular resumido en la cocina reina un humor que se asemeja a cualquier cosa menos a ese espíritu solidario que alguna vez se creyó reinaba —y quizás alguna vez reinó— entre los trabajadores. Ausente la conciencia de clase —se trataría por eso mismo de una “antifábrica”, según el parecer de David Viñas—, cada uno de los personajes se deja llevar por sueños más o menos secretos. Eustaquio, el mozo criollo que apenas en quince días de trabajo se ha ganado el cariño de los dueños de casa, es, en rigor de verdad, un compadrito que está esperando el momento adecuado para alzarse con todas las joyas de la familia. Para esto cuenta con la ayuda de un chofer alemán que usa la consabida frialdad de su raza para evitar que el criollo malogre, víctima de sus furores, el meditado plan. Cuando hacia el final de la obra Eustaquio se encuentra con un collar de perlas en su saco, la sorpresa lo invadirá: éste no había sido robado por él; que se halle en su bolsillo era el resultado de una trampa que el mayordomo en decadencia, enfermo de los ojos y de celos, le había tendido para que fuera despedido de la casa. Así, aquel que con trabajo ha construido una máscara para ganarse la confianza de sus patrones, está a punto de verla caer agredido desde este otro costado. Las perlas del collar, por supuesto, eran falsas. Pero así como Eustaquio podría ser encuadrado como un simulador, los dueños de casa también poseen tremendos secretos que ocultar. Nos enteramos a través de una conversación rebotante de desprecio entre un par de sirvientes, que la orgullosa y afortunada señora había sido lavandera y que el señor, antes de hacerse llamar Cavallieri Esteban, había sido un marinero del más bajo escalafón. Desencadenado el drama, este secreto va a ser dicho a viva voz por el cocinero para que los invitados también lo escuchen. Los golpes del Cavallieri lo quieren hacer callar pero él está contento porque le ha quitado la “máscara”. Ni los patrones ni los criados son lo que aparentan ser; tan lejos están los primeros de ser refinados aristócratas como los otros de ser respetuosos y fieles sirvientes. La Argentina según lo propone el cocinero Piccione como “una galera de prestiyitadore: pone un aniy e te sacan un

paraguas”(405) “Mete un ruso quinielero y sale un señor con auto”, completa Eustaquio. Pero lo más desesperante, y al mismo tiempo singular, que aporta esta representación de Discépolo pasa por la precariedad misma de las simulaciones y de las máscaras. Los lacayos obran como tales en esos breves y tensos momentos en que se encuentran cara a cara con los patrones; de nuevo solos, en la cocina, abandonan con rapidez esos hábitos que poco parecen sentarles; los patrones actúan tal como si desconocieran esas imposturas, pero no es difícil entrever que están tan enterados de ellas como sus sirvientes de sus orígenes modestísimos y de su moral no menos dudosa. El mozo criollo Eustaquio lo increpa a Piccione, el único personaje que a toda costa quiere resaltar su verdadera identidad —“Leopoldo Piccione, ex cocinero chef del conte Gotardo, a Nápoli”—. No tolera que apele constantemente a su jerarquía y le señala: “Convencete: en esta tierra de la carbonada no engañás a nadie. Nos hacemos los engañaos.” (416) Y es esta la actitud que parece prevalecer: se simula ser engañado. Si esto es así, esta simulación generalizada correría pareja de la plena conciencia de lo que todos ellos son: individuos más o menos desesperados en busca de la “galera” que les permita, habiendo amanecido míseros inmigrantes o postergados criollos, llegar al final de sus vidas convertidos en grandes señores.

Sólo una observación de la crítica literaria para introducir en esta serie a *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada. Señala Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* que una de las tesis centrales de este libro dice que la nuestra es una “cultura de importación y trasplante [que] se hunde en el vértigo de un sistema de espejos deformantes en cuyo fondo anida lo siniestro de la máscara. La formación cultural y social argentina es un simulacro en sentido doble: di-simulación de un mundo que es Naturaleza y por lo tanto vacío anti-cultural; y simulación de una cultura que sólo adhiere a la superficie pampeana sin penetrarla. Todo lo que en otras sociedades es ‘profundo’, aquí es efecto de una construcción superficial de sentidos que no se relacionan con una ‘verdad’ existente.”(224)

Invito a que se repase cuál es la envergadura moral de más de uno de esos héroes retratados por Borges en *La historia universal de la infamia*. Aunque no haga uso asiduo del nombre de la simulación, detrás de tantos impostores, falsificadores, embaucadores y traidores no es arriesgado columbrar la presencia de una misma familia. Estos cuentos nos remiten a personajes que han conocido su momento siempre efímero de gloria por haber tergiversado con éxito persuasivo sus identidades. Carentes de verdadero valor y talento, su suerte infausta se vio circunstancialmente atenuada a través de algún malentendido o de una sutil operación de engaño que permitió que se los consagrara. Lazarus Morell: terrible benefactor de los esclavos del sur de EE.UU., a quienes ayudaba a escapar de las plantaciones, aunque sin arriesgar el propio pellejo, para luego venderlos a nuevos amos. Mientras tanto la promesa de liberación se dilataba en excusas; es que no había sido más que una ilusión con la que este falso redentor forjó un nuevo eslabón de la cadena. Finalmente Lazarus Morell, el “incomparable canalla”, estuvo a un tris de pasar a la historia cuando dolido por una traición de un miembro de su banda quiso animar una sublevación de la población negra, la cual, como no podía ser de otra manera, nunca encontró su ocasión. Arthur Orton, un inglés miserable que había huido de Londres para deambular por Chile luciendo nuevo nombre, Tom Castro, regresa a su país natal para apoderarse de la identidad de un joven aristócrata víctima de un accidente fatal, al que todos, menos su madre, daban por muerto. Asistido por Bogle, un negro que oficia como su mentor, logra que lo imposible de ser creído se torne más que verosímil: la madre del bien parecido Roger Charles Tichborne se convence de que ese sujeto rechoncho era su tan recordado y aún más extrañado hijo. Si, tal como lo propone Juan José Saer, el temprano libro de cuentos en el que desfilan estos personajes se halla recorrido por una singular visión de la historia —una que dice que ésta no puede ser otra cosa que una sucesión infinita de infamias que derrumban la posibilidad de la epopeya—, la impostura o la simulación parecen ser fundamentales en ella. Visión de la historia pero también visión de la Argentina y, fundamentalmente,

de la Argentina del siglo XX. Visión de la historia nacida de la Argentina de la primera mitad de ese siglo. Decía Borges que la condición argentina de una literatura no podía ser adivinada por el gesto amanerado que lleva al autor a incluir en sus páginas signos idiosincráticos de nuestra tradición —léase vacas, asados, gauchos o tango—. Habría que entenderla, por el contrario, como una fatalidad capaz de imponerse incluso en contra del deseo de quien escribe. No me interesa plantearlo en términos de tradiciones o de esencias, pero lo cierto es que esta presencia que tiene la simulación en la obra de Borges —aun cuando esté reformada respecto de la matriz positivista— se me ocurre vinculada con una trama social y cultural fecunda para la germinación de semejantes adefesios.

No arriesgo demasiado si digo que *La historia universal de la infamia* se continúa, y a la vez alcanza su confirmación como perspectiva, siempre de acuerdo con el temperamento borgeano, en el régimen político encabezado por Juan Domingo Perón. La simulación salta los límites de la ficción y sirve ahora para delinear la forma que ha adoptado una experiencia política afrentosa. En el número 237 de la revista *Sur* —primer número publicado tras la caída del “tirano” y que lleva como lema “por la reconstrucción nacional”—, Borges colabora con una sintética página que le da un tono especial a lo que parece ser el criterio casi unánime de los que en él escriben: el peronismo había sido el episodio argentino del fascismo. Sin contradecir esa certeza, “L’illusion comique” —este es el título de la breve nota— hace retornar el tema de la simulación. “El día 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba.” “La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos [...]” “En la mañana del 31 de agosto, el coronel, ya dictador, simuló renunciar a la presidencia [...]”. Es que la eficacia entera del régimen depuesto había descansado, en la interpretación de Borges, en la habilidad y en la perversidad para tejer una historia “de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes.” Vuelvo a Ramos Mejía porque se hace obligatorio: si lo que detectaba éste era que la publicidad, en tanto que auxiliar predilecto de la

simulación, había sido un arma sabiamente empuñada por el rosismo pero que, en el cambio de siglo, había caído en manos de las empresas –en los *Simuladores del talento* se menciona especialmente una propaganda del chocolate–, Borges subraya una suerte de camino inverso. La dictadura justicialista, “como en Rusia”, habría dictado “nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar.”

El título que Borges elige le cuadra a la perfección al argumento desenvuelto. Los lectores de *Sur* no podían no saber que *L'illusion comique* era una de las piezas tempranas del dramaturgo francés Pierre Corneille. Estrenada en 1636, cuando la monarquía francesa a pesar del despliegue del cardenal Richelieu todavía no había logrado erradicar el ánimo de Fronda aristocrática, está más imbuida del espíritu barroco que del clasicismo que luego consagrará al autor. Si una de las preocupaciones que dio tono especial a ese espíritu fue la de distinguir entre el sueño y la vigilia o entre la locura y la realidad, *L'illusion comique*, aun en un tono que elude toda gravedad, se mueve dentro de esos temas. Los personajes, al interior de la pieza, se dejan llevar por un juego de engaños que nace justamente de la identidad falsa de los personajes: un noble español llamado Matamoros y que no conoce desfallecimientos a la hora de exaltar con palabras apasionadas su bravura, no es más que un cobarde que contradice estrepitosamente su propio nombre; su paje –de sangre noble, aunque desconocida por todos debido a la pelea que lo ha distanciado de su padre– lejos de serle fiel prepara con no poco esmero su caída en desgracia. Los espectadores de la obra también somos víctimas momentáneas de la ficción en el momento en que un desenlace trágico sobreviene, quebrando el humor que era dominante en la obra: sus personajes, sin que pudiéramos tener un indicio seguro, habían devenido miembros de una compañía de teatro y el final que se había representado era el de una pieza, así incrustada al interior de esta otra. Ajenos ya a sus papeles trágicos, los actores contabilizan y reparten el dinero recaudado que les correspondió por su trabajo escénico. A través de Corneille entonces, Perón y la comedia barroca.

Quiero hacer hincapié en la perturbación que se deja descubrir en este escueto texto político de Borges. Se torna visible cuando señala que “en un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo.” Se sabe que el autor de *El Aleph* nunca fue un admirador confeso, ni mucho menos un promotor, de la estética realista. Sin embargo, ante los estragos de las “ficciones escénicas” del régimen, parece por primera vez –aun cuando lo tilde de prosaico– valorarlo. Lo ominoso radicaba en que “las ficciones del abolido régimen [...] no podían ser creídas y eran creídas.” Reaparecen así todos los temas ligados a la simulación y, más aún, al imperio de las ilusiones en la política. En el mismo número de *Sur* su directora, Victoria Ocampo, no tenía tapujo alguno en señalar –recordemos que el año que corría era 1955, después de que tanta filosofía había venido a desestimar lo que ella sostenía con inocencia rayana con la zoncera– que la tarea que les incumbía como grupo era la de “conducir al mayor número posible de hombres ‘al reconocimiento, no sólo en palabras, sino también en actos, de la importancia fundamental de eso que prima sobre todo y que sin embargo es constantemente olvidado: la verdad.’” La tarea política de la hora era entonces la de conformar un “frente común contra las mentiras.”

Pero Borges, aunque se aproxima a esta consideración que aconseja “la verdad ante todo”, no derrapa en ella. La salida ante el problema propuesto –¿por qué eran creídas las ficciones escénicas que el régimen montaba y que, a todas luces, no podían ser creídas?– la encuentra (cree encontrarla) apelando a una de los juicios estéticos sobre los que más de una vez volvió. Insatisfecho con la explicación que indicaba que era “la rudeza del auditorio” la que hacía entendible que las representaciones del régimen prosperaran, acudía al poeta inglés Samuel T. Coleridge. Según éste, la fe poética se constituye a través de la “voluntaria suspensión de la incredulidad”. Porque el lector de literatura, al igual que el espectador de una película, sabe que se encuentra ante una ficción y, sin embargo, más allá de esta conciencia, se inclina a creer en lo que lee o en lo que ve; sin esta disposición del ánimo –sin esta “voluntaria suspensión de la

incredulidad”— no alcanzaría éxito ninguna ficción, siempre necesitada de esta colaboración del lector y del espectador. Así, las “mentiras” del tirano “no eran creídas o descreídas” sino que pertenecían a este plano intermedio, el que era propio de la fe poética, pero esta vez al servicio de “encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.” Culminaba su página haciendo un elogio del régimen que había depuesto al tirano, diciendo que para “la lucidez y la seguridad de los argentinos” éste comprendía que “la función de gobernar no es patética.” La hibridez, entonces, en el núcleo del mal peronista. Porque la disposición de espíritu que es recomendable para la admiración de una obra de arte, deja de tener ese valor positivo cuando el fenómeno es de naturaleza política. La acusación de Walter Benjamin al fascismo, aunque sin la conclusión radical que éste proponía, dialoga con ésta de Borges. El pensador judío-alemán decía que a la estetización de la política propia del fascismo, los comunistas le opondrían la politización de la estética. Dialoga pero, casi de más está decirlo, no espantaría menos al autor de *Ficciones* que el retorno del tirano prófugo: la política sería en esta propuesta la que invadiría el terreno de la estética para producir otra figura híbrida, de esas que a Borges no le simpatizaban. A nosotros la lúcida reflexión de Borges nos deja frente a un interrogante: ¿puede haber alguna política activa —alguna gran política— que no circule en este plano en el que la incredulidad se suspende voluntariamente? Intuyendo que la respuesta es negativa —se entendería acaso el entusiasmo que embargó al Tercer Estado en 1789, si por un instante esos franceses no se hubieran decidido a postergar la incredulidad, esa que indica que las revoluciones nunca son las cesuras históricas rutilantes que ellas imaginan ser?—, sumo otra pregunta: ¿como debe ser pulsada esa región de la voluntad que permite que emerja una verdadera fe, la que al decir de Miguel de Unamuno no consiste en creer en lo que no se vio sino en disponerse a crear lo que no se ve?

Recojo un tópico de presencia notablemente menor que el de la simulación, pero que creo puede ser colocado en trama con esa inflación y, a la vez, puede empezar a explicarla. De nuevo Martínez Estrada: en *Radiografía de la Pampa* uno de los apartados dedicados

a Buenos Aires lleva el nombre de “La ciudad flotante”. Disgustado ante la fealdad y la pobreza de la ciudad, pero sobre todo las del territorio que se ciñe como un anillo a ella, Martínez Estrada liga ese estado de cosas con la condición flotante, pasajera de los habitantes de los suburbios. Compara la vivienda moderna con la del gaucho y, si bien el símil se le ocurre posible, las diferencias pronto lo asaltan: el nuevo material, el cinc, hace a ese hogar menos estable y sólido que el que un siglo atrás estaba hecho de adobe. “Es un rancho provisorio, portátil, que puede desarmarse lámina a lámina, como se construyó, y transportarse. *Meccano* enorme, capaz de servir alternativamente para diversos usos, sigue siendo, como en los tiempos del gaucho, el hogar sobre el caballo, el hogar sobre lo imprevisto. El hombre que ahí reside vive con la misma inestabilidad de su vivienda; puede desmoronarse y partir él; en tanto está allí, espera. Está de paso, a la expectativa, y se diría que tiene apostado su rancho a tener más o no tener nada. Su situación económica no se ha consolidado; mientras queda en pie la apuesta ocupa el albergue donde pernocta y engendra. Pero una casa construida así no es para residir; es un refugio y no un hogar.”(231) El habitante del suburbio, “inquilino en su propia casa”, no conocería de ataduras ni de responsabilidades.

En la imagen que propone Martínez Estrada la condición flotante de la población y de la misma ciudad no se imbrica con un problema de naturaleza política directa —la política no es una dimensión necesaria en *Radiografía de la Pampa* en tanto que casi todo en este país está irremediablemente perdido; éste dato no es nuevo: quiso ser desconocido pero ya estaba resuelto desde que la conquista española tuvo inicio—. José Luis Romero también trabajó con la metáfora de la flotación, pero él sí la anudó a una evaluación política: “Este fracaso de la generación de 1880 es una página trascendental de la historia de nuestro país. Espíritus cultos y patriotas sintieron la oleada del complejo social que se constituía por debajo de la aristocracia criolla, constituyendo una clase media y un proletariado, pero no supieron escapar a los esquemas políticos y sociales en que se habían formado y dejaron flotar la masa inmensa sin dar un paso para

incorporarla hundiendo sus raíces.”(25) El juicio es contundente: la responsabilidad política de la generación del ochenta hubiera tenido que ser la de transformar a esa masa flotante en árbol con raíces hondas, pero esta tarea se le hizo irreconocible; ahí, entonces, estuvo su falla. Conviene agregar que el texto del que extraje esta cita es de 1945, lleva por título “El drama de la democracia argentina” y a ese drama colaboró la “flotación” de la masa, por empezar no constituida como ciudadana. Es la contundencia del peronismo la que está obligando al historiador a repasar, con no poco vértigo, el accionar político de las élites en la Argentina. La flotación como efecto siniestro de la abdicación política de la élite y entonces también como fenómeno que habilitó al peronismo. Consanguínea con esta figura es la que por aquellos años Romero creaba –la de la sociedad aluvial– y que le sirvió para dar nombre y énfasis a los procesos migratorios que mudaron de fisonomía a la Argentina durante el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX. Lo aluvial para Romero remitía a una fuerza que no había sido encauzada por aquellos que la habían convocado.

Ya en el recuerdo ese largo exordio del siglo XX argentino que fueron las décadas del veinte y del treinta, en el año '56, tan sólo unos meses después del derrocamiento de Perón, Martínez Estrada retoma la figura de la “flotación”. Acorde con la intensidad política que se había iniciado en Europa con la Gran Guerra, también en la Argentina la política lo había invadido todo y así se hacía ineludible. En *¿Qué es esto?* la obsesión de Martínez Estrada ha pasado a ser el peronismo. Las versiones que comenzaban a ser canónicas tanto en los ámbitos académicos como en el Partido Socialista y en el Comunista querían entender al peronismo como un fenómeno estrechamente ligado a la escasa conciencia política de los grupos migratorios del interior del país; éstos, convocados por el proceso de sustitución de importaciones, dieron lugar a una flamante e inexperta clase obrera, claramente diferenciada de aquella otra que había traído de Europa las mejores tradiciones de la lucha de clases. El éxito de Perón habría radicado en su sentido de la oportunidad para, desde instancias estatales y repitiendo gestos paternalistas, interpelar

a esa nueva clase obrera proveniente del interior y en situación de disponibilidad. En cierto modo a contramano de esta lectura, Martínez Estrada proponía una breve pero sugerente observación. “Aún conteniendo esos elementos genuinamente nacionales, el peronismo también es un producto extranjero, inmigratorio. Por eso, no nos extrañemos, genuinamente argentino [...] Una población flotante puede ser arrastrada a cualquier exceso y tropelía [...] Nuestro pueblo es un pueblo desarraigado de su tierra natal, que no ha echado raíces aquí. Un pueblo boyante de advenedizos en grande y en pequeña escala.”(20) Como Catilina, Perón se habría hecho fuerte rodeándose de ese “pueblo boyante” de origen inmigratorio, hablándole con voz encantadora a sus deseos insatisfechos y al embrutecimiento hijo del desarraigo.

Vuelvo sobre el eje de estas páginas de apuntes ¿Cómo entender la perduración resistente de la figura de la simulación en la cultura argentina? No creo equivocarme al suponer que son pocos los que hoy siguen siendo proclives a entender ese sobredimensionamiento de una práctica anómala como la clave explicativa de una experiencia histórica no menos alejada de carriles sociales normalizados. Otros, probablemente, vean en ella una prueba más de la percepción alucinada y paranoica de la clase letrada argentina de la primera mitad de siglo, sobre todo de la fracción vinculada a la tradición liberal. Me gustaría poder desmarcarme de cualquiera de las lecturas que se ubican entre un polo y otro, pero no me resulta fácil. La permanencia del tópico de la simulación en la literatura argentina de los años veinte y treinta, y en cierta ensayística de ánimo político que rodeó al fenómeno peronista, es síntoma de la precariedad hegemónica que signó a gran parte del siglo XX argentino. Trastornos de la visión, temblor y resquebrajamiento de las identidades, colisión de creencias y de incredulidades: efectos de una guerra de todos contra todos –un estado de guerra civil larvaria, diría con sobrada elegancia Tulio Halperin Donghi en los años sesenta– que no pudo ser interrumpido por la irrupción triunfante de un Estado que estableciera, entre otras cosas, el reinado de una verdad –una ilusión monarca– y una identidad –la del ciudadano que asume sus deberes

y reclama, evitando toda *hybris*, por sus derechos—. ¿A qué fenómeno político irrealizado sino al de esta escasa hegemonía se referían Martínez Estrada y Romero con las imágenes de la flotación y la falta de raíces o con aquella otra, acuñada por el historiador, de lo aluvial y la ausencia de cauce que lo contuviera? Al reflexionar sobre la condición de los individuos con que Perón se halló frente a frente desde el golpe de Estado de 1943, el autor de *La cabeza de Goliat* decía: “Encontró población y no pueblo, habitantes y no miembros de una sociedad, trabajadores individuales y no proletariado, pobres que pedían un poco más de pan como si lo mendigasen y no seres expoliados que exigían justicia.”(35) Si la hegemonía es un discurso y una práctica dadora de forma e identidad, ante ese vacío se encontró Perón y de él supo sacar grueso provecho. Y aquí el señalamiento de Martínez Estrada se vuelve más inquietante porque la identidad ausente o, lo que es lo mismo, la intervención hegemónica fracasada, no fue sólo la promovida desde el Estado. En la Argentina previa al '45 abundaban los trabajadores individuales y los pobres mendicantes, pero la clase proletaria era inexistente y las exigencias severas de justicia fueron más bien mudas. El salto que se interpone entre una condición y otra —entre el trabajador aislado y el proletariado— es el de una hegemonía socialista —o una contra-hegemonía— nunca labrada. Fracaso de la élite que había creado el Estado nacional, pero también de los grupos políticos que tomaban como suyas las banderas socialistas y comunistas. Ambos adolecieron de un mismo mal, aquel que les impidió dar cauce, o ayudar a echar raíces, a esa masa flotante a la que luego sí supo interpelar Perón.

170 Un último problema para estos apuntes. A aquel que lea *The practice of everyday life* de Michel de Certeau no le costará advertir el elogio, discreto pero elogio al fin, que hace ese autor de la práctica de la simulación. Recuerdo un ejemplo que extrae de las oficinas francesas, donde los trabajadores se han hecho diestros en usar y abusar del teléfono en horas de trabajo, recuperando así para sus quehaceres una porción de ese tiempo que la empresa capitalista querría hacer enteramente suyo. A través de él, así como del subrayado de otras formas de practicar la cotidianidad, de Certeau discu-

te con las visiones de lo social que acentúan hasta el paroxismo la rigidez propia de las mallas del poder. Las instituciones de secuestro —la fábrica, la escuela, el hospital, la cárcel—, definidas por su forma característica, la del panoptismo, no alcanzarían nunca ese grado óptimo de omnisciencia que las haría invulnerables. A su interior, como en el centro mismo de las ciudades, se reproducen prácticas que eluden el rastrillo institucional y la posterior sanción. La simulación sería una de esas tácticas aprendidas y desplegadas por los dominados para burlar tramos de los dispositivos estratégicos del poder.

Tanto esta propuesta para pensar el poder y lo social, así como la que en cierto modo se hace presente en la obra *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari y que insiste con las líneas de fuga, las desterritorializaciones y el “afuera” que se define por encontrarse al margen de la soberanía del Estado, en algún momento me parecieron más sugerentes y activas de lo que hoy se me ocurren. Fundamentalmente porque permitían salir del registro foucaultiano más estricto, el que sólo daba relieve a insalvables redes de poder. Interpelados desde este marco teórico, aquellos problemas que hacían demudar a Martínez Estrada y a José Luis Romero deberían invitarnos a una mirada ya no tan sombría y, por eso mismo, un poco más satisfecha. La flotación, la anomia, la debilidad de las identidades sociales, problemas que ambos vinculaban de una u otra forma con la fragilidad de la cultura popular argentina, se transformarían en tácticas exitosas de burlar la mirada del Estado o de las máquinas binarias, tan amigas de lo arborífero y no de lo rizomático.

Como antídoto, que duda hay, esas perspectivas son recomendables; sin embargo creo que, al igual que la obra de Foucault, aún esperan por una crítica formulada desde las ansias de hacer resucitar a la política. Es que tengo la sospecha de que tanto una como otra matriz de lectura se reconocen en un mismo corte que las emparenta: la fobia frente al poder y, al mismo tiempo, una atenuación, sino más francamente el borramiento, de la posibilidad de valorar. Me explico. Si en la parte más importante de la obra de Foucault el poder es sólo un dispositivo que produce vigilancias y castigos, se

entiende que en su revés, pero atravesado por la misma fobia, las lecturas que lo hicieron objeto de sus críticas hayan sólo podido rescatar las prácticas que logran escabullirse de este poder, desde el empleado que protagoniza pequeños robos a sus patrones hasta, podríamos agregar, los enmascarados fogoneros. Tal como si lo que le diera valor a una práctica fuera tan sólo el hecho de que ésta quede situada por fuera de las redes de poder (aceptando, claro está, que esto fuera posible, verdad sobre la que no puede más que pender un manto grueso de improbabilidades).

Insisto: hay algo aquí que convendría revisar. Dadas las circunstancias actuales –la disolución de las identidades enemigas de la cultura burguesa y, a la vez, la expansión colonizadora y embrutecedora de ésta, con un ánimo que como nunca anatemiza el rigor, la exigencia y la creación–, creo que debería asumirse un desafío: la creación de una nueva cultura en tensión franca con la burguesa. Es ese desafío el que tanto la crítica foucaultiana como la que la sucedió, esquivan. Y si se habla de una nueva cultura, y sobre todo de una que deba afrontar una lucha desigual con la cultura dominante, se habla de nuevas relaciones de poder –nuevas formas de obediencia, que incluso encuentren un valor en ese verbo tan denostado “obedecer”– ligadas a una también flamante tabla de valores. Una cultura que habilite a una forma más alta de vida, forma que es imposible adivinar en la figura de los simuladores, los falsificadores o en cualquiera de esas otras estampas tan prestas a romantizaciones cargadas de irresponsabilidad. ¿Y qué problema hay con la irresponsabilidad, se me podría objetar? En este caso que la irresponsabilidad suele ir unida a una actitud pasiva, que le saca el cuerpo a una tarea para extasiarse contemplando márgenes por otros habitados.

174/175

TRAMAS

LOS RESTOS DEL TEXTO ARGENTINO

POR Matías Farías

1.

Difícilmente pueda decirse de Martínez Estrada lo que él dijo de Sarmiento: que quien estaba en contra suyo sin embargo estaba a su favor. Pero si ha de denegarse a Martínez Estrada esa centralidad que confirió a aquella figura intelectual con quien siempre quiso medirse, las razones para hacerlo tienen menos que ver con el calibre multiforme e inigualable de su obra que con el carácter no menos multiforme e inigualable, aunque no siempre por felices motivos, de la cultura argentina del siglo XX. Con todo, en el escenario del siglo pasado, en el que el repertorio de sus voces salientes nunca llegan a formar un coro tan nítido como en el siglo XIX, la de Martínez Estrada adquirió sin embargo un peso propio, a tal punto que su obra pudo ser largamente sostenida en el tiempo por figuras por doquier dispares, pero que convergían entre sí bajo la creencia de que en la reescritura de la obra del radiógrafo podían dirimirse asuntos centrales de la política y la sociedad argentina.

Restos pampeanos (1999)¹ puede ser inscripta en esta serie, en la medida en que busca mantener una interlocución con la obra de Martínez Estrada para repensar algunos problemas centrales de la cultura política argentina. En efecto, este texto exhibe ya desde su título mismo una enfática vindicación del género ensayístico y, en especial, del practicado por el autor de *La cabeza de Goliath*: “si hay

ensayo argentino –dice Horacio González– en una gran medida es porque existen los escritos de Ezequiel Martínez Estrada”².

¿De qué modo el radiógrafo es invocado aquí? Resulta central en esta recuperación el *Prólogo inútil* que Martínez Estrada escribió para la *Antología* de su obra editada durante los años sesenta, porque hay en ese texto algo que el propio H. González también quiere con la escritura de *Restos pampeanos*: transmitir un legado. En efecto, si González nos hace ver con sagacidad que en ese *Prólogo inútil* lo que Martínez Estrada buscaba, en el cruce que proponía entre *Radiografía de la pampa* y *Los condenados de la tierra*, era salvar su obra para una posterioridad en que intuía que los jóvenes lectores del libro prologado por Sartre ya no lo iban a tener en cuenta, podemos decir de igual modo, pero esta vez en relación con *Restos pampeanos*, que lo que González busca con este libro es desenterrar una serie de ensayos sin dudas definitorios del *texto argentino* para un lector que ya no puede ser el de los años sesenta pero que, en visión del autor, está atrapado aún por los nudos que veinte años atrás la espada no pudo cortar. De este modo, *Restos pampeanos* es uno de los más dramáticos documentos de época: publicado en 1999, su objetivo es provocar un encuentro entre un texto ya escrito y un lector que no existe.³

¿Por qué la búsqueda de ese encuentro? Frente a un consenso que ni siquiera es tácito y por el cual los argentinos han decidido sostener su vocación de vivir en nación en la medida en que ésta esté respaldada por la moneda del Estado más poderoso del mundo, la evocación de los restos pampeanos durante los años noventa aparece como la angustiada y última posibilidad de formular la demorada pregunta por la justicia, a partir del intento por recobrar justamente la vida de aquellos ensayos (así cierra el libro González) en que está cifrada la historia de la emancipación humana que se libró en el texto argentino.

Sin embargo, el lector que como un rastreador quiera indagar las huellas que oficia el libro de González no tarda demasiado en darse cuenta de que dentro de esa historia de la emancipación humana que se libró en el texto argentino, hay una trama que en particular

interesa a su autor: la que articuló, bajo diversas e intrincadas modalidades, dos formaciones ideológicas decisivas del siglo XX, no sólo argentino: el nacionalismo y el marxismo.⁴ Como su autor ha sido parte de esa trama que ahora relee, no resulta difícil creerle cuando prontamente confiesa, en el apartado donde se cruzan esos verdaderos titanes ideológicos, que “los hechos, nombres y figuras que se mencionan son gajes de nuestro recuerdo”.⁵ Sin embargo, sería un error interpretar esa confesión como una mera anécdota autobiográfica: además de la búsqueda desesperada de un texto ya escrito y un lector que no existe, *Restos pampeanos* pretende ser también una reivindicación sofisticada, pero principalmente sentida, de la experiencia de aquellos lectores cuya simpatía Martínez Estrada quiso ganarse en el *Prólogo* que ya mencionamos.

¿Por qué la obra del radiógrafo es ahora la que, en cambio, permite recobrar la experiencia de esos lectores que en los años sesenta preferían atender a otras profecías que las que podían oírse en las más que a menudo voces fantasmagóricas que multiplicaba el texto estradiano? Buena parte de *Restos pampeanos* disemina indicios de que en la Argentina de fin de siglo XX la palabra del autor de *Las cuarenta* tiene la actualidad propia de los inactuales, como lo prueba la siguiente cita que merece nuestra atención, puesto que describe bien la colocación de Martínez Estrada que el autor que lo invoca está dispuesto a otorgarle: “los meneos ‘bíblicos’ de Martínez Estrada –dice H. González– no cesan de entregarnos una versión de la cuestión argentina, que es la que anunció el ensayismo del siglo XIX respecto a descifrar la esfinge nacional. Se trata de la pregunta misma sobre *qué* cultura crear y *con qué* forma de relación con las fuerzas técnicas y sociales. O dicho de otro modo, a *qué* llamar civilización y a *qué* barbarie, sin presuponer que el juego de esos conceptos se satisface con cualquier inmediata atribución fija de significados invariantes”.⁶

Si Martínez Estrada retorna entonces en los años noventa, es porque su obra habla el lenguaje en que se tramó la historia de la nación. En esa trama no hay significados invariantes, pero hay una *cuestión argentina* que descansa enteramente en el modo en que se

articularon esos dos polos cuya solidaridad señaló más de una vez el autor invocado. Pero hay más: el estatuto privilegiado que le es concedido a Martínez Estrada en *Restos pampeanos* guarda relación no sólo con la necesidad de subrayar la persistencia de esa *cuestión argentina*, sino también con la forma en que esa misma trama se despliega, aunque aquí González se muestra deudor de la concepción que Martínez Estrada exhibe en el libro que le dedica al *Martín Fierro* antes que a la ofrecida en *Radiografía de la pampa*: en efecto, al ex integrante de la revista *Unidos* le interesa indagar menos el cíclico regreso de los espectros, que observar cómo una serie de problemas se ha *transfigurado*.

Lo que se transfigura entonces no es lo que se repite, sino *la persistencia de una potencia que aún no se ha liberado*; éste es el hilo que hilvana esa cadena de citas que definen al ensayo nacional⁷ y que *Restos pampeanos* está dispuesto nuevamente a evocar, para indagar allí la serie de trasmutaciones en que una misma conmoción se desplaza. ¿Cuál? La que sostiene justamente a la *cuestión argentina*, entendida como el continuo devenir *otro* de esa *tercera entidad* que aparece en el *Facundo*, y cuya irrupción en el texto nacional hace posible la historia misma, al introducir lo nuevo en lo viejo, lo insospechado en lo previsible, en fin, lo que maldice al texto argentino que lo incuba y al mismo tiempo lo regenera con su emergencia. Por eso, para González⁸ la cuestión nacional es la historia de las multitudes argentinas.

Para que la escritura estradiana tenga algo significativo que decir sobre aquello que sostiene a la *cuestión argentina*, González debe operar sin embargo un desdoblamiento en la figura del radiógrafo: en unos casos, su verdad reside en lo que *sabía* preanunciar y allí encontramos al *Prólogo inútil* ya mencionado, donde sutilmente González perdona a Martínez Estrada la vanidad de querer salvar su obra, colocándose como precursor de Fanon, en nombre del acto mismo de inscribirse en esa insospechada zaga para ese mismo autor treinta años antes; en otras ocasiones, la verdad de Martínez Estrada reside ya no en lo que *sabía preanunciar*, sino en lo que *sin saber vaticinaba*. En este punto, la figura del autor de *Marta Riquelme* se

anuda a la de Ramos Mejía, porque ambos supieron ver que el drama que aquejaba a la nación es el conflicto entre un *país legal sin vida*, y *la vida de la nación*, esto es, las multitudes, que pujan por liberarse de los mecanismos postizos a las que son sometidas. Ningún pasaje de *Restos pampeanos* presenta mejor este desdoblamiento que el que sigue:

“La realidad histórica mantiene en su seno movimientos perturbadores que tienen efectos por haber sido configurados previamente en textos trascendentes. Por otro lado, un texto es trascendental si vibra al compás de su capacidad de vaticinio, vaticinios que tienen que ser de regeneración social —y que para el Martínez Estrada, que cita a Franz Fanon en los años 60, *pasarán a ser contra la expoliación colonial de los pueblos*”.⁹

La historia es concebida así como la encarnación multitudinaria de un texto anticipatorio. Pero la verdad del texto que anticipa está siempre en aquello que al mismo tiempo lo trasciende: Martínez Estrada no podía saber que *Radiografía de la pampa* profetizaba el 17 de octubre y las futuras movilizaciones populares de los años sesenta; si en el *Prólogo inútil* cabe decir que ya lo sabe, es porque entiende que *Los condenados de la tierra* constituye la mejor reescritura de su ensayo de los años treinta. De este modo, lo que trasciende al texto anticipatorio es asimismo su más cabal transfiguración: devino otro, siendo lo mismo. Por eso a González le interesa un autor como Martínez Estrada. Como la conciencia fenomenológica, que *es* lo que *no es* y *no es* lo que *es*, el texto argentino, el que verdaderamente le importa al autor de *Restos pampeanos*, siempre *dice* lo que *no sabe* que dice, y *sabe* lo que dice justo cuando ha devenido *otro*. Allí reside su carácter inagotable y la posibilidad misma de su transmisión: en él hay secretos cuya verdad se revela siempre el día después.

Por este motivo *Restos pampeanos* no quiere ser una mera invitación a leer nuevos problemas con la lente de las viejas palabras conocidas: pretende ser una reflexión acerca de cómo se transmiten los legados, en tiempos en que esos *restos pampeanos* parecen ilegibles. Y si bien es cierto que no en pocas ocasiones el lector de este ensayo es invitado a pensar el conflicto que gobierna nuestros días a partir de

la reinstalación de los viejos temas revisionistas, entre ellos el que definía al conflicto central de la nación como el que sostenían las masas y los mecanismos postizos implantados por las elites, lo singular de *Restos pampeanos* es que pretende invocar de manera *no irónica* el pasado argentino, ese mismo que su propio autor ve languidecer. De aquí el dramatismo de la búsqueda: antes que un llamado a la guerra, como solían ser las escrituras revisionistas de todos los signos políticos, los *restos* invocados pretenden minar con memorias irredentas un presente donde la tradición política que se definía por su promesa de liberarlas se ha *transfigurado* en un sentido que difícilmente hubiera podido preanunciar algún texto argentino.

2.

Si por alguna razón se empecina González en ir en busca del texto argentino, es para reafirmar que justamente la transfiguración del peronismo no impide pensar la transfiguración de las multitudes argentinas en los tiempos del peronismo real. El *texto argentino* está allí, y junto con él las memorias y los cuerpos que esperan ser liberados. Por esta razón la de González es una respuesta borgeana al problema político de los años noventa: la emancipación todavía es posible, porque el texto que la vaticina ya está escrito. Ese escrito requiere, sin embargo, de un lector ya no borgeano, sino típicamente estradiano; no de un *lector temporal*, que interprete los signos del pasado haciendo uso del manual que tiene como regla principal delimitar el poder de la palabra al contexto en que tuvo sentido; y mucho menos del *lector irónico* de la *investing tradition*, que observa en la historia de las identidades nacionales el conjunto de dispositivos más o menos despóticos por las cuales se crearon aquellas ficciones útiles¹⁰ que requerían las elites para domar los cuerpos multitudinarios; el lector que requiere *Restos pampeanos*, por el contrario, es un *lector con miedo* —la categoría le pertenece otra vez a Martínez Estrada, pero proviene de su *Sarmiento*—, es decir, un lector que sepa demorarse en lo que estremece del texto argentino; un lector que se detenga en aquellos pasajes que sólo por su accionar se tornarían verdaderos; un lector, en síntesis, capaz de sostener un

proyecto colectivo que no sea más que la transfiguración de una de las posibilidades que le provee el pasado argentino.¹¹

Sin embargo, para que esa transfiguración sea posible, González tiene que enfrentarse a otro tipo de *lector con miedo*, un lector que si está dispuesto a demorarse en lo que estremece, es porque ha hecho suya la idea de que en el pasado reside la clave para entender cómo la utopía devino catástrofe. Ese lector, el verdadero interlocutor polémico de González, está dispuesto a mostrar que en los mismos *restos pampeanos* en que el autor de *Retórica y locura* halla la serie de posibilidades trucas dispuestas a ser retomadas en el presente residen sin embargo las claves que explican *cuánto la muerte le debe al símbolo*.¹²

Con ese lector se enfrenta González en un largo y clásico capítulo de *Restos pampeanos*, que titula significativamente “Montoneros: sombras de una palabra”. Allí radica un problema serio en su argumentación: ¿merece transfigurarse el texto argentino que incubó la tragedia? La respuesta a esta pregunta se hilvana con otra: ¿estaba prefigurado en el juicio satírico que Scalabrini Ortiz realiza a Aramburu el terrible “proceda” de Montoneros? González responde así:

“Las palabras importan esencialmente, cuando se les reconocen el peso práctico del que pueden estar grávidas, pero nunca estableciendo la continuidad liberal (y paradójicamente determinista) entre la palabra y la sangre *derramada*, pues las palabras son destinos de espera que, a su favor, siempre tienen inscripto lo inconsumado de la realidad. [...], por esos las palabras...] Están a la expectativa de nunca realizarse en las diversas realidades, porque las separa de ellas una diferencia donde la libertad del *sujeto situado* [subrayado nuestro] hace su juego existencial. Ese juego son figuras del destino y lejos de obstaculizar la acción y la pesadilla de símbolos que la constituye, permite que advenga la comprensión de la trama de la historia”.¹³

Lo que hay que enjuiciar son los actos, no las palabras. Ellas son, simplemente, “destinos de espera”: convocan a la acción, pero al mismo tiempo se desvanecen con ella. El acto, de este modo, es la muerte de la palabra que invitó a efectuarlo y el “proceda” montonero, entonces, el nombre de un destino que inicia una serie que va

más allá del texto argentino, pero que sólo a partir suyo puede ser inteligible.

¿Va más allá de sí? Tanto como se pueda hablar justamente de *destino*, entendido como un conjunto de actos contingentes, esto es, libres, pero que tan pronto se anudan constituyen una serie irrevocable. Ciertamente, a González no le parece pertinente preguntarse si las palabras que tientan la acción no constituyen sin embargo una parte esencial de la situación del *sujeto situado*, y por eso puede decir que aunque los Montoneros fueron los mejores lectores del texto argentino, éste no preanunciaba el ajusticiamiento de Aramburu.

Insistamos: ¿no lo preanunciaba? Las palabras y los actos no se anudan de manera necesaria: su vínculo es el *juego* en el que se delinean las *figuras del destino*, respondería González. En ese juego, Montoneros, los mejores lectores,¹⁴ apuestan muy fuerte a partir de lo que leen. ¿Qué leen? Leen, con el nombre que los bautiza, las luchas populares ensalzadas por la historiografía revisionista; leen, aunque jamás se pensaran como personajes libresco, el enjuiciamiento irónico a Aramburu escrito por Scalabrini Ortiz y el retrato de la “oligarquía dominante” que Walsh incluye en la reedición de *Operación Masacre* de 1969. También leen que el 29 de mayo se cumple un año del Cordobazo y que en esa misma fecha el ejército festeja su día. Leen esas y las múltiples cartas que el texto argentino brindaba para *proceder*. Entonces apuestan y el lector de *Restos pampeanos* no sabe cómo reaccionar cuando su autor le advierte que es propio de una *teoría neoliberal del lenguaje* entender que las palabras que Montoneros habían elegido tan bien del texto argentino desencadenaban el ajusticiamiento a Aramburu.

Lo que de todos modos, a esta altura de la argumentación de González, debe saber el lector de *Restos pampeanos* que no quiera reconocerse en la poco agradable figura del neoliberal lingüístico, es que había otra interpretación posible para las palabras escritas en el texto argentino; no sólo eso: también debe saber que para el autor de *Retórica y locura*, hay un momento en que los mejores lectores del texto argentino –Montoneros– dejan de leerlo:

“Scalabrini había escrito un ingenioso vaticinio de enjuiciamiento que dejaba al socaire moral a la historia argentina sin privarla de ninguna de sus tensiones y, desde luego, trazando un límite impensable de trasponer entre la escena de tenor simbólico y la represalia de los partisanos armados. Los Montoneros abrían esa compuerta que parecía tapiada, *por la cual el odio justiciero no se nutría de víctimas que alguna vez –como decía Cooke– serían redimidas con la memoria de un triunfo social que desde el arcano de la historia futura, salvaría a todos los ajusticiados y recordaría cada uno de los sacrificios*. Ahora se estaban creando otros símbolos que surgían de un acto que miles habían pensado y que sólo un puñado de *guerrilleros iluminados*, como en un *juego adolescente*, se habían atrevido a considerar en su tajante *significado inaugural*.”¹⁵

Los mejores lectores eran sin embargo jugadores adolescentes, aunque en un sentido bien distinto al que quiso significar Perón en la plaza. Dolidos por la innumerable cantera de símbolos que sólo retenían en la realidad de las palabras los aún más reales deseos de justicia, acometieron, pues, el acto deseado por muchos. Pero ese acto abría, según González, una nueva cadena de símbolos que no se desprendían de los que vaticinaban, sin “abrir la compuerta tapiada”, el acto mismo del ajusticiamiento; los nuevos símbolos pertenecían –allí su responsabilidad– a un grupo que ahora pretendía con ese acto erigirse *en fundador de un nuevo texto* y por eso la cadena de símbolos que *inauguraban* ya no reclamaría su validez del texto argentino, sino de la convicción de que ya se habían leído todos los símbolos que debían interpretarse.

El acto justiciero iniciaba así una lógica cuyo sostén –sugiere González– descansaba en la *luz* de quienes lo habían perpetuado y no en el texto –el de Ramos Mejía, el de Scalabrini Ortiz, y, ciertamente, en el de Martínez Estrada– que hablaba de las víctimas que habían no obstante soñado ese acto. El juego adolescente, de este modo, *devino destino trágico*: en el momento en que creían *entrar* en la historia de las masas, los Montoneros comenzaban a colocarse por fuera del texto en que estaba cifrada la emancipación de las multitudes. Este destino es igualmente trágico que el del ERP, aunque por motivos especularmente inversos: en la lectura de González, Santucho nunca quiso *entrar* en el texto argentino, esto es, en la historia del peronismo, sino colocarlo a la altura del texto verdadero, el de la lucha de clases. Sin embargo, lo que permite al autor de *Restos*

pampeanos amalgamar una y otra experiencia es justamente el hecho de que ambos están convencidos, en su hora decisiva, de que el texto argentino requería más bien soldados que intérpretes, privándose así de hacer suyas las mediaciones que el propio texto argentino brindaba para su *transfiguración*.

Aunque efectuado por iluminados: ¿no les pertenecía ese acto también a los muchos que lo habían soñado? González no se plantea esta pregunta, seguramente porque su respuesta hubiera implicado horadar tal vez demasiado en el comportamiento, si no de las multitudes argentinas, de los amplios sectores sociales que, de igual modo que lo harán después con la dictadura, no mostraron, en los inicios del proceso de la creación de las organizaciones armadas revolucionarias, signos de disconformismo lo suficientemente evidentes como para concluir que era necesario repudiar los “actos fundacionales”. Más que en estos amplios sectores sociales, la indagación de González queda permanentemente ligada al actuar mismo de estas organizaciones.

Entonces: ¿son responsables Montoneros y el ERP en el sentido de que pretendieron inaugurar un texto fundador que lentamente, con el furor de la lógica militarista, comenzaría a autonomizarse de aquél otro texto, el texto argentino, que debía transfigurarse en otro? ¿Son responsables porque no supieron ver que en ese mismo texto, el que reclamaba la acción al tiempo que la postergaba, estaban sin embargo las condiciones de su propia *transfiguración*? En fin: si los actos –y no las palabras– pueden ser enjuiciados: ¿el enjuiciamiento a Montoneros y al ERP que realiza González en *Restos pampeanos* consiste en afirmar que resultaron ser lectores poco hegelianos del texto argentino? Como el mensaje de una pitonisa, la de González es en este punto una respuesta cifrada. El lector de “Montoneros: sombras de una palabra” es testigo de cómo su autor exhibe e inmediatamente sustrae esta idea a lo largo del capítulo: demasiado tiempo de exposición hubiera permitido a su lector filiar todo el capítulo con la serie de escritos *autocríticos* de la militancia setentista.

No quiere ese linaje González: consecuente con la lectura *trágica* de los años setenta, el lector de *Restos pampeanos* es invitado a

creer que los actores principales de esos años no podían saber que se escabullían del texto argentino justo en el momento en que con su acción querían serle verdaderamente leales. Ni Montoneros ni el ERP podían saberlo, pero tampoco quienes, sólo viendo retrospectivamente la serie, ya pueden comprenderlo: “alguien, sin embargo, intuye oscuramente que no se debe conceder un arrepentimiento en los confesionarios de la televisión argentina, pues si por un lado es pena suficiente el estar solo con un cadáver en la historia, por otro lado la sabiduría sobre lo que nos estaba inhibido hacer llega siempre tarde y cuando realmente llega no es materia de confesión”.¹⁶

Sin embargo, las autocríticas no hacen justicia a la tragedia no sólo porque se erigen allí donde el proceso ha manifestado lo que no era manifiesto, sino también porque son emitidas por un *lector con miedo* no estradiano, esto es, un lector que hilvanaría las pruebas que testimonian la tragedia como si ellas hubieran estado inscriptas en las palabras que luego se hicieron cuerpo, y en los cuerpos que luego se hicieron actos, y en los actos que luego tornaron irreversible el proceso; ese *lector con miedo* recolectaría así con paciencia y horror esas pruebas, para finalmente abjurar de los motivos ideológicos adheridos a todas esas palabras, a todos esos cuerpos, a todos esos actos.

Si González reclama, como ya hemos dicho, otro tipo de *lector con miedo*, esto es, el lector con miedo estradiano, es porque sigue entendiendo que hay en las palabras del texto argentino promesas de emancipación cuya transmisión ni siquiera la tragedia debería obturar. ¿Será por este motivo que el lector de “Montoneros: sombras de una palabra” debe persuadirse de que, tan pronto se comprende la responsabilidad de Montoneros –los actos fueron más allá de la palabra– lo que mejor conviene es un *silencio respetuoso* por todo lo dicho, por todo lo hecho? No sólo eso: ese silencio respetuoso sería insuficiente si no permitiera alumbrar, en la misma operación de lectura, la figura de quien quiso redimir las memorias de las víctimas *al interior mismo del texto argentino*, de quien entendió que el hecho maldito nacional consistía en que la misma fuerza que auguraba la emancipación social no estaba dispuesta sin embargo a emprenderla; de quien, en definitiva, propuso una superación no *iluminista* sino *multitudinaria* del texto argentino.¹⁷

Había otra manera, pues, de interpretar los sueños justicieros y el de J. W. Cooke es el nombre secreto en que está cifrada una relectura de los años sesenta y setenta argentinos para todo aquel que, en tanto lector con miedo estradiano, quiera comprender, ya en nuestros días, que hay legados y memorias para recuperar. Si Martínez Estrada, entonces, provee a González la clave del enigma de la transfiguración, Cooke es aquel que invita a pensar que el cruce entre nacionalismo y marxismo hubiera podido ser de otro modo. Y a afirmar, frente al lector con miedo no estradiano, que en los viejos símbolos no anida necesariamente la muerte, sino un legado que puede y debe ser retomado.

3.

En su célebre libro sobre el *Martín Fierro*, Martínez Estrada se refería en estos términos al modo en que la sociedad argentina aparecía en el poema gauchesco:

“ Toda la aflicción que se cuenta [en el poema] está referida, implícitamente, a esa sociedad distante, nebulosa. Como en las obras de Kafka, hay potencias, autoridades escalonadas, jerarquizadas, que arreglan o desarreglan las cosas, semejantes a las divinidades fatídicas del griego. Una frontera remota, de donde llegan, no emisarios sino órdenes, disposiciones, auxilios, prebendas, protecciones y persecuciones sin que se entienda bien. Esos personajes del Poema viven en el seno de una sociedad espectral y funesta, en un territorio circundado de miasmas mortíferos, de fieras siniestras, de corrientes de aire angostador. Por momentos, se tiene a impresión de un puñado de hombres abandonados a la deriva de una jangada, sobre un pedazo de tierra desprendida. Con nadie pueden comunicarse sino entre sí, en su pequeño círculo. [...] Si la sociedad existe –se siente que sí– es sólo para el mal”.¹⁸

En plena Argentina peronista, Martínez Estrada escribía que la realidad nacional estaba enteramente habitada, como en una pesadilla kafkiana, por espectros cuyas raíces se nutrían del seno mismo de una sociedad desquiciada; de este modo, en el mismo momento en que se establecían inéditos mecanismos de integración social para quienes habían vivido como verdaderos exiliados en su propia patria, el radiógrafo, crispado con un movimiento político en el que no veía mucho más que la forma rabiosa en que se reaccionaba (la

figura nietzscheana del *resentimiento* acudía en su auxilio aquí) contra los efectos disgregantes provocados por los poderes innominados de la civilización, anunciaba que la Argentina no era el nombre de una nación, sino la palabra que designaba un campo inhóspito, una frontera. No había que creerle entonces a las memorias liberales que afirmaban que ese límite era el último paso a conquistar para ganarle el territorio a la barbarie y mucho menos aceptar, como hubiera querido Alberdi, que en este espacio fronterizo habían germinado las condiciones propicias para el vínculo entre los distintos: de la babel sudamericana no surgía nítidamente la nacionalidad argentina, sino el monstruoso experimento por el cual la civilización se había convertido en la más cabal *transfiguración* de la barbarie.

Martínez Estrada hizo suyo, a lo largo de toda su obra, ese campo de reflexión. Quiso preguntarse cómo funcionaba una sociedad que multiplica parias allí donde debería crear ciudadanos, que estimula círculos donde debería producir nación, que destila miasmas mortíferos, allí donde debería forjar vínculos, en fin, que vive encerrada en el tiempo cíclico del mito, allí donde debería trascenderse en la historia. Como quiso pensar esta dislocación, Martínez Estrada se convirtió en un pensador de exilios, un pensador del desarraigo. Tan suya hizo esta figura, que nunca dejó de pensarse a sí mismo como un dislocado.

No son pocas las pruebas que existen para mostrar que si la obra de Martínez Estrada ha sido sostenida en el tiempo, es porque intelectuales muy dispares invocaron su figura cada vez que ellos mismos se sintieron dislocados. Allí está Héctor Murena, parricida solitario que trata de responder la pregunta que Antonio di Benedetto deja planteada en *Zama*: ¿por qué no hemos aprendido?; allí encontramos también a José Luis Romero en 1975, cuando, decepcionado con las formas de resolución de aquellos problemas que él veía en la Argentina *aluvial*, decide hacer suyo el fracaso del radiógrafo en su intento de desentrañar el enigma de lo *facúndico*;¹⁹ desde luego, David Viñas, asiduo y desobediente discípulo estradiano, también pertenece a este extraño linaje cuando llama a su maestro en la hora más terrible, para demostrar en un libro ya clásico que la cacería

humana procesista estaba preanunciada en la matanza que da origen al Estado nacional;²⁰ por último (pero la lista es bien larga), el nombre de Martínez Estrada es motivo de encuentro en una novela también clásica para dos desterrados quienes, en una zona otra vez limítrofe, pueden conservar para sí, a través de la obra estradiana, la idea maldita que supo enunciar Alberdi: que la verdad del país sólo puede verse más allá de la frontera.²¹ Extrañas *transfiguraciones* del texto estradiano. ¿Extrañas? La cita que evocamos de su libro sobre el *Martín Fierro* parecería describir mejor nuestra sociedad que aquella que crispaba a Martínez Estrada.

Para esta sociedad, la nuestra, González escribió los *Restos pampeanos* y al hacerlo, solicitó en su ayuda, una vez más, la escritura estradiana. ¿Había que hacerlo a través del prisma del *Prólogo inútil*? Ciertamente, si se quería entrever, en un tiempo bien difícil para la Argentina, que en el pasado había figuras que invitaban a pensar en otras tramas, a partir de aquellas que ya habían sido escritas.

Se trataba, sin embargo, de tramas delicadas. Pero *Restos pampeanos* es un esfuerzo gigantesco para demostrar que esas tramas podían sobrevivir incluso a los actos que habían ido más allá del texto, incluso a las más ominosas pedagogías infundidas sobre los cuerpos en Escuelas Mecánicas readaptadas a los fines de destituir esas mismas tramas de esos mismos cuerpos, y de todos los cuerpos que quisieran ver en ellas un legado.

González argumentó entonces que en el pasado había tesoros todavía valiosos, todavía legibles. Fue más allá aún: invocó a otro exiliado, a Cooke, para sugerir, nunca directamente, sino a partir de esos complejos juegos de espejos borgeanos que son sus textos, que las cosas hubieran podido ser de otro modo, que había existido una tentativa de fundar una nueva nación colocándose al interior mismo de esa nación que necesitaba *transfigurarse* y no podía. Al hacerlo, González optó por leer el texto argentino a partir de la *invariante multitudes argentinas*, justo en el momento en que el peronismo comenzaba a autojustificarse apelando a otras escrituras, ellas también muy argentinas. Así, iluminando *Radiografía de la pampa* a partir del *Prólogo inútil*, González entrevió que el momento más can-

doroso de la obra del radiógrafo ofrecía una oportunidad para recobrar las memorias de los que no habían tenido justicia, para a partir de ellas invocar, a fines de los años noventa, la transfiguración del texto argentino.

Sin embargo, lo que no permite ver esa invariante son los mecanismos ocultos por los cuales nuestra sociedad multiplica parias día a día. La fragilidad de los vínculos comunitarios, tan bien descrita en el texto estradiano citado más arriba, no hace más que señalar las enormes dificultades que tenemos para pensar bajo qué tipo de obligación pretendemos vivir en común. Esta invariante, que recorre el texto argentino, es la que el *Prólogo inútil* leído en clave cookeana no deja percibir bien: ella recuerda las enormes dificultades que tiene nuestra sociedad para responder por sus actos, y, por ende para hacer propias las obligaciones con el otro implicadas en la idea misma de comunidad.

¿Se entiende a partir de este otro invariante por qué la sociedad que multiplica parias no está dispuesta a hacerse cargo de los espectros que la habitan? Acercarse demasiado a esos espectros le haría ver que ella misma no envió en su momento señales contundentes de reprobación a los que en su nombre cometieron el acto justiciero soñado por todos; le haría ver también, en una imagen casi imposible de soportar, cómo avaló la cacería humana cuando expulsaba de sí, para mantener su coherencia interna ya desquiciada, a quienes portando los ahora emblemáticos pañuelos blancos buscaban la restitución de un nombre sustraído; una cercanía con sus espectros, en fin, le haría ver, ya más recientemente, que el precio a pagar para retener, con el último aliento, los sueños de constituirse en la nación civilizada de América, no debía ser los miles de trabajadores condenados al exilio de la desocupación.

Los espectros devuelven, ahora, un rostro desfigurado. Se ha querido buscar la causa de esa desfiguración únicamente en el accionar de los “demonios” montoneros, procesistas y menemistas. Pero todos sabemos que los demonios existen hasta que un colectivo asume *responsablemente* su existencia. El problema de nuestro tiempo, sin embargo, es que nadie puede saber de dónde provendrá la

fuerza para que nuestro colectivo asuma tamaña *transfiguración*. Con todo, las memorias que *Restos pampeanos* invita a liberar contribuyen a esa tarea, en la medida en que señalan que la obligación de recordar a nuestros muertos es una forma de comprometerse con nuestros vivos.

Notas

¹ GONZÁLEZ, H., *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Bs. As., Colihue, 1999.

² *Ibid.*, p. 168.

³ La búsqueda de un lenguaje común (provenza o no de la ensayística) que fuera capaz de volver a comunicar grupos sociales diversos es un tema que aparece de manera recurrente en la década de la “muerte de la política”. En un libro publicado hacia finales de los noventa por la misma editorial que editó *Restos pampeanos*, pero escrito con una sensibilidad bien distinta a la de González, Javier Trímboli, retomando el camino de Biale-Massé, también buscaba, en un “diálogo” con un adolescente tucumano, algún lenguaje capaz de volver a comunicar a las personas. Lo buscaba, es cierto, pero no lo podía encontrar, según deja constatado en una carta que no por patética deja de ser reveladora: “Busco vías de entrada, juro que las busco, intento desde distintos flancos y más allá de su interés por el fútbol no logro que demos a la luz ni siquiera unos segundos de ardor o de carcajada. [...] No quiero caer en el lugar común pero no miento: en el único momento que demuestra una actitud que tampoco es de desborde o de interés sincero, pero sí casi como de una inclinación inevitable de su naturaleza es cuando me dice que ante la televisión puede estar sentado horas enteras. Estoy rendido”. TRÍMBOLI, J., *Mil novecientos cuatro. Por el camino de Biale Massé*, Bs. As., Colihue, 1999, p. 61.

⁴ En este punto, resulta casi obvio que la interlocutora polémica de González es claramente Sarlo, quien, en un texto escrito en los albores de la reapertura democrática, afirmaba: “me resisto a pensar la cultura argentina como una empresa de homogeneización realizada en nombre de la identidad nacional, de la clase obrera o del pueblo (según sean las perspectivas políticas que la izquierda adopte sobre el asunto)” (ver SARLO, B., “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, *Revista Punto de vista*, año VII, nro. 20, mayo de 1984, p. 25).

⁵ GONZÁLEZ, H., *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ La recuperación del *ensayo nacional* es acompañada con una impugnación a quienes se reconocen como herederos de la tradición inaugurada por Gino Germani, quien afirmó que no había conseguido encontrar una sola idea después de haber leído toda la obra de Martínez Estrada.

⁸ Lógicamente, las multitudes que Horacio González persigue en *Restos pampeanos* poco tienen que ver con las que ensalzan los cultores del autonomismo italiano, no sólo porque la metafisi-

ca que unos y otros presuponen son por completo disímiles –para el ex integrante de la revista *Unidos*, el único *acontecimiento* posible es la tradición precisamente allí donde ésta se transfigura a partir de la disruptiva emergencia de las masas–, sino también porque estas muchedumbres que buscan la emancipación no son sino las que anunció el texto argentino.

⁹ GONZÁLEZ, H., *op. cit.*, p. 332.

¹⁰ Aquí aparece otro claro interlocutor polémico de *Restos pampeanos*: aquellos que han adoptado una profunda crítica a la idea nacional denunciando sus caracteres “esencialistas”, es decir, quienes hoy hacen suya la tesis “modernista” de la idea nacional. En efecto, según González la idea de que la nación es un “invento”, pertenece a una iniciativa intelectual que “despeja a las identidades de su *peso ontológico*”, esto es, “de todo lo que haría de las relaciones, de la vida social, de la institución colectiva de la memoria o de los rasgos indeclarados de toda acción, una manifestación del ser que se presenta en auto-referencia a su propia presencia contradictoria en el mundo”, para dar lugar a la proliferación de categorías tales como *multiculturalismo*, *dispositivo*, *panoptismo*, *nuevos pobres*, etc., que, en visión de González, suponen una afinidad decisiva con aquello que pretenden denunciar. Aun con sus diferencias, los ejemplos más representativos de la tesis modernista de la idea nacional son: GELLNER, E., *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza, 2001; HOBBSBAWN, E., *Naciones y nacionalismos desde 1870*, Barcelona, Crítica, 1998; HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. (comp.), *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, y ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas*, Bs.As., FCE, 1993.

¹¹ “El peronismo reinante es el peronismo a secas. Si la acción política y social debe proseguir, el horizonte ya no puede ser el rescate del peronismo esencial”. Con esas palabras, Carlos Altamirano interpretaba en “El peronismo real” (*Punto de vista*, Año XV, nro 43, agosto de 1992) que los gobiernos del doctor Menem habían cancelado para siempre las virtualidades emancipadoras del peronismo. Éste es otro de los textos con los que discute H. González, que implican para su obra estos problemas: ¿puede existir aún la *cuestión argentina* en el ocaso de las multitudes? ¿Puede el pasado argentino transfigurarse en las apuestas políticas de las nuevas generaciones allí donde no se divisa el actor destinado a encarnar los textos emancipatorios que el ensayo, como ya vimos, vaticinaba?

¹² Una lectura de los años sesenta y setenta en esa clave la encontramos en el clásico libro de Oscar Terán sobre esos años. Ver TERÁN, O., *Nuestros años sesenta*, Bs.As., Puntosur, segunda edición, 1991.

¹³ GONZÁLEZ, H., *op. cit.*, p. 374.

¹⁴ “Sin embargo, a su manera [los Montoneros] fueron lectores. Fueron los mejores lectores. Los textos estaban investidos, eran ellos convertidos en textos vivos, encarnados no como lectura sino como la propia respiración del mito.” GONZÁLEZ, H., *op. cit.*, p. 366.

¹⁵ *Ibid.*, p. 366 (subrayado nuestro).

¹⁶ *Ibid.*, p. 382.

¹⁷ Ver “Cookismo y trotskismo en el teatro de las ideas argentinas”, en *Restos pampeanos*, *ed. cit.*, pp. 382-397.

¹⁸ MARTINEZ ESTRADA, E., *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, Rosario, Beatriz

Viterbo editores, 2005, p. 580.

¹⁹ Ver ROMERO, J. L., “Martínez Estrada, un hombre de la crisis” en: *La experiencia argentina*, Bs.As., Alfaguara, 2004.

²⁰ Ver VIÑAS, D., *Indios, ejército y frontera* [1982], Bs.As., Santiago Arcos editor, 2003.

²¹ Nos referimos a PIGLIA, R., *Respiración artificial*, Bs.As., Planeta, 1980.

TRAMAS

UN GEÓLOGO EN LOS CIMIENTOS DEL BICENTENARIO

POR Julián Fava

Se trata de invocar las potencias impersonales,
físicas y mentales con las que uno se enfrenta y
contra las que se combate desde el momento
en que se pretende alcanzar un objetivo del
que no se toma conciencia más que en la lucha.
Gilles Deleuze

1. *Tartabul*: instrucciones para su uso

Tartabul es una confesión, un jadeo, la rugosidad de una voz, una primera persona que se dice siempre en plural, una denuncia, un escamoteo, una microscopía de las relaciones humanas, un conjuro, un epitafio, una apuesta, un bufón, un réquiem; múltiples voces de un coro de dromedarios que arman una trama en la que, al galope, se recorren nuestros últimos cuarenta años; el amor de una madre por su hija; una tesis sobre la realidad argentina; un montón de ademanes; una máquina de guerra; una colección de citas; un fracaso; una esperanza. *Tartabul* es Viñas.

“Solemne como pedo de inglés” es la frase con la que termina el *Adán Buenosayres* y el epígrafe con el que se inicia *Tartabul*. Curiosa articulación cinematográfica: ni el recorrido metafísico por una Buenos Aires mitológica ni el viaje iniciático por la París cortazariana. La novela de Viñas parece, en cambio, un escape: del pasado, de las marcas de la militancia, de los viejos camaradas intelectuales. Un

escape por los contrafrentes, por los baldíos, por las calles poco iluminadas. Un escape, en definitiva, de la locura. Pero no se trata de anunciar un fracaso: se trata de mirar a las cosas de frente, es decir, de hacerse cargo. De escribir: “sin renunciar a la esperanza, pero inscribiéndola en la rabia”.

La locura es, tal vez, una de las claves para leer *Tartabul* pues el proyecto de Viñas no es otro que “actualizar a los personajes de *Los siete locos* en la generación del Che”. Si Arlt, a contrapelo de Jarry y Xul Solar, con los ademanes de un alquimista suburbano persigue la salvación individual tras la rosa de cobre o la esperanza de que los ingresos del burdel financien la revolución, *Tartabul* exaspera y verifica, en cambio, el derrotero de una generación: la de los perdedores de las grandes ilusiones colectivas de los sesentas y setentas en la Argentina.

Los cinco personajes arltianos de la novela (Tarta, El Chuengo, Moira, Pity y El Griego) revelan la imposibilidad de los grandes relatos: sólo se vive en primera persona, y sólo se escribe en primera persona, aunque esa primera persona sea la punta de un iceberg colectivo, de una realidad que salpica a todos. Y Viñas hace de cada realidad individual una realidad múltiple y construye implacablemente una novela múltiple. Una novela casi imposible. Una novela, como dijo Saccomano, escrita en Viñas.

Claro que esa novela tiene, en otro gesto arltiano que Viñas inaugura en *Cosas Concretas*, sus claves: Al otro lado del terraplén; Ya no existe el Maldonado; Navegaciones, Brújulas y naufragios; entre muchos más. Títulos y mediaciones que van marcando el compás de una sinfonía perturbadora. Y el tropel empieza —la locura también—: ritos de iniciación como robarle la pistola a un cabo de la policía para ingresar a la guerrilla, una joven militante y su hija —entre tantos más, claro— echadas de la Plaza, un homosexual que no tolera la tolerancia, el asesinato de un militar, una prisionera violada por su torturador, que se enamora y la embaraza. Y más. Todo. Cada vez más.

Cada vez más el gesto de Viñas de tensar realidad y ficción, de erigir la escritura como una práctica de resistencia, de proponer el

ejercicio ético de la memoria, de intervenir. “¿Qué preferirías, si te apuraran: verdugo o delator?’ No me demoré en contestarle ‘delator’. Al fin de cuentas, ése es un papel que se pliega con las palabras; no pellizca ni hurga.” Y en *Tarabul* aparecen todos: Desde Roca hasta Menem, pasando por Fidel Castro; y desde Cané hasta Walsh, pasando por Borges. Si, el *Adán* fue dedicado a los viejos compañeros martinfierristas y *Cosas Concretas* a los viejos camaradas de Contorno; *Tarabul* pone las cosas en su lugar: para algunos un ajuste de cuentas, para otros una loa, para otros el ridículo.

2. Mirar de frente: lo que emprendemos es una guerra

Viñas ha postulado no sólo que la literatura argentina se inicia en *El Matadero* con una violación sino que ha insistido con minuciosidad en la violencia que se ejerce desde los sectores dominantes sobre los oprimidos: la semana trágica, las huelgas de los obreros en la Patagonia a principios de la década del '20, o la conquista del desierto tejen una trama de denuncias y escamoteos en las que se asume la voz de los vencidos y los humillados. En un inequívoco gesto de Viñas, la materialidad de la existencia se verifica en una literatura en la que la primacía del cuerpo se yuxtapone con las praxis cotidianas en un movimiento que articula: por un lado, historia y política; y, por el otro –y en la misma inflexión– biografía personal.

Si en los años de *Contorno* la propuesta era, existencialismo mediante, “desteologizar corporeizando”. (En estos términos hace poco se refería Viñas al ademán característico que hacia los años de la década del '50 y bajo la influencia de Merleau Ponty esgrimía su literatura, y puede leerse en esta línea la producción que va desde *Cayó sobre su rostro a Hombres de a caballo*.) Paulatinamente, la propuesta de invertir el canon romántico y la literatura burguesa irá trastocando hasta autonomizar una dimensión específica: la de la lucha. La existencia se juega ahora en términos de enfrentamiento. La literatura se vuelve agonística.

Si Viñas en sus primeras obras exalta la materialidad de la vida diaria en una lucha cuerpo a cuerpo mediante una dialéctica de

cuerpo triunfante-derrotado, opresor-oprimido, satisfecho-disconforme, propietario-desposeído, frente a la operación borgeana de disolver el cuerpo y el mundo; este maniqueísmo progresivamente se disuelve hasta exponer una región de intensidades: la de la violencia.

La violencia se presenta, entonces, como lo que es: violación del límite. Se trata del único límite que le podemos poner a la escritura: el cuerpo. La violencia –ya sea como flujo o hálito– recorre *Tarabul* de principio a fin y es implacable: “la realidad me abruma; eso que flota alrededor de uno, de vos y de mí”. Viñas hace rato que propone microscopías de las relaciones de poder. Ni moralinas ni panfletos. Él insiste en lo del intelectual crítico. No es criticismo el de Viñas: es una forma de hacer filosofía. Su escritura teje una región de intensidades: es la experimentación absoluta de los cuerpos y de las palabras.

Viñas no puede escribir una novela lineal de principio a fin en una línea recta porque la violencia recorre los cuerpos para agredirlos, para transgredirlos, para violarlos. Y la violencia designa menos el centro y la linealidad que la fuga y la frontera, de allí la insistencia en los contrafrentes, la media luz y los zanjones. Violencia todo el tiempo, sobre todo en los bordes, en los bordes de los cuerpos: “en la guerra de frente siempre desaparece la ambigüedad” porque al otro se lo puede agarrar, se lo puede violar.

3. Argentina: instrucciones para su uso

Viñas lleva a fondo en su literatura el enfrentamiento político real de los últimos cuarenta años de historia argentina y la lucha cuerpo a cuerpo ya no es sólo la de la oligarquía con los oprimidos, es la de los antiguos camaradas contornistas entre ellos, es la de los militantes revolucionarios con sus quiebres, contratiempos y delaciones, la de los militares, la de los políticos, la de los intelectuales consagrados o no, la del poder económico, la del poder político.

Marcela Croce en su libro sobre Viñas ha escrito: “El propósito de Viñas es organizar la crítica a partir de la violencia social (social y política) que es posible comprobar primero en la historia argenti-

na y luego en su extensión latinoamericana, a partir de una serie de prácticas coincidentes entre quienes detentan el poder en ese ámbito geográfico y quienes les oponen resistencia”¹.

Tartabul es una metáfora sobre la Argentina actual, es decir, sobre el cuerpo maldito de la patria. Es también una apuesta de sentido. Si Viñas no escribe una novela “convencional”, es decir, una historia que se resuelve en su trama y, en cambio, insiste en una novela múltiple es porque verifica sin más el fracaso del gran relato: se trata de pensar lo común más allá de las voces oficiales de la historia y más allá de los fracasos colectivos.

David es un archivista: de 1880 a 1930, la Edad de Oro de la élite argentina, son los años de mayor cohesión ideológica de nuestra oligarquía; y de la “santísima trinidad” –telégrafos, rémington y ferrocarriles– que convierte los datos empíricos en un esencialismo triunfante que entrará en contradicciones con el yrigoyenismo primero y con el peronismo después. El peronismo aparece en *Tartabul* como “otro fondo nostálgico”. Ajustes de cuentas: “se repartió en redistribuciones a la marchante, lo que se había acumulado con las ventas de las últimas vacas a lo largo de la segunda guerra mundial”. Y el archivismo y la microscopía –a veces miope– siguen hasta los ’90 –pasando por la última dictadura militar– la última capa sobre la que se construye hoy nuestra historia y nuestro presente.

Pero si *Tartabul* está atravesado por las diagonales de la locura, de la violencia, de las marcas de los cuerpos violados, por los mojonnes de la historia argentina, por un coro de voces múltiples, clausura, al mismo tiempo, la posibilidad de la obra abierta. Si los narradores de *Tartabul* son múltiples no es porque haya muerto el sujeto; el que murió, sí, en cambio, es el narrador. No se trata de narrar una historia en términos convencionales, ni mucho menos de una concepción de la literatura marcada por la imposibilidad de afirmar un sentido; se trata, en cambio, de desplegar y plegar texturas, intensidades. Se trata del registro de, una vez más, la lucha. Y la lucha, como ya dijimos, o es violenta, o es violación del límite o no es lucha.

De este modo, la escritura pliega el orden del mundo, lo dobla. Y mundo y orden no son ni las condiciones de posibilidad de la escritura ni las manifestaciones a las que el escritor deba sustraerse: son literatura. Literatura como lugar de experimentación, de lucha, y sólo se experimenta en una persona que no es nunca singular, por eso el sujeto no desaparece: se hace nosotros y nosotros nos hacemos él. *Somos Tartabul*. Por eso la escritura de *Tartabul* no es narración ni murmullo impersonal: es una voz que incómoda, una cadencia, un cuestionamiento, una forma de existencia. Es Viñas.

Notas

¹ CROCE, M., *David Viñas, Crítica de la razón polémica*, Buenos Aires, Suricata, 2005, p. 43.