



TRAMAS

El artificio o confabulación que urde la trama del texto argentino incomoda: ¿se escribe para conminar unos desprecios inmemoriales que nos atraviesan y nos constituyen? ¿O buscamos la escucha del silencio en la proximidad inefable de la amistad cuando los lazos del sosiego y la protección estatales, que hicieron posibles otras liturgias y otras felicidades, han caído? Más aún: ¿qué buscamos en los rastros que nos dejaron nuestros escribas y nuestros artistas?, ¿qué hacemos con esos restos y con esas huellas? Intentamos unir las partes rotas del espejo interior de la patria y trazamos nuevos horizontes de sentido, plebeyos o ilustrados, nobles o bárbaros. Escribimos, por lo tanto, desde las pasiones, desde los afectos que nos fuerzan a pensar, desde las abominables bibliotecas que cargamos sobre nuestras espaldas. Por ello, el texto argentino no es un conjunto de arrestos individuales ni oblitera las vibraciones del pueblo que lo gestó sino que, justamente, acompaña sus padecimientos y sus alegrías, sus orgullos y sus infamias, atiende a sus geografías y las recorre y las redefine. Por eso mismo, una trama es mucho más que una indicación formal, es la rugosidad sobre la que se construyen los relatos de nuestras vidas y nuestros destinos, desde que asumimos que las palabras se encarnan y los hechos son el revés de trama de esas palabras. Desde que asumimos el dolo que une literatura y política. Así es que un olvidado pensador de allá, de tierra adentro, mirando de reojo el gran canon del siglo XIX, dibuja una serie de coordenadas en esos años en los que el modelo de la patria agro-exportadora se satura de desidia, violencia y acumulación para unos pocos; mientras que nuestro exponente mayor del culto del universalismo y el peso de la tradición nos alecciona sobre algo tan al alcance de todos como la amistad. En esa compleja urdimbre sobre la que, contradictoriamente, se superponen tradiciones, escuelas, relatos, políticas oficiales y resistencias, los únicos que persisten son nuestros artistas. Nuestros escritores, nuestros cineastas, que vuelven, una y otra vez, sobre nuestros relatos y nuestros mitos. En definitiva, nuestros filósofos y nuestros alquimistas: aquellos que construyen nuestro destino común.

TRAMAS

CON EL MONSTRUO EN EL CUERPO

POR Diego Caramés

Es terrible..., sin contar que todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos..., de manera que al estrangularlo a Rigoletto me creo con el derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad, pues he librado a todos los corazones sensibles como el mío de un espectáculo pavoroso y repugnante. Sin añadir que el jorobadito era un hombre cruel.

Roberto Arlt, *El jorobadito*

Hay nombres que se inventan para neutralizar un fragmento de lo real que causa asombro o terror: esa es la fuerza conjuradora de la palabra; hay realidades que por su naturaleza demasiado extraña, o demasiado cercana, escapan a todo nombre: esa es la potencia estremecedora de lo monstruoso.

Pocas figuras resultaron tan prolíficas para explorar las distintas dimensiones donde lo político se cruza con lo literario como *lo monstruoso*. O mejor, en primer término, el *monstruo*, del cual parece derivar aquella otra figura difusa. Si esta aseveración vale para algunos textos fundacionales de la cultura europea moderna, donde dos extraordinarios monstruos adquieren representatividad del nuevo orden estatal (el Leviatán) y de la nueva literatura fantástica (la criatura de Frankenstein –o el moderno Prometeo–), vale tanto más para aquellos que forjaron la literatura argentina: *El matadero*, de Echeverría y *Facundo*, de Sarmiento. Pero a diferencia del movi-

miento hobbesiano, no se trata en estos textos de pensar una figura de la literatura bíblica como *símbolo* de un nuevo dispositivo político (el Estado), sino de que un cuerpo político (la mazorca rosista), o peor aún, un cuerpo que mezcla un espíritu bárbaro con una racionalidad fría y calculadora (Rosas), *encarna* él mismo una política monstruosa. No es entonces nuestra primera literatura un hontanar donde la política busca símbolos y conceptos representativos; antes bien, nuestra literatura surge entre el afán del conjuro y la pretensión paradójica de narrar lo inenarrable: “Rosas tuvo el indudable mérito de haber obligado a toda una generación de intelectuales y políticos a convertirse en escritores. Nuestra literatura nace cuando aparece su antagonista, funciona mejor cuando está escrita *contra* alguien, y el miedo y el odio son sus pasiones iniciales”.¹

Y sin embargo, si de pensar la figura de lo monstruoso en la cultura argentina se trata, antes que esos nombres –y esos cuerpos– suele asociarse otro más próximo a nuestro pasado-presente: el peronismo. Tal y como se ha insistido tanto desde la crítica literaria como desde la historia de las ideas, una de las evocaciones más recurrentes del discurso antiperonista de mediados de los 40 –y ya con mayor énfasis en los primeros años de la década siguiente– sobre la figura de Perón y de las masas peronistas era, precisamente, la del monstruo. Desde las construcciones literarias (con Borges, Bioy y Cortázar, quizás, como los nombres más emblemáticos, pero de ningún modo los únicos) como así también desde el propio discurso político (aquí el listado de nombres es ingente), la figura de lo monstruoso permitía referir una serie de atributos que abarcaba desde la inhumanidad y el salvajismo hasta el carácter farsesco e irreal del régimen. La maleabilidad y equivocidad del término, a su vez, hacía posible espejar la figura del Tirano, ya con los rostros profundos de las bestias telúricas (Rosas), ya con los rostros nítidos de la inhumanidad universal (Hitler).

No se trata aquí, sin embargo, de hacer una enumeración de los monstruos históricos que recorren buena parte de nuestra cultura; tampoco de una caracterización de las representaciones literarias y los discursos político-moralizantes que los acompañaron. Antes

bien, el presente texto se despliega bajo la sospecha de que la connotación que adquirió la nominación del peronismo como fenómeno monstruoso es una *transfiguración* de otras imágenes que la cultura letrada construyó para representar otros fenómenos sociales que se mostraban como disruptivos ante su mirada –que era, a su vez, la mirada que guiaba un proyecto de nación–.² La persistencia de lo *monstruoso* en el universo ensayístico y literario se presenta entonces –antes que como descripción fortuita o imprecisa de un fenómeno inasible–, como uno de los modos privilegiados de representar las distintas dimensiones de los antagonismos políticos y sociales. Y si de monstruos hablamos, el recorrido de esta escritura no puede menos que ir tejiendo filiaciones imperfectas –puesto que los monstruos tienen siempre un origen espurio, lindante con la bastardía–, y con ellas, dar forma a una idea híbrida, con materiales de naturalezas diversas, cosidos a mano, suturados a medias.

¡Ah, hombres flojos!
hemos visto algunos de éstos
que se muerden y hacen gestos, y visajes
que se pelan los salvajes,
largando tamaña lengua;
y entre nosotros no es mengua el besarlo,
para medio contentarlo.
Hilario Ascasubi, *La Refalosa*

Hacia mediados de los 60 David Viñas sentenciaba: “la literatura argentina comienza como una violación”; treinta años después, repasando aquel comienzo de su célebre *Literatura argentina y realidad política*, reformulaba: “En otra lectura –más mediatizada– la emergencia de la literatura argentina se trenzaba así con los inaugurales conflictos de clase.”³ En ese desplazamiento se puede leer –entre tantas otras cosas– un cambio de perspectiva en la presentación de la figura central de ese conflicto: la *barbarie* (tal como era vista desde la lente de una elite auto-considerada civilizada). Si la primera sentencia coloca en el centro cómo se representaban aquellos intelectuales de la generación del 37 la naturaleza violenta, ani-

malizada, que los mazorqueros rosistas ejercían sobre los cuerpos de los jóvenes unitarios, la segunda parece dar cuenta de que esa barbarie rosista responde a un sistema, a una lógica compleja que es la clave de aquella conflictividad social. De *El Matadero a Facundo*, dos modos de considerar la naturaleza del Monstruo-Rosas –aquel que encarna “el enigma de la organización política de la República”– y, por tanto, dos lecturas políticas sobre los destinos de la nación.

La mayor parte del relato que, como se ha dicho largamente, funda la literatura argentina es la descripción del espacio y el tiempo donde ocurre aquel suceso que el escritor ficcionaliza.⁴ La cuarema de aquel 183...; la lluvia copiosa que hace rebosar a la ciudad en un acuoso barro; el hambre y las calamidades que se respiran en el aire; y, en particular, las voces de esa chusma desesperada que –el decimosexto día de la carestía– ve entrar en la ciudad una tropa de novillos gordos. La voz del narrador, que va guiando el cuento, nos hace llegar esa otra voz, la de la barbarie, primero, en ciertos personajes menores –como una negra o un carnicero–, y a continuación, en los verdaderos portadores de aquel linaje, los mazorqueros. Esta lengua de las calles, de las calles del matadero, cuyo objeto más recurrente es la sangre y la carne, logra su mayor intensidad cuando encuentra esa otra (tercera) voz, la del unitario, con la que alcanza el máximo contraste. A esta extensa presentación sigue la escena central del relato, aquella donde un grupo de mazorqueros reconoce por sus *símbolos* a un joven unitario, lo capturan, lo someten, y en el momento en que van a *domarlo* con “la vela o la mazorca”, el unitario muere de rabia, sangrando por la boca...

El texto de Echeverría va tramando de manera notable el cuadro siniestro de esa ciudad oscura, barrosa y sanguinaria, con los comportamientos –y las voces– de esos personajes igualmente siniestros y salvajes. Las líneas finales condensan esta mixtura entre el espacio, los cuerpos y las prácticas de los hombres: “... por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la Federación estaba en el Matadero.”⁵ Y sin embargo, la contracara de esta mixtura es la ajenidad que rodea al joven unitario –a medida que avanzamos en la lectura– en medio a esa misma ciudad. Frente a aquella

composición de la barbarie, es el unitario —y la voz que guía el relato, tan cara al propio Echeverría— quien parece *invadir* un territorio extraño. Desde el encuadre que presenta el relato no hay cruce posible entre esas voces, ni siquiera para agredirse —las declamaciones sobre la libertad y la patria del joven unitario, antes que a los salvajes federales, parecen dirigidas a los propios compañeros unitarios (compañeros del personaje y compañeros del propio Echeverría). Es —una vez más con Viñas— el puro cuerpo (bárbaro) contra el puro espíritu (civilizado), a pesar de que el nombre de aquel que es todo cuerpo —Rosas— no aparezca mencionado una sola vez, y sobrevuele como fantasma en la figura del *Restaurador*.

Como bien dejó sentado Piglia en el artículo que dedica a Echeverría, la diferencia clave entre el comienzo de *Facundo* y *El matadero* es que el primero es autobiográfico y el segundo es una ficción, y es por ello que éste pudo presentar —y dejar hablar— el mundo de los bárbaros; mientras las clases letradas se representan a sí mismas bajo el género autobiográfico, el “otro” —el bárbaro— se narra como ficción. Pero si vamos un paso más allá de la notable tesis de Piglia también podríamos decir que el ensayo autobiográfico de Sarmiento, si bien no hace lugar a la voz del “otro” —como sí lo hace Echeverría— quiere desentrañar el secreto profundo que se esconde en esa barbarie, que se hace carne con la patria misma. De otro modo: Sarmiento quiere historizar, conjurar mediante un trabajo sobre los nombres, aquello que Echeverría sólo alcanza a exhibir, a indicar. Y por eso puede tomarse la Introducción de *Facundo* como la llave para explicar el sentido último de aquellas palabras finales que decían que la verdad de la Federación estaba en el Matadero. Echeverría, en suma, cuando quiere darle un cuerpo a ese fantasma monstruoso que recorre la ciudad, encuentra la animalidad del cuchillo; Sarmiento, en cambio, quiere comprender esa lógica filosa que “ha *metamorfoseado* en arte, en sistema”, y ha tomado un cuerpo mixto, monstruosamente enigmático.

El modo en que el escritor sanjuanino construye el horizonte que hace inteligible el enigma de la República es el inverso del que propone Echeverría: antes que una oposición nítida y excluyente

entre lo bárbaro y lo civilizado, lo que explica la *monstruosidad rosista* es la compenetración de ambas fuerzas, su hibridación. El relato avanza reconstruyendo la historia que muestra cómo y por qué el monstruo —este monstruo, el Restaurador— es la encarnación más propia y singular de nuestro pueblo. Para esto Sarmiento se remonta a la Revolución de Mayo. El argumento es conocido: 1810 es en verdad el nombre de una “doble guerra”, guerra de las ciudades contra el dominio español, primero, y guerra de los caudillos del interior —que habían sido convocados por el bando independentista— contra las ciudades, después. Las ciudades llaman una fuerza que luego se niegan a reconocer. Por este abandono se explica la naturaleza de esa *tercera entidad* —el caudillaje y sus montoneras—, de la cual Rosas es su más perfecto heredero. La semilla del mal está en el origen.

Ahora, ¿en qué consiste propiamente la *monstruosidad* de Rosas, hijo de la culta Buenos Aires que es, al mismo tiempo, caudillo y hombre de estancia?: “Rosas no ha inventado nada; su talento ha consistido sólo en plagiar a sus antecesores y hacer de los instintos brutales de las masas ignorantes, un sistema meditado y coordinado fríamente.”⁶ La clave es, entonces, la campaña. O mejor: el modo en que Rosas cambia las *formas legales* del gobierno por la lógica de la estancia, organizada por las prácticas feroces del dominio de la animalidad (la ejecución militar, por ejemplo, abandona la formalidad y la distancia del fusilamiento para adoptar la marca personal de degüello). Barbarie transfigurada en forma de dominación y vector del orden social. Lo monstruoso emerge así, para la mirada sarmientina, como un cruce terrible, como la composición de elementos que nunca hubieran debido mezclarse: un híbrido nacido de las peores pasiones, el desprecio y egoísmo (de las ciudades civilizadas hacia los pueblos del interior), el plebeyismo y la venganza (de estos últimos hacia las primeras). Potencia inconmensurable —que se indica pero no se nombra, a menos que quedemos satisfechos con la expresión *tercera entidad*—, requerirá para su conjura de una voluntad acerrada tanto como de la confianza en la mismísima Providencia.

Un sentimiento de odio lo invadía, (...) Recordaba el día de la escena en el mercado, su historia contada a voces por el chino pescador ante un auditorio absorto, su triste historia que tanto habíase esmerado siempre en ocultar a los ojos de los otros estudiantes, hablando de bienestar, de la decencia, de la riqueza de su familia, mintiendo, en sus nacientes infulas de orgullo, una distinta condición social para los suyos.

Eugenio Cambaceres, *En la sangre*

En el cuerpo, en el semblante, en la voz: ¿dónde se lleva esa herencia que, como un tatuaje sin relieves, marca nuestros pasos más allá de lo visible? Pregunta de alucinados, de creyentes... Pregunta que cobra sentido toda vez que la idea de *simulación* se ha vuelto hegemónica en el horizonte cultural de nuestra elite ilustrada: elite para la cual el punto de convergencia entre la nación soñada y los sujetos idealmente proyectados para forjarla comienza a desdibujarse, a desfigurarse peligrosamente.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en un contexto social marcado con el fenomenal proceso inmigratorio y sus ingentes consecuencias, la idea de simulación comienza su largo y productivo derrotero. Si se reconoce, primero, en la significativa obra teatral de Cambaceres, pronto encontrará su cauce natural en el clima positiva de aquellos años, particularmente, en ese género del ensayo donde se cruzaban la incipiente “medicina mental” con el análisis sociológico y, en algunos casos, con un intento de relectura de la historia nacional en clave psicopatológica. Dentro de este clima, signado por los primeros intentos de traducir el evolucionismo darwiniano en matriz de análisis social, aparece “la *psicología de los simuladores*, clasificando las variedades más notables de este grupo, compuesto por individuos en quienes la tendencia a simular constituye el rasgo dominante de su carácter y su medio predilecto de lucha por la vida.”⁷⁷ En esas líneas con que cierra José Ingenieros la introducción de su trabajo *La simulación en la lucha por la vida* (de 1900) se deja ver la ambigüedad que representaba para este grupo letrado la noción de simulación: por un lado, la conducta simuladora es una destreza altamente compleja y desarrollada que tiene el mérito de morigerar las formas más violentas y salvajes de la lucha por la subsistencia (se simula para obtener algún beneficio sin necesidad de

plantear una lucha cara a cara); por otro lado, la generalización de la simulación como práctica social no puede menos que corroer la pretensión de un orden social sólido y eficiente (tal como elucubraban aquellos intelectuales que todavía podían pensar y actuar la construcción de una nación).

Si bien es cierto –como ha mostrado sobradamente Horacio González– que esta ambigüedad hizo de la *simulación* una idea que podía pensarse tanto como una operación defensiva del orden político y social (develando las trampas de pícaros y engañadores) como un arte de estatización de la vida en general (en tanto remitía a la construcción de identidades cambiantes y novedosas), no menos cierto es que la efectividad de la primera operación terminó marginando las potencialidades de la segunda.⁸ El artículo que el mismo Ingenieros escribe hacia el Centenario, *La moral de Ulises*, resulta paradigmático: allí señala que en el héroe griego estarían presentes los rasgos constitutivos del simulador, y en el engaño inicial con que Ulises irrumpe en la vida pública –simula la locura para sustraerse del servicio a las milicias y poder quedarse con su esposa– se deja ver el vínculo, estrecho y peligroso, entre la conducta simuladora y la consistencia del Estado. De aquí que el reconocimiento de la simulación como una estrategia natural de los hombres en “la lucha por la vida” tiene su contraparte en el corolario de que esa “lucha” va cediendo su lugar frente a estrategias más desarrolladas –i.e. *evolucionadas*– como la colaboración y la solidaridad. La simulación, entonces, como residuo de una tendencia natural atrasada, en tensión con el orden político y social de una Argentina civilizada y triunfante.

Pero, si el mismo “progreso de la especie” condena aquella práctica a readaptarse a las nuevas formas de existencia humana, ¿en dónde residía su peligrosidad?, ¿qué justificaba esos ríos de tinta que dejaban ver en la simulación –y, más en general, la locura– un principio de acción tan relevante que reclamaban análisis “urgente y profundo”? En primer lugar, los sujetos del simulacro trastocan la legalidad y legitimidad del mundo social –tienen algún conocimiento de los “saberes altos” (como el derecho o la medicina), y por eso pueden, por ejemplo, simular trastornos psíquicos o hacer *como si* fue-

ran gentes de bien— poniendo en jaque sus códigos y amenazando con la usurpación de identidades y honores. El simulador, desde esta lente, es más perjudicial que un criminal o un anarquista, puesto que éstos aceptan la delimitación moral y jurídica y se colocan de un (otro) lado, mientras que aquel busca escabullirse de esa limitación, moverse en ambos lados. Y por esto, quien simula, no puede ser (siquiera) enemigo del orden social. La figura del simulacro, con su ominosa indeterminación, se vuelve así en el fantasma que recorre la mirada Argentina centenaria...

Asimismo, la simulación acechaba la mirada de aquellos letrados desde un horizonte aún más sombrío. Es recordado el final de *Las multitudes argentinas* —publicado un año antes que la citada obra de Ingenieros—, allí donde Ramos Mejía celebraba el carácter “amorfo y protoplasmático”, de “dócil plasticidad”, del inmigrante que pisaba el suelo patrio. Esta maleabilidad del carácter lo predisponía del mejor modo para su adaptación a los desafíos del nuevo país. Y tanto más festejaba ante la contemplación del modo en que la primera generación de esos inmigrantes respondía al proceso de *argentinización* con pleno vigor e importantes índices de integración. Se recuerda también que ese entusiasmo final se teñía de amargura y pesimismo frente a otras adaptaciones —menos deseables— a nuestro medio. El singular catálogo de “paleontología social”, donde describe tipos de individuos pervertidos como el *guarango*, el *canalla* o el *huaso*, daba cuenta de las múltiples (degradantes) formas en que podía declinarse aquel nuevo hombre. En particular, es la peor deriva de la antropología burguesa la que genera el mayor rechazo de Ramos Mejía, a la que denomina *burgués aureus*, quien “una vez que ha tomado colocación, no tiene más programa en la vida que guardar su dinero y defenderlo de la caridad y del patriotismo que alguna vez golpea su puerta.”⁹ No son las *multitudes*, entonces, quienes despiertan sus pesadillas —de hecho, no deja de notarse su fascinación con el derrotero épico de aquellas multitudes en la historia argentina— sino más bien la posibilidad de *aburguesamiento*, de progresiva pérdida de vitalidad de esas multitudes y su conversión en “almas desasidas de las cosas ideales que no dan plata.”¹⁰ Es —otra

vez— el problema del *híbrido*, de la *mala* mezcla; en este caso, entre sujetos extranjeros de excesiva “plasticidad”, un territorio abierto y disponible, y un horizonte donde la promesa del enriquecimiento y el ascenso social no termina por encontrar un contrapeso (político y moral) tan seductor como aquellas.

Estos nuevos monstruos, que simulan benevolencia y respeto por el prójimo, llegarán al paroxismo de su conducta —y con ello, de su peligrosidad para el orden comunitario— cuando sean capaces de duplicar su impostura: con la sospecha de vivir entre simuladores, *se simulan engañados* (para terminar timando a sus engañadores).¹¹ Tras la mascarada, llevan oculto —¿en la sangre, en el semblante, en la voz?— ese impulso egoísta y carroñero que los condena a la marginalidad. Sólo hace falta “raspar el barniz” para que emerja ese fondo turbio, dirá Ramos Mejía; y sin embargo, para esa mirada sospechosa, nunca podremos estar del todo seguros bajo cuantas capas se oculta lo siniestro.

Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos.

Julio Cortázar, *Las puertas del cielo*.

Ya que no una síntesis ni una recapitulación, un esbozo de algunas ideas. La representación de la realidad social como monstruosa, y las pasiones que suelen acompañarla (como el miedo, el odio o la sospecha) es el correlato de una percepción del presente histórico como *crisis* —o como su desencadenamiento inminente. Esta crisis fue interpretada, ya como *persistencia* del pasado (el mal, que debe desaparecer, se obstina en perdurar), ya como *destino* (desde la mirada decadentista que encuentra la “caída” en el seno mismo de la comunidad, en la propia interioridad), ya como *invasión* (cuando la crisis es vista como interrupción del orden —de la normalidad— por un “otro” indeseado y ajeno). Para las distintas interpretaciones de las elites, ese trasfondo ominoso —que tiene en el origen la hibridación de ciertas formas

puras— encarnó en dos lógicas diferenciadas: la lógica de la campaña (la barbarie hecha sistema, racionalizada) y la lógica del simulacro (las argucias de la razón al servicio del beneficio personal); en un caso, parece arraigado en lo más profundo de nuestra tierra, en el otro, aparece como simple mascarada, como engaño pasajero. Así, ya como *realidad densa* e ingobernable, ya como *irrealidad simulada* y farsesca, la figura de lo monstruoso signó su recorrido en nuestra cultura bajo un estatuto de singular ambigüedad.

Ambigüedad constitutiva, a su vez, que habitó la imaginación de los escritores e intelectuales antiperonistas más significativos. Buena parte de sus producciones, en particular las literarias, oscilaron entre una representación del peronismo histórico como pesadilla colectiva (irreal), y otra que consideraba aquel fenómeno como una actualización del fondo salvaje y bárbaro que habitaba la nación. Y sin embargo, en ese juego especular con monstruos del pasado, el peronismo emergía de aquellos relatos con una marca propia que descentraba toda comparación.

En el número que la revista *Sur* dedica al peronismo luego de su caída, Borges publica la ya célebre nota “L’illusion comique”. Allí, a tono con el resto del número, el escritor presenta aquella experiencia política como un *simulacro de fascismo*, donde el primer término de la fórmula (el simulacro) parece imponerse sobre el segundo: “Hubo así dos historias: una de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes.”¹² La verdad de la pesadilla, la “atroz realidad” consumada por el Dictador y su séquito, se escondía bajo “las ficciones del régimen” que “no podían ser creídas y eran creídas”. La mentira, que requería de fabuladores y crédulos, estaba ya en el origen del proceso, y por eso todo en él era irrealmente monstruoso: “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.” Frente a la simulación como régimen de gobierno, proponía el escritor un “frente común contra las mentiras”. Una política de develamiento que muestre la historia oculta bajo las fábulas y restituya el sentido de una realidad demasiado cercana a la (mala) ficción.

En un cuento escrito al año siguiente de la caída del peronismo, “La banda”, Cortázar ficcionaliza un hecho sucedido en “febrero de 1947” que el personaje Lucio Méndez relata al narrador, justo antes de renunciar a su profesión y abandonar el país. Representante del porteño consumidor de la alta cultura europea, Lucio se acerca al Cine Ópera a ver una película de Anatole Litvak. En vez del film, el personaje se sorprende cuando el escenario es *invadido* por una banda femenina autodenominada “banda de Alpargatas”. Entre el horror y el extrañamiento, Lucio observa que “la banda era un enorme camelo”, pues la mayoría de sus miembros simulaba tocar instrumentos que eran ejecutados por una minoría. La creciente irritación que lo va tomando resulta, sin embargo, indefinible, indecible. En todo caso, puede formularse como una revelación: “De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la *realidad*. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo.”¹³ Aparece aquí, nuevamente, el carácter escénico —teatral— del fenómeno peronista. Pero, a diferencia del texto de Borges, lo que revela el fin del sueño, la irrupción de lo real, es precisamente lo contrario: que la pesadilla “podía prolongarse a la calle”, que la caída del gobierno peronista develaba, antes que la irrealidad, la verdad de una transformación monstruosa que había llegado para quedarse, en las calles, en los cines, en los ómnibus... (Y por eso, aún en 1956, Cortázar tenía que cerrar su cuento con el exilio del personaje).

Pesadilla transfigurada en realidad: así aparecen las masas peronistas en el relato —quizás— más visitado para evocar el carácter siniestro del peronismo, “La fiesta del monstruo” (publicado en septiembre del 55 pero escrito por Bustos Domecq —nombre que asumía la escritura conjunta de Borges y Bioy Casares— varios años antes). Como ha señalado la crítica en reiteradas ocasiones, el cuento deja ver una serie de filiaciones históricas más o menos definidas. Por un lado, el paralelismo con *El matadero* resulta tan evidente como fallido: al igual que lo hace Echeverría, se narran las desventuras salvajes de un grupo de seguidores del Tirano, haciendo audi-

ble la propia voz de los bárbaros. Sin embargo, en el cuento de Bustos Domecq ya no hay un narrador que guíe el hilo de los acontecimientos sino que sólo aparece la voz –en primera persona– de quien relata la gesta sanguinaria. La artificialidad del lenguaje del presunto peronista, tanto como la obviedad de las referencias al régimen del Monstruo (la brutalidad absurda con la que torturan y matan al “joven judío”, los libros llenos de “sangre y restos orgánicos”) terminan por quitar todo dramatismo al relato y toda eficacia a la transposición histórico-literaria.¹⁴ Por otra parte, en la peculiar saña con que las masas bárbaras violentan el cuerpo del “jude” se deja ver la segunda filiación, que por lejana no resulta menos significativa: el nazi-fascismo. Lo que emerge de esta fiesta monstruosa, entonces, es una barbarie de extraña filiación, donde convergen prácticas de malandras y orilleros, una lengua inventada (que resuena a lunfardo y napolitano), y –sobre todo– una vitalidad desquiciada que mueve los cuerpos sin razón aparente, instintivamente.

Este desquicio irracional que describen Borges-Bioy, al igual que la inefable extrañeza que representan los personajes de Cortázar, parecen coincidir en una misma disposición anímica: la *sorpres*a. Desde ambas miradas se vislumbra, junto con un rechazo taxativo, un intento por dar cuenta de aquello que *no se esperaba pero sucedió*, de aquello que había descentrado una realidad (imaginaria) y, por eso, resultaba intolerable. Pero, ¿en qué consistía el hiato entre lo esperado y lo acontecido? La respuesta se hace visible en el intento borgeano –intento que avanza en sentido contrario a aquel otro, de realismo panfletario, que llamaba a un “frente común contra todas las mentiras”– de corregir una historia real pero injusta con otra, ficcional pero bellamente justa, y por eso, tanto más verdadera.

En esta serie, “Emma Zunz” puede leerse como el reverso de “La fiesta del monstruo”, y como tal, clave de comprensión de la causa de aquel horror. El cuento de Borges es una historia de sujetos nítidos, de pensamientos claros y acciones decididas y, especialmente, de pasiones *pur*as. El breve relato se organiza a partir del plan que pone en acción la obrera Emma Zunz para vengar a su padre (de quien la joven se anoticia que ha fallecido en un hospital perdido del

Brasil). El motivo que desata la venganza es un hecho que se revela –junto con el complejo plan– con el correr de la trama: el señor Lowenthal, actual dueño de la fábrica donde trabaja Emma, había traicionado a su padre –quien también trabajaba allí– dejándolo como responsable de un desfalco cometido por el propio Lowenthal. La pureza del ideal que mueve a la joven obrera justifica toda acción, y los hechos terribles a los que se somete quedan redimidos por “el sabor de la victoria y la justicia”. Emma Zunz, luego de perder su virginidad con un marinero desconocido en un tugurio del puerto, se acerca a la oficina del señor Lowenthal –con la excusa de delatar a sus compañeros obreros que estaban en huelga–, lo asesina, y luego engaña a la justicia *simulando* que había sido violada por él y que el crimen fue en defensa propia. Conclusión: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero era también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos de los nombres propios.”¹⁵ Una historia que invierte –y corrige– el orden de una realidad infausta, y por eso, una historia increíble pero que se impone a todos. Emma Zunz es, a fin de cuentas, el doble *verdadero* del peronismo: una mujer, obrera, que busca honrar la memoria del padre y que luce, en ese gesto, toda la *pureza* de su carácter. Mujer noble, a su vez, que evoca por contraste a aquella otra mujer, símbolo de la bastardía y de las más bajas pasiones, y que supo ser el cuerpo –vivo, muerto, amado, ultrajado– de ese nuevo y poderoso *híbrido* que transformó la historia –la real y la aparente– de una vez y para siempre...

Un modo singular de interpretar la irrupción excepcional de los sujetos colectivos que configuraron la historia argentina. Allí parece residir la marca de origen que hace de lo *monstruoso* una figura tan vital como persistente de nuestra cultura. En su peligrosa equívocidad, en su disposición a la traducción, a la conversión en símbolo de signo

contrario, se encuentra el destino de su deriva actual. Porque si es verdad, como dice Ludmer, que las fiestas del monstruo vuelven a renacer cada vez que se anuncia el ascenso de las masas al poder –*cada vez que las voces imposibles, oídas pero nunca antes escritas, ocupan el espacio entero de la patria*– no menos cierto es que el deseo de aquel anuncio parece despertar, aún, algunas pasiones intensas.

Notas

¹ GAMERRO, C., “El nacimiento de la literatura argentina”, en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 30.

² Es importante señalar que el “peronismo histórico” no constituye la última estación del recorrido de la figura de lo monstruoso en nuestra cultura. Los artículos que siguen a continuación en esta sección son muestra suficiente del alcance –tan amplio como indeterminado– y actualidad de dicha figura. Y sin embargo, mantengo la sospecha (que secundaria a la que mencioné más arriba) de que es posible reconocer las astillas de aquella *monstruosidad transfigurada* (del peronismo) en buena parte de las imágenes ominosas que recorren nuestro presente.

³ VIÑAS, D., *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Santiago Arcos Ed., 2005, p. 12. (La primera versión de este texto, a la cual se hace referencia al comienzo, es *Literatura Argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.)

⁴ Habría que decir, en verdad, que *El matadero* funda una literatura, para dejar indicado que existe otra, de género bien distinto: la literatura gauchesca. Con un linaje menos prestigioso, aunque sus reapropiaciones hayan sido tan productivas y político-polémicas como la zaga que inaugura Echeverría, la gauchesca –como ya ha señalado Ludmer en el mejor ensayo sobre el género– plantea una *alianza entre una voz oída y una escrita*, donde –desde encuadres ideológicos antagónicos– se intentará dirimir cómo y en qué sentido debe operarse la transfiguración del gaucho, *i.e.*, su pasaje de la ilegalidad a la legalidad. Ver LUDMER, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, pp. 37-41.

⁵ ECHEVERRÍA, E., *El matadero*, La Plata, Terramar Ed., 2006, p. 117.

⁶ SARMIENTO, D. F., *Facundo*, Buenos Aires, Austral, 1993, p. 117.

⁷ INGENIEROS, J., *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Ramón Roggero y Cía. Ed., 1947, p. 17.

⁸ En la conferencia “Existencia y simulación: de José Ingenieros a Jean Paul Sartre”, González desarrolla esta cuestión bajo una triple consideración (o mejor, bajo las tres declinaciones potenciales de la idea de simulación): “Tal como la esgrime el grupo de médicos de aquella Buenos

Aires de comienzos del siglo XX, la simulación puede tener una *catadura* remitida a una visión moralista de los vínculos con el Estado (que hay que preservar fuera del alcance de los pillos y falsarios); otra *catadura* remitida a las argucias habituales en las prácticas criminales (el delincuente tímido); y aun otra *catadura* remitida a una consideración general del carácter simulador entendido como “arte social desinteresado”, parte de una estatización general de la vida”, en GONZÁLEZ, H., *Retórica y locura. Para una teoría de la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2002, p. 94.

⁹ RAMOS MEJÍA, J. M., *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Marymar, 1998, p. 168.

¹⁰ Notable advertencia, de tinte fuertemente anti-burgués, aquella con la que Ramos cierra ese capítulo: “Este *burgués aureus*, en multitud, será temible si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada hacia el Capitolio” (p. 169). Gesto antiburgués, por otra parte, que también puede reconocerse en las otras figuras mencionadas, Cambaceres e Ingenieros –este último, con los matices del caso. En última instancia, parece ser justamente la tendencia a una rapacidad feroz –reconocible en el individuo burgués– aquello que estos intelectuales denuncian que se oculta bajo la lógica del simulacro.

¹¹ Sobre este diagnóstico es posible compartir aquellas palabras con que Javier Trímboli describe –en su genial artículo sobre la “larga vida” de la figura de la simulación en nuestra cultura– el clima de ilusionistas de la *Babilonia* de Discépolo: “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 amanecidos míseros inmigrantes o postergados criollos, llegar al final de sus vidas convertidos en grandes señores”; TRÍMBOLI, J., “La batalla de la simulación”, en *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política* N° 1, Buenos Aires, Las cuarenta, octubre de 2007, p. 161. Es interesante notar que el pasaje citado corresponde, antes que a la mirada miope y paranoica de la elite del centenario, a un dramaturgo cuya mirada –y su lenguaje– estaba centrada en las clases populares. En este sentido, la simulación, como bien lo destaca Trímboli, irá ganando terreno –y fortuna– dentro de todo el horizonte cultural y política, desde las más variadas configuraciones, con notable insistencia.

¹² BORGES, J. L., “L’illusion comique”, en *Sur* N° 237, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1955.

¹³ CORTÁZAR, J., “La banda”, en *Final del juego*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2007, p. 107.

¹⁴ Como indica Gamerro en su artículo ya citado: “Y como no llegamos a creer en la entidad ficcional de estos monstruos, llegamos a sentir, paradójicamente, que la violencia sobre el joven es menos ejercida por éstos que por el autor; al leer no pensamos ‘que salvajismo, el de estos peronistas’, sino ‘que salvajismo, el de este Bustos Domecq’ (...) *La fiesta del monstruo* es un cuento gorila que dice mucho sobre el gorilismo y muy poco sobre el peronismo”, en “El nacimiento de la literatura argentina”, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ BORGES, J. L., “Emma Zunz”, en *El Aleph*, Barcelona, Sol 90, 2000, p. 50.

194/195

TRAMAS

LOS CUERPOS DEL MONSTRUO

POR Magdalena Demarco

1.

Como aquellas criaturas fabricadas a partir de los elementos de diversos cuerpos o de diversos seres, lo monstruoso se construye a la manera de un híbrido hilvanado por mixturas, injertos, pliegues y sedimentos de combates que demandan permanentemente ser resignificados. Al tomar su potencia inagotable del equívoco, propone un siniestro linaje que es emblema y figura de nuestra literatura. Las páginas que siguen, son un intento de realizar ciertas torsiones sobre dos escrituras que se cifran en clave de lo monstruoso, ejerciendo con extrema lozanía el oficio de la subversión: borrando nombres, sustrayendo prácticas. La *picaresca* y el *grotesco* aparecen así en las páginas de Jorge Asís y Osvaldo Lamborghini para redefinir la ominosa estirpe. Lógicas de la *inversión* de la mirada tradicional, de aquella mirada que asociaba el monstruo a la barbarie en un principio, a los inmigrantes luego y al peronismo más tarde. Una mirada aristocrática que confeccionaba sus criaturas de acuerdo a los materiales que tenía a mano; una *falsificación*, una *distorsión*, un *conjuro* a la altura de sus odios más primarios.

Por ello, vale aquí para ambos escritores la observación que Néstor Perlongher hace sobre la literatura del autor de *Sebregondi*

retrocede: “Aquí se detecta otro elemento singular, ya presente en Genet: cómo la literatura de un marginal real, en vez de conformarse con la llaneza que algunos socialrealistas le atribuirán estereotipadamente, se embarroca, se enrieda en las lujurias de la lengua, pero sin dejar de recoger todas las hablas”.¹ Porque el juego es apostar siempre a lo más “alto” para tratar lo más “bajo”. Poco importa si esos otros materiales son marginales, nauseabundos, olorosos o fétidos. De allí que sus variaciones sean posiciones de autor: ensayar una mirada desde las clases populares y plebeyas sobre la oscura clase media y la burguesía pero también sobre las clases populares mismas. Como rituales de guerra subrepticia iniciados por la provocación de moverse en los fondos oscuros del cuerpo social, y exhibirlos y arrojarlos al rostro de los aquiescentes.

Tenemos entonces dos escenarios. Uno habitado por hombres bajos, monigotes exasperantes, truhanes ridiculizados, personajes que fundan la imagen de sí mismos por espejos de representaciones extraídos de la tradición y de la cultura. He aquí la entonación que propone *Los reventados*: todo un ejercicio de simulaciones, de ocurrencias y concurrencias, un juego de apariencia y realidad, de belleza de la mentira. Un fondo vivo donde se entremezclan lo cómico y lo dramático sobre el cual transitan personajes poco afectos al heroísmo, siempre al soslayo de la trascendencia y conjurando el azar. El otro, —el de *El fiord*— espacio sin límite ni afuera, “vacío y punto nodal de las fuerzas contrarias en tensión”, espacio desquiciado donde habitan —desquiciados— los nombres de la historia junto a un “mostruario” de aberraciones pornográficas.

A la manera de lógicas internas de lo monstruoso, la fuerza de dislocación de la *picaresca* y el *grotesco* se mixturán, se hibridan para mostrar los pliegues ocultos del mito, sus diferentes tramas. El híbrido monstruoso desafía los lazos e imaginarios de la comunidad colocando las prácticas marginales en el centro. Es el propio mito el que trafica figuras cuyo estatuto es difícil de establecer pues se encuentran en él, pero no cesan de corroerlo; operan contra su forma unificadora desde sus profundidades. Precisamente por ello ¿forman parte o no de él?

2.

El arte paródico busca escrutar el envés del mundo. La mirada que se erige desde la risa del bufón, es una mirada trágica desde lo cómico; de ahí que toda interpretación cómica de lo serio opere desde el orden de la exageración y el ridículo respecto de todo aquello que huele a tradicional, convencional o topicalizado. El público se vuelve espectador de piruetas y cabriolas. La parodia requiere de un juego entre la destrucción y reconstrucción del modelo a fin de darle una nueva forma, una nueva vida. Al amparo de ese gesto disruptivo emerge *Los reventados* como muestra de la vigencia de una nación subrepticia, como rebasamiento de un suelo fangoso mucho más problemático que la simple distinción entre buenos y malos. Despliega una política de la subversión que trastoca todo lo esperable, que se detiene en aquella distinción que satiriza y avala: práctica pícaro de la parodia y de la simulación.

Novela que narra los periplos y artilugios de un grupo de “reventados” que en junio de 1973 deciden acompañar el regreso de Perón con la consumación de un negocio –a sus ojos– redondo: estiman que una foto inédita de Perón y sus caniches tomada en el exilio será el objeto perfecto para vender al pueblo en la jornada de recibimiento del líder. Sobre ese trasfondo trascurren las biografías de estos personajes –en cuyos nombres es preciso reparar: Rosqueta, la Esperpento Mayor, la Esperpento Menor, el Boga Fumanchú, el Escribano Muerto– que irrumpen en la historia con una mirada cínica, aguda y a contrapelo, combinatoria excepcional que impide la construcción de una serie de pasados míticos. Porque en efecto, estos personajes –especie de *flâneurs* consignados a la frustración– se mueven al compás de las argucias de una razón calculadora que pocas veces calcula bien, peregrinan por acontecimientos en apariencia sin espesor, de allí que todo se vuelva igualmente significativo, y por lo mismo, todo se tiña de la misma gratuita insignificancia. Es en esos personajes lacónicos, directos, que van al nudo de la cuestión sin demasiados escrúpulos, donde aparece un meollo supurante, y es allí donde la escritura se vuelve sucia, viscosa, orgánica. No importa quién se acerca más a la ver-

dad, sino el convencimiento en el obrar, en la fidelidad al acontecimiento.

La trama de *Los reventados* se desenvuelve al modo de una mascarada. Sus personajes hacen su deriva en un contrapunto constante entre el azar y la astucia, se valen de gestos vulgares, bribones y plebeyos, poseen la fabulosa capacidad camaleónica de transformarse en otros: el marginal en dandy, el réprobo en salvado, el plebeyo en aristócrata, el insignificante en poderoso. Usan las artimañas de la picardía al servicio de la simulación. De este modo, la simulación se convierte en un ejercicio artístico de mimetismo, originado en cálculos de provecho y utilidad:

Hay que ser feliz, Vitaca, no hay que dejarse reventar por los leones. Tenemos que estar siempre colgados de la liana, agarrados, como garrapatas, tenemos que estar siempre al costado, Vitaca, prendidos. Y si alguna vez en este país manda el Partido Comunista, nos compramos una hoz y un martillo y chau, seremos revolucionarios, es todo curro. Como dijo Desiderio, perdimos los radicales pero ganamos los peronistas, perdimos los peronistas pero ganamos los comunistas, perdimos los comunistas pero ganamos los conservadores. Siempre al costado, Vitaca, uno tiene que subirse al carro y chau.²

Porque en definitiva, ser *reventado* no es meramente el ejercicio de la historia sobre los cuerpos, como indica el comienzo de la novela respecto de la muerte de Rucci. Es de suyo una condición existencial de unos personajes que caminan siempre en la cuerda floja entre la caída y la redención.³ Nunca caídos del todo pero tampoco redimidos. Pues en un punto, ninguna astucia alcanza para alejarlos de ese abismo donde la vida revela su extrema fragilidad.

A la manera de una cofradía de rufianes, los reventados crean una precaria comunidad atravesada por sospechas y ardidés de unos sobre otros, asediada por los cuervos, edificada en un *doble deseo* que se entrelaza: *deseo de supervivencia* y *deseo de gasto*. En efecto, esta comunidad se compone de lazos de amistad fundados en “unas vidas a la deriva, dispuestas siempre a salvarse”; amistades recubiertas de fines poco esclarecidos, abarrotadas de un muestrario de tácticas puestas al servicio de la lucha por la vida. Y cuando finalmente ocurre esa salvación momentánea, todo se tiña de un imaginario de

derroche que incluye habitaciones en hoteles cinco estrellas y bacanales de lomo de jabalí. ¿Qué se trama en esa mezcla entre la búsqueda más primaria de supervivencia y el imaginario del exceso? Es en la mixtura de ese doble deseo donde la picaresca encuentra su hibridez. Lo pícaro se vuelve una variación de lo monstruoso desde el momento en que en la combinatoria de esas dos lógicas –supervivencia y derroche–, se distinguen contrapuestas el impulso de supervivencia propio de los sectores populares y la avidez por el dinero y el ascenso social propio de las capas medias. La figura del pícaro es la de aquel que está dispuesto a hacer todo lo posible para sobrevivir, no con el propósito de alcanzar la estabilidad definitiva, sino con un afán aristocrático de derroche. Notemos nuevamente que para el pícaro se configura un imaginario de ascenso social desconectado de la moral del trabajo y del disfrute pequeño burgués. No hay que amarrocar el mango como haría un obediente ciudadano de clase media, hay que combinar la astucia de los movimientos rápidos y un gran sentido de la oportunidad para actuar en el momento preciso.

Ahora bien, toda comunidad supone un conjunto de afectos que de algún modo intervienen en su modo de estar en un territorio. A través de las pasiones se concretizan ciertas prácticas sociales. Nuestros pícaros reventados se mueven por una mezcla de fracaso, frustración y resentimiento. O mejor, hay en ellos una épica del fracaso en tanto el hundimiento del modo de ser burgués es la muestra de que ya no hay otro centro más que el de los márgenes:

Miralos bien y después me vas a decir. Oílos, estudialos. Son taraditos, todos débiles sicoanalizados, bien currados por el sicoanalista, puro curro eso. Miralos bien, los taraditos se empujan, se arrastran, se aprietan, se pelean, es un vacío total. No sirven ni para reventarse. Hablan del suicidio y no tienen coraje ni para suicidarse. (...) Con nuestro resentimiento, Vitaca, podemos hacer una ciudad. Miralos bien, fijate si no es para reventarlos, son cornudos, maricones, tienen conflictos. La van de superados, están de vuelta, nada los asombra creen.⁴

Si como dijimos antes, toda comunidad se mueve por un conjunto de afectos que inciden en su modo de habitar un espacio, esa incidencia no deja de estar atravesada por tensiones, pues estas

pasiones son instancias de cohesión pero también de *erosión* del lazo comunitario. Por ello el doble deseo que recubre a la picaresca se condensa en una sospecha común: de existir algún orden y algún tipo de lazo comunitario, estos están condenados a fracasar, a perecer en lo efímero. De allí que no se trata tanto de una épica del fracaso, como de una permanente exposición a él. La comunidad de pícaros se mueve por una lógica de la sospecha desesperada, un credo de los sin credo, un cinismo unilateral que no tiene la contrapartida de la dolorosa autodestrucción (como sí lo tienen los personajes de Arlt), en suma, una desconfianza absoluta en el mito pues éste ya no puede dar cauce a un plus de vida indómito. Así, ante la manifestación gigantesca de los que concurrían a Ezeiza en 1973, ante la columna interminable de Montoneros, Asís le hace decir a Rocamora: “siempre al costado, Vitaca, uno tiene que subirse al carro y chau”, *agarrados como garrapatas*.⁵

La picaresca –como lógica híbrida– no hace otra cosa que reposar la honra en personajes bajos, en existencias degradadas que exigen el reconocimiento de su plebeyez. Por ello se opera un desplazamiento en la lógica del simulacro: la voz que narra las artes de la simulación es ella misma una voz plebeya, baja.⁶ El dispositivo de acción se basa en el cálculo provechoso del movimiento más conveniente. Es por esto que para el pícaro no son tanto los acontecimientos lo que lo horrorizan sino la idea de tomar parte en ellos. Como afirma Horacio González estamos ante una reinterpretación del don: “frente a quienes creen que el don pone al hombre frente a su libertad irrecusable y al enigma de sus actos gratuitos, he aquí que tenía en su reverso existencial la figura acechante del pícaro, el contra-don que no reniega de refundar la historia, pero exige de ello el reconocimiento de la plebeyez ambiciosa de lo humano, la búsqueda de soluciones para resolver la carencia no con luchas sociales sino con la divina astucia”.⁷ La gratuitad artística de la simulación, su componente lúdico, dulcifica las formas más cruentas de la lucha por la vida. Sin embargo, ¿puede ser la simulación pícaro una ética que linda con lo artístico? ¿Podría pensarse que –aún en su propia rapacería– los reventados son seres destinados a producir una revelación en el mundo?

3.

El grotesco en la literatura de Osvaldo Lamborghini, presente ya desde su primer arsenal literario que es *El fiord* (1969) –su *mito de origen*, su propio *matadero* como asevera Aira–, configura un texto límite, un punto extremo de imágenes sangrientas y exageradas que –tal como afirma Josefina Ludmer– se sitúan en la orilla más baja y violenta de esa suerte de género que configuran las literaturas de las “fiestas del monstruo”.

Texto brutal, e incluso por momentos ilegible, *El fiord* nos introduce en un proceso acelerado de disolución, mezcla de comunión y expulsión, de hierogamia y asesinato, donde la oferta sacrificial termina siendo el relato mismo. Su narración –construida en base a referencias difusas y cambiantes respecto al exterior del texto–, ocurre en un encierro asfixiante donde la figura sádica del Loco Rodríguez viola y castiga a los personajes que se encuentran envueltos en una combinación de dolor y goce. Todos los estados se confunden hasta alterar no sólo las identidades de los personajes, sino el espacio mismo donde todo se desarrolla. Las referencias a un arriba y abajo, izquierda y derecha están presentes pero se asemejan a las de un mundo que está por reventar en sus nexos aceptables y lógicos; aparecen pero en un grado tal de deformidad y desquicio que el espacio de la soberanía del límite es el mismo del de su ausencia. Aquí vale recordar entonces una anécdota que hace conocida César Aira en el postfacio a *Novelas y Cuentos I*: “se contaba entonces, con variaciones, que su hermano Leónidas, militante peronista de vieja data, al tener en las manos el manuscrito de *El fiord*, quiso autorizarlo ‘dentro del Movimiento’ y se lo dio a leer a Leopoldo Marechal, cuyo juicio fue: ‘Es perfecto. Una esfera. Lástima que sea una esfera de mierda.’”⁸

En *El fiord* todo está revuelto. Tal como mencionamos antes, los personajes mutan de adscripción, el arriba y el abajo así como el espacio exterior y el espacio interior se mezclan. Por eso se vuelve familiar la idea de la esfera, y por eso también el olor nauseabundo a encierro: un interior implacable y claustrofóbico, donde la lengua misma hace el acto sacrificial de devorarse, plaga la superficie con

actos de suplicio que buscan la frontera misma de lo indecible. Como una marca de procedimiento literario, la escritura de Lamborghini busca *tajear* la realidad a través de la exaltación de la gratuidad de la crueldad ritual. La crueldad como rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, es el movimiento interno y la lógica de funcionamiento del grotesco lamborghiniiano.

La exaltación de la crueldad propone un escenario donde se funda una comunidad de verdugos que es a su vez una comunidad de sufrimiento. Sin embargo, la potencia de la crueldad –del mismo modo que fue notado respecto de la picaresca en la narrativa de Asís– si bien puede fundar un lazo comunitario, también conlleva su parte híbrida que trastoca toda lógica de cohesión. Lo grotesco funda una comunidad a partir del exceso, que a su vez contribuye a corroer la comunidad misma. Por ello, las comunidades de sufrimiento en los distintos relatos de Lamborghini no son siempre iguales. Tomemos por caso dos narraciones emblemáticas: nuestro relato de partida, *El fiord*, y el archiconocido *El niño proletario*. Si como dijimos antes, *El fiord* es una esfera donde las distinciones desaparecen para dar lugar a un trastocamiento general de todas las referencias, en *El niño proletario* todavía es posible establecer algún tipo de distinción en las funciones. A través de una mirada donde la barbarie es la burguesía, los tres niños burgueses serán los verdugos –cada uno a su debido tiempo descargará su violencia, de acuerdo a una cadena de mando que es preciso respetar– del deseado objeto de sacrificio, el niño proletario. La perversión quirúrgica de las vejaciones nos habla de una crueldad que aún se marca en el cuerpo del otro más que en el propio: “Todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorronte quedó al desnudo”.⁹ El cuerpo se ofrece a ser leído a través de sus heridas, sus cortes y su desangrarse. En *El fiord* en cambio, la crueldad se marca absolutamente en todos los cuerpos, por eso víctimas y verdugos se mezclan y confunden todo el tiempo: “Me pregunto si yo figuro en el gran libro de los verdugos y ella en el de las víctimas. O si es al revés. O si los dos estamos inscriptos en ambos

libros. Verdugos y verdugueados”.¹⁰ La crueldad del verdugo se hibrida y empieza a cobrar vida un nuevo monstruo. De algún modo, Lamborghini invierte el lugar de la barbarie: encuentra en (la exacerbación de) el *ethos* burgués el lugar de lo monstruoso. Idea que, entre otros, hará propia Juan José Saer: la “burguesía sanguinaria” lleva el genocidio en la sangre. Ahora bien, si es un texto que se basa en la más absoluta interioridad ¿qué tipo de pacto establece con el lector? ¿se encuentra éste dentro de la comunidad de sufrimiento?

La crítica literaria no ha cesado de remarcar el ejercicio que realiza Lamborghini sobre la lengua. Frente a la necesidad de nominar para narrar, Lamborghini va esfumando la lengua, se va poblando de formas filosas y oscuras: escatología del lenguaje. La de Lamborghini es una pseudo lengua que se va definiendo en un discurso sin código posible, un verdadero atentado contra la significación. Una lengua ponzoñosa y una lengua envenenada. En afinidad con el oficio de la escritura que ejercitaba Artaud, también es cierto en Lamborghini esto otro que los críticos remarcan: la escritura como práctica del cuerpo. No es nuestro rastreo sobre estos textos del orden de la crítica literaria, sin embargo los borramientos de la lengua que opera Lamborghini nos interesan en tanto mezcladas en juegos de ocultamiento, trastocadas, están presentes fechas, siglas, nombres y consignas de la historia y de la militancia. Desde Perón hasta la CGT, desde Vandor hasta Huerta Grande, pasando por las bases e incluso los poetas ingleses del siglo XVIII, se configura un plano donde cada referencia se encuentra al servicio de su propia destrucción y autofagocitación. Aún así, tal como afirma Horacio González, puede leerse *El fiord* como una *fábula sobre los nombres de la historia*. Toda la historia argentina (“un punto en el espacio que contiene todos los puntos” ¿el Aleph?) junto a lo perverso y desmesurado.

En *El fiord* no hay distinción, hay una monstruosidad total que repele cualquier tipo de redención. La monstruosidad misma debe ser eliminada: “porque el goce llama al goce, llama a la venganza, llama a la culminación”. Nuevamente, si en *El niño proletario* es posible detectar las marcas de clase que están en el origen de un resentimiento sádico cuya culminación es la vejación, la destrucción

total del sujeto/objeto odiado; en *El fiord* el mito de origen se ras-trea por un juego de elusión de los nombres de la historia, pero se encuentra a punto de estallar, de *reventar*. Y por lo tanto, el mito descalabrado es origen de un *sacrificio desquiciado*, regido por la transgresión de la crueldad.

El sacrificio es requisito para arribar a una ley, pero esta horda alojada en ese barco repleto de nombres ocultos no arribará a ninguna ley social. La escena final –donde la “fiestonga de garchar” deja lugar al descuartizamiento, el sacrificio propiamente dicho– se transforma en la *escena sagrada* donde ocurre el desencadenamiento ilimitado. En el grotesco lamborghiniano, el círculo se vuelve perfecto cuando el goce coincide con la crueldad, y el final es el único posible: la muerte. El tiempo mítico que funda la comunidad, aquí funda la sociedad sádica, es decir, el límite de toda comunidad, ese límite que es su propia disolución.

Sin embargo, el sacrificio en tanto *potlatch* –forma máxima del desprecio de la riqueza– “no es matar sino abandonar y dar”.¹¹ Darse sin restitución al abandono sin límite, he aquí el sacrificio que funda la comunidad deshaciéndola. La escena sagrada que se configura requiere de la transgresión de cualquier tipo de límite (de la razón o de la moral). El ritual de *El fiord* codifica las marcas eróticas y tanáticas del gris espacio comunitario, en dosis verbales de potencia luminiscente capaces de provocar la delicia del espanto. Entonces ¿la comunidad se devora a sí misma? Sin dudas en esta comunidad de sufrimiento resuena el incesante zumbido devorador. Su fracaso es el momento extremo donde se expone a su desaparición necesaria.

4.

¿Qué es aquello que el mito deja escurrir? ¿Qué es lo que se le escapa? Lo irredento y lo irredimible. Lo voluptuosamente oscuro que subyace y lo envuelve, lo que lo socava desde su propio interior, *lo excedente*. A la manera de la subsistencia de una zona interna que constituye un plus sobre lo dado, el excedente rodea los márgenes suntuosos del mito, sus ínfulas homogeneizadoras. Se regodea con lo indeterminado, con aquello que es capaz de generar amor y

temor, de desatar pasiones que nunca sabremos –cómo y en qué sentido– podrán configurarse.

Esa astilla que amenaza a la comunidad es lo conocido a medias, lo apenas vislumbrado cuya trama se estremece entre la comunión y la expulsión. El incesante tanteo por mantener a distancia el sedimento monstruoso, no hace más que reconocer su extrema dependencia a él. En la manera de tratar ese exceso, la comunidad traza su propia fisonomía.

Como fosforescencias de la descomposición, la destrucción del mito se traduce en un festejo de la rotura de los lazos sociales que combina –para no faltar a su ambigüedad– desesperanza y sorna. Entre el cinismo a medias sentido y a medias calculado por los reventados y el refinamiento del ritual sacrificial, entre las payasadas procaces y las lujurias de la lengua, media un arco donde anida toda la cadavérica amalgama de restos amasijados, despojos y ruinas que están ahí suspendidos, negándose a desaparecer.

Notas

¹ PERLONGHER, N., *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 137.

² ASÍS, J., *Los reventados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 137.

³ En efecto, es posible distinguir en la novela dos usos de la expresión “reventado”. En el epílogo Asís escribe “*El 25 de setiembre de 1973, algunas horas después de que reventaran al Secretario de la Confederación General del Trabajo, José Rucci, Cristóbal decidió reaparecer por la oficina de Rosqueta*” (p.9). Luego abre propiamente la novela con la siguiente declaración: “*Reventados (sin un solo peso en las faltriqueras, sin siquiera poder salir a la calle, eternamente en la oficina fumando los cigarrillos que la noviecita de Willy les había obsequiado la noche anterior, mirándose, deletreando ocasionalmente algunas palabras tal vez salvadoras, algunas ideas que los rescataran del precipicio, esbozando alguna posibilidad de salvación, las posibilidades más delirantes, una revista sobre magia, algo sobre el prode, una campaña de publicidad), Willy y Cristóbal pasaban las horas.*” (p. 17).

⁴ *Ibid.* p.136

⁵ Resulta prácticamente ineludible la afinidad entre *los reventados* y *los pichis*, personajes de la novela *Los pichiciegos: visiones de una batalla subterránea*, de Rodolfo Enrique Fogwill. Relato que transcurre mayormente en una cueva bajo tierra, en algún lugar de las Islas Malvinas durante la guerra; ella es habitada por los “pichiciegos” en honor a los “pichis”, bichos que viven bajo tierra. Al igual que la comunidad de reventados, los pichiciegos libran una guerra por la supervivencia, una guerra contra la muerte. Movidos por una ética particular, sus movimientos son improvisaciones de métodos para salir vivos. La única victoria posible es la personal. Por ello, los pichis –escépticos y descreídos– se mueven a través de un juego de triquiñuelas, de una red de intercambios y de un pragmatismo descreído, en un vacío de heroísmo, épica o valor. De allí también las palabras del Sargento: “córtese solos, porque de ésta no salimos vivos si no nos avivamos”.

⁶ El desplazamiento de la lógica del simulacro con su consiguiente reordenamiento de la voz del autor y de los materiales con los que trata produce en el lector cierta empatía con los personajes. La altura con la que están narradas sus biografías, la complicidad que logran con el lector –lo que los vuelve entrañables y queribles–, no deja de sugerir que el envés de su lirismo atrapante es una lógica de acción oscura, perversa, monstruosa. A partir de allí son posibles dos observaciones: resaltar una vez más el carácter híbrido en estos personajes, y a su vez, constatar que las figuras amorosas –las distintas formas del amor– pueden resultar también monstruosas.

⁷ La afirmación pertenece al artículo “La figura literaria del reventado como teoría picaresca de la política”, en *El Ojo Mocho*, N° 16, Buenos Aires, verano de 2001-2002.

⁸ LAMBORGHINI, O., *Novelas y Cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 300-301.

⁹ LAMBORGHINI, O., *op. cit.*, pp. 59-60. Tanto *El niño proletario* como *El fiord* pertenecen al citado volumen del autor.

¹⁰ *El fiord*, p. 18

¹¹ La expresión pertenece a Georges Bataille, cuya lectura orientó algunas de las líneas que aquí esbozamos en torno al “sacrificio”; fundamentalmente BATAILLE, G., *La religión surrealista*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008.

TRAMAS

MARTÍN FIERRO: EL MILAGRO DE LA VOZ¹

POR Matías Farías

A Diego Caramés –los hermanos sean unidos.

Entonces me pregunto por qué el canto y no más bien el silencio. O en clave nacional: ¿Por qué los primeros versos del *Martín Fierro*?

El poema de Hernández se reconoce, principalmente, por una vibración. Lo que vibra aquí no sólo es un tiempo, sino también un espacio o una distancia, o la distancia entre dos tiempos: la *Ida* y la *Vuelta*. En otras palabras: entre el exilio y el deseo de volver. Y también, al interior mismo de cada una de estas figuras –la *Ida*, la *Vuelta*–, la voz vibra al mediar –para sí, para los otros– lo que aparece abismalmente distanciado: en la *Ida*, un desgarramiento, el del gaucho que se ve obligado a partir de su terruño; en la *Vuelta*, la constatación de que un deseo muy humano, que ha provisto a no pocas comunidades de una imagen poderosa de Justicia –volver, reencarnarse, conciliarse con el objeto perdido– es imposible.

(¿Será realmente así? En verdad, la clave de *Martín Fierro* –de cualquier mito– es que se aleja sin partir y vuelve sin volver. En ambas imposibilidades –que es la misma imposibilidad– reside toda su potencia: *Martín Fierro* es un mito porque *está partiendo* sin poder irse del todo, del mismo modo que es un mito no porque vuelve, sino porque siempre *está volviendo*.)

¿Qué decir de ese vibrar? En principio, que se activa algo del

orden de las pasiones. De hecho, al comienzo del poema aparece un afecto significativo para nuestra cultura: la *pena* que, junto con la *nostalgia* y la *melancolía*, compone un universo sentimental cuyos acordes podemos oír en versiones tan disímiles como los cielitos, la música del noroeste y el tango. La obra de un artista muy importante del siglo XX argentino, Atahualpa Yupanqui, puede pensarse esencialmente como un intento de ponerse a la escucha de estos acordes, de estas vibraciones del sentir nacional.

Sin embargo, ese vibrar también remite a la lucha, la guerra y la muerte.

(La operación borgeana sobre el género consiste justamente en suprimir la pena para quedarse con el desafío: Borges disputa o bien un título –quiere ser el escritor nacional y por eso mata –sin matar– al *Martín Fierro*– o bien, ya en el terreno de la política, se inscribe en la lucha por el poder, estableciendo el límite entre la ley y lo monstruoso.)

De aquí que se haya dicho que *Martín Fierro* sea un nostálgico, un criminal o un subversivo y todas estas interpretaciones son igualmente atendibles. De hecho, Josefina Ludmer dice que la gauchesca es el género que vibra entre el tono del lamento y la provocación del desafío.² A mediados de los noventa, los dos tonos del género se fusionan en la versión que la banda *Divididos* hace de *El arriero*: el tono penoso de la versión de Yupanqui se torna aquí furia y desgarramiento, en un movimiento en el que sin que se pronuncie la palabra “nación” las masas que escapan de la *era de la boludez* reciben una verdadera inyección de historia argentina en tan sólo cinco minutos. En el vibrar de la voz de Mollo, el desgarramiento es tan intenso que invoca, sino a la pelea, por lo menos a un cierto despertar –admitiendo que en el lenguaje del rock, “despertar” significa “sacudir”.

Ahora bien, *Martín Fierro* habla no de una pena, sino de una *pena extraordinaria*. Se trata del cantar de quien, queriendo vivir en

nación junto con los suyos, esto es, con su prole, resulta sin embargo despojado de sus bienes y obligado a marchar a la frontera. De aquí que pueda decirse que Martín Fierro sea el exiliado más célebre aunque no el único, de la cultura argentina.

La pena extraordinaria del *Martín Fierro* remite a otra pasión que hace vibrar: el *amor*. De hecho, para Martín Fierro cabe como para ningún otro personaje de nuestra literatura la idea de que ama justamente lo que, por razones políticas, no puede tener, es decir, la patria, porque ha sido arrojado a los límites de una cultura. En este sentido, como sostenía Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, el personaje que da nombre al poema es un personaje de fronteras.

En el revés de la trama de esta pasión surge otra de las pasiones más importantes de la cultura política argentina, cultura que dialoga con las figuras del extranjero y del exiliado: *el deseo de volver*. Bien conocen esta pasión o esta manera de concebir el *amor* vastos contingentes de argentinos, desde los exiliados políticos que constituían el frente opositor al rosismo en el siglo XIX hasta los ex combatientes de Malvinas, pasando, lógicamente, por los más recientes éxodos económicos y por las movilizaciones de raigambre popular que, por mucho tiempo, lucharon por la vuelta a la Argentina de Juan Domingo Perón. Entre el exilio y el mito, entre la pena y el deseo de volver, están entonces los temas y las pasiones que explican el vibrar del *Martín Fierro*.

Con todo, entre el desgarramiento del exilio y la imposibilidad de volver, el *Martín Fierro* deja testimonio de algunos milagros.

Primer milagro: donde reinaba el silencio –el silencio de la pampa, el silencio de una injusticia acallada– acontece la palabra. Pero como la palabra no alcanza para consolar esa *pena extraordinaria*, entonces se hace canto, que es la instancia donde la palabra se hace voz, pero también donde la palabra se carga de afecto. El milagro, el primer milagro de Martín Fierro, es entonces uno y múltiple:

no sólo en el lugar del silencio alguien pone la palabra, sino que al hacerlo se constituye a sí mismo en ese acto, es decir, en el acto mismo de ponerse como voz; “aquí me pongo” (“aquí me planto”, quiere decir Martín Fierro) y al hacerlo está inventando tal vez al personaje popular más comprometido de la historia argentina, aquel personaje en cuyo ser coinciden el decir y el hacer, como ocurrirá más tarde con Rodolfo Walsh. Y además, lo dadivoso de este milagro es que esa voz está cargada de afecto, no se trata solamente de una voz que quiere ser propia, sino que quiere serlo en el mismo momento en que se hace canto, sentir, pasión. A diferencia de las vanguardias del siglo XX, para Hernández no hay crítica al sistema de cosas imperante sin poner en juego los afectos, del mismo modo que no hay posibilidad de revertir la injusticia sin la tarea de forjar un mito que, como una voz colectiva, sea capaz de provocar alguna conmoción –lo que constituiría un puro consuelo sería la denuncia desligada de todo mito movilizante.

Segundo milagro: la voz que se pone a cantar quiere narrar una historia, un linaje, una procedencia. Es el linaje, la historia y la procedencia de los que hasta allí apenas estaban autorizados a decir su linaje, su historia y su procedencia. El milagro aquí también es uno y múltiple, porque lo que dice José Hernández es que el descubrimiento de una nueva voz siempre está acompañado por la recuperación selectiva de una historia, de modo tal que quien quiere descubrir su propia voz, tendrá que descubrir también su propia historia. Todo acontecimiento, pues, acontece así en el seno de una historia, de una tradición; y sin embargo, no por ello deja de ser novedosísimo, porque sólo el acontecimiento –de una voz, de un amor, de una cultura, de una nación– hace posible creer que todo estaba dispuesto para que finalmente aconteciera esa voz, ese amor, esa cultura o esa nación. De tal modo que podemos decir que el acontecimiento es la novedad de lo que no tiene novedad, la tradición, del mismo modo que la tradición sólo es tal si es capaz, en algún momento, de dejar de ser lo mismo, para así poder acontecer.

(Con todo, *Martín Fierro* se inscribe dentro del conjunto de escritos cuyo problema central justamente es pensar la tensión entre

los que tienen y no tienen linaje, entre los que tienen y no tienen nombre propio, como es el caso de “Cruz” –hay que recordar que el propio Martín Fierro quiere, hacia el final del poema, olvidar su propio nombre, su propia voz, es decir, quiere borrar el milagro de haber descubierto una procedencia que, efectivamente, parece oprimirlo demasiado si su deseo es conciliarse con la Ley. Por eso ha sido tan cuestionado ese final, porque es ideológicamente sospechoso querer borrar el nombre que resume la aparición de una voz que comenzaba a acontecer justo allí donde antes hablaba el sistema. Y sin embargo, la cultura popular abriga la tensión que encierra este movimiento, porque todo pobre sueña con dejar de serlo, es decir, con borrar su propia procedencia. Por eso el papel central de las culturas populares es recuperar esas procedencias para que su invocación, en lugar de pesadilla, sea el sueño que permita que los pobres dejen de ser pobres y los ricos, de ser ricos. De aquí que, en tiempos donde el capital financiero manda –que es la forma donde el capitalismo gobierna prescindiendo de todo arraigo–, una cultura popular vigorosa es aquella que puede proponer a los sectores populares formas de realización colectiva alternativas a las que propone el reinado de la mercancía, porque la mercancía es justamente aquello que captura tu deseo borrando su procedencia: la explotación.)

Finalmente, el tercer milagro del *Martín Fierro* es el de la invención de un pueblo a partir del surgimiento de un canto. Porque si el canto supone una procedencia, entonces hay que decir que el cantor es aquel personaje que ciertamente canta para ser escuchado, es decir, para transmitir un legado, pero que, si lo hace, es porque previamente se dispuso a la escucha de las voces precedentes. El canto, entonces, es la figura que pretende enlazar las voces preexistentes con las voces venideras y la historia de un pueblo es también la historia de ese enlace.

Si esto es así, por último, se puede entender la distancia que media entre Sarmiento y Hernández como la que existe entre aquel que pretende poblar los silencios de la pampa con los imprescindibles libros de su autoría y la de aquel que, renunciando a la idea de autor, prefiere que el poema propague una voz que no es la suya, una voz que no es la de su clase. Por eso Sarmiento será siempre el autor

–representante de la cultura argentina, mientras que Hernández, en cambio, el poeta popular.

En definitiva, lo que propone José Hernández en estos notables primeros versos del *Martín Fierro* constituye todo un programa para pensar lo que podemos llamar *cultura nacional y popular*. Desde este prisma una cultura debería interpretarse como ese ponerse a la escucha de esas obras, textos, música, voces, registros, memorias que indagan las penas de los hombres y mujeres de una nación. Si ello cobra sentido, es para iniciar así la búsqueda no de un *consuelo* compensatorio de los males que aquejan al país, sino más bien para construir una serie de *puntos de reparo* que permitan revertir las situaciones de injusticia reinantes. Un altar edificado en medio de una ciudad, una copla cantada sentidamente, una buena clase dictada por un maestro, serían buenos ejemplos de estos puntos de reparo; para Hernández, en esas voces populares, más que en la “alta cultura”, pueden oírse las vibraciones de una *voz nacional*. Leónidas Lamborghini (la contracara más nítida de Jorge Luis Borges en el siglo XX) retoma como ningún poeta este programa, en versos que no casualmente llevan el nombre del personaje que supo destrabar su lengua³ invocando a los dioses: “El cantor”.⁴

Como el que
sin voz
estudia
canto

Como el que
en el Canto
estudia esa otra voz

Como el que
sin voz
canta en la voz

de esa otra voz.

(Los dioses han huido y la invocación ya no puede dirigirse a ninguno de los cielos conocidos. Pero, si *resta* el canto, es decir, la búsqueda de encontrar nuestra voz en esa otra voz —la del otro, la del pueblo— queda abierta la posibilidad de que la palabra tenga algún poder: el de renombrar un linaje amenazado por el silencio, el de brindarnos algún auxilio para que, en medio del sinsentido líquido, nuestra existencia adquiera algún significado histórico.)

Notas

¹ Agradezco enormemente los comentarios de Gabriel D'Iorio, cuyo compañerismo hizo posible que alguna vez pudiera lanzarme a la escritura.

² La pena y la lucha son modalidades divergentes de elaboración de un duelo. Duelo como pérdida y duelo a muerte, de las dos cosas habla el Martín Fierro.

³ La imagen de la lengua que se “añuda” junto con la turbación de la vista es sumamente poderosa, en la medida que deja ver que entre la fuerza del canto y el reinado del silencio se instala un espacio de difícil simbolización, cercano a la epilepsia y el colapso. Es un tópico recurrente en la literatura argentina el problema de los personajes y su lengua. En *La Refalosa*, se le corta la lengua al unitario como coronación de un sacrificio; Castelli, de Andrés Rivera, muere de cáncer en la lengua y Martín Fierro comienza diciendo que casi no puede hablar. También en el cine político aparece la imagen de la lengua cortada de quien tiene una historia para contar: el trabajador de *Tiempos de revancha*. Una vez más, Leónidas Lamborghini ha sido el poeta que mejor ha tematizado este problema, con lo cual contamos ya con otro argumento para filiarlo con la tradición gauchesca y la literatura política argentina más destacada del siglo XIX y XX. Los poemas de Verme (1988) recurren al procedimiento de triturar las palabras, mediante el uso de guiones y puntos suspensivos, en una ofensiva contra la lengua que ya no es la madre deseada del sentido sino un puñado de desechos silábicos. Esos desechos pueden interpretarse como los añicos de la cultura argentina luego de la dictadura, o como una rebelión furiosa contra la ley del padre a partir del uso de sus propias reglas o como las dos cosas al mismo tiempo. La denuncia y el uso de los recursos del otro para jugarlo en su contra en el duelo remiten otra vez al universo del género gauchesco.

⁴ Lamborghini, L., “El cantor” (1986) en: *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, p. 84.

214/215

TRAMAS

DE ESTOS POLVOS FUTUROS LODOS

POR Julieta Brenna y Javier De Angelis

Voz de mujer, lengua de mujer, decir menor, un entretreído de “lugares comunes” –trama de la linaza, estraza strass– deja sentir, como al trasluz, la fina agudeza de la vocecilla impertinente, dejando dicho lo que no decir.

Néstor Perlongher, *Breteles para Puig*

1. Los pueblos

A partir de una serie donde se cruzan la ensayística, la literatura y proclamas políticas de las más diversas, distintas configuraciones de *los pueblos del interior* se insertaron en una cartografía que los organizó como fragmentos decisivos al momento de volver sobre la pregunta por la nación y la lucha por darle respuesta. Destaca, en particular, la *trama pueblerina* que se teje entre el llamado sarmientino a las fuerzas de la civilización para transformar a la “campana” bárbara y el anuncio del fracaso en la mirada radiográfica de Martínez Estrada. Es precisamente sobre ese trayecto, y los enigmas que allí se esconden, que puede leerse el último avatar de Malihuel –pueblo imaginario narrado por Carlos Gamerro– en *El secreto y las voces*.¹

En efecto, en *Facundo* Sarmiento presenta esta cuestión al momento de trazar el espacio de la lucha por la civilización: es estrictamente en términos de un drama que el combate queda definido. Si sus protagonistas serán Facundo Quiroga, Rosas, los “caudillos subalternos”, y aun la generación del 37 –como actores y escri-

tores del propio drama–, hay un espacio sobre el que se monta la escena. La pampa como esa “imagen del mar en la tierra” aparece esencialmente definida en términos de su *extensión* y, en ese sentido, como una mala conductora de civilización. Si las ciudades pueden ser todavía el reducto de las marcas civilizatorias, las aglomeraciones esparcidas, fragmentarias, a lo largo del mapa no llegan a ser sino meras asociaciones tribales o núcleos cuasi-feudales. La exigencia sarmientina para ese escenario, donde el “exceso de vida” encarna en las figuras terribles de los caudillos y los gauchos, se dirige entonces a la necesidad de articular la comunicación (vías navegables, caminos, etc.). Cortar la escena para reconducir el drama.

Ahora bien, si para el Sarmiento del *Facundo* el interior se constituye como ese espacio en que el “exceso de vida” articula el sentido de toda sociabilidad posible –desierto sombrío que únicamente envía y produce figuras de caudillos temibles–, para el diagnóstico estradiano, en cambio, lo que domina a los pueblos es la muerte: esos pueblos no tienen vida propia. Los pueblos de la pampa argentina se reducen a “un curioso caso de mimetismo”. Si, en principio, el pueblo se construye en el trabajo de copia arquitectónica del campo y su chatura –trabajo que, al tiempo, lucha contra una invasión lenta pero infatigable de los auténticos heraldos de la soledad, los yuyos–, por otra parte, la copia también se rige por el principio del cementerio. El guardián de ese *otro* pueblo es siempre sepulture-ro y albañil: construye casas o hace tumbas. Un pueblo, entonces, es el resultado final de ese doble trabajo de copia. “La casa de los muertos es muy parecida a la casa de los vivos”.²

En esta misma línea Martínez Estrada inserta la continuidad de la ley de la soledad, la falta de lazo, en la distancia y el aislamiento. Significativamente, el movimiento también es doble: aislamiento interior y distancia exterior producen al pueblo como el espacio enigmático de “secretos pudores”. La máquina, por un lado, no ha logrado la unión que Sarmiento deseaba para el suelo argentino. Magnitudes de distancias desproporcionadas que sostienen a los pueblos en el aislamiento en tanto nunca fueron cortadas por la medida de un aparato de unión, sino de simple transporte.

Asimismo, *hacia adentro* la distancia se reproduce entre las casas: “están desmoronados; no tienen intimidad, quieren desbandarse”. El aislamiento interno que gobierna el crecimiento horizontal del pueblo traduce la falta de oportunidades para el lazo amoroso entre los hombres, entre las familias –crecimiento de un ambiente recogido y enigmático formado por esas pasiones oscuras, escondidas, que se albergan entre familias–.

Es en este entramado, entonces, que nos resulta particularmente sugerente la alternativa que plantea Gamarro en un artículo dedicado al documental de Néstor Frenkel sobre la ciudad de Federación: “El pueblo como microcosmos, como metáfora o metonimia del país o de la sociedad”.³ Esta idea habilita, por un lado, la posibilidad de concebir el pueblo de la novela del mismo Gamarro –Malihuel– como metáfora del país o de la sociedad. Por otro lado, puesta en constelación con los fragmentos de aquella tradición ensayística –y aun con la deriva de este problema que puede rastrearse en la literatura de Puig–, asoma lo singular: una *sociabilidad pueblerina* que se sustrae al movimiento de cierta “tendencia metafórica” en la operación desplegada por *El secreto y las voces*. Tensión, entonces, entre la posibilidad del pueblo como microcosmos o como singularidad que permite no sólo un acercamiento a la novela sino también esbozar un problema que ha atravesado las concepciones literarias pero también políticas que se trazaron –y que se trazan– en torno a la figura de los pueblos del interior.

216 2. Secreto

El secreto y las voces transcurre durante la visita de Fefe –un escritor de unos treinta años– a Malihuel, el pueblo donde pasó los veranos de su infancia. Fefe viaja con el propósito de interrogar a sus habitantes sobre la desaparición de Darío Ezcurra durante los años de la última dictadura militar. El texto se construye en cinco capítulos, cada uno con su respectivo “epílogo” –si bien casi en su totalidad los testimonios se desprenden de las entrevistas que Fefe realiza,

algunos rastros de diarios, cartas e informes también se incluyen en el relato. No obstante, y bajo un principio documentalista, una “voz en off” –la de Fefe– dirige el montaje.

Ahora bien, mientras las voces que anticipa el título quedan indudablemente asociadas a esos testimonios que articulan el texto, la identificación del *secreto* con un determinado elemento de la novela no se resuelve con la misma inmediatez.⁴

Sin duda, ese secreto del título no señala el descubrimiento de un crimen: la afirmación que abre la novela, “un crimen en un pueblo chico”, adelanta el tema en torno al que girarán las entrevistas, esto es, la muerte de un habitante del pueblo en manos de la policía. El secreto tampoco aludiría a la complicidad del pueblo, en tanto esta idea ya aparece mencionada en las primeras páginas como una de las variables que el protagonista considera para su futura novela –y es, en este sentido, la sugerencia de una posible interpretación de lo ocurrido en el caso Ezcurra–. Sobre el final, la revelación de la verdadera identidad del protagonista –Fefe no es sino el hijo de la víctima, Darío Ezcurra– parece sugerir que ése era el auténtico secreto en juego en el título de la novela: “El secreto mejor guardado de Malihuel. No sabíamos entonces, que [Darío] tuviera un hijo”⁵ –en efecto, no hay indicios de esta verdad que impulsa la investigación en las páginas previas–. Esta confesión final proporciona el elemento fundamental para el desenlace de lo narrado, pues a partir de él aquello que estructura el relato –las entrevistas en torno a la desaparición de Ezcurra– cobra un nuevo sentido. No se trata ya simplemente de un escritor que vuelve al pueblo de su infancia en busca de una historia interesante que sirva de material para construir un relato de ficción, sino de un hijo que busca recuperar la figura de su padre a partir de lo que puedan aportarle quienes más lo conocían, los cómplices de su asesinato, sus verdugos. Ahora bien, la novela –o mejor aún, lo que a partir de ella puede ofrecerse como enigmático– no se resuelve en esta confesión del protagonista y la progresiva incorporación del secreto en la identidad del narrador.

En el espacio de esa resolución del caso Ezcurra algunos viejos misterios de la vida de pueblo –puestos a la luz en un instante vapo-

roso a partir de las entrevistas que Fefe conduce— perduran, invisibles. La *respuesta* a aquello que se esconde en el seno de lo cotidiano, a lo que se muestra en las distintas voces pero que no se *nombra*, es esquiva, se (nos) resiste en el texto: la respuesta está, entonces, en el secreto *de* las voces —siempre y cuando lo secreto pueda tener la estructura de una respuesta—.

En este sentido, lo oculto no se devela a partir de lo que la novela principalmente narra, tampoco está en lo que los habitantes del pueblo efectivamente cuentan, sino en *cómo* lo hacen, en el modo de su decir. En su avidez, su voracidad. Aquello que se activa en el habla es pues la constitución propia de una singular *sociabilidad pueblerina*, de un modo de ser —¿particular e irreducible?— de lo social en la realidad de un pueblo del interior. Lo secreto (se) sostiene (en) el montaje que configura su decir.

3. Natación

Según Freud una de las definiciones de lo ominoso (*unheimlich*) consiste en ser una variedad de lo terrorífico que se remonta a lo familiar (*heimlich*). Es decir, existe un punto donde lo familiar, lo ya desde siempre conocido, deviene su contrario, esto es, algo siniestro, *monstruoso*. Por otra parte, Freud incluye en su análisis la interpretación de Schelling, para quien “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a luz”.⁶

Considerando ambos matices del significado de lo ominoso podríamos volver sobre el texto de Gamarro para identificar su presencia a partir de dos preguntas: ¿de qué manera lo cotidiano deviene *monstruoso*? y ¿qué es aquello que, destinado a estar oculto, a ser un *secreto*, se ha mostrado? Dos interrogantes que, lejos de ser consecutivos, se superponen para coincidir en una misma respuesta.

Si retomamos el linaje ensayístico en el que ubicamos a Gamarro —y a partir del cual puede pensarse también cierto corte en la obra de Puig—, pareciera existir en principio un desplazamiento en ambos autores frente al “interior” sarmientino. En tanto sus pueblos

están acosados por el aburrimiento, por el *no-pasa-(nunca)-nada-(nuevo)* tan típico de Malihuel y Coronel Vallejos, Puig y Gamarro se acercarían al planteo de Martínez Estrada. Sin embargo, sería quizás más acertado sostener que es justamente en este desplazamiento que el “exceso de vida” sarmientino se *reconfigura* volviendo a situar así el espacio para lo monstruoso. Más aún, es precisamente en el momento en que el monstruo, el exceso bárbaro, se vuelve subterráneo que su eficacia adquiere un matiz singularmente ominoso, *en el secreto y su circulación*. No pasa nada, y en la natación de la nada, *a la vez* se pone en juego un exceso que circula inextinguible.⁷ Hablar por hablar. “La noche es la hora adecuada de esos pueblos silenciosos, quietos, saturados de lujuria, codicia y rencor”.⁸

En el “no pasa nada” cotidiano se traviste un monstruo, se hibrida, y solamente basta alguien que se siente a escuchar —Fefe casi ni pregunta, hablan solos— para despertar lo ominoso, lo que vuelve y nunca se fue. “Conspiración de locuacidad” antes que de silencio frente a alguien que llega, frente a una *oreja tiernita*, recién nacida: “Las lenguas se excitan cuando la ven venir, se ponen a viborear en la boca como locas. No pueden controlarse. (...) Lo hacen *porque es más fuerte que ellas*”.⁹ La escritura se despierta en esa escucha.

Los testimonios no coinciden, Fefe no alcanza una versión única —y, en ese sentido, acabada— de los motivos del crimen. Cascadas de palabras salen de sus bocas y no precisamente con el fin moral de expurgar una culpa —que no sienten—, sino como el modo de romper con esa nada-de-secreto que los mata. Se multiplican los monólogos en lo cotidiano porque *en lo cotidiano* no hay nada de qué hablar, se habla de lo mismo. Es lo que Aira llama “la locura latente en la normalidad”, aquella que está a un paso de la más segura y reconfortante rutina cotidiana. Mientras se produce la versión oficial de lo ocurrido, el secreto (se) reproduce en su circulación —el chisme—, el retorno del muerto ya muerto. En el “hablar mal del prójimo”, en esa constante visitación de los muertos, se mantienen vivos.

Monólogos que giran en la nada, sostenidos por un entretejido de lugares comunes a partir de los cuales se pretende una adhesión inmediata: *naturalización* de lo que se dice, frases hechas que remi-

ten a un saber generalizado e indiscutible para los habitantes de un pueblo. Saber compartido y en ese sentido despersonalizado: lo que circula no tiene un emisor determinado que se haga cargo de ese pronunciamiento. En el arrastre sin sentido aparente de esas charlas banales de entrecasa, el vacío de responsabilidad reclamará, eventualmente, un destinatario en el cual depositar los deshechos de ese arreo verbal. La vacuidad del lenguaje crea construcciones imaginarias que se proyectan, se abren, a algo que excede la naturaleza de las palabras: se hacen carne. Es decir, en esa circulación desprejuiciada de conversaciones infinitas es posible reconocer una de las formas de la lógica *sacrificial*: “Fue un precio que hubo que pagar. Ezcurra terminó sacrificándose por todos”.¹⁰

Ahora bien, si es en la estructura de la circulación del chisme donde ese vacío, esa nada-de-secreto, se muestra, eso no implica que lo que circula a través de esos monólogos que lindan con la locura cotidiana sea igual a *nada*. Si se puede distinguir, al menos provisoriamente, entre la forma de circular y aquello que efectivamente se dice, cabe señalar que si bien es en el modo de circulación donde en principio se disfraza lo ominoso, éste no se da más allá del contenido: *lo que se dice* no es inocuo. En este sentido, no se trata de una mera circulación formal sino que hay *algo* que se arrastra en esas voces, algo que conecta los distintos discursos. Se trata, en todos y en cada uno de los casos, de la expresión de pasiones oscuras, reprimidas e imperdonables, que no cesan de transfigurarse en el proceso mismo de la circulación.¹¹

4. Horizontalidad

Malihuel como Oriente, declara el narrador de *El secreto y las voces* en una de sus descripciones del pueblo. Comparación que no puede menos que remitirnos a la analogía que Sarmiento propone para la pampa argentina. Para el autor del *Facundo* es en la extensión, en esa particularidad de la llanura argentina –rasgo a partir del cual se establece la relación de semejanza con Asia–, donde reside el

origen para el tipo bárbaro y brutal que caracteriza al hombre del interior y a los modos de su sociabilidad.

Por otra parte, es sin duda, a partir de la figura estradiana del pueblo pampeano acechado por la inmensidad y el vacío de la llanura que, principalmente, ciertas referencias al aspecto geográfico del pueblo de la novela de Gamerro se esclarecen: “No por falta de grandes vistas, de todos modos, languidecen los habitantes de Malihuel: es imposible encontrar una esquina del pueblo desde la cual, en las cuatro direcciones posibles, no alcance la vista, al fondo de la calle, un abierto horizonte de campo”.¹² Además de sugerir esta aproximación, podemos encontrar cierta afinidad con el planteo de Sarmiento a partir de los indicios sobre la influencia del territorio en la constitución de un tipo singular de sociabilidad presentes en las descripciones y comentarios sobre el Malihuel de Gamerro (dejando de lado, por supuesto, ese determinismo geográfico que se deja leer en el *Facundo*, deudor de aquella “teoría del medio” propia de cierto romanticismo europeo muy extendida en su época).

En este sentido, se podría pensar en el modo de configuración de dos dimensiones que hacen del pueblo un *topos* singular e irreductible: el *espacio* y el *tiempo*. El tiempo, el exceso de tiempo libre que tiñe las horas muertas de la siesta en el pueblo. Esa nada-que-hacer se materializa en ese tiempo que languidece, tiempo muerto que engendra, sin embargo, un modo particular de vitalidad funesta, cuyo exceso inevitable no podrá sino devenir en dar la muerte: en los pueblos hay que *matar* el tiempo. A su vez, el espacio en el pueblo presenta una disposición afín a la configuración que ofrece el campo. La llanura pampeana se prolonga en las casas bajas, chatas, que conforman el pueblo. Por eso el proyecto de la casa de dos pisos del comisario Neri proporciona a todos los habitantes la ilusión de escapar de ese destino mimético, de esa condena a la horizontalidad. Sin embargo, la construcción –de la casa y de una realidad otra– queda trunca. Destino que el desafío no haría más que confirmar, desafío que condena a Neri y a su esposa a la huida.

Espacio y tiempo se anudan así en la composición de un modo de lo ominoso. El tiempo se horizontaliza marcando la clausura de

la posibilidad del cambio histórico. Idea de inmutabilidad que se confirmaría en ciertos fragmentos de la novela: “Como sucede con todos los pueblos chicos de la llanura, hay tanto espacio disponible que lo nuevo no necesita reemplazar a lo viejo: se le agrega (...) todo lo que alguna vez existió en Malihuel permanece, como permanece en el recuerdo de los pobladores, que hacen del ejercicio tenaz de la memoria una distracción cotidiana”.¹³ La superposición del pasado con el presente, lo pretérito como aquello que no puede sortearse, que insiste en su acoso como presencia inaudita y a su vez indecible. Se trata, entonces, de una relación entre fuerzas suplementarias a partir de las cuales el pueblo no puede ser pensado sin esta determinación espacio-temporal pero tampoco como instancia previa –o independiente– a la circulación efectiva de los discursos de sus habitantes.

5. Clausurado

Si el *Facundo* se cierra con la proyección esperanzada de la caída de Rosas y la superación de la barbarie en la república de la ley, *El secreto y las voces* de Gamerro realiza un movimiento final que puede ser puesto en constelación con ese gesto sarmientino: Fefe, investigador e hijo, reduce ese secreto tan elusivo –mediante la denuncia a H.I.J.O.S. en su regreso a Buenos Aires– a un crimen más de la dictadura. Esta instancia civil, y el eventual despliegue institucional que esa inscripción tomaría, clausura y homogeniza la eficacia monstruosa que ha demostrado a lo largo de toda la novela aquello que se mantiene secreto. En este mismo sentido insiste Gamerro en su texto sobre el documental de Frenkel: *El secreto y las voces* es, ante todo, “un relato sobre la respuesta de la sociedad a los crímenes de la dictadura”.¹⁴

Ahora bien, si tal como la entendemos la novela no se destaca principalmente por desentrañar un crimen más del proceso militar sino por dar cuenta de la *monstruosidad* que se teje en el seno de una estructura social particular –aquella lógica secreta que la mantiene viva, su máquina de producir subjetividades– esta denuncia no

detiene ni pacifica el conflicto. La denuncia a H.I.J.O.S., en tanto principal procedimiento de metaforización, resulta –en última instancia– *insuficiente*. Repitiendo la fórmula que Gamerro utiliza en su texto sobre Cortázar, podríamos decir que la lectura de la muerte de Ezcurra como metáfora de los crímenes de la dictadura *no seduce, no calienta* al lector.¹⁵ La novela se inscribe decididamente en el marco de un caso vinculado con la represión de la dictadura militar iniciada en el 76. Existe, no obstante, algo *más* que el texto anuncia y que excede la forma de una represión de Estado históricamente delimitada en la medida en que señala una operación estructurante de la constitución de la subjetividad de los pueblos –y es justamente por razones políticas por lo que no hay que olvidar que el exceso es indefinidamente recurrente, que el secreto resiste. Es, en palabras de Derrida, una historia secreta del secreto guardado.¹⁶

Si se puede hablar de *metáfora*, entonces, ésta no refiere a la complicidad de los habitantes de un pueblo ante los crímenes de la dictadura como expresión de lo ocurrido con la sociedad civil a nivel nacional, con sus responsabilidades más o menos mediadas –idea recurrente, por cierto, en cierta literatura argentina contemporánea–. Antes bien, la novela aludiría, mediatamente, a una tendencia –o, mejor, a una *necesidad*– que ha caracterizado a la sociedad argentina de concentrar la marca de la dictadura en la figura de los muertos. En el movimiento que destaca al desaparecido como efecto –único– se borran los rastros de aquello que el proceso militar puso en juego: la potencia de una fuerza sacrificial, excesiva –y paradójicamente cotidiana– de pasiones que arrastran la sociabilidad pueblerina, su polvareda. Ahora bien, en los pueblos esa fuerza oculta que opera en los resquicios de la cotidianeidad supo imbricarse con la marca de la dictadura dando lugar a una traducción singular. Es por eso que los testimonios del caso Ezcurra están masivamente atravesados por tropos del discurso procesista.¹⁷ La tendencia metafórica de la novela encuentra, así, su posibilidad al tiempo que su límite.

El protagonista de *El Secreto y las voces* llega desde la ciudad, juzga y condena lo que oye porque su percepción, sus representaciones están ordenadas por la experiencia de la ciudad-ley. Así, resuel-

ve el conflicto del pueblo al ubicarlo como un caso más de lo que sucedió en el país durante esos años. Analogía que se resiste a enfrentar los problemas de la traducción. No comprende la parte si no es en relación con el todo. Y de este modo, no puede dar cuenta de la singularidad de la parte: visita el pueblo, entrevista a sus habitantes y no puede escuchar lo que sus palabras mantienen en suspenso. Ansioso por corroborar la verdad de un *monstruo* que presupone (la complicidad, la participación de la policía, etc.), no oye los rumores de lo *ominoso* en su decir, murmullo sordo que está en el centro de sus discursos.

Del mismo modo en que Martínez Estrada vuelve sobre la noción de “invariante” que se esboza en los primeros capítulos del *Facundo* —aquellos que parecían mantener un status marginal e insignificante—, criticando la ausencia de la invariante económica (“la invariante Alberdi”) que marca el límite de la generación sarmientina y su obsesión con la figura de Rosas —i.e. su obsesión con la invariante política—, nosotros leemos en el gesto final de la novela de Gamarro la represión de la “invariante Puig”. Por tanto, si la invariante Alberdi anunciaba para Martínez Estrada el estado económico de cosas (relación de fuerzas) que produjo a Rosas y sus epígonos, la invariante Puig puede proporcionarnos una lectura del secreto y su clausura que marque el límite de toda apropiación del secreto en los términos (invertidos) de una denegación en nombre de la verdad: *frente a la apropiación del secreto en tanto “reprimido”, la invariante Puig exhibe una lógica de la “operación represiva” y su producción secreta.*

224 El pueblo de Puig no tiene nadie exterior que hable por él, que lo interprete, ninguna “oreja tiernita” a la que contarle todos sus secretos —Puig se caracteriza por el constante escamoteo del narrador—. El texto de sus pueblos se construye así entre el copiar-pegar de una diversidad de discursos y recortes: borramiento de una prosa integral (depositaria del secreto) y su agente. En ese borramiento del narrador/investigador y, por tanto, del principio documentalista del montaje, se abre entonces la posibilidad de rastrear una marca de lo ominoso que exceda el efecto único del secreto *simplemente* devela-

do. El secreto en Puig no puede ser incorporado simplemente; antes bien, la posibilidad del desengaño es la posibilidad de “una historia secreta del secreto guardado” —como vimos, en ese sentido, el sostenerse del secreto, la resistencia del monstruo, no depende tanto de que efectivamente se lo nombre, se lo diga *finalmente*, como del mecanismo recurrente de su desplazamiento—. Es desde este corte del secreto que pensamos en un *(des)engaño deseoso* en los pueblos de Puig. Desengaño secreteante de Coronel Vallejos, historia de la revelación secreta del secreto en el montaje. A pesar de tomar algunos aspectos característicos de la narrativa de Puig como el montaje textual, Gamarro tensiona estos procedimientos que dan cuenta de lo irreductible del exceso ominoso que se juega en el secreto con el performativo liberal sarmientino del “no pasa (efectivamente) nada”, orden y progreso, redención cumplida, justicia de exigencias limitadas que cesa en su reclamo. Con Rosas y su caída el monstruoso “exceso de vida” se supera en la forma de la ley /de la denuncia/, el “epílogo” y la circulación velada del secreto devenida investigación concluyente, esa “natación de la nada” adquiere su formulación *final*. En este sentido, la novela de Gamarro insiste en la necesidad de articular total y definitivamente aquello que se mantiene oculto, la locura latente en la cotidianidad.

Del mismo modo que en Sarmiento y Martínez Estrada el vínculo con Buenos Aires resultaba decisivo al momento de desconfiar de la “vida propia” de los pueblos, esta cuestión se define en Puig y Gamarro en el espacio de la ley y el padre. El texto de Gamarro se construye en el horizonte de una figura paterna recobrada, en la reconstrucción de su identidad. Restitución del padre que se corresponde con la restitución en el pueblo de la ley de Buenos Aires. Ante esta articulación definitiva del secreto, ante la clausura de la posibilidad que ofrece la traducción, la operación con la que nace la escritura de Puig se (re)produce entre el principio femenino de la copia y la vacilación de la ley paterna.¹⁸ El padre, o el principio masculino, solamente es accesible en los pueblos de Puig a través de la proliferación voraz de discursos femeninos. Voces como velos que cubren la ley, que la desfiguran hasta otorgarle una iridiscencia irre-

ductible, una configuración nueva. Y todo intento por descifrarla, por asir aquello que se esconde en ese entretejido de decir de mujer no hace más que reafirmar lo secreto intrínseco a ese decir. Decir oculto, ominoso, que se disfraza en la banalidad de esas palabras que arrastra y disemina la polvareda pueblerina.

En este sentido, la decisión literaria de Gamerro anuda una decisión política: la apuesta por saldar el hiato entre esos dos territorios por la vía de la legalidad. Dicho de otro modo, Gamerro busca resolver por arriba lo que mostró que opera por debajo. Ahora bien, si una (voluntad) política no piensa la traducción, si no da cuenta de esa hibridación (de ciertas prácticas y discursos), ella misma se constituye en un campo que obtura de antemano el *enigma* de la nación. Peligrosamente, el secreto sucumbe ante una política de la revelación de lo reprimido. Sarmiento suprime y supera en la ley la polvareda temible del cabalgar de Facundo, de la sangre de Rosas. Cuando la traducción no asedia la cartografía política de la nación, cuando el secreto no se muestra en el desplazamiento recurrente de una operación represiva, se niegan las complejidades que, en tanto marcas profundas, resisten. En este punto se abren dos vías: o bien, una conciliación paródica –donde la ciudad se vuelve a soñar en la armonía natural del fértil suelo pampeano–; o bien, un enfrentamiento abierto entre el Interior –que lejos está del desierto sarmientino y su deriva estradiana– y una Buenos Aires cada vez más reconocible en su rostro latinoamericano. Persiste así el secreto ominoso que aún reclama a la espera de una *justa* traducción.

Notas

¹ GAMERRO, C., *El secreto y las voces*, Bs. As., Norma (Verticales de bolsillo), 2008.

² MARTÍNEZ ESTRADA, E., *Radiografía de la pampa*, Bs. As., Losada, 2001, p. 103.

³ GAMERRO, C., “Federación y muerte” en suplemento Radar, *Página12*, Domingo 27 de Abril de 2008. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4577-2008-04-27.html>)

⁴ Sin embargo, veremos que las mediaciones que empiezan a gobernar el secreto alteran en su desplazamiento la relativa univocidad de la referencia de “las voces” y su escucha.

⁵ GAMERRO, C., *El secreto y las voces*, p. 233.

⁶ FREUD, S., *Lo ominoso [Das Unheimliche]* (1919) en *Obras completas*, Vol. 17, Bs. As., Amorrortu, 2006, pp. 215-251.

⁷ “(...) como si el peso (gasa ñoña) de la pueril socialidad cotidiana redujese o codificase flojamente, como una cofia de crochet, la rutilancia de un abismo que –repiteamos– no debe verse, debe de haber lo menos posible que lo indique. En esa constelación o punto de bifurcación de los posibles, toma Puig –podría decirse– la peor parte: la parte de la nidad, natación de la nada, globo de la vacuola del rulo raído pero digno; en este vacío peculiar –contra lo que algunos podrían suponer– nada falta. Es como si el tul del celuloide, por alguna ignición de calefón, se metiese dentro, abajo, de la piel, y en esa superficie se inscribiese.” PERLONGHER, N., “Breteles para Puig” (1988) en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1990*, Bs. As., Colihue, 2008, p. 129.

⁸ MARTÍNEZ ESTRADA, E., op. cit., p. 101.

⁹ GAMERRO, C., *El secreto y las voces*, p. 67. El subrayado es nuestro.

¹⁰ *Ibid.* p. 39.

¹¹ Llegado a este punto, si el particular modo de circulación en el pueblo da cuenta de una subliminal estructura sacrificial, podría pensarse si acaso la identificación de aquello que circula en el rumor –esas pasiones inconfesables– ofrece alguna pista para resolver un interrogante que se despierta al interior de la novela: ¿se sacrificó a Ezcurra como se pudo haber sacrificado a cualquier otro? Algunos testimonios parecen sugerir que lo que no se le perdonó al “Isidoro Cañones” de Malihuel –como lo llamaban algunos– fue haber violado la institución del silencio: Ezcurra encarnaba, exhibía, aquello que todos los demás creían necesario callar, esto es, esas pasiones oscuras, inconfesables. Ahora bien, lejos de ser concluyente, esta hipótesis se debilita ante ciertos pasajes del texto donde pareciera que antes de haber colaborado con la desaparición de Ezcurra para borrar con él la evidencia de lo inconfesable, se lo mata para que permanezca en el centro y en lo más profundo del pueblo, en el fondo de su laguna. Una vez muerto, no se lo suprime, persiste, vuelve como aquello que anuda, que ata al pueblo. Vivo o muerto sigue estando en boca de todos, aparece como aquello que alimenta –y en este sentido, justifica– la voracidad del chusmerío cotidiano. De esta manera, si su muerte no fue una excusa para ocultar aquello que él encarnaba, las sospechas se reconfiguran dejando abierto el problema: parecería entonces que la víctima de la lógica sacrificial pudo haber sido cualquiera.

¹² GAMERRO, C., *El secreto y las voces*, p. 45. Cita que puede ser puesta en serie con otra de *Radiografía de la Pampa*: “Ese pueblo está envuelto por el campo; en la lucha que ha entablado contra la soledad, el vencido es él; está sitiado por el campo, enquistado y reducido a un curioso caso de mimetismo.” MARTÍNEZ ESTRADA, E., op. cit, p. 101.

¹³ GAMERRO, C., *El secreto y las voces*, p. 48.

¹⁴ “En mi caso particular, cuando me di en imaginar un relato sobre la respuesta de la sociedad a los crímenes de la dictadura, supe de inmediato que tendría lugar en la villa de Malihuel, que había fundado en mi anterior novela: un lugar donde el desaparecido, los desaparecidos y los testigos fueran vecinos y se conocieran de toda la vida.” en GAMERRO, C., “Federación y muerte”, ed. cit.

¹⁵ Cfr. GAMERRO, C., *Julio Cortázar, inventor del peronismo*, en Korn, G. (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, Bs. As., Paradiso, 2007, p. 48.

¹⁶ Cfr., DERRIDA, J., *Dar la muerte*, Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte, Barcelona, Paidós, 2006, p. 33. Son estas razones ético-políticas –o, mejor aún, *políticas* en un sentido que excede el mero institucionalismo– las que no nos dejan olvidar la indefinida recurrencia del secreto. Una política, quizás, que aún es capaz de pensar la sombra terrible de Facundo. Ese fantasma que *no ha muerto, que vive aún, que vendrá...*

¹⁷ “Esa es la investigación que usted debería realizar, ya que parece decidido a hurgar en nuestro pasado. Por una vez podríamos escuchar las dos campanas en este país donde los vencedores hacen la historia y los perdedores la escriben” (en GAMERRO, C., op. cit. p. 59); “Le digo, otro comisario como Neri nos haría falta ahora para limpiar el pueblo de tanta basura que hay, y yo sería el primero en alcanzarle un lista. La puta que hace falta una limpieza acá. Si en algo se equivocó Neri fue en que se quedó corto” (*Ibid.* p. 62); “Algo del cuerpo como modelo de la comunidad ideal. (...) Y si alguna parte del cuerpo está dañada o sufre un mal incurable que amenaza la salud del cuerpo todo mejor extirparla que permitir...Quedó clarísimo que hablaba de Ezcurra, que de alguna manera estaba justificando lo que le hicieron” (*Ibid.* p. 165); y otras.

¹⁸ “La madre es el modelo primero, pero ella misma se rige por la copia (...) La ley paterna es débil e ineficaz porque vacila: prohíbe que juegue con vestiditos y luego perdona el castigo; dice que los hombres no lloran y el hijo descubre el llanto del hombre cuando talan los árboles...”. PANESI, J., “Manuel Puig: Las relaciones peligrosas” en *Criticas*, Bs. As., Norma, 2004, pp. 233-254.

230/231

TRAMAS

EL ICONOCLASTA INMEMORIAL. LA IMAGEN EN LA LITERATURA DE ALAN PAULS

POR Martín Ara

A Leticia

En el curso de la tradición histórica, de hecho,
las imágenes se cristalizan y se transforman en
espectros, de los que los hombres devienen esclavos
y de los que siempre intentan liberarse.
Giorgio Agamben, *Nimfe*

Quien haya irrumpido en la tierra literaria del narrador argentino Alan Pauls, no vacilará en atestiguar que resulta imposible exiliarse indemne de ella. La cadencia serena de su prosa, el estilo acompasado y frugal en la adjetivación, la sintaxis cuidada de una escritura que se evade de lo espasmódico, para internarse en relatos sosegados, siempre protagonizados por personajes impávidos, de una frialdad casi polar; no son más que procedimientos por los que, subrepticamente, somos convidados a introducirnos en un paisaje escrupulosamente elaborado, donde reina una tensión insospechada, como si dijéramos, la calma de un campo minado. Y es que existe algo en esta obra que nos lima, con un roce tan persistente, que finaliza por lacerar esa fina piel de lector que constituía nuestro indigente amparo.

Aquello que claramente nos concierne en estos textos es su pregunta por el estatuto de la contemporaneidad, por aquel tiempo que estimamos el nuestro sin poder, sin embargo, echar mano a él y uti-

lizarlo. En otras palabras, la narrativa de Pauls socava la firme e ingenua convicción heredada, que consiste en pretender que el mero hecho de vivir en el presente nos torna inmediatamente contemporáneos. La contemporaneidad, parecen decirnos los relatos de Pauls, exige un movimiento por el cual aquel tiempo que es el nuestro se *restituye al uso*, luego de haber sido sustraído por aquellos dispositivos que lo encapsulan en una rigidez casi mortuoria. Una de tales máquinas de encriptamiento de la temporalidad humana ha sido, desde siempre, la *imagen*.

Resulta obvio afirmar que toda travesía que se emprenda en nuestra época en procura de una real experiencia, sea cual fuere ella, debe transitar un itinerario cuesta arriba, plagado de obstáculos, uno de los cuales, tal vez el decisivo, lo constituye el dispositivo cautivador de las imágenes. La *estetización generalizada de la experiencia*, devenida acabadamente hoy *espectáculo*, y el rol que cumple en cuanto a ella la maquinaria de la imagen, no se le ha escapado a Pauls. Su literatura no se arredra frente a las acuciantes interpelaciones que sellan la carne de su generación, principalmente, aquellas que indagan por lo irresuelto de nuestra memoria. El modo peculiar en que Pauls construye una respuesta a dicha problemática, tiene por modelo a Proust: una “literatura de lo íntimo” que en el cuerpo escrito de su revelación, manifiesta el modo en el que el tiempo de una vida es capturado en una serie de imágenes. Pauls, de todos modos, no se detiene allí. Prosigue su camino ensayando la *desarticulación* del dispositivo imaginario para liberar ciertas potencias encarceladas por él y restituir al uso el tiempo enajenado.

La ficción no falsea ni miente, se demora siempre en la invención de lo real. No dispone de demasiadas herramientas para “hacer cantar” al material mudo, sordo e insignificante que se le interpone: tan solo el transitado lenguaje y algunos procedimientos de diversos géneros asumen la común tarea de la figuración. Ahora bien ¿de quién es deudora aquella pasmosa e insólita propensión literaria a

erigir ingeniosas imágenes inmateriales, fabricadas con el sutil barro de las palabras? Sin dudarlo afirmaríamos que la literatura siempre deberá arreglar cuentas con el *mito* y, así como todo arte posee un origen cultural, el sedimento más profundo de la ficción, es la roca dura de la narración mitológica. Alan Pauls, lector voraz de Walter Benjamin, lo sabe profundamente.

Existen sociedades donde el ritual gobierna aún el paisaje de las prácticas comunitarias. El tiempo es experimentado allí de dos maneras alternativas y complementarias: en primer lugar existe un plano *profano* del tiempo, propio de la vida cotidiana y los sucesos habituales; en segundo término puede observarse, en cambio, un tiempo que concierne al instante decisivo del ritual, a la fiesta de la acción arquetípica del mito que imprime el ritmo vertiginoso, propio del carácter esencialmente irruptivo y fulgurante de lo originario.

El ritual constituye, en este esquema, el dispositivo consagratorio por excelencia, puesto que es la máquina escénica, que re-presenta el acontecimiento inicial, la génesis conmemorada. La condición de la eficacia mágica del relato mítico consiste en que la imagen recreada en la fiesta ritual, se halle construida del modo más adecuado en vistas a lograr la contemporaneidad de los participantes con los tiempos arquetípicos del mito narrado. El ritual, por lo tanto, no es otra cosa que la gesta de una imagen que produce la sacralización del tiempo profano, bajo el presupuesto de que dicha consagración nos hará contemporáneos de tal pasado primigenio.

Con ocasión de reflexionar sobre su propia condición epocal, los modernos parten, por lo general, del supuesto no cuestionado que sentencia la “desacralización o desencantamiento del mundo”. Esta presunción, absolutamente discutible, es refrendada sin embargo, tanto por los aduladores convencidos de lo moderno, como por

sus vastos detractores. Tal “desacralización” no consistiría en otra cosa que en el abandono de los rituales que conferían eficacia al cúmulo de mitos transmitidos por las generaciones. La actividad artística, que en principio no se hallaba desligada del culto, contribuía a la función típicamente ritual, generando imágenes rígidas (símbolos) que consagraban el tiempo humano. Con el advenimiento de la modernidad, el arte logró autonomía respecto de la esfera cultural, pero no consiguió, en cambio, liberarse con ello de su función ritual, que se secularizó, permaneciendo solapada. La literatura, desprendida en principio del mito, se ha construido quizás en oposición a tal modelo discursivo (como lo ha hecho la filosofía cuando se ha dado a sí misma una historia, a través de la distinción tajante entre *mythos* y *logos*). La literatura no es simbólica, sino metafórica; y no posee ninguna eficacia práctica, no se ritualiza. Y, sin embargo, ¿No acude al mismo dispositivo, la *imagen*, que el mito empleaba y el ritual escenificaba, y que concluía sacralizando el tiempo? Si la consagración radica en una pérdida, para los hombres, de una parte de su tiempo ofrendada a esa esfera que ya no posibilita un uso común del mismo ¿cómo es que la literatura logrará profanar tales imágenes para restituirnos nuestro “tiempo perdido”? ¿Cómo recobrar nuestro tiempo consagrado si las mismas imágenes son *la máquina de la sacralización y el instrumento de la profanación*? Estas son las preguntas que la literatura de Alan Pauls no deja de formularse.

El pasado es el título de la obra más reconocida y encumbrada de Alan Pauls. Se ha llegado a decir que dicho texto “es una *summa* de la literatura argentina de los últimos cincuenta años”.¹ Este relato, leído habitualmente como un “tratado” sobre el amor, consiste mas bien en un manual de *fantasmología*. Rímini, su protagonista, señala precisamente: “querer es lo que hacen los cuerpos, y nosotros ahora somos fantasmas”.² En *El Pasado*, un narrador nos cuenta, en tercera persona y con un saber absoluto sobre la situación, lo que

sobreviene a la ruptura de Rímimi y Sofía, una pareja de doce años que decide separarse. Si bien los personajes son un tanto desconocidos para el lector, pues no se cuenta demasiado sobre su aspecto físico ni sobre su historia personal, si se nos ofrece con claridad la transformación que sufrirán luego del distanciamiento mutuo: mientras Rímimi buscará refugio en nuevos amores, Sofía, devenida fantasma monstruoso,³ azotará a su ex pareja con encuentros, no se sabe si fortuitos o propiciados, con un reclamo insistente que constituye la clave del texto: *el reparto de la memoria conjunta atesorada en unas cuantas fotos que Rímimi se niega a aceptar*. El conflicto fundamental es el de la memoria (Sofía) y el olvido (Rímimi) y en su umbral, centelleando, las imágenes fotográficas que sobreviven espectrales a la separación.

¿De qué se trata, exactamente, el “pasado” del que habla el título? No estriba en los acontecimientos nunca narrados, ni aludidos tan siquiera implícitamente por el narrador, de un tiempo ya remoto en el que vivieron los protagonistas. El pasado reside, más bien, en la materialidad de las fotos mismas. Son esas imágenes murmurantes las que hablan “en la media lengua del pasado”.⁴ Un pasado que se le aparece como un bloque de experiencia único en una foto cualquiera, un lastre sofocante que Rímimi debe abandonar tras de sí, confiando en que “todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar”.⁵ La misma Sofía, que consideraba al olvido “un espectáculo que se representa cada noche”⁶ sueña despierta con la posibilidad de dejar todo atrás volviendo a estar con Rímimi, pues sólo en tal caso podría dedicarse a olvidarlo todo. El olvido, de todos modos, pasa a ser sólo una tentativa inútil de conjurar el pasado, pues la rigidez mítica de las imágenes fotográficas retorna una y otra vez en esos espectros esclavizadores. Hay algo que se coloca en la grieta entre memoria y olvido, en el intersticio entre la “administración del pasado” de Sofía y la pretendida “amnesia voluntaria” de Rímimi, es el punto de indiferencia, el umbral donde olvido y memoria no funcionan en su oposición y su eficacia queda desactivada por la experiencia de lo *inmemorable*, de lo irreductible tanto a la objetivación documental del archivo como a la metafísica

voluntad subjetiva. Es la memoria involuntaria, como diría Deleuze, un inconsciente por producir o *una potencia positiva del olvido por intensificar*. Las imágenes de las fotografías han expropiado un tiempo que es el de Rímimi y Sofía, y ese tiempo encapsulado, el tiempo de sus vidas que ha quedado fijado como el espesor propio de esas imágenes que ya no pueden usar, es el *Pasado*.

Así como el mito, sostuvimos más arriba, a través de las imágenes escénicas creadas por el ritual, sacralizaba y separaba del uso común el tiempo profano, las fotos cristalizan el *gesto* produciendo una momificación del tiempo. “Siempre ante la imagen”, dice Didi-Huberman, “estamos ante el tiempo (...) pero ¿qué clase de tiempo?”.⁷ El tiempo de nuestra vida que ha sido cristalizado en una instantánea, un tiempo escamoteado, respondería Pauls. *La imagen es un dispositivo, la máquina por excelencia de sustracción o sacralización del tiempo humano*. La foto, en particular, es el paradigma de la imagen fija, aquella que anula al gesto al despojarlo de su ritmo vital. Como dice Aumont “en una foto hay tiempo incluido, encerrado, la foto embalsama el pasado”.⁸

Pauls integra una generación de narradores que, de múltiples modos, ha replegado su escritura hacia una zona de *interioridad*. Literatura de lo “íntimo” ha dicho Pauls. Ahora bien ¿cuál es la sustancia propia de esa supuesta burbuja interna? No tanto la cadena ininterrumpida de fenómenos psicológicos dispares, sino una vacuidad oscura, cerrada, inhóspita. El plano privado siempre dibuja sus contornos en oposición al campo de batallas de la arena pública. ¿Qué ocurre si uno de los dos términos de la dicotomía comienza a perder su sustancia? La balanza se tambalea y el antagonismo no funciona. *El pasado* revela el grado cero de la política contemporánea, su carácter intratable para la ficción que se disponga a nombrarla; a la vez que expone la naturaleza impropia (e incluso el devenir “vida desnuda”) esa interioridad, la imposibilidad de toda apropiación en ese terreno: “Rímimi *era* puro mundo interior, pero no era

obvio que ese mundo fuera *suyo*”.⁹ Lo íntimo es éxtimo, pura exterioridad, como el rostro expuesto de lo sagrado entregado a la profanidad absoluta de la revelación.

Pero Pauls no va más allá. No exhibe el modo en que la insustancial política sigue funcionando y constituyendo esa vacua subjetividad, a la vez que tampoco mapea en los posibles espacios que prometan una felicidad viable. Es por ello que son tan amargas las derivas de sus historias, pues nunca en su narrativa surge el modo en que esa imposibilidad de apropiación pueda ser también *la experiencia misma de lo común, restituido a la potencia ingobernable del uso como fuente de la comunidad*. Hay algo que, sin embargo, sí resulta ostensible en la obra de Pauls. Es el punto de quiebre de la política argentina donde el esteticismo político del embellecimiento épico-mitológico (*glorioso*, diría Agamben) de las movilizaciones, las marchas y los discursos; deviene *espectáculo*, y la imagen, de instrumento marginal y adicional, pasa a ser núcleo y centro. *Historia del llanto* es el relato de esta transfiguración.

En *Historia del llanto* se agrega esa nueva faceta en la pregunta por el estatuto de la imagen y su vínculo con el tiempo. Es, tal vez, la primera narración de Pauls donde existe un claro contexto sociopolítico que sirve no sólo de marco y horizonte sino también de ombligo del relato. La narración implementa aspectos formales sumamente interesantes. El narrador cuenta en tercera persona y sin nombrar al protagonista, lo cual imprime al texto una radical impersonalidad. Lo más llamativo del texto no es tanto los proustianos párrafos de inmenso tamaño, sino el carácter *citado* de todos ellos. Gran parte del texto se abre con el símbolo “(...)”, lo cual implica que no nos hallamos frente a un autor sino ante un transcriptor, o más precisamente, ante un compilador que ha seleccionado los segmentos fundamentales de un texto fragmentario, escrito por otro, para traernos la historia. Lo decisivo aquí, es que dicho procedimiento gana para sí la ajenidad y la distancia necesaria para modelar una idea cautivadora: los recuerdos narrados son en verdad escenas, teatrales o filmicas, en las que el protagonista se desenvuelve como un actor más. Este carácter escénico del recuerdo pone en

juego una vez más la problematización de la imagen en su relación con el tiempo vivido. Y el relato se dice a sí mismo y su propia posibilidad, solo en dicho espacio de articulación entre imagen, recuerdo y tiempo vivido: “así como más tarde, transcurridos los años que las ruinas del pasado necesitan para apuntalar una ficción que siempre habla de otro, él ve las fotos de esa tarde”.¹⁰

Esta teoría se enlaza ahora con una idea de la política. El protagonista se vincula a los hechos políticos de su tiempo (el golpe de estado de Pinochet o la muerte de Perón) solo por medio de las imágenes televisivas de los acontecimientos. La política ha devenido espectáculo y el protagonista del relato, ferviente fanático del llanto como mecanismo de relación con el mundo, no puede lagrimear frente a la pantalla. Observa el ataque al Palacio de la Moneda y no es capaz llorar pero “no sabe si son las imágenes, que por algún motivo no le llegan tanto o tan profundo o tan nítido”.¹¹

El recuerdo es una escena, la política un espectáculo y el pasado una colección de añejas fotos que sobreviven como espectros en el seno de nuestro presente, que no puede liberarse de ellas.

¿Qué estrategia adoptar frente al dispositivo de captura que supone toda imagen? La imagen no se asienta simplemente sobre un estatismo o una momificación. También encierra, como todo dispositivo, las posibilidades de una fuga. Pensemos en la imagen dialéctica. En su lectura de Benjamin, Didi-Huberman considera aplicable la idea de “imagen dialéctica” para la configuración de una historia del arte que ya no contempla los acontecimientos objetivos que se desarrollan en un tiempo cronológico que es considerado natural, sino que construye un saber que hace del anacronismo un paradigma para comprender el hilado fino entre los objetos históricos, en tanto imágenes cargadas de tiempo humano (esto es, memoria). En la escritura de Pauls hallamos la posición exactamente inversa, puesto que las imágenes fijas son los fantasmas objetivados que han expropiado todo tiempo humano, todo *gesto* pleno de vida, para

segregarlo a un territorio que simula casi a una naturaleza muerta, y sin embargo acechante, por su figura espectral.

Los procedimientos literarios de Pauls constituyen, a mi juicio, una lectura más atenta de Benjamin que la realizada por Didi-Huberman, pues la noción de “imagen dialéctica” no es aplicable, como el pensador francés parece creer, a las imágenes sensibles de la pintura, la escultura, etc. Para advertir el verdadero estatuto de la idea de “imagen dialéctica” debemos comprender que tal concepto constituye una especificación, para el ámbito del conocimiento histórico, de la noción de “idea”, que encontró su desarrollo en la introducción del *Trauerspiel* donde se despliega una epistemología general. La *idea* como constelación que expone un umbral de indiferencia entre dos polos conceptuales tradicionalmente concebidos por oposición, se torna imagen dialéctica en el campo de la historia donde enlaza lo que *ha sido* con el *ahora* de su cognoscibilidad deteniendo o suspendiendo tal dialéctica. Ahora bien, así como en el *Trauerspiel*, las ideas eran los nombres primordiales, entidades de espesor puramente lingüístico; del mismo modo, las imágenes dialécticas tienen su sitio propio en el lenguaje. Dice Benjamin “sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas) y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje”.¹² No se trata, entonces, de las imágenes sensibles, sino de *un inmaterial que surge de la materialidad del lenguaje*, del lenguaje como un medio productivo o como tener-lugar de las imágenes-dialécticas.

La literatura no consiste en una simple rapsodia de imágenes, sino que interviene en el lenguaje para exhibir, no tanto un estado de la realidad, cuanto más bien un estado de la imaginación,¹³ un tejido donde una sociedad se está imaginando, esto es, *diciendo*, a sí misma. Solo en la reconducción de las imágenes a la esfera del lenguaje se logra desactivar su muda actualidad, y restituir así el gesto propio de la temporalidad humana que había sido objetivado por tales fantasmas. Esto es, precisamente, lo que el narrador de *El pasa-*

do comprende por sobre el idiotismo crónico de sus personajes, que no pueden entablar tal relación con las imágenes. Rímini y Sofía se agotan tratando de huir (el primero) o de recordar sin cesar (la segunda), mortificados ambos por ese “amor sin relato, simplemente cristalizado en una serie de puntos de inmovilidad”.¹⁴ Todo sucede como si el lenguaje, la literatura, expulsara de sí los demonios fantasmales de las imágenes que nos han expropiado nuestro tiempo a través del exorcismo del relato. Sólo allí se supera el irremediable “destiempo” de los personajes de Pauls. “Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca. Haga lo que haga, piense lo que piense, es una condena que lo acompañara siempre”,¹⁵ este *dictum*, que podría pronunciar cualquier personaje de una novela de Pauls, corresponde a todo ser imaginario. La contemporaneidad se gana en la dialectización literaria de las fascinantes imágenes que nos atrapan. Es en esta vía, que debe comprenderse el sentido de esos pasajes donde Rímini consume drogas hasta quedar reducido él mismo a mero consumir y aún así continúa con su labor de traductor. La escritura que traduce las representaciones en bellas imágenes literarias es el ácido narcótico que enceguece al lector en la alucinación. Literatura alucinógena, opio de los pueblos. Más allá del consumo y de la alucinación, la literatura de Pauls bucea en los mares actuales en busca de la contemporaneidad.

Pero ¿en qué consiste el exorcismo? ¿Cómo puede un procedimiento literario desactivar la actualidad de las imágenes que él mismo ha creado, y abrir el espacio de una ficción que no expropie ya el tiempo humano? ¿De qué modo, finalmente, conjurar el pasado, la cristalización del gesto en la imagen que nos torna irreparablemente tardíos, faltos de contemporaneidad?

Si tuviéramos que elegir un paradigma para comprender la actividad literaria tal como la práctica Pauls, diríamos que éste es, sin duda, *la playa*. Claro que no se trata aquí de lo que habitualmente

tenemos en mente cuando nos referimos a ese lugar de veraneo o de vacación. La playa es en Pauls, ante todo, un espacio singular: un *topos que invita a soñar*. Pero ¿Por qué existe esa propensión a soñar en aquella geografía? Pauls responde: “porque la playa es un territorio *libre de imágenes*” que incluso mantiene una “castidad icónica”.¹⁶ Sin embargo, este despojamiento implica el salto desde la *presencia* de lo imaginario a su *posibilidad*:

*la arena y el mar toleran mal la actualidad de las imágenes, no su potencia (...) tienen una textura homogénea, neutra, como de soportes o superficies, reacia a cualquier impulso de figurar pero a la vez increíblemente fértil a la hora de inspirar figuraciones. Así, los sueños, con sus imágenes virtuales, son a la playa lo que los espejismos al desierto: la otra escena de un espacio.*¹⁷

La playa es el puro medio para la insurgencia de las imágenes, la potencia nunca plenamente realizada en los dispositivos que pretendan actualizarla. La imaginación no se consume en una o varias imágenes sino que las expone en su tener-lugar, en su ser-en-la-imaginación no reductible él mismo a imagen. Debajo de los adoquines de Belgrano y Colegiales, donde pasean las marionetas de Pauls, se entrevé la arena potente del tiempo, y de la imaginación.¹⁸

El pensamiento contemporáneo ha sabido captar la relevancia de esta dimensión de la pura potencia de imaginar en la comprensión del pensamiento, el arte, en fin, lo humano en cuanto tal. El fondo acuoso, indeterminado y a la vez excesivo de la imaginación, no se le ha escapado a filósofos como Foucault o Agamben, quienes han subrayado, de idéntico modo que Pauls, la potencia desbordante del torrente configurador por sobre el cauce aprisionante de las concretas imágenes singulares.

Ha sido el filósofo italiano quien ha notado, con peculiar agudeza, la polaridad que subyace al dispositivo de la imagen por el cual, a la vez que se anula el gesto, se activa una fuerza antagónica a ésta que fuga de la captura hacia la restitución de la potencia. Dice

Agamben “el primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la Epifanía de la memoria involuntaria”.¹⁹ La memoria involuntaria, como potencia desmesurada, rebosa cada vez el dique que construye la positividad imaginaria. La imaginación, memoria involuntaria de la humanidad, indica una dimensión de experiencia no reductible a un archivo, transmitida de generación en generación como un inmemorable, como la imposibilidad de encapsular la potencia misma de transmitir.

En *El pasado*, las imágenes de la memoria que asaltan como un espectro nocturno a Sofía, no son desactivadas particularmente por el olvido de Rímini, sino por la memoria involuntaria, cuya experiencia nos viene dada por la interrupción abrupta, por el extrañamiento que *la escritura* provoca. La fascinación alucinógena de la imagen se pierde en el distanciamiento que el relato fabrica con un artificio que su lenguaje consigue moldear, y es a través de tal procedimiento que Pauls logra restituir la dimensión de la imaginación. En *Wasabi*, nos topamos con una estrategia particular. En el centro del relato, el narrador protagonista frasea: “Hubiera podido imaginarlo todo”,²⁰ y nos vemos alejados repentinamente de lo narrado y conducidos a su tener-lugar. Pero el golpe narrativo extraordinario que presenta el relato, es el momento de cierre del texto, donde el protagonista es reducido al estatus de “retrato de un muerto” y la obra entera es concebida en tanto aquella ficción que la imaginación ha producido, con el único fin de exorcizar los fantasmas que lo obsesionaban y desde ese *topos* abrir el paso al ejercicio literario.

Tenemos que enfrentar a nuestras imágenes sin pensar en el absurdo de suprimirlas para siempre. Frente a la inmediatez de las imágenes que nos fascinan podemos inscribir la operación distanciadora de la escritura literaria, y las metáforas nos permitirán captar el límite mismo de esa máquina sacralizadora, enajenadora por excelencia, que son nuestras imágenes. Pero en ese umbral que marca la

posibilidad misma de imaginar, la imaginación como pura potencia nos devuelve a lo inmediato, al tiempo en que ya estábamos desde siempre, ganando la contemporaneidad primera. La expresión poética, nos dice Foucault, no rehúye a las imágenes, trabaja sobre ellas “y si es cierto que circula a través de un universo de imágenes, no lo es en la medida en que las promueve y las reúne, sino en la medida en que las rompe, las destruye y las consume: por esencia es iconoclasta”.²¹ Si los seres imaginarios de Pauls son aficionados a la fantasmagoría, sonámbulos que deambulan envueltos en un sueño que los ensombrece, al tiempo que los degrada y los inmoviliza, Pauls introduce en ese sueño el elemento del despertar, pues su poética no es más que la del vigía insomne que reconduce las imágenes que él mismo genera, hacia ese espacio puramente liso o en blanco de la hoja que se está por escribir, como debía estar toda pantalla de cine que se instale en la playa: “el espectáculo, el verdadero, el único que el mundo de la playa no rechazaba por redundante o vejatorio, era el de la pantalla en blanco, suerte de cine virgen, *pasivo*, que no fascinaba por lo que irradiaba sino por todas las imágenes que era capaz de suscitar”.²²

En lugar de la memoria y del olvido, el *iconoclasta* se acerca a lo *inmemorial*, a la estrategia por la cual la eficacia de las imágenes es desactivada y el tiempo por ellas expropiado, que no es otro que el de nuestra vida, es restituido al uso gratuito de la imaginación, la potencia nunca agotada de ser contemporáneos de nosotros mismos.

Es un crudo invierno y sobre la playa se extiende un cono de sombra que oscurece el paisaje. Cerca del flujo del mar, que estimula pensar en las horas, el escritor atraviesa la costa surcando la arena tibia. Trae consigo las herramientas necesarias para la lenta labor de la construcción y sobre una roca, sólida como un dogma, comienza a tallar el relieve de una imagen, tal vez la figura de sí mismo, su propio rostro dibujado con un cincel que martilla suavemente. La arena del tiempo, impulsada por la brisa crepuscular, erosiona la imagen

levantada por el arduo fragor de la euforia artística. Embelesado por el espectáculo que tiene frente a sí, el ahora devoto escultor adora el objeto sagrado, alejado cada vez más del tacto del hombre. Más tarde, agotado ya por la liturgia repetida y la consagración constante, decide imprimir un significado a la piedra esculpida. Es la hora del símbolo. Sin embargo, aún así se ve capturado, la imagen le ha robado el tiempo de su vida y sólo existe una fuga posible: es la risa, esa risa que agrieta con su estallido la imagen sagrada. El mismo cincel utilizado para la figuración, es bruscamente arrojado sobre la imagen. El estrépito de fragmentos esparcidos por el suelo, no sorprenden al artista. Es un extraño iconoclasta, pues el regocijo no le viene de la destrucción, sino de la potencia restituida por el gesto que, en un sueño sin imágenes, vislumbra un nuevo uso para la ingobernable imaginación, más allá de la miseria actual del espectáculo.

Notas

¹ SARLO, B. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 447.

² PAULS, A. *El Pasado*, Buenos Aires, Anagrama, 2008, p. 444.

³ Lo monstruoso no es aquí pícaro ni grotesco, según la distinción que realiza Magdalena Demarco en su artículo de esta misma edición, pero sí constituye un hibridaje, fabricado con un aspecto mortuorio y otro vital. El monstruo en Pauls es siempre un fantasma vivo (que reproduce sus funciones biológicas) pero con rostro de muerte. Y es que en lo fundamental, lo monstruoso en Pauls es el resultado de una abrupta *degradación orgánica* que no puede explicarse racionalmente y que irrumpe sorpresivamente en sus relatos.

⁴ PAULS, A. *El pasado*, p. 64.

⁵ *Ibid.* p. 536.

⁶ *Ibid.* p. 76.

⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, p. 31.

⁸ AUMONT, J. *La imagen*. Barcelona. Paidós. 1992.

⁹ PAULS, A. *El pasado*, p. 328.

¹⁰ PAULS, A. *Historia del llanto*. Buenos Aires. Anagrama. 2007. p. 68-9.

¹¹ *Ibid.* p. 84.

¹² BENJAMIN, W. *Obra de los pasajes*. Madrid. Akal. 2005 N2 a, 3 p. 464.

¹³ Sigo en esto a LINK, D. *Cómo se lee. Y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires. Norma. 2003. p. 99.

¹⁴ PAULS, A. *El pasado*. p. 63.

¹⁵ PAULS, A. *Historia del llanto*, p. 124.

¹⁶ PAULS, A. *La vida descalzo*. Buenos Aires. Sudamericana. 2006. p. 12.

¹⁷ *Ibid.* p. 12.

¹⁸ Es interesante aquí observar una posible torsión en aquella tradición que Brenna y De Angelis han descripto y que contrapone sociabilidad de ciudad a sociabilidad de pueblo desde Sarmiento a Martínez Estrada. Pauls, creo yo, dibuja una *sociabilidad de la playa* que más que un *topos* habría que pensarlo como una *u-topía*, un no-lugar en el mundo que es el tener-lugar de él en la imaginación. Incluso esta sociabilidad de playa se encuentra asociada en Pauls a una utopía política: “si la playa es deseable –y para mí no hay nada más deseable– no es tanto por las facilidades que ofrece en tanto mercado de cuerpos desnudos –es decir: inmediatamente tasables– como por el modelo de espacio cívico que propone: vida común sin autoridad, autorregulación sin control, placer sin compromiso, anarquía sin agresividad (...) la playa deja de ser el paraíso erótico *kitsch*... y se convierte de algún modo en un experimento erótico-político. Lo que se

desea no son cuerpos, o no solamente, sino sobre todo la maqueta provisoria, estacional, de una pequeña sociedad sin estado y sin mercado”. *La vida descalzo*. Buenos Aires, Sudamericana. 2006. p. 85-86.

¹⁹ AGAMBEN, G., *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-textos. 2001, p. 52.

²⁰ PAULS, A., *Wasabi*. Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 74.

²¹ FOUCAULT, M., *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, p.117.

²² PAULS, A., *La vida descalzo*, p. 18-9.

